

AMANDA LACERDA COSTA

**A OBRA EM BRANCO:
unidade e representatividade na ficção de Caio Fernando Abreu**

**PORTO ALEGRE
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

**A OBRA EM BRANCO:
unidade e representatividade na ficção de Caio Fernando Abreu**

AMANDA LACERDA COSTA

ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.

**PORTO ALEGRE
2014**

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e à CAPES

A Luís Augusto Fischer, pela orientação, confiança e incentivo, sempre.

À Márcia Ivana Lima e Silva, pela paz.

À Ligia Savio por compartilhar suas recordações do "nosso querido dragão" e a paixão por sua obra.

À Fabiano Grendene de Souza por ter escrito uma tese e um livro tão lindos sobre "o eterno inquilino na sala escura".

À família de Caio Fernando Abreu pelo estímulo e apoio, em especial às irmãs Márcia de Abreu Jacintho e Cláudia de Abreu Cabral pelo carinho, por fazerem me sentir "em casa" e por dividirem comigo suas doces lembranças.

À Carla Joner e Heloiza Averbuck pelo socorro, pela escuta e pelo silêncio nas horas extremas.

A todos os que estiveram comigo nesta Aventura.

**de um dragão para outro dragão,
com amor e ad-miração:**

**à memória
do amigo Caio F.,
um grande escritor**

RESUMO

A ideia de circularidade, de unidade e de renovação cíclica é um tema frequente nas obras de Caio Fernando Abreu e configura uma estrutura narrativa com o mesmo padrão. Tal estrutura, que reproduz o ciclo da vida, está refletida nos textos ficcionais, ao narrar a história de um personagem-protagonista, da transição da infância para a adolescência até a maturidade.

Este trabalho propõe que o conjunto da obra ficcional do escritor pode ser lido como uma unidade narrativa cujo enredo é a trajetória de um personagem na formação de sua individualidade, de sua consciência e de sua vocação literária. Ao focar o indivíduo, com as suas experiências, encontros e desencontros, dramas e alegrias, o escritor compõe uma radiografia emocional do humano de seu tempo, em um período de quase quatro décadas.

Além das questões expostas, e por elas, intenta destacar a relevância, a atualidade e a qualidade da obra de Caio, por abordar temas universais e perenes que ultrapassam aquele momento histórico e por seu estilo original e refinado no trabalho da palavra. O Autor fez sua passagem em 1996 e seus livros continuam sendo reeditados, inclusive com material inédito, e novas traduções de suas obras estão sendo publicadas, assim como e-books, no Brasil e no exterior. O fato de conquistar tantos leitores jovens do século XXI confirma a vitalidade da obra deste mestre de engenho e arte.

Para investigar e descrever as maneiras como a unidade narrativa é realizada, os referenciais teóricos são os ensaios de Ricardo Piglia, as conferências e palestras de Jorge Luis Borges, as teorias do Romance de Formação ou *Bildungsroman*, as pesquisas de Joseph Campbell relacionadas à *Jornada do herói* ou *Monomito* e outros estudos complementares.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; unidade; formação; Jornada do Herói; criação literária; representatividade.

ABSTRACT

The idea of circularity, of unity and cyclical renewal is a frequent theme in the works of Caio Fernando Abreu and sets up a narrative structure with the same pattern. This structure, which reproduces the cycle of life, is reflected in fictional texts narrating the story of a character-protagonist, since the transition from childhood to adolescence and until maturity.

This work proposes that the set of the writer's fictional work can be read as a narrative unity which plot is the trajectory of a character in the formation of his individuality, his conscience and his literary vocation. By focusing on the individual, their experiences, encounters and disagreements, dramas and joys, he composes a human emotional radiography of his time in a period of nearly four decades.

In addition to the issues exposed, and for them as well, the study intends to highlight the relevance, timeliness and quality of Caio's work, by addressing universal and perennial themes that transcend his historical moment and for his unique and refined style in the art of writing. The Author has passed away in 1996 and his books continue to be reissued, including unreleased material, new translations of his books are being published, as well as e-books, in Brazil and abroad. The fact that he has been conquering so many young readers of the XXI century attests to the vitality of the work of this master of ingenuity and art.

To investigate and describe the ways in which the narrative unity is performed, the theoretical background are the essays by Ricardo Piglia, conferences and lectures by Jorge Luis Borges, theories of Novel of Formation or Bildungsroman, Joseph Campbell's research on The Hero's Journey or Monomyth and other additional studies.

Keywords: Caio Fernando Abreu; unity; formation; Hero's Journey; literary creation; representativeness.

São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição. (Caio F.)

***Follow your bliss.* (Joseph Campbell)**

**A realidade gosta das simetrias e dos leves anacronismos.
(Jorge Luis Borges)**

SUMÁRIO

1 - SÃO TUDO HISTÓRIAS...	9
2 - CICLO DE PARTIDA E RETORNO: DOIS ROMANCES, UMA HISTÓRIA	19
2.1 <i>Limite branco</i>	
2.1.1 Trajetória exterior	
2.1.2 Trajetória interior	
2.1.3 O leitor	
2.1.4 Iniciações	
2.1.5 Ciclo de Formação: o relógio, o espelho e a palavra	
2.1.6 Entrando no labirinto	
2.2 <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i>	
2.2.1 O labirinto de Mercúrio	
2.2.2 A jornada	
2.2.3 Vozes da voz	
2.3 A moldura circular	
3 - UM PERSONAGEM NO LABIRINTO: UM FIO DE HISTÓRIAS	87
3.1 Linha do tempo	
3.1.1. Década de 1960	
3.1.2. Década de 1970	
3.1.3. Década de 1980	
4 - OBRA EM PROGRESSO	133

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. SÃO TUDO HISTÓRIAS...

Pode-se dizer que, por muitos séculos, essas três histórias – a história de Tróia, a história de Ulisses, a história de Jesus – têm sido suficientes à humanidade. As pessoas as têm contado e recontado, muitas e muitas vezes; elas foram musicadas; foram pintadas. As pessoas as contaram inúmeras vezes, porém as histórias continuam ali, ilimitadas. Pode-se pensar em alguém, em mil ou dez mil anos, tornando a escrevê-las. (Borges, 2007, p.55)

Cada vez que lemos um livro, o livro mudou, a conotação das palavras é outra. (Borges, 1985, p.11)

A obra em branco, título escolhido para a tese, é uma homenagem afetiva a Caio F., meu querido amigo, que se vestia de branco, às vezes no corpo inteiro, calça e camisa impecavelmente limpas. Modo de vestir da sua maturidade, contrastando com os anos de juventude em que o preto era a preferência. Do negro ao branco, de nigredo a albedo como nas etapas do processo alquímico, a representação explícita da transformação pessoal de Caio Fernando Abreu, uma metáfora dele mesmo e da busca de limpidez e clareza em seu trabalho de escritor. Há também uma citação indireta ao livro *A obra em negro*, de Marguerite Yourcenar, no qual é narrada a trajetória de um grande personagem, o alquimista Zênon, que não abre mão de seus valores e de sua liberdade de pensar e agir, mesmo que isso custe a sua morte, vista como uma possibilidade suprema de autotransformação e de realização de sua obra magna. Curiosamente, o primeiro livro de Caio chamou-se *Limite branco* e o último que produziu em vida foi *Ovelhas negras*, uma reunião de textos não publicados em livro ou anteriormente rejeitados por ele ou pela censura. O adjetivo *branco*, em várias acepções, sobretudo em referência à cor branca, pontua praticamente todos os seus textos e ocupa lugar de destaque em seu imaginário. Na Alquimia, o branco corresponde ao Mercúrio, a

iluminação, associado ao arquétipo de Mercúrio-Hermes-Toth, criador do mundo pela palavra.

Preencher espaços em branco, elipses, seguindo a linha pontilhada pelo escritor na construção de sua obra literária é o que me proponho aqui, a partir da posição de contato mais sensível, próximo e mais íntimo com o livro: a posição de leitora. Leitora assídua, motivada pelo prazer do texto. Prazer que levou à pesquisa, experiência de outro tipo de intimidade. Acompanhei a produção literária de Caio no momento mesmo em que ele a produzia, a partir da leitura de *Ovo apunhalado* e todos os outros livros que o sucederam. Mais tarde, *Triângulo das Águas* despertou o interesse de pesquisadora, inicialmente em função dos aspectos astrológicos, simbólicos e míticos nesta e em suas outras obras. Pouco depois da publicação deste livro, conheci Caio e nos tornamos amigos, em 1985. Em 1988 comecei a realmente estudar os seus textos. Resgatei com dona Nair, mãe de Caio, os dois primeiros livros e fiz cópias xerox. E assim começou a primeira releitura, na ordem em que foram escritos. Sempre, até hoje, passado tanto tempo e tantas páginas lidas e relidas, Caio continua me surpreendendo. Entre as surpresas mais recentes, a redescoberta de *Limite branco*, seu primeiro livro, como um excelente romance, embora não valorizado por seu criador. Esta obra seminal já apontava alguns caminhos que o escritor seguiria depois. A convivência com os textos, "re-releituras" atentas, me levaram a uma percepção muito clara de que havia uma coesão entre os livros e também à intuição de que havia uma outra história sendo contada ali. Uma história que é construída e cria vida pelo leitor, ciclo que se completa.

Nos anos 2000, enquanto escrevia minha dissertação de Mestrado sobre o simbolismo astrológico na obra completa do escritor, percebi que não somente do ponto de vista do simbólico - astrológico e de outras tradições -, mas também na construção narrativa, há uma convergência para uma mesma imagem, uma mesma forma: o ciclo. E o que antes foi intuição se configurou diante de mim com muita clareza, uma pequena epifania à la Caio, e senti que já tinha o mote para a próxima pesquisa.

A ideia de circularidade e de unidade, de renovação cíclica da vida, não somente é presente como tema abordado pelo escritor, como também configura uma estrutura narrativa com o mesmo padrão. Tal estrutura, que reproduz o ciclo da vida, está refletida no conjunto da obra ficcional, ao narrar a história de um personagem-protagonista e seu processo de desenvolvimento pessoal, desde a

transição da infância para a adolescência até a idade madura. Esta é a questão central que será abordada nesta tese, que pretende investigar, nos romances, contos e novelas, de que maneira essa estrutura é construída e demonstrar que o conjunto da obra ficcional pode ser lido como uma unidade narrativa, cujo enredo é a trajetória de um personagem e seu processo evolutivo na formação de sua individualidade, de sua consciência e de sua vocação literária.

Um procedimento narrativo amplamente praticado por Jorge Luis Borges e também apontado em suas reflexões sobre Literatura e escritos de outros autores (obra crítica, conferências), pode talvez ter inspirado outro escritor, seu conterrâneo Ricardo Piglia, a formular as teorias expostas em seu conhecido ensaio “Teses sobre o conto”. Para Borges - e em Borges -, há sempre uma história secreta, uma segunda história que não é aquela diretamente narrada. Em uma de suas palestras publicadas no precioso livro *Esse ofício do verso*, el maestro identifica essa mesma “técnica” em outros narradores e sugere, ainda, que talvez seja sempre a mesma história que é contada. Será sempre a mesma história, sob outras formas. Conta uma história, mas está de fato contando outra, intencionalmente ou não. Sempre a mesma, porém outra. Estaria aí a arte do narrador. Em outra ocasião, na conferência “O livro”, de *Cinco visões pessoais*, Borges traz mais um elemento importante, complementando esta ideia: “eu diria que o mais importante de um autor é a sua entonação; o mais importante de um livro é a **VOZ** do autor, a voz que chega até nós.” (Borges, 1985, p.10, grifo meu)

No ensaio, Piglia propõe algo bastante apropriado se abordarmos os textos ficcionais de Caio Fernando Abreu pela ótica de conjunto, mas também pelo fato de sua ficção se concentrar nesta forma literária. A primeira tese: “um conto sempre conta duas histórias”. Enquanto uma história é narrada em primeiro plano, é construída outra história em segundo plano, um relato secreto que emerge a partir de fragmentos, elipses, pistas e sinais que, todavia, são pontos de contato e elementos fundamentais para as duas histórias: “Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção.” (Piglia, 2000, p.90)

Ao pensar a narrativa de Caio como um todo e nas diversas unidades - livro, contos, etc.- identifica-se pontos de contato significativos; há interseções e uma

convergência entre elas, que aponta para outra direção, fazendo emergir uma segunda história, espécie de universo paralelo. Há um elemento especialmente relevante: as características e experiências dos personagens. Os protagonistas dos romances e de alguns contos parecem constituir desdobramentos ou fragmentos de um único personagem. E é justamente tal personagem que possibilita “ouvir” o segundo relato. Ele narra a sua própria história, sob diversos pontos de vista, diversas vozes de uma mesma voz. Embora a primeira tese de Piglia possa ser aplicada a cada narrativa individualmente e sobretudo a alguns textos, ao pontuar o “suposto personagem” essa perspectiva se amplia quando a obra é examinada em conjunto e, mais ainda, quando lemos cada livro na sequência cronológica em que foi escrito. Há um fio quase invisível costurando tudo, um fio do relato a desenhar um roteiro. Se, usando uma lente em zoom, focalizássemos nosso olhar no protagonista do primeiro romance de Caio, o adolescente Maurício de *Limite branco*, e fôssemos abrindo essa lente, aos poucos, situando este mesmo personagem, com suas características próprias/pontos de contato, porém sob outras formas/personas, na galeria de personagens que aparecem nos livros de contos, e fechando novamente o zoom no jornalista quarentão do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, poderíamos delinear uma trajetória de crescimento e evolução pessoal de um indivíduo/homem/personagem em formação. Este personagem, já maduro, segue seu processo nos textos posteriores ao segundo romance, em contos que foram escritos depois e publicados em *Ovelhas negras* e *Estranhos estrangeiros*. Há uma obra em progresso. Há alguém que busca: a si mesmo, o outro, o amor, a evolução psicológica e espiritual. Há sempre um personagem que lê, que escreve, que se busca também no mundo das palavras e no fazer literário. Um solitário, todavia intimamente conectado com o humano, o coletivo, o social e o cultural. Eis a história secreta. Uma história que não é imediatamente percebida. É preciso tomar distância, como quando damos um passo atrás para observar uma pintura.

Na abertura do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, o escritor faz um convite ao leitor:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor

também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo - suponho - completo. (DP, p.5)

Se estendermos essa sugestão para toda a sua produção ficcional, podemos visualizar a composição de uma "segunda história" com peças móveis que podem ser encaixadas como um quebra-cabeça, como um móvil suspenso e interligado por fios de histórias, entrelinhas sob a pena do escritor. Não se pretende afirmar que o escritor tenha ordenado a totalidade de seus textos deste modo, mas tão-somente como uma leitura possível.

A hipótese, portanto, é a de que a literatura de ficção de Caio, vista em conjunto, constitui uma unidade, partes que se integram através do fio condutor que é este personagem. De *Limite branco* até *Onde andará Dulce Veiga?*, assim como em *Ovelhas negras* e no póstumo *Estranhos estrangeiros*, é delineada a trajetória de um personagem em construção, de si mesmo e de sua criação literária. Esse personagem-protagonista aparece inicialmente como um menino no final da década de 1960, vive sua juventude nos anos 1970 e alcança a maturidade nos anos 1980 e início dos 1990.

A pergunta "o que é um leitor?" é, sem sombra de dúvida, a pergunta da literatura. Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta - para benefício de todos nós, leitores imperfeitos porém reais - é um texto: inquietante, singular e sempre diverso. (Piglia, 2006, p.25)

No ensaio "A personagem do romance", o escritor, professor, sociólogo e crítico literário Antonio Candido reitera a importância do personagem, que parece o elemento mais vivo nos romances, talvez o mais atuante e mais comunicativo da novelística moderna, pois "representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor" (Candido, 2009, p.54) e torna possível o sentimento de verdade, a verossimilhança. Ressalta, porém, que personagem, enredo e ideias são inseparáveis e interligados, sua relação é responsável por uma estrutura bem construída, característica dos romances bem realizados. Embora não seja o

personagem a parte mais importante, sendo mais um integrante de um todo indivisível que constitui a obra, é o personagem, ser fictício, que faz a ponte com o leitor, ser real, que com ele se identifica.

Na tradição literária, o Romance de Formação ou *Bildungsroman* é uma forma narrativa em que é representada a trajetória de formação de um personagem-protagonista desde a sua infância ou juventude até a maturidade e sua integração na sociedade. O livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, produzido na última década do século XVIII, é considerado a obra paradigmática do gênero.

Na historiografia, o *Bildungsroman* é uma grande contribuição alemã para a história da literatura mundial e está ligado aos projetos românticos de construção de identidade nacional. Sua origem, todavia, conforme Otto Maria Carpeaux, em sua monumental *História da Literatura Ocidental*, remonta às tematizações literárias do Santo Graal, narrativas da jornada de um homem em busca de si mesmo, como a retratada na grande obra medieval *Parzifal*, de Wolfram von Eschenbach. Posição semelhante à de Carpeaux, encontra-se em Antonio Candido, que, no ensaio "O homem dos avessos", ao analisar *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, mostra a relação deste "romance de educação" com a herança medieval das novelas de cavalaria, as lendas do Graal, as iniciações e os ritos agrários, numa prodigiosa interação de mito e *logos*.

Surgido na Europa no final dos anos 1700, em uma época de mudanças e efervescência política, social e cultural, o *Bildungsroman* transcende aquele momento histórico e suas implicações ideológicas e se transformou através do tempo, consolidando-se na história da literatura como um gênero ou subgênero específico. O cânone goethiano reflete os padrões alemão e europeu da época em que é considerado o nascimento oficial do gênero. Cada época e nação, todavia, teve os seus Romances de Formação, adaptando e transformando o modelo. Sua linhagem ultrapassa o paradigma. Apesar das alterações do modelo original e das divergências entre teóricos, permanece como uma forma narrativa apoiada em um tema central: a trajetória de formação de um indivíduo e um final feliz com sua integração no meio social.

No modelo clássico do *Bildungsroman*, essa história de desenvolvimento e autoaperfeiçoamento é vivida por um protagonista do sexo masculino, pode ter curta ou longa duração, podendo durar toda uma vida. Como parte de seu processo de

aprendizado do mundo, de educação e de evolução pessoal, o personagem deve encarar várias etapas, experiências de transformação no nível mental, físico e espiritual, frequentemente ritos de iniciação, com ou sem a ajuda de mentores, viagens, afastamento da família e do lugar de origem (não raro a mudança do interior para uma metrópole), concluída com um final feliz: a integração no grupo social, a maioria das vezes representada pelo casamento.

O que o romance de formação, as novelas de cavalaria e as histórias do Graal têm em comum? A aproximação ou mesmo um parentesco com os antigos ritos de passagem, a arquetípica busca de evolução e de autotransformação. Uma jornada que se reproduz no ciclo diário do existir, com seus acontecimentos prosaicos ou heroicos, a experiência do humano no ciclo da vida.

A correspondência e a analogia entre abordagens distintas é o foco dos estudos de Joseph Campbell, que, através da comparação entre mitologia, religião, psicologia, história e literatura, identificou semelhanças entre a maneira de contar histórias, de praticar aprendizados, de relacionar-se com o divino e o tema universal de evolução e transformação, a aventura de ser e existir. Campbell empreendeu uma larga e profunda pesquisa nas narrativas escritas e orais de diversas origens, povos e partes do mundo ao longo da história e, na obra *O herói de mil faces*, apresenta a teoria que chamou de "Jornada do Herói" ou "Monomito", termo que tomou emprestado do escritor James Joyce, mencionado em *Finnegans wake*. Em suas investigações, identificou uma estrutura comum entre inúmeras narrativas de diferentes civilizações, em diferentes épocas. O "Monomito" é fundamentalmente um ciclo de partida e retorno:

[...] a primeira tarefa do herói consiste em retirar-se da cena mundana dos efeitos secundários e iniciar uma jornada pelas regiões causais da psique, onde residem efetivamente as dificuldades, para torná-las claras, erradicá-las em favor de si mesmo (isto é, combater os demônios infantis de sua cultura local) e penetrar no domínio e da assimilação, diretas e sem distorções, daquilo que C.G.Jung denominou "imagens arquetípicas".

[...]

Sua segunda e solene tarefa e façanha é, por conseguinte (como o declara [o historiador Arnold] Toynbee e como o indicam todas as mitologias da humanidade), retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu. (Campbell, 1995, p. 27-28)

A Jornada do Herói vincula duas ideias aparentemente distantes – a busca espiritual dos antigos com a moderna busca da identidade. É sempre a mesma e maravilhosa história. Nos mitos, no folclore, na religião, das narrações orais à literatura moderna e ao cinema, sob diversas representações, há um herói arquetípico que percorre uma jornada individual de desafios, aprendizados, autorrevelação, descoberta, evolução e realização.

Quem é o herói que protagoniza os textos de Caio Fernando Abreu? Como é esse personagem? O que ele faz, que experiências vive? Como ele se move, por onde anda, em que lugares, ruas, cidades? Em que época? Quais são seus desejos, necessidades, sentimentos? O que ele pensa, quais são suas ideias? O que ele busca? O que ele lê e escreve?

Conhecer e revelar a história secreta contada por Caio Fernando Abreu, eis a aventura desta tese.

O estudo abrangerá os textos ficcionais que seguem, constituindo o *corpus*: *Limite branco*, *Inventário do ir-remediável*, *O ovo apunhalado*, *Pedras de Calcutá*, *Morangos mofados*, *Triângulo das águas*, *Os dragões não conhecem o paraíso*, *Onde andaré Dulce Veiga?*, *Ovelhas negras*, *Estranhos estrangeiros*.

Para investigar e descrever as maneiras como a unidade narrativa proposta é realizada, os referenciais teóricos são os ensaios de Ricardo Piglia, as conferências e palestras de Jorge Luis Borges, as teorias do Romance de Formação ou *Bildungsroman*, as pesquisas de Joseph Campbell relacionadas à *Jornada do Herói* ou *Monomito* e outros estudos complementares.

Para uma visão de conjunto que configure a unidade nas obras de Caio Fernando Abreu, é preciso montar a "história secreta", ordenar as partes desse todo. Há que reler, refletir, ler outra vez, raspar camadas, buscar nas entrelinhas o fio que costura todas as histórias em uma única história. Fazer uma decupagem, desmontar para poder montar, em outro arranjo, o que seria uma estrutura articulada feita de várias partes móveis. Os romances *Limite branco* e *Onde andaré Dulce Veiga?* constituiriam a moldura do quadro, um contorno, quase uma fôrma. O primeiro como obra fundadora e seminal, matriz em que é gerado o personagem; o segundo como

o nó para onde converge a trajetória iniciada em *Limite branco* e desenvolvida nos contos que o antecederam. E, "além do ponto", nos textos posteriores a *Onde andaré Dulce Veiga?*, jornada que continua.

O ponto de partida é *Limite branco*, de caráter inaugural, não somente por ser o primeiro livro escrito por Caio e o primeiro romance, mas também por suas características literárias. É um texto que se aproxima do modelo clássico do *Bildungsroman* ao mostrar o processo de desenvolvimento de um personagem que transita da infância para a adolescência e juventude, passando por vários aprendizados e iniciações, em um ciclo de sete anos. Narrado sob dois pontos de vista, em primeira e terceira pessoa, apresenta o que seria um personagem-protótipo, o embrião do protagonista que evoluirá ao longo das outras obras de ficção.

O romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, narrado em primeira pessoa, é protagonizado por um jornalista em uma jornada de busca de uma cantora desaparecida. A noção de formação não se relaciona ao *Bildungsroman*, sobretudo por tratar-se de um personagem já maduro (em torno de 40 anos) e sua trajetória ocorrer no tempo reduzido de sete dias. A formação aqui remete às antigas *quest* e narrativas de iniciação, em que o crescimento psicológico se dá através de uma série de provas e dificuldades na realização de uma missão de busca de um objeto. Está simbolizada em um objeto externo na figura da cantora Dulce Veiga, mas, na verdade, a busca é do próprio sujeito e de sua voz literária.

Para identificar as partes do que seria uma narrativa única, há que examinar cada livro. Talvez somente os dois romances de Caio fossem suficientes para demonstrar uma unidade, uma possível continuidade e complementação entre eles, como se fossem "romances irmãos". A leitura atenta a seus livros de contos e novelas produzidos entre os dois romances, todavia, reedita essa relação e possibilita fazer conexões entre as diferentes histórias, preenchendo lacunas e fortalecendo o conjunto. O segundo romance, que poderia ser um ponto de chegada, se torna um novo ponto de partida, pois a busca, sob outras formas, continua nas vivências dos personagens que foram escritos depois.

Como personagem leia-se doravante o protagonista cujas características comportamentais, modos de pensar e trajetória de desenvolvimento pessoal são delineadas em Maurício de *Limite branco*, romance inaugural da obra do escritor, e, metamorfoseadas, se fundem com o jornalista de *Onde andaré Dulce Veiga?*

O conteúdo da tese será desenvolvido em quatro capítulos.

No capítulo 1, este que está sendo lido, é colocada a proposta do trabalho e os modos de sua construção e apresentação.

Nos capítulos 2 e 3 é feita a análise dos romances e livros de contos/novelas, ressaltando os aspectos principais (personagens, temática, estrutura), assim como o cotejo dos textos analisados, de modo a salientar os pontos de interseção que constituem o fio do percurso do protagonista e sua história.

No capítulo 4 é demonstrado de que forma a trajetória do protagonista e a unidade narrativa, interligadas, se inserem ou não nas tradições e variantes do Romance de Formação e da Jornada do Herói. Aqui, os caminhos percorridos na tese se encontram de modo a evidenciar a relevância da produção ficcional de Caio Fernando Abreu para a Literatura Brasileira.

Para facilitar a leitura, as citações das obras do escritor serão indicadas por iniciais e número da página ou somente pela página, nos capítulos que tratam somente de um livro, conforme as edições abaixo:

- LB - *Limite branco*, 2a edição revista pelo autor (1993)
- IR - *Inventário do ir-remediável* - texto revisado pelo Autor em 1995 e incluído em *Caio 3D: o essencial da década de 1970* (2005)
- OA - *O ovo apunhalado* - revisado pelo Autor em 1984 (2009)
- PC - *Pedras de Calcutá* não consta se foi revisada (1996)
- MM - *Morangos mofados* - revisado pelo Autor em 1995 (2005)
- TA - *Triângulo das águas* - revisado pelo Autor em 1991 (2005)
- DP - *Os dragões não conhecem o paraíso* - incluído em *Caio 3D: o essencial da década de 1980* (2005 B)
- DV - *Onde andarás Dulce Veiga?* - 1a. edição (1990)
- ON - *Ovelhas negras* - 1a. edição (1995)
- EE - *Estranhos estrangeiros* - incluído em *Caio 3D: o essencial da década de 1990* (2006)

2. CICLO DE PARTIDA E RETORNO: DOIS ROMANCES, UMA HISTÓRIA

Escrever tem desses mistérios. De repente, sem esperar, um dia você consegue despertar alguma coisa que está viva dentro de muita gente. (DV, p.84)

2.1 *Limite branco*

O romance *Limite branco* narra a trajetória de desenvolvimento individual do personagem Maurício em dois momentos de vida, ambas fases de mudança radical: infância e passagem para adolescência no interior do Rio Grande do Sul, na cidade imaginária de Passo da Guanxuma, e adolescência e transição para a vida adulta em Porto Alegre.

Aborda um período de sete anos na vida do protagonista, começando na infância, com 12 anos - em que experimenta os desafios do desenvolvimento e puberdade -, até os 19 anos, no que seria o prelúdio da idade adulta, à qual é lançado bruscamente pela perda da mãe. A sexualidade, a morte, a construção da identidade e a busca de um sentido ou finalidade para a vida, ligada à descoberta e desenvolvimento da vocação para escrever, são os núcleos em torno dos quais giram acontecimentos e, sobretudo, as emoções e reflexões de Maurício. O enredo apresenta poucos eventos externos. O foco está no acontecimento interior, na forma que Maurício sente e interpreta aquilo que vive, no seu psiquismo, lembranças,

devaneios e sonhos. Nas duas etapas passa por experiências de mudança, semelhantes a ritos de passagem. Vivências transformadoras como a morte de pessoas muito próximas e queridas, o processo de crescimento e transição para outra fase da vida, a descoberta da sexualidade, a viagem do interior para a cidade grande e mudança de modo de vida, o primeiro amor e a perda desse amor, a morte repentina da mãe.

A história de Maurício se desenrola em dois tempos e dois espaços: a infância no campo e a adolescência e transição para a idade adulta na capital. A simultaneidade de tempos diferentes é um elemento fundamental na sua construção. A estrutura é circular e a narrativa inicia *in media res* no momento presente com um capítulo de abertura interrompido em certo ponto, seguido de uma narração retrospectiva. O primeiro capítulo terá continuidade e se completará no capítulo final, unindo as duas pontas. São ao todo 21 capítulos, desenvolvidos em duas narrativas paralelas, com dois pontos de vista distintos e alternados: um narrador onisciente em terceira pessoa que expõe os fatos do passado, a partir da infância até chegar no presente, na fase final da adolescência; um narrador na primeira pessoa, o protagonista, que escreve um diário íntimo no tempo presente, aos 19 anos.

Os personagens com quem o protagonista interage na infância são as pessoas da família - pai, mãe, avó, tios, tias, primos -, a empregada, outros serviços e vizinhos. Sem irmãos, brinca sozinho e eventualmente com a prima, que vem do Rio de Janeiro durante as férias. Encena brincadeiras e fantasias inspirado nos livros de aventuras e perambula pelos arredores, pelas casas dos vizinhos, por campos floridos à beira de um açude. Manifesta tendência ao isolamento e à deambulação, que se acentuará através do tempo. Na cidade grande, além dos familiares, relaciona-se somente com um amigo e colega de escola e, mais tarde, na fase dos 19 anos (no tempo do diário), com uma amiga. O Maurício rapaz é um solitário de fato, que fica a maior parte do tempo em seu quarto, lendo seus livros, escrevendo ou caminhando pelas ruas da cidade, navegando em seus pensamentos.

Alguns elementos remetem aos anos 1960. A primeira indicação de tempo histórico ocorre na fase de infância, através do primo Edu, um jovem rebelde e contestador, crítico da estrutura familiar a qual se refere como "burguesia decadente". Essa expressão remete às ideias de esquerda de bandeira marxista, ao Existencialismo de Sartre e aos movimentos estudantis que no mundo inteiro

culminaram no ano de 1968. Salvo esta referência, o contexto histórico, político e social é irrelevante, quase inexistente. Outro indicador aparece quando a família faz a viagem de trem da cidadezinha de Passo da Guanxuma para a capital. A maior parte das linhas da citada Viação Férrea, usada para transporte de passageiros para Porto Alegre, foi extinta no início da década de 1970. Nessa mesma passagem, Maurício pensa na expressão "carro de praça" designando "táxi", usada até os anos 1960. Já na capital, quando Maurício está na escola, há referência ao uso da caneta tinteiro e aos bondes, que circularam em Porto Alegre até o início de 1970. Na fase dos 19 anos, o trânsito dos bondes também é mencionado e também há referência ao uso de brilhantina nos cabelos dos homens, mais característico dos anos 1950, mas que também atravessou a década de 1960.

O nome da cidade de Porto Alegre não é mencionado, mas é facilmente deduzido pelas ruas e outros locais pelos quais Maurício se desloca: a Redenção, a Rua da Praia, a avenida Borges e seu viaduto, a Praça da Alfândega, a igreja das Dores, o Guaíba e suas ilhas, sua orla e a chaminé do Gasômetro, praças e plátanos. O estado do Rio Grande do Sul também é somente sugerido. Além da capital, são feitas referências ao espaço físico do campo e estância no interior - "verde plano do pampa", invernada, taquareiro, macegas - o vento minuano, o pala, o chimarrão e o mate. Na linguagem, aparecem o uso da segunda pessoa do singular em algumas falas e as expressões regionais: piás, guri, guria, capaz!, macanudo, flaquito, solito, china, chinoca, chineiro, envareado, barranqueado. Ainda, em uma das referências ao seu pai, Maurício o descreve como "um gaúcho sólido".

2.1.1 Trajetória exterior

Maurício vive uma infância típica de guri do interior, em uma fazenda com seus pais, avó e tias, brincando solto pelos campos e no quintal da casa. Aos seus 12 anos, após o falecimento da avó materna, a família se muda para a cidade grande com o objetivo de "cuidar do futuro" do menino. Na escola, ele conhece Bruno, com quem desenvolve um laço afetivo muito forte, que porém é cortado quando este viaja de volta para sua cidade natal, o Rio de Janeiro. Sete anos se

passam, Maurício está com 19 anos, já na faculdade. Passa a maior parte dos dias trancado em seu quarto lendo e escrevendo seu diário ou então matando aulas e perambulando pelas ruas da cidade. Sua mãe fica grávida, mas no final da gestação sofre uma queda fatal nas escadas do prédio em que moram e morre, junto com o bebê.

A narração se inicia no tempo presente do protagonista, aos 19 anos, com um narrador onisciente, no capítulo *Tempo de silêncio*, e se completará no capítulo final, com o mesmo título, fechando o círculo. No segundo capítulo - *A pequena raiz* -, também em terceira pessoa, há um salto no tempo e, em *flashback*, começa o relato de infância, evoluindo cronologicamente do passado para o presente, dos 12 até os 19 anos do protagonista. A partir do terceiro capítulo é introduzido o diário íntimo de Maurício.

O diário compreende nove dias, o período de 15 a 23 de maio da fase dos 19 anos. Na primeira pessoa e no tempo presente, os registros do diário alternam os capítulos da narrativa de infância, com os quais têm uma conexão temática, como se Maurício reinterpretasse o passado com os olhos de hoje. Nem sempre a conexão é evidente, porém, pois se dá pela subjetividade e pelas emoções do personagem. Do ponto de vista gráfico, esses textos são escritos em itálico. Cada dia do diário é numerado como capítulo dentro da sequência geral da narrativa, ambos no padrão de números romanos.

A infância propriamente dita é configurada nos capítulos iniciais (*II A pequena raiz*, *IV Luciana*, *VI O mundo*, *VIII A descoberta*), nos quais se misturam as brincadeiras e fantasias infantis com as primeiras manifestações da puberdade, a descoberta do sexo ao presenciar o ato sexual entre um homem e uma mulher e o conhecimento da existência da morte através do suicídio da empregada Luciana e da morte da avó. Nesta fase, o tempo é vago, alargado, quase um tempo mítico, de origens. Tem uma nota nostálgica, de alusão ao paraíso da infância, em forte conexão com a natureza, no ambiente das estâncias e no quintal da casa.

O capítulo *X A viagem* é exatamente o meio do livro e marca uma nova etapa com uma mudança geográfica, a migração da família para a capital, em sincronia com a passagem de Maurício para uma outra fase de desenvolvimento. Com 12 anos, passa a usar calças compridas, que ele sente como uma alteração no status social e também símbolo do início da adolescência. Na sua interpretação, agora ele "não é mais criança", como ouve os adultos falarem. A mudança se tornará mais

clara para ele mesmo ao senti-la no corpo, no capítulo *XII O sonho*, quando tem a sua primeira ejaculação enquanto dorme e é despertado pela intensidade da sensação ("fiquei homem").

No capítulo *XIV Bruno* há uma aceleração no tempo narrativo e acontecimentos importantes no âmbito emocional. O capítulo, mais longo do que os anteriores, é dividido em três partes, indicado pelo espaçamento maior entre os parágrafos e pelo conteúdo dos textos, assinalando a passagem de tempo: Maurício conhece Bruno na escola, início da relação; a doença de Bruno e uma espécie de confissão compartilhada, explícita e implícita, da consciência dos dois quanto ao que estava acontecendo entre eles (meio); por fim, a viagem de Bruno de volta para o Rio de Janeiro, fim da relação. A passagem do tempo é condensada, sobretudo quando da partida de Bruno, experiência afetiva que define o fim da infância e avanço da adolescência, de menino para rapaz. Há uma alteração no ritmo interno de Maurício que se reflete no ritmo da narração, andamento que se apressa. Na parte final percebe-se um salto no tempo, que parece passar mais rápido, sobretudo pelas caminhadas de Maurício no cais da orla do Guaíba e pelo centro da cidade. A caminhada reforça a sensação de passagem do tempo, como em um filme. Não é possível precisar quantos anos se passaram entre o momento em que Maurício chegou na cidade/conheceu Bruno e a partida do garoto. Presume-se algo entre um e três anos, pelas características físicas do adolescente - buço cerrando, pelos no corpo se adensando, alterações na voz, espinhas, ereções - e o fato de já andar sozinho pelas ruas, sem precisar ser conduzido por um adulto.

No capítulo *XVI A volta*, a narrativa em terceira pessoa faz um salto no tempo, chega ao presente, a fase dos 19 anos de Maurício. O mês de maio é indicado, o mesmo do diário, e as duas narrativas se encontram, se sincronizam e convergem para o final, em tempo linear. No registro de diário que o antecede, Maurício comenta, inconformado e irritado, a gravidez da mãe. O título deste capítulo, que se refere ao retorno dos primos Edu e Maria Lúcia e de tia Clotilde em função do parto iminente, sugere também a estrutura circular da narrativa. Com o retorno de Edu e Maria Lúcia, há uma retomada do relacionamento com os primos, que logo passará por modificações.

Em continuidade cronológica, segue-se *XVIII O passeio*. Neste longo capítulo (em extensão semelhante ao capítulo *Bruno*), Maurício faz uma caminhada pelo centro da cidade e pela região próxima ao Gasômetro. Diferente de outras

passagens, a duração do tempo é estendida por várias horas da tarde de domingo, até o anoitecer. O espaço tem maior relevância, sendo descrito com detalhes pelo olhar de Maurício, como uma câmera em deslocamento, observando os lugares, objetos e pessoas, ouvindo fragmentos de conversas dos transeuntes. Há uma quase fusão entre espaço externo e interno, compondo uma paisagem interior que coloca em contraponto os pensamentos e os passos de Maurício. À exceção de poucas palavras trocadas com o homem de um bar em que ele entra para tomar um guaraná e com o cobrador de ônibus de retorno para casa, está sozinho com seus pensamentos. O processo de introspecção se assemelha ao do diário, mas aqui as reflexões dialogam com elementos externos, na maior parte acionadas por eles, a partir das quais vai tecendo uma rede de associações. O título deste capítulo faz uma remissão a uma passagem da infância, narrada em *VI O mundo*. Naquele, começa a escrever uma composição para a escola, cujo título é justamente "O passeio", em que inventa um passeio de barco com os familiares e o pessoal da estância. Logo abandona a tarefa, preferindo fazer um passeio a escrever sobre ele. O menino passeia na própria casa, misturando as figuras dos antigos retratos de família com sua fantasia. No presente e no passado, seu trânsito é pelo mundo interno, devaneios em diferentes escalas.

Segue-se o capítulo *XX A queda*. Embora o título seja relacionado ao acidente fatal com a mãe, que cai na escadaria do prédio onde moram, a queda é também o "cair na realidade" de Maurício. Enquanto ele e a prima Maria Lúcia se deslocam em um táxi em direção ao hospital onde a mãe está internada, ele tem a sensação de que nunca mais verá os plátanos de que tanto gosta. A mesma sensação de "nunca mais" quando da morte de Luciana. No silêncio branco do hospital pressente o que virá, a grande perda.

A narrativa chega ao final com o capítulo *XXI Tempo de silêncio*, fundindo-se com o capítulo de abertura com o mesmo nome. A ponte entre os textos é feita com a repetição do trecho em que começa o diálogo com o pai, a partir da primeira fala de Maurício. Sensíveis e fragilizados, na dor ficam mais próximos. Estão mais cuidadosos e atentos um com o outro. Maurício sente compaixão pelo pai e lhe vem à memória uma cena de menino, quando cavalgava com o pai na estância. Lembra-se também de sua mãe enquanto apalpa a colcha que ela havia bordado, sutil **labirinto**. Juntos decidem a ida de Maurício para o Rio de Janeiro, onde irá continuar os estudos e morar na casa do primo Edu. O pai voltará para a fazenda,

onde realmente gosta de viver. Maurício faz as últimas anotações no diário, registra a morte da mãe e o seu recorrente desejo de um dia conseguir olhar-se nu, diante de um espelho, sem baixar os olhos. Ele sabe que as coisas mudarão radicalmente, mas agora se sente um pouco mais seguro e decide encarar a vida de frente.

2.1.2 Trajetória interior

A primeira experiência de limite. Todas as primeiras coisas, o primeiro amor, as primeiras perdas. Os desafios do crescimento, ritos de passagem, a descoberta da sexualidade e da morte. A morte como brutal contato com a vida, assim como o nascimento. Limite como limiar, passagem.

Os relacionamentos são elementos fundamentais no processo de desenvolvimento de Maurício. As pessoas/personagens são mediadores, às vezes mentores, espelhos através dos quais ele se vê, se mede e se avalia. Vivências radicais e transformadoras como o sexo e a morte são intermediadas por mulheres (mãe, empregadas da família, avó, tias, prima, amiga). São elas que trazem essas realidades para o plano concreto e para sua consciência. Com as figuras femininas experimenta intimidade, acolhimento, segurança e carinho. Com os homens (pai, primo, tio, amigo) existe o vínculo afetivo e, muitas vezes, erótico, mas sempre há algum tipo de dificuldade; a relação é polarizada, em um movimento de aproximação e afastamento, de atração e repulsão.

O primo Edu, jovem bonito e engajado, é objeto de fascínio e idealização para o menino, uma mistura homoerotismo e projeção. É uma figura masculina pela qual Maurício se sente atraído e com quem se identifica. Tem com ele um laço de confiança e afinidade, o que não ocorre com o pai. Na segunda fase, para o Maurício de 19 anos, o primo passa de admiração e sedução para a decepção e a frustração. Ao voltar do Rio de Janeiro para visitar a família, Edu está completamente diferente, na aparência e no comportamento. Perde o brilho e o encanto para o rapaz, tornando-se mais um dos estereótipos da burguesia decadente que antes desprezava. De certo modo, Maurício seguiu o caminho para o qual o primo apontava e que de alguma maneira o inspirou, despertando nele o que chamava de "possibilidades". Edu ficou só na promessa. Daquele que Maurício

chama de "o outro Edu" sobraram somente os belos olhos azuis, que vagamente lembram o fascínio que exerciam sobre ele.

O pai, homem do campo, um "gaúcho sólido", é visto com o distanciamento do respeito e, ao mesmo tempo, com revolta. Representa um modelo antigo, duro, patriarcal, autoritário e conservador. Não demonstra afeto e interesse real pelo menino, que mastiga em silêncio a sua raiva em reação ao tratamento frio e seco do pai. Com o Maurício-rapaz a relação também é distanciada e tensa. Isso só se altera com a morte da mãe, quando percebe a tristeza profunda do pai pela perda da esposa e companheira de uma vida. Neste momento, Maurício consegue senti-lo mais humano e frágil e, assim, mais próximo de si. Na contraparte, há a mãe submissa, um padrão típico da época, que acata as demandas do marido e cuida das coisas da casa. Amorosa e protetora com o filho, intermedeia a relação com o pai, contornando o tratamento rígido. As outras mulheres da narrativa - a empregada Luciana, a prima Maria Lúcia, a avó, as tias Violeta e Clotilde - são também afetuosas com ele.

Na infância, a figura feminina mais significativa é a empregada Luciana. Mistura de energia maternal e de intenso erotismo, é ela que tem a maior aproximação afetiva com o menino Maurício. Conta histórias antes de dormir, cuida dele e dá os remédios quando está doente ou machucado, prepara bolo e leite quente e o acolhe quando ele tem frio ou não consegue dormir. Esse elo é rompido com a morte de Luciana, que causa forte impacto sobre o menino. A moça, que era noiva, se suicida com ingestão de formicida, por causa de um "amor impossível", a paixão por Edu. A realidade reproduziu a ficção, como uma personagem de uma das histórias que Luciana inventava, à semelhança de contos de fada.

O suicídio de Luciana é a primeira experiência de contato com a morte, que depois se repetirá com a morte da avó e, mais tarde, e de forma mais dramática, já rapaz, com a morte da mãe. De certo modo, dá início a seu processo de mudança, o que seria talvez o início do fim da infância com a consciência da finitude: "Luciana não ia voltar nunca mais, ele sabia". Começa a despedida da Terra do Nunca e o ingresso na realidade do nunca mais.

Através de Laurinda, outra empregada da casa, dá-se a descoberta do sexo. Ocorre no campo, à beira do açude. Ele espia a mulata em intercuro sexual com Zeca, um capataz da fazenda. Maurício começa então a entender as transformações que vinham acontecendo com seu corpo, suas ereções e outras sensações. A

observação desta cena sucede a um momento em que, em contato com a terra e a natureza exuberante, percebe suas reações físicas e as associa à excitação que sente quando está na banheira de casa, na água quentinha. Ao presenciar a nudez e o ato sexual de Laurinda e Zeca, as coisas começam a fazer sentido. Suas reações ao que vê são contraditórias. Confuso, ainda que sinta prazer, tem muito medo de tudo que sente, achando-se impuro, sujo e feio. O desprezo por si mesmo, a sensação de impureza, de nojo e a comparação com um animal selvagem é recorrente, sobretudo na associação com sexualidade, tanto na infância quanto na fase juvenil do protagonista.

Em outra instância, a experiência do primeiro amor; o amor puro, em que a sexualidade é apenas insinuada e limitada pelo proibido. Ao mudar para a capital, Maurício conhece na escola o menino Bruno. Sente-se inexplicavelmente atraído por ele ao ver os seus "cabelos louros, presos a um corpo que, no primeiro momento, não chegou a se definir". (p.98) A iniciativa de aproximação parte de Maurício, que espera pelo colega no final da aula. Quando se falam, sente a familiaridade daqueles que já são velhos conhecidos. Ficam amigos de imediato.

Os dois garotos são muito diferentes. No aspecto físico, em relação à família e condição social, lugar de origem (classe alta x família classe média; Rio de Janeiro/cosmopolita x Passo da Guanxuma/interiorano). Maurício é o guri do campo, um tanto rude, aparentemente duro, mas sensível; Bruno é o menino de cidade grande e também mais refinado e delicado. Bruno tem cabelos louros e os de Maurício são pretos. Os nomes dos personagens também sugerem contraste, uma ideia de opostos e complementares, de luz e sombra. Ao nome Bruno, de origem germânica, é atribuído o significado de luminoso e brilhante. (Obata,1986, p.46) Tal associação não somente remete à sua aparência, como também ao seu comportamento. O nome Maurício, por sua vez, corresponde a "escuro, de pele escura". (idem, p.139-140) Isso também pode ser associado à sua constante sensação de inadequação, ao ver a si como sujo, impuro e vulgar. Bruno funciona como uma espécie de farol, ao iluminar questões que estavam no escuro para Maurício, trazendo-as à consciência.

A associação com impureza é presente na relação dos meninos, não ligada ao sexo, mas sim ao proibido. A atração pelo mesmo sexo é identificada e experimentada no nível do sentimento. O que seria considerado uma transgressão de fato não acontece, pois não se consuma no nível físico. Além de forte autocrítica

e incômodo com as transformações físicas do crescimento - crescimento de pelos, espinhas, ereções, poluções noturnas -, que Maurício considera coisas sujas, há uma autocensura ao julgar errado e feio tudo isso, inclusive a confusão em relação às suas reações, que manifestam desejo tanto por mulheres quanto por homens. Maurício parece ter mais consciência do que se passa com ele e do interdito no sentimento de amor por uma pessoa do mesmo sexo, lidando com isso com relativa serenidade. Seu nível de envolvimento emocional, porém, não parece tão profundo. Bruno, muito sensível, chega a adoecer de paixão e cai de cama com febre, estressado com a luta entre o sentimento e a proibição; internaliza o sentimento e sua dor se expressa na somatização. Bruno revela a vontade de esconder-se em algum lugar onde não pudessem ser vistos, para viverem livremente seus desejos e sentimentos, ao comentar o livro *Viagem ao centro da Terra*, que Maurício havia lhe emprestado: "seria bom se a gente pudesse fazer uma viagem dessas, hein Maurício? Para o centro da Terra, onde ninguém pudesse ver a gente". (p.103) Ele sofre pelo interdito e necessidade de esconder e, ao mesmo tempo, pelo desejo, a vontade de viver o que sente. Bruno diz ter muito medo disso tudo; Maurício compartilha o mesmo medo, embora não exponha para o outro. A experiência do corpo não chega a acontecer, possivelmente porque Bruno volta para o Rio de Janeiro, sua cidade de origem. Não são expressos os motivos da viagem, há apenas uma insinuação de que os pais de Bruno percebem o que está se passando entre os dois meninos, provável motivo do afastamento.

Depois de Bruno, ele não será mais o mesmo. E a partida de Bruno, mais que um rompimento e perda do amor, é motor de mudança e passagem na vida de Maurício, mais uma de suas iniciações. Cruza o limite branco, fim da fase da inocência e da infância. Observando o afastamento do navio, reflete: "Era difícil imaginar que Bruno estivesse lá dentro, confinado naquele **limite branco** e estreito que cada vez se diluía mais no horizonte, entre as ilhas do Guaíba." (p.107, grifos meus) Prossegue:

Mas não estava triste. Era como se de repente tivesse percebido que vivia, e que aquilo nada mais era do que um capítulo, uma etapa. Enfiou as mãos nos bolsos, teve vontade de cantar. Uma canção qualquer, mas calou. A voz sairia fina ou grossa? Talvez aquela ridícula mistura dos tons, com súbitas quebras. "Como sou ridículo, como sou ridículo", pensou, com nítida consciência do seu rosto cheio de espinhas, das mãos grandes demais, do buço cerrando, os gestos

desajeitados como os de uma marionete com os cordões arrebitados.
(p.107, aspas do autor)

Como um bicho que troca de pele, sente-se incômodo no corpo que muda e que ainda não se definiu. No capítulo *A descoberta*, em que vê Laurinda e Zeca fazendo sexo e em *O sonho* quando tem sua primeira ejaculação e primeiro orgasmo, as sensações ligadas ao corpo têm uma ligação intensa com a natureza. A percepção da sexualidade no ambiente e nele próprio se fundem. Depois que o barco de Bruno se vai, Maurício sai a caminhar e senta em um banco de praça. É primavera, e ele compara a intensidade das cores de flores, os cheiros, o pólen no ar e o vento morno à efervescência de suas sensações, ao calor e ondas de desejo que o tomam de formas descontroladas e imprevisíveis. Tempo fértil, tempo de florescer. Tudo se mistura e se confunde. Os sentidos, os pensamentos, as transformações em seu corpo e o desejo desperto se impõem com tanta violência que ele chega a sentir ódio de si mesmo e se compara a um animal selvagem. A identificação com a natureza, com a animalidade e o instinto prossegue na fase dos 19 anos e é expressa claramente no diário íntimo.

A alternância de pontos de vista narrativos, em vaivém, cria um movimento de onda e, com isso, com um mergulho mais profundo na psique de Maurício. Ao migrar para o diário e retornar ao narrador em terceira pessoa, há um fluir natural da narrativa, como rios que paralelamente correm. Há uma complementação entre as narrações, o que se acentua quando ocorre a simultaneidade temporal entre elas. Os registros são feitos no tempo presente e interrompidos quando a mãe sofre a queda e vai para o hospital. Só retoma sua escritura depois de receber a notícia de que a mãe morreu, passados cinco dias. São duas frases somente e não mais como diário em primeira pessoa, mas integradas à narrativa em terceira no capítulo *Tempo de silêncio*, que abre e fecha o romance.

O diário dialoga com a narrativa do passado através de temas, imagens, impressões. Maurício faz uma espécie de balanço de vida, uma releitura e revisão de algumas situações, na busca de significado e sentido, procurando desenvolver alguma compreensão das suas experiências, das relações com as pessoas e de si mesmo.

Embora o narrador em primeira pessoa seja naturalmente mais íntimo, e o tom do diário obviamente confessional, o narrador em terceira cria um sentimento tão forte de proximidade que em algumas passagens se assemelha ao narrador do diário, como se fosse um narrador em primeira. Esse procedimento é frequente nos textos ficcionais de Caio, em que, embora haja muitas narrativas em terceira, fica a sensação no leitor de que praticamente, senão todos, são em primeira pessoa. Neste romance, a narrativa em terceira pessoa é realizada de forma muito sutil e até mesmo afetiva, semelhante a um registro de memória, como se aquele que narra recordasse de um outro, aquele Maurício que ele foi um dia, diferente do eu de hoje, mas o mesmo. Quase como se esse narrador em terceira fosse o próprio Maurício e que, em uma lente memorialista, olhasse para trás e contasse sua história, talvez para si. A notável habilidade do escritor no uso do discurso indireto livre¹, os diálogos e pensamentos de Maurício, a expressividade das imagens, a descrição de sonhos, pesadelos e devaneios, a atmosfera onírica de algumas passagens que fundem fantasia e realidade, as sinestésias e o tom lírico reforçam essa impressão. O narrador é muito próximo, como alguém que estava lá, que testemunhou os acontecimentos, e se refere às pessoas da família e às empregadas da casa com intimidade e carinho.

Ao começar o diário, Maurício relata ter acabado de se olhar no espelho, observando as mudanças que ocorrem em seu corpo. O ato de olhar-se no espelho acontece muitas vezes, em situação concreta ou imaginada, principalmente no diário, mas também na narrativa em terceira pessoa, sem a mesma ênfase. Sua autoimagem é sempre marcada pelo incômodo, pelo mal-estar e não aceitação de si, sobretudo em relação à aparência. Ele se acha feio, desengonçado, "como um boneco com os cordões arrebitados" e com uma voz horrorosa. A essa visão negativa contrapõe-se o desejo, expressão de uma necessidade íntima, de se afirmar e - diante do pai severo ou de quem quer que seja - nunca baixar os olhos. O sentido é sempre o mesmo, como expresso na última frase escrita no diário (dentro da narrativa em terceira), no final do livro: "um dia poderei olhar-me nu em um espelho sem baixar os olhos". (p.151)

Afirma que o diário é o único lugar onde é verdadeiro, ele mesmo. Admite que em outras situações pode falsear, fingir. Ali se desnuda e expõe com verdade seus

¹ Tipo de discurso que registra pensamentos (predominantemente) e fala dos personagens, com ou sem mediação do narrador.

pensamentos e emoções, sua confusão, suas contradições e dúvidas, sua constante autocrítica e autocensura e as críticas em relação ao mundo e às pessoas.

Tenho a impressão de que este diário é como um espelho. Ele me reflete todas as vezes que o tomo para escrever. A diferença é que o espelho não me guarda: basta sair da frente dele para que minha imagem se apague. O diário, não, o diário é fiel. Ele me guarda mesmo quando não estou escrevendo: basta abri-lo para que ele me mostre a mim mesmo. (p.95)

O espelho, imagem recorrente, aparece como objeto em que ele se olha e analisa sua aparência, mas também como ideia, de modo subjetivo, ligado ao desejo profundo de se ver com autoconfiança, força e inteireza, sem baixar os olhos, sobretudo diante de si. É como uma meta, um objetivo a alcançar, uma expressão do ser ele mesmo, de ser alguém que ele próprio reconheça como digno e com valor.

Questionamentos sobre si, suas emoções e sua solidão dominam o seu tempo e seu pensamento. Também o sexo e o anseio por um relacionamento muito especial com alguém. Não vincula sexo e relacionamento ao amor, todavia. Embora se refira a esse sentimento em algumas vezes, parece ainda não compreendê-lo. É algo que sobrepaira, sem acesso à consciência, é uma ausência, uma falta. A esse vago mistério atribui o nome de solidão, o mais perto que consegue chegar desse algo desconhecido e do sentimento de vazio, do incômodo que não consegue explicar. Afirma ser a solidão o motivo maior da existência do diário e que quando esta cessasse também o diário deixaria de existir. Revela sua instabilidade emocional, as variações e oscilações entre diversos estados. Há uma propensão ao drama, típico das intensidades adolescentes, fase em que as primeiras experiências têm um impacto muito forte e não raro desproporcional. Sentimento frequente de raiva e ódio, niilismo, pensamentos suicidas, preocupação constante com a morte, medo de tudo e de si mesmo, de se conhecer (e das coisas feias e sujas que encontraria dentro de si) são alternados com vontade de viver, de experimentar tudo o que há para viver, vontade de amor e de encontrar alguém (talvez essa a experiência mais idealizada) e de descobrir e realizar sua vocação.

Ser ele mesmo e ter uma identidade própria está ligado a encontrar o seu caminho e seu rumo: "Se tivesse um objetivo - uma vocação, como será uma

vocação? - tudo seria diferente."(p.96) Não quer ser como a sua família, quer para si outro destino e considera que pode ser o escrever, a atividade literária:

Tenho lido muito. Quando leio certas coisas, me vem certo alento, nem chega a ser uma esperança, um sopro leve que logo se desfaz. Penso: "Talvez eu pudesse... se outros puderam, afinal... talvez eu pudesse também..." Por alguns segundos, quase tenho certeza de que eu poderia criar também outras vidas, inventar histórias, enredar-me em outros problemas além dos meus. É só um instante. Para escrever, eu acho, é necessário um desligamento muito grande, um distanciamento enorme de si próprio e das coisas que rodeiam a gente. Não consigo fazer isso. Escrevo, às vezes, mas são coisas medíocres. Uma casca de palavras ocas, coloridas, porque dentro não há absolutamente nada. Afinal, se eu mesmo sou vazio, como poderia criar coisas cheias? **Criar**. Um dia, quem sabe, depois de muito amar e desamar, querer e não querer, depois de quedas e voltas, avanços e saltos, talvez depois disso tudo reste alguma coisa. E isso, essa sobra, talvez possa ser transformada em outra a que darei o nome de **criação**, quem sabe. (p.96, aspas e grifos do autor)

Maurício duvida de sua capacidade, porém, está sempre se julgando e só vê defeitos: "Eu não me conheço. E tenho medo de me conhecer. Tenho medo de me esforçar para ver o que há dentro de mim e acabar surpreendendo uma porção de coisas feias, sujas." (p.29) Observa suas mudanças físicas - os pelos, a voz, as ereções - e recrimina-se. Considera-se sujo e impuro, chega a sentir nojo de si, e pensa da mesma forma em relação a tudo que é ligado ao corpo, ao desejo, ao sexo. Há uma constante avaliação negativa de si mesmo e a limpeza e a pureza são como valores a conquistar.

O sexo é um assunto tão revestido de medo, censura e culpa, que mesmo no diário ele tem dificuldade de falar a respeito. Se reconhece inábil, sem saber lidar com isso. Atribui essa falta de capacidade em parte à falta de orientação da família e sua educação conservadora, às coisas que ouviu na infância, carregadas de juízos moralistas, de que é algo que deve ser feito no escuro, escondido. Não consegue ver a sexualidade como uma coisa natural, e considera algo animalesco, carnal, e que depois de o desejo satisfeito restaria apenas o nojo. Suas duas únicas experiências sexuais, as quais classificou "desastrosas", ocorreram somente no âmbito físico, com prostitutas, mulheres muito mais velhas, sem beleza ou atrativos para ele. Na segunda vez fica tão mal que chega a vomitar depois do ato. Costuma

masturbar-se, mas sempre se sente culpado por fazê-lo e também por suas fantasias.

Extremamente crítico em relação a si e aos outros, fecha-se sobre si mesmo e se isola. Ao mesmo tempo em que se sente só e sofre por isso, reforça esse sentimento afastando-se da convivência. Na verdade, há um cultivo da solidão, tanto em relação à família quanto a outras pessoas. Não tem interesse pelos estudos, embora goste da leitura, e cabula as aulas para caminhar pela orla do Guaíba, pelas ruas do centro da cidade ou para ir ao cinema, às vezes sem interesse no filme, mas somente para, de alguma forma, se esconder.

Tem como única amiga a pintora Marlene, a quem admira por se entregar completamente ao seu trabalho e também por romper com a família e morar sozinha, coisas que ele gostaria de fazer. Relembra Bruno como um amigo, como algo bonito e bom, mas que, assim como a amizade com Marlene, tão perdida quanto ele, não corresponde aos seus ideais e projeções:

Só agora eu sinto que as minhas **asas** eram maiores que as dele, e que ele se contentava com os ares baixos; eu queria grandes espaços, amplitudes azuis onde meus olhos pudessem se perder e meu corpo pudesse se espojar sem medo nenhum. Queria e quero - ainda. Voar junto com alguém, não sozinho. Mas todos me parecem tão fracos, tão assustados e incapazes de ir muito longe. Talvez eu me engane, e minhas asas sejam bem mais frágeis que meu ímpeto. Mas se forem como imagino, talvez esteja fadado à solidão. (p.43. grifo meu)

Em relação aos familiares, oscila entre o repúdio e a ternura, traço já presente na infância e que se acentua. Tem saudades da infância na fazenda, das tias e avós "saudades daquilo que fui e, sei, não sou mais e nunca voltarei a ser". (p.29) A negação da família faz parte de uma típica rebeldia juvenil de contestação das regras e padrões estabelecidos e da necessidade de ser diferente para construir sua identidade. Quer se libertar e ser independente e se incomoda por se sentir emocionalmente muito preso a eles. Encarados como impedimento, obstáculo para sua libertação e seu crescimento e também como culpados por seu estado de confusão e de vazio, reage contrariamente. Não consegue visualizar um futuro para si, sobretudo por não se encaixar no modelo tradicional de formação de família, ter filhos etc. Há um constante desejo de evasão. Por vezes pensa em fazer uma

viagem para algum lugar distante, longe da família, onde acredita que poderá se encontrar e então ser ele mesmo, mas, ao mesmo tempo, se dá conta de que o importante é a viagem interna:

Uma viagem bem longa, para bem longe daqui, talvez resolvesse, se é que há mesmo algo para ser resolvido. Mas talvez a solução seja na paisagem interna, não na externa. Talvez eu possa modificar aquela sem modificar esta. O que eu queria era modificar as duas, de uma só vez. Queria ter o que ver, quando olhasse dentro e fora de mim. (p.96)

Com o tempo, há uma inversão nos relacionamentos com as pessoas da família: há uma desmistificação de Edu, que deixa de ser o modelo a que se pautava; reconhece a afinidade e até semelhança física e comportamental com Maria Lúcia; passa a ver o pai com outros olhos, a enxergar o homem por trás da casca dura de homem do campo.

É tempo de me fazer, eu sei. E sei que é bom ser ainda indefinido. Pelo menos as deformações não calaram fundo, não se afirmaram em feições. [...] Não é fácil ser a gente mesmo da cabeça aos pés, da unha do dedo mindinho até o último fio de cabelo. Por isso, não posso condenar Edu, não posso condenar meu pai nem minha mãe, nem qualquer outra pessoa. São apenas seres que ficaram no meio do caminho, que não tiveram força suficiente para ir até o fim. Não tiveram, quem sabe, consciência de que estava em suas mãos fazer a si próprios. E se deixaram esmagar pelo tempo, pelos outros, pela sociedade, como meu pai e minha mãe. Mas eu terei força, essa força e essa lucidez que faltaram a eles. Terei vontade. Consciência já tenho, e esse é o primeiro passo. Não sei quais são os outros, mas saberei dá-los. (p.124)

A dificuldade no relacionamento com o pai é mais forte do que na infância, quando o pai parecia mais distante do que autoritário. Todavia, começa a compreendê-lo um pouco por sua dificuldade com a vida na cidade, onde fica mais triste, e por sua necessidade do campo e da estância, lugar a que o pai realmente pertence e onde se sente feliz. Vê que o pai, como ele, do seu próprio jeito, passa pela mesma sensação de incômodo, de estar deslocado. Expressa a não aceitação da gravidez tardia, que recrimina, considera obscena e até indecente, justificando-se

para si mesmo por serem pais mais velhos, mas talvez mais por macular uma imagem idealizada da mãe.

Persiste a identificação com Edu, segundo ele a única pessoa que seria capaz de compreendê-lo e ajudá-lo em suas dificuldades e desorientação. Também admira Edu por ter "a sua vida". Quando reencontra o primo no momento atual, todavia, essa figura idealizada perde todo o encantamento, pois tornou-se alguém comum, igual a todos os outros. Irrita-se com isso e chega a desprezar e ter certa repulsa por Edu, um mal-estar físico. O Edu de agora é exatamente tudo o que Maurício não quer ser.

Por outro lado, a prima Maria Lúcia o surpreende, ainda que ele continue arredio e mantendo distância. Não é mais aquela menininha chata que se intrometia em suas brincadeiras, mas alguém mais próximo, talvez a pessoa da família mais parecida com ele, com seu silêncio e sua reserva, além de um pouco de semelhança física. É a prima que estará a seu lado no momento difícil da perda da mãe.

Tem um interesse um tanto indefinido pelas coisas transcendentais e metafísicas, há uma busca de significado em outra dimensão, fora da vida ordinária e cotidiana. A existência de Deus, embora muitas vezes negada por um posicionamento pretensamente intelectual, parece ser desejada, sobretudo como possibilidade redentora e de alívio do sofrimento. Deus, considera, só pode existir verdadeiramente se ele puder, de alguma forma, senti-lo, o que significa reconhecer em si uma necessidade de Deus. Chega a realizar experiências semelhantes à meditação e à visualização, na tentativa de alcançar um estado mais etéreo, de participação mística, em uma espécie de comunhão com o todo em um plano superior, no qual pensa poder encontrar algo que se possa chamar de Deus. No dia de diário em que dedica mais atenção às indagações sobre a crença em Deus e necessidade do divino, o foco continua a ser sua solidão, às vezes vista como uma sina, um fado. Parece pensar que a ligação com algo maior pudesse aplacá-la e sanar sua constante angústia.

No fundo, há só uma verdade: me sinto só. Talvez seja essa a causa dos meus males. Ou será o desconhecimento do que sou, como escrevi ontem? O que sei é que as coisas que preocupam podem ser resumidas em poucas palavras: Deus, solidão. E no fundo, o que existe sou eu. Como um grande ponto de interrogação sem resposta. (p.43)

Intui que viver pode ser "sinônimo de perguntar" e volta a uma de suas maiores obsessões, a morte, considerando que esta talvez seja a única resposta. Revela a admiração pelos suicidas, talvez acionada por sua forte ligação afetiva com Luciana, considerando-os mais dignos do que as pessoas que simplesmente se encaixam nos padrões e modelos e que não buscam se descobrir, ainda que isso lhe custe a vida. É taxativo ao afirmar que odeia "quem não se busca", reforçando sua oposição a tudo e todos que não procuram evoluir. Mostra o anseio por crescimento, por uma formação, pela construção da individualidade e da identidade, o desejo de encontrar sua vocação, de algo que lhe seja próprio e que o distinga dos outros:

Talvez a maneira como me debato seja natural, e até positiva. É possível que eu parta daí para um conhecimento maior de mim mesmo. Então estarei livre. Acho que meu mal sou eu mesmo, esses **círculos concêntricos envolvendo o centro do que devo ser**. Mas só poderei me aproximar dos outros depois que começar a desvendar a mim mesmo. Antes de estender os braços, preciso saber o que há dentro desses braços, porque não quero dar somente o vazio. Também não quero me buscar nos outros, me amoldar ao que eles pensam, e no fim não saber distinguir o pensar deles do meu.

Criar alguma coisa, como eu queria. Novos mundos, outras vidas. Não para fugir dos meus, mas para projetá-los em outros, para enriquecê-lo e descobri-lo. Mas quando sento em frente ao papel em branco, o que aparece nas palavras é só eu, eu e mais nada. E o papel em branco parece uma boca escancarada, mostrando os dentes, rindo da minha pretensão. Ao mesmo tempo, alguma coisa em mim não consegue desistir, mesmo depois de todos os fracassos. E tento, tento. Falta gosto de carne, cheiro de suor nos personagens que invento. Não desisto. Um dia, um dia, quem sabe? Pode ser que esteja no **escrever** a resposta de tudo o que persigo.

Acreditar, só preciso acreditar um pouco mais em mim. (p.112. Grifos meus)

Ainda que gravite em torno de si mesmo, no curto espaço do diário pode-se observar um amadurecimento de sua visão de mundo e das pessoas. Expressa sua constante flutuação emocional, cheio de altos e baixos, alterna episódios extremamente niilistas com momentos em que prevalece a afirmação positiva da vida. Suas ideias vão se adensando e se aprofundando, assim como a perspectiva em relação ao mundo externo e aos relacionamentos. Desenvolve um pouco mais

de empatia e busca um entendimento do outro, que começa a ser visto como alguém semelhante: "[...] nossas verdades quase nunca são iguais às dos outros, e é isso que gera o que chamamos de solidão, desencontro, incomunicabilidade." (p.112) Ainda que continue se julgando negativamente, reforça o objeto de sua busca e realiza avanços, sente-se desperto e mais disposto, decidindo vencer os medos e encarar a vida de frente, caminho de encarar a si mesmo. Nos registros finais do diário, prevalece a atitude positiva, reconhece suas fragilidades e enganos, mas esforça-se para superar suas limitações:

Quero mudar a minha vida. Tenho dezenove anos, é tempo de fazer alguma coisa. Talvez eu tenha medo demais, e isso chama-se *covardia*. [...] Covardia é uma palavra feia. Receio de enfrentar a vida cara a cara. Descobri que não me busco ou, se me busco, é sem vontade nenhuma de me achar, mudando de caminho cada vez que percebo uma luz. Fuga, o tempo todo fuga, intercalada por períodos de reconhecimento.

[...]

Quero ser eu mesmo. Será difícil? [...] mas estou disposto a correr o risco. É preciso concretizar a ideia: tirá-la dos limites do pensamento, arrancá-la apenas do papel e torná-la um pedaço de mim, decisão cravada no corpo. Não sei como fazer, por onde começar, mas sei que o farei. Hoje, amanhã, ou depois. De uma vez só ou pouco a pouco, eu o farei. (p.139, itálicos do Autor)

Quando ocorre o acidente com sua mãe, o diário é interrompido. Uma interrupção também no diálogo com sua experiência interior. O trecho acima é um dos últimos registros. Após um intervalo de cinco dias, Maurício retoma sua escritura. Desta vez, seus apontamentos são incorporados pelo narrador em terceira pessoa, no capítulo final *Tempo de silêncio*. Escreve a data, 28 de maio, e somente duas frases: "mamãe morreu" e "um dia, poderei olhar-me nu em um espelho sem baixar os olhos." (p.150) Depois, dirige-se à janela e limpa os vidros com os dedos, visualizando agora uma paisagem mais nítida e definida. Ao enxergar seu reflexo no vidro, sobreposto à imagem das árvores na rua, repete para si aquela última frase que escreveu e pensa: "[...] não ia ser fácil, ele sabia. Haveria muitas quedas, e sucessivos impulsos para levantar-se." (p.151) Assim Maurício conclui mais um ciclo e prepara-se para uma nova jornada, vida que segue.

2.1.3 O leitor

Este jovem que deseja ser escritor é também um leitor desde criança, além de ouvinte atento para os contos de fada, lendas e outras histórias que a empregada Luciana lhe contava antes de dormir. Demonstrava um gosto todo especial pelas palavras, pelos significados, sons e ortografia e já revelava talento para a escrita: "a professora sempre elogiava o que ele escrevia". Mais tarde, vivendo na capital, o pai de seu amigo Bruno diz que, segundo seu filho, ele "escreve muito bem". O escrever continuou a ser cultivado, assim como a leitura, pois trocava livros com o amigo. Além da cumplicidade silenciosa do afeto, os meninos compartilham o interesse pela literatura.

Na infância e no início da adolescência, suas preferências são os clássicos de aventura e as obras de Monteiro Lobato, cujos personagens e imaginário o inspiram e se misturam com seus devaneios, sonhos, fantasias e brincadeiras. O ambiente e os personagens do *Sítio do Picapau Amarelo* se assemelham ao contexto de Maurício, com sua vida no campo e pessoas da família. Diferentemente das crianças do sítio, ele brinca sozinho, a não ser nas férias escolares, quando a prima Maria Lúcia vem do Rio de Janeiro e ele permite que ela participe um pouquinho.

Há nas obras de Lobato, um personagem que chama muito a atenção de Maurício. É o Minotauro, do livro com o mesmo nome, referido também como "monstro de guampas" ou "homem enorme com cabeça de boi e chifres". As alusões a este aparecem em situações e devaneios ligados a sexo, especialmente no capítulo *O sonho*, em que o menino passa por uma iniciação sexual simbólica em um labirinto, intermediada por uma criatura híbrida e hermafrodita e que reúne em seu corpo e comportamento as características deste ser mitológico, misturadas com as suas próprias, de outras pessoas e ainda elementos vegetais. À medida em que o sonho avança, o menino percebe que a "estranha criatura" é ele mesmo e, à luz da Lua, tem seu primeiro orgasmo. A forte carga erótica dessa imagem, sob várias formas, se conecta a outras passagens do livro em que Maurício, menino ou rapaz, se identifica com a animalidade, os instintos e a natureza, na efervescência, às vezes invasiva, da sexualidade nascente.

Maurício se identifica de modo mais explícito com Robinson Crusoe, protagonista do livro homônimo do inglês Daniel Defoe. No capítulo *O mundo*, no taquaireiro do fundo do quintal, Maurício faz de conta ser aquele marinheiro sobrevivente de um naufrágio que permanece 30 anos em uma ilha. O mundo é a sua ilha de fantasia, viagem interior ao seu universo particular. Maurício recria essa história à sua maneira, quase como uma peça de teatro. Monta um cenário com objetos que coleta do lixo jogado no pátio, uma galinha faz o papel de papagaio e um gato gordo faz as vezes de leão. "Sou um náufrago solitário", afirma. Como Robinson Crusoe, isolado e só, ele tinha que aprender a viver com as coisas que estavam ao seu alcance, superar desafios e obstáculos para sobreviver:

Na maioria das vezes era obrigado a ficar calado, pensando nas coisas que formavam a vida de Robinson-Maurício. E eram tão poucas essas coisas, naquela ilha pequenina e deserta. Quando se entediava muito, tinha que comer moranguinhos surrupados dos canteiros da tia, ou então, último recurso, pensar nas coisas da vida de Maurício-Maurício. E que, uns dias, pareciam muitas, e difíceis de serem pensadas, mas noutros eram tão insignificantes quanto as de Robinson. (p.46)

Os pontos de contato da história de *Robinson Crusoe* com *Limite branco* não aparecem somente nas brincadeiras infantis. A figura do náufrago se reproduz mais tarde na vida de Maurício, sob formas mais sutis, no plano emocional. Além da tendência a se isolar em sua "ilha", representada por seu mundo interior, o espaço externo se configura como ilhas simbólicas em seu quarto fechado e no que chama de "minha praça", à beira do Guaíba, na proximidade do Gasômetro. No diário, ao falar sobre sua sensação de estar perdido em uma busca desesperada, como sua amiga Marlene, usa esta mesma imagem como expressão da impossibilidade de ajudarem um ao outro e de sua solidão: "seria como dois náufragos prestes a afundar quererem dar a mão um ao outro. Acabariam afundando juntos. Além disso, [ela] tem seus amigos, tem sua pintura, tem já seu jeito de viver. Eu, nem isso." (p.55) Digno de nota também é o fato de que o livro *Robinson Crusoe* tem a forma de diário do protagonista.

O Maurício da segunda fase, aos 19 anos, em um trecho da narrativa em terceira pessoa, se refere à outra obra clássica, associando-a a seu momento no contexto familiar. Na volta dos primos e tia, estão todos reunidos à mesa quando sua

mãe fala qual será a sobremesa - doce de batata - e Edu celebra: "Oba! Há quanto tempo!". À semelhança do livro de Marcel Proust, é acionada uma corrente de reminiscências de infância:

À la recherche du temps perdu, Maurício pensou com ironia. E lembrou das criadas da fazenda colocando e tirando infindáveis pratos, o vestido preto da avó na cabeceira da mesa, sacerdotisa de um ritual primitivo. O leitão com um ovo na boca, no dia de Natal; o peru recheado, pernas erguidas para o ar; as galinhas gordas, nos dias especiais em que alguém fazia aniversário; as sobremesas que nasciam do tacho de Luciana, comprado dos ciganos, depois de um dia inteiro de chiados e pulos. Naquele tempo, as conversas tinham um gosto quase tão bom quanto a comida. Depois, a sesta prolongada, o silêncio invadindo a casa até o meio da tarde. Olhou para Edu, sentiu pena. Ele viera buscar todas aquelas coisas outra vez, e o que encontrava era um bando de pessoas sem graça, falando encabuladas palavras sem nenhuma importância. (p. 119-120)
[...] Era o gosto do doce de batata, pensou, que provocava os outros gostos. (p.120)

Em sucessão a esses pensamentos, a memória afetiva aprofunda-se, com a intensa recordação de Luciana. Diferente do personagem de Proust, que mergulha na busca do que exatamente o sabor da madeleine molhada no chá lhe trazia, ele toma um gole de leite (alimento maternal) para afastar o gosto e as lembranças, por sentir saudades doloridas de Luciana e da doçura da infância que não volta. Uma infrutífera busca do passado não somente para Edu e também para ele. Junto com Luciana-princesa e contadora de histórias, foi-se a sua infância. Com a avó-sacerdotisa, foi-se o "misterioso" álbum de retratos, registro da memória familiar.

Outros livros de juventude não têm referência direta como o citado *récit de memoire* de Marcel Proust. A página de diário que segue o capítulo *A volta*, inicia-se com a frase "a derrubada dos ídolos", quase um título. É a expressão do pensamento de Maurício sob o impacto da decepção em relação ao primo Edu. De ídolo e mentor, modelo de atitude e modo de ser, se converte no oposto disso, torna-se um representante de tudo o que ele não deseja ser. A frase que não lhe sai da cabeça o dia todo, composta por "quatro palavras lidas não sei em que livro não sei em que tempo" (p.122), sugerem *O crepúsculo dos ídolos*, de Friedrich Nietzsche. Pode-se especular que o rapaz andava envolvido com algumas das ideias mais conhecidas do filósofo alemão. Através de seus questionamentos sobre a existência

de Deus, por exemplo: "já passei também pelo ateísmo, embora fosse só de fachada. 'Deus está morto' - eu repetia, citando frases de livros que não lera". Também, e de forma bem mais significativa, há uma preocupação de Maurício com a repetição cíclica de fatos e situações, ecos do "mito do eterno retorno"² de Nietzsche e talvez alguma identificação com essa alma atormentada, sobretudo pelo seu sentimento de angústia por se sentir preso nesse processo e em si mesmo:

Sempre o mesmo **círculo** vicioso: da solidão nasce a ternura, da ternura frustrada a agressão, e da agressividade torna a surgir a solidão. Todos os dias o **ciclo** se repete, às vezes com mais rapidez, outras mais lentamente. E eu me pergunto se viver não será essa espécie de ciranda de sentimentos que se sucedem e se sucedem e deixam sempre sede no fim. (p.71, grifos meus)

2.1.4 Iniciações

Em seu processo de desenvolvimento, Maurício passa por várias iniciações, primeiras experiências de transformação. Algumas são características do crescimento, da passagem pela puberdade e pela adolescência, ligadas às mudanças corporais e despertar da sexualidade. Outras, têm um caráter existencial, como a morte de três pessoas queridas: da empregada Luciana na infância; da avó materna, aos 12 anos, pouco antes de ir para a capital; da mãe, aos 19 anos, que aponta para uma outra etapa de transformação, prelúdio da idade adulta e uma nova viagem e mudança de cidade, desta vez para o Rio de Janeiro.

Uma das iniciações ligadas à sexualidade se dá por via de um sonho muito significativo do Maurício-menino, com 12 anos, pouco depois de ter chegado na capital. Um caleidoscópio de imagens com fragmentos de cenas da vida, pessoas, animais, personagens de livros, céu, nuvens, Sol, Lua e vegetação compõem um

² Embora o "mito do eterno retorno", tenha se tornado mais conhecido pelas obras de Nietzsche, tem origem anterior nos mitos arcaicos de repetição cíclica. Os antigos têm uma visão mais positiva, considerando a repetição periódica como um processo de renovação. Ao longo da produção literária de Caio observa-se um interesse crescente por cosmologias como a Astrologia, um estudo dos ciclos astrais e das relações com a natureza e acontecimentos na Terra, intrinsecamente ligadas à ideia de repetição e renovação. Para uma leitura mais aprofundada sobre essas questões, sugere-se a leitura de *O mito do Eterno Retorno*, de Mircea Eliade e de minha dissertação de Mestrado/livro nas Referências Bibliográficas deste trabalho.

"enredo" cujo tema principal é a iniciação sexual, experimentada no nível interno e inconsciente e conduzida ao consciente e ao externo através da primeira ejaculação. O conjunto de elementos aparentemente díspares remete a antigos ritos de passagem, em que o neófito é confrontado com desafios como enfrentar um monstro e vencer o medo, conquistando uma nova qualidade de vida. As ações acontecem no interior de um **labirinto** formado por paredes muito altas que compõem uma sucessão de corredores curvos, semelhante a círculos ou espirais. Nele encontra uma criatura híbrida de humano, animal e vegetal e com características femininas e masculinas. Apesar de estranha e um tanto assustadora, não desperta medo em Maurício, mas sim a sensação de acolhimento, proteção e companhia. A criatura o envolve e se movimenta sobre ele, despertando o seu desejo e, quando ele se agarra a ela, percebe que este ser é ele mesmo. Tomado por sensações incontroláveis atinge o orgasmo. A força do que sente o desperta e, ao ver o líquido viscoso em suas pernas, entende tudo o que se passou: "fiquei homem".

Em meio à abundância de representações que reforçam o conteúdo sexual, algumas partes do sonho remetem às palavras, aos livros e ao ato de contar histórias. Em certo ponto da caminhada pelo labirinto, vislumbra na estação o trem que está prestes a sair e segue naquela direção. Surge o primo Edu e barra seus passos e estende "uma pilha de **livros** e o vidro de remédio verde. "Tu és o único que tem possibilidades", disse". (LB, p. 89, aspas do autor). Mais adiante, Maurício vê entalhes nas paredes do labirinto e tenta ler: "encontrar alguma **palavra** conhecida seria uma espécie de salvação - mas os garranchos eram pequenos monstros indecifráveis, incompreensíveis." (LB, p.90). Ouve passos se aproximando. Encontra a criatura que se parece com Edu, Luciana, Laurinda, Zeca, sua mãe, com o corpo entrelaçado de **morangos**: "o estranho ser curvava-se para ele, com jeito de querer **contar uma história**. [...] A boca dele - **dele ou dela?** - movia-se devagar, mas a história não nascia." (LB, p.91, grifos meus) A associação entre imagens sugere que Maurício tem uma percepção de que o mesmo poder criador que há na energia sexual e na natureza é também a essência do processo criativo. Neste caso, a narrativa oral e a criação literária.

2.1.5 Ciclo de Formação: o relógio, o espelho e a palavra

Nos textos de Caio Fernando Abreu, as imagens muitas vezes assumem uma dimensão simbólica. Neste romance, dois objetos aparecem com frequência: o relógio de pêndulo e o espelho. Além de funcionarem como uma espécie de ponto de referência para Maurício, são formas que emergem das duas narrativas paralelas e as representam no aspecto temático e estrutural.

Na narrativa em terceira pessoa, o relógio da família tem uma presença tão marcante que às vezes ultrapassa a dimensão de objeto, por seu componente afetivo, e se transforma em ponto de apoio para Maurício, ajudando-o a estabelecer um vínculo com o presente e com a realidade concreta, como uma âncora. Quando se sente perdido e aterrorizado em seus pesadelos e devaneios, é o som das batidas do relógio que o ajuda a situar-se, saber que está em casa e sentir-se seguro, a salvo. A narração em terceira pessoa caminha sobre o eixo do tempo, avançando no presente, voltando ao passado, estendendo e reduzindo sua duração nas diferentes etapas da vida do personagem, em um ciclo de sete anos. Apesar de se desenvolver em um período delimitado, o andamento segue os passos da subjetividade, a pulsação do personagem em crescimento, ele próprio um pêndulo oscilante. O tique-taque e as badaladas ritmadas, em compasso de dois tempos, sugere as alternâncias presente/passado, exterior/interior, e também a condução dos dois narradores.

O espelho tem um significado mais amplo e abrangente, de caráter espacial. É uma metáfora da narrativa inteira e de sua estrutura especular e circular. Ao representar os ciclos vividos por Maurício, o romance reproduz a circularidade da vida e seus processos. Na escrita do eu, no diário íntimo que espelha o seu interior, o rapaz refere-se ao ato de contemplar-se no espelho, analisando seu corpo e sua aparência. Nas duas faces do espelho, dois olhares sobre o personagem que se olha. A busca de alinhamento entre essência e aparência. O eu de dentro que procura o eu de fora e vice-versa. Há duplicação e também dobradura: o Maurício do passado e do presente, que, ao curvar-se sobre si, se contempla e se instaura, recriando a si mesmo. Volta-se sobre o passado e descreve um círculo, ressignificando-o no presente. Com o narrar espelhado, o tempo cronológico se transforma em tempo redescoberto.

É do movimento do olhar, como a íris que se expande e se contrai conforme a luz, em analogia com as alternâncias do ponto de vista do narrador, que emerge a "formação" de Maurício. Os dois ângulos da narrativa se complementam, diálogo entre as experiências nos planos objetivo e subjetivo. Na escritura do diário, que é seu espelho, ambiente de reflexão, Maurício se vê e se procura, resgata o tempo perdido da infância e escreve para se ler. O desenho de sua trajetória está na narrativa em terceira pessoa, mas a jornada só se completa com a vivência daquele que cresce em seu interior, que se engendra a partir de si no diário, "a pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão", como na epígrafe de Hilda Hilst na abertura do romance. O aprendizado e a busca consciente de desenvolvimento e formação se configura e cria sentido com o diário. Ali se manifesta a qualidade das experiências, no pensamento que toma forma pela escrita. E também pela reflexão sobre o ato de escrever, como forma de criação e descoberta da sua vocação. Escrevendo, Maurício reúne suas partes dispersas, avalia-se, organiza-se internamente e se fortalece. Erige sua construção através da palavra e encontra algum significado para a vida. A criação o dignifica e finalmente reconhece um valor em si.

2.1.6 Entrando no labirinto

Em *Limite branco*, obra seminal, é possível identificar as primeiras tintas de elementos que serão trabalhados nas obras posteriores de Caio. Com certa constância, porém metamorfoseados. Tais elementos, tanto temáticos quanto formais, apresentam interseções com o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* e também com os contos e novelas. Alguns temas, além de reiterados ao longo de sua produção ficcional, assumem tonalidades mais radicais e muitas vezes violentas. Quanto à forma, já se configura o estilo elaborado e minucioso do escritor, que constrói uma arquitetura delicada de atmosferas, memórias, impressões, imagens e símbolos, articulados com criatividade e habilidade no uso de diferentes vozes narrativas, no diálogo sutil com outras obras literárias, na beleza e maestria do trabalho com a linguagem.

Neste romance se destacam alguns elementos recorrentes nos textos ficcionais do escritor, aqui vinculados ao protagonista Maurício:

- o solitário e a solidão;
- a melancolia;
- o isolamento, o autoexílio, sentir-se à margem, estranhamento;
- dificuldades de relacionamento social;
- conflitos internos e questionamentos;
- ambiguidade sexual, homoerotismo, bissexualidade;
- idealização do amor, expectativa de um encontro e de um relacionamento especial, quase elevado ao nível do sagrado;
- vazio e falta de algo não identificado;
- crítica, ironia, humor;
- autocrítica, autodepreciação, sentir-se impuro;
- obsessão limpeza x sujeira, muitas vezes associada à ideia de pureza;
- contrastes e oposições: escuro x claro, luz x sombra, vida x morte;
- natureza, animais, flores, vegetação e mundo aquático;
- desejo de voo, imagens de asas;
- devaneios, fantasias, sonhos e pesadelos;
- memória, reminiscências e lembranças de infância em cidade do interior;
- deslocamentos, deambulação e viagens;
- indagações metafísicas;
- iniciações e ritos de passagem;
- símbolos, mitos, lendas;
- cor branca;
- o medo, como medo de si próprio e do medo em si;
- febres, suores;
- a morte;
- o suicídio e os suicidas;
- as perdas;
- a passagem inexorável do tempo;
- círculos e processos cíclicos de retorno, repetição e renovação;
- a literatura, a leitura, os livros, os personagens e os escritores;
- as palavras, o escrever, o escritor e o fazer literário.

2.2. Onde andará Dulce Veiga?

Nada além
Nada além de uma ilusão
Chega bem
É demais para o meu coração
Acreditando
Em tudo que o amor mentindo sempre diz
Eu vou vivendo assim feliz
Na ilusão de ser feliz

Se o amor só nos causa sofrimento e dor
E melhor bem melhor a ilusão do amor

Eu não quero nem peço
Para o meu coração
Nada além de uma linda ilusão

(canção de Mário Lago e Custódio Mesquita)

Em *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B*, de Caio Fernando Abreu, um jornalista procura uma cantora desaparecida. O subtítulo, que remete ao estilo policial *noir* dos filmes franceses e norte-americanos das décadas de 1940 e 1950, pode levar o leitor desavisado a pensar que se trata de uma história de detetive, com resolução de crimes, clima de suspense, mulheres misteriosas e fatais, metrópoles decadentes com ruas escuras, ambientes sombrios e toda a arquitetura imagética do gênero. O que não falta aqui, todavia é mais um dos recursos literários e estéticos utilizados por este escritor refinado que mistura elementos da cultura de massa e clichês com referências a outras artes e códigos eruditos e canônicos. Com o mote da busca de Dulce Veiga, uma cantora que desaparece no auge da fama sem motivo aparente e sem deixar pistas, o protagonista vive uma jornada pessoal de busca de si mesmo e de seu **cantar**.

Neste romance há uma *boutade* do escritor, pois a chave não está no óbvio, nada é o que parece ser. Assim como a “outra coisa” que a personagem Dulce Veiga tanto deseja, uma proposta a que, a certa altura, o protagonista, que é também o narrador, reconhece aderir. Não por acaso, as palavras do jornalista na abertura do romance são “eu deveria cantar”. Este sim o verdadeiro mote: cantar. Encontrar a sua própria voz. A cantora serve como ponte, uma intermediária e mentora espiritual no caminho de se encontrar. Na conclusão da jornada, depois de muitos percalços, nosso herói alcança seu objetivo e conclui a missão a que se propôs. Une, assim, as duas pontas do círculo, fechando a narrativa com a afirmação “eu comecei a cantar”.

A proposição romance “B” também pode ser interpretada como o “lado B”: a outra história, a que realmente é contada. O lado B de um disco de vinil geralmente é onde está aquela música que não faz sucesso, mas não raro a de melhor qualidade, na qual o artista realmente se revela.

Em um depoimento sobre seu processo de criação literária, Caio faz uma ironia e uma provocação ao reclamar dos revisores que insistem em “corrigir” os textos dos escritores e acabam por alterá-los: “eu queria um subtítulo assim: um romance b, tudo em minúsculas, no romance e no b também. A ideia de filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo. Não teve jeito, saiu maiúscula...” (Abreu, 1998, p.86) Em seguida, o escritor faz duras críticas à situação social, econômica e política totalmente caótica por que o Brasil vinha passando (o ano é 1990³), assim como à atitude da mídia e à forma desrespeitosa com que eram tratados os escritores e os artistas, “operários e estivadores da cultura em um país praticamente sem cultura”, como se fossem punidos pela “ousadia” de criar. (Abreu, 1998, p.84) Perspectiva crítica que é encontrada neste livro, ao contextualizar os reflexos de tal situação na vida urbana, na natureza e nos indivíduos, principalmente no protagonista, um jornalista desempregado e escritor frustrado.

Narrado em primeira pessoa, o romance é protagonizado por um homem de quase quarenta anos, uma espécie de *flâneur* contemporâneo, que viveu em várias cidades do Brasil e do mundo e que ora faz um périplo por São Paulo, Rio de Janeiro e região norte do país em busca da cantora Dulce Veiga. Depois de passar

³ O lançamento do livro e o depoimento ocorreram em 1990; a publicação do depoimento é de 1998.

muito tempo sem emprego, deprimido e sem dinheiro sequer para comer, ele é finalmente chamado para trabalhar em um jornal, o *Diário da Cidade*. Sua primeira pauta é entrevistar uma cantora de rock que está fazendo muito sucesso. Ao conhecer a roqueira Márcia Felácio, líder da banda *Vaginas Dentatas*, descobre que ela é filha de Dulce Veiga, uma cantora que desapareceu de forma repentina e inexplicável e que ele havia entrevistado há vinte anos, no início de sua carreira, quando trabalhava na revista *Bonita*. Márcia canta a música *Nada além*, o último sucesso de sua mãe, e o primeiro de sua carreira. Ao relatar ao editor Castilhos sobre o parentesco entre Márcia e Dulce, o rapaz é incumbido de escrever uma matéria sobre a diva desaparecida. O herói é chamado. A partir da publicação da matéria, Rafic, o empresário rico e dono do *Diário da Cidade* o encarrega de localizar Dulce Veiga e lhe dá dinheiro e carta branca para fazer o que for necessário. Começa a "operação Dulce".

A trama se desenrola principalmente no espaço urbano, em São Paulo, com uma breve passagem pelo Rio de Janeiro, e se conclui em um vilarejo no interior da Amazônia. A metrópole paulistana se compõe como um **labirinto** através do qual o herói se desloca, conduzido por suas visões de Dulce Veiga na direção do centro que é ele mesmo, verdadeiro objeto da busca. Ao percorrer a cidade, descreve seu itinerário por bairros, ruas, avenidas e viadutos e procede à sua decifração. Simbolizada na "mulher-esfinge" Dulce Veiga, a cidade é também um enigma a ser desvendado. Suas ruas, habitantes e tudo que dela faz parte -, vão além de um pano de fundo ou cenário. Emerge como a face de uma personagem que ora brada feroz e agressiva, ora grita por socorro e chora, frágil e doente, digna de piedade e de compreensão. O tríptico Jornalista/Dulce Veiga/cidade, entes interligados, são como uma fotografia que vai se revelando aos poucos. A obsessão por Dulce Veiga se transforma em alucinação, ausência que se converte em presença, projetada nas ruas como um espectro, uma aparição. Espectro ele próprio, um homem que estava como morto, sem alma, e que por via dessa figura de mulher vai gradualmente recuperando sua vida, em um processo de resgate de sua história, de avaliação e de recriação de si.

A história se passa no final dos anos 1980, uma época em que ainda se utilizavam máquinas de escrever nas redações de jornais, as extensões das matérias medidas em laudas e toques e fitas cassete eram usadas para gravação de entrevistas. Também ligadas a esse final de década são as referências culturais

como o punk, os darks, o cinema e a música. A narrativa tem uma estrutura semelhante a um diário e se desenvolve cronologicamente no período de uma semana, começando na segunda-feira e terminando no domingo. São sete capítulos, cada um corresponde a um dia, iniciando pela manhã ou a partir da meia-noite e concluindo à noite. Os capítulos têm uma forma que lembra o cinema ou roteiro de filme, com vários subcapítulos semelhantes a cortes de cena, com mudança de espaço, situações, personagens e "trilha sonora". O tempo narrativo é acelerado e remete à velocidade e agitação da vida urbana. O jornalista se desloca constantemente por diversos lugares e muitas coisas acontecem em cada dia. O capítulo final é mais curto em extensão de texto e em duração, vai da meia-noite até o amanhecer. Nele, o ritmo se reduz e o tempo parece se dilatar, fluindo conforme a experiência interior do protagonista e não mais voltado para os fatos e o exterior.

O tempo é linear e ordenado, mas o espaço é fragmentado. São Paulo é mostrada aos pedaços, como um quebra-cabeça, mistério a solucionar. O livro torna-se algo como um *puzzle* que engana o leitor e o próprio personagem, apoiado em um foco falso e em pistas falsas, peças embaralhadas que não se encaixam: "vagos indícios, nomes misteriosos, pistas falsas, sinais equívocos, loucura e maldição" (p.197). O objeto da busca é projetado em Dulce Veiga, todavia a busca é o próprio buscador. A representação do labirinto a que se assemelha a cidade e a trajetória desconhecida do protagonista é configurada em um objeto, que sugere uma imagem-síntese da narrativa, uma espécie de jogo, o "labirinto de Mercúrio". O objeto é uma peça de acrílico, de forma hexagonal, em que uma gota de mercúrio deve ser levada, inteira, até o centro. Tarefa muito difícil, visto que qualquer vibração um pouco mais forte faz essa substância se dividir em várias partes. Para reunir as peças do quebra-cabeça que é ele mesmo, precisa se deslocar incessantemente, até sair dessa cidade cinzenta, infernal e viajar até a floresta Amazônica. Tem que seguir a estrela Dulce Veiga e encontrar seu norte junto à natureza selvagem.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, as ações transcorrem na rua, quando o jornalista se movimenta de um lugar para outro, ou em espaços fechados: seu apartamento minúsculo e outras dependências de seu prédio semidestruído, a redação enfumaçada do jornal, casas e apartamentos de outros personagens, estúdio de gravação da banda de Márcia, sala de teatro, igrejas, clubes, boates, bares, restaurantes e o interior de táxis, metrô e aviões. A cidade quase sempre é mostrada com as ruas molhadas pela chuva, reflexos de néon nos asfaltos e

calçadas, esquinas, sinaleiras, trânsito engarrafado e difícil, metrô, ônibus lotados, multidão de pessoas. Tudo fervilhando e em movimento, com o barulho incessante de motores de carros, buzinas, sirenes e outros ruídos misturados. Predomina, tanto nos espaços fechados quanto nas ruas, um clima de opressão e sufocamento, reforçado pelo calor excessivo do verão na temperatura média de 40 graus, pela chuva constante, pelo lixo e pela sujeira, pelo ar poluído e pelo odor fétido e azedo dos rios Tietê e Pinheiros. Para ele, a atmosfera é sempre “infernal”, seja pelo calor, seja pelas imagens, sempre carregadas de conotações opressivas, caóticas e decadentes, sinalizando o seu mal-estar e desconforto.

Não havia ônibus nas cidades alagadas, os táxis passavam cheios, jogando água barrenta nas pessoas amontoadas, à espera de condução. Resolvi andar até em casa, mas antes entrei num bar, pedi um conhaque. O rádio falava do temporal, favelas desabadas, carros levados pela enxurrada, congestionamento, um edifício evacuado, não seria impossível que fosse o meu. (p.36)

Nenhum lugar é limpo e acolhedor, nem mesmo seu apartamento, tão pequeno e apertado que é possível fazer várias coisas ao mesmo tempo: tomar banho, mexer no rádio e desligar o fogão numa cozinha em que “cogumelos branquicentos cresciam na umidade”. (p.13) Em sua casa bagunçada, a sujeira se acumula da mesma forma que nas ruas. O interno se assemelha ao externo. O prédio onde mora é como um microcosmo da grande cidade, uma corporificação do estado de decadência e de destruição e da precariedade e fragilidade do ser humano em meio ao caos urbano. O edifício é comparado a um ser vivo em colapso, atacado por uma peste corrosiva. Neste lugar, a que ele se refere com certo carinho como “velha e querida espelunca”, a pintura está descascando, o elevador está quebrado e as escadas estão alagadas, tudo em estado de deterioração:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses. [...]

Novamente subi pelas escadas meio alagadas, que sempre me faziam lembrar de um hospital onde nunca estivera. Um hospital em

quarentena, isolado por alguma peste desconhecida e mortal, no coração da Rodésia: Karen Blixen traria víveres, vacinas. Eu fizera aquilo tantas vezes que, esmo fechando os olhos, sem contar os degraus, só pelos cheiros e ruídos dos corredores podia identificar cada um dos andares.

[...]

Há mais de um ano, desde que Lidia me passara o apartamento antes de fugir para o interior de Minas Gerais, nada daquilo era surpresa. Dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente. Às vezes Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig. Mas naquela noite eu estava exausto demais para achar qualquer coisa.

Parecia pior, parecia real. (p.37-38)

A representação da vida e de uma cultura tipicamente urbana e cosmopolita está também nos personagens, na linguagem usada por cada um deles e na sua maneira de vestir, assim como nos clichês e nas referências às artes e à cultura pop. A característica comum entre os personagens, principais e secundários, é que todos são de alguma forma frágeis ou decadentes e mantêm seu equilíbrio por linhas muito finas. Têm a vida por um fio, como a cidade.

São, na maior parte, estereótipos, tanto aqueles que participam ativamente da narrativa, como também os que aparecem uma vez ou duas, quase sempre indicados de forma genérica (os nordestinos, as roqueiras da banda, os michês argentinos, o "negão rastafári", traficante do bar da esquina), figuras de uma metrópole em que há gente de todo tipo e de várias partes do país e do mundo. Também estereótipos, são apontados de forma coletiva os tipos anônimos das ruas, motoristas de táxis, ambulantes, travestis, prostitutas, drogados, mendigos e aleijões. Diferentemente dessa caracterização, há duas personagens que se mantêm mais saudáveis, talvez por sua ligação com energias superiores e com o sagrado: a mãe de santo Jandira de Xangô, vizinha do protagonista, e a astróloga Patrícia, namorada de Márcia Felácio e produtora da banda *Vaginas Dentatas*.

Ao relatar detalhadamente todos os seus movimentos, o protagonista recompõe o espaço através da palavra. Olha a cidade como a olhar para si, e reporta o esforço de reconstrução pessoal e de reinvenção de si após um período de grande depressão, de dor pela perda de um amor, suposto fracasso como escritor, desemprego, penúria, solidão e isolamento. O que encontra é uma São Paulo em decadência, aos pedaços, poluída e cheia de lixo pelas ruas, com pessoas sofridas,

atribuladas e solitárias. Como seus habitantes, é um cenário em ruínas, em processo de esgotamento, de deterioração e de destruição. A alma da cidade está desaparecendo e, com ela, a alma de quem ali vive. Diante dessa realidade desoladora, o sonho e a fantasia na imagem de beleza e encantamento de Dulce Veiga despontam como possibilidade de redenção, de tornar mais suportável e até, mais bonito, um mundo tão feio, uma vida tão feia. Semelhante à Dulce Veiga, que repetidamente dizia desejar “encontrar outra coisa”, como se não pertencesse àquele lugar e a lugar nenhum, há no protagonista um constante incômodo e estranhamento. Neste ambiente, neste mundo e na vida desse homem, tudo é "b". B minúsculo, como diria Caio Fernando Abreu.

2.2.1 O labirinto de Mercúrio

Na Astrologia, conhecimento milenar em que Caio é profundamente versado⁴, e cujo simbolismo é muito presente neste romance, o metal Mercúrio corresponde ao planeta e ao deus da mitologia romana com o mesmo nome, Hermes para os gregos. Seus atributos principais são a comunicação e o movimento e é relacionado às atividades ligadas à palavra, entre elas o jornalismo. É protetor dos viajantes e caminhantes, intermediário entre o mundo dos deuses e dos homens e, na acepção de Hermes-Psicopompo, é condutor das almas para o reino de Hades-Plutão, a esfera das profundezas infernais, da morte e da ressurreição e, ao mesmo tempo, das riquezas guardadas nos subterrâneos.

A relação com esses deuses - Mercúrio e Plutão -, expressa simbolicamente em diversas imagens na narrativa e também nos personagens, é explicitada no objeto-jogo, em sincronicidade de eventos, quando o protagonista está prestes a encontrar Dulce Veiga através da única pista verdadeira, os diários da cantora, e finalmente consegue colocar a gota de mercúrio no centro do labirinto, ao que esta toma a forma do glifo de Plutão.

[...] parada lá, íntegra, a gota de mercúrio tinha uma forma estranha.
Assim como um P maiúsculo datilografado em cima de um L também

⁴ Para saber mais sobre a presença da Astrologia nas obras de Caio Fernando Abreu, ver dissertação de Mestrado e livro da autora desta tese nas referências bibliográficas.

maiúsculo [...] Havia um símbolo assim, lá [no mapa astral], quem sabe Plutão, tive quase certeza. Plutão, o Hades, senhor dos infernos, uma moeda sob a língua do morto para pagar Caronte na travessia do rio Estige, ao encontro de Perséfone. (p.181).

Entre as páginas de um dos cadernos de Dulce, há um mapa do Brasil com uma estrela de seis pontas desenhada sobre ele e em cujo centro há um ponto assinalando uma pequena cidade no interior da Amazônia: *Estrela do Norte*. Diários e mapas correspondem ao Mercúrio astrológico. A fixação do personagem no jogo parecia intuir o traçado que o levaria ao objeto da busca. Colocar o mercúrio no centro equivale a levar o jornalista (profissão ligada ao planeta Mercúrio) ao centro. E ali ele toma a forma de Plutão, que na Astrologia simboliza os processos de transformação, regeneração e renascimento. Ao chegar ao centro, onde está Dulce Veiga, ele viverá um novo nascimento.

Há uma afinidade geométrica entre a estrela e o hexágono: se unirmos as seis pontas da estrela através de linhas resultará esse polígono. A essas figuras, soma-se ainda a semelhança com o desenho de dois círculos concêntricos que ele rabisca num papel junto com a frase “tudo gira ao seu redor”, no verso do qual anotou o telefone da cantora de rock Márcia Felácio. Intui a conexão entre Márcia e Dulce mesmo antes de saber que se tratavam de mãe e filha, como o sistema astronômico Terra-Lua, girando juntas. Essa imagem/desenho também aparece em sonhos que o personagem relata. Os dois círculos também podem se associar àquelas duas outras figuras geométricas - um círculo inscrito e o outro circunscrito à estrela e ao hexágono -, com um centro comum. Tal figura lembra a concepção medieval do universo, que seria composto de vários mundos ou níveis como círculos concêntricos, como aquela retratada na *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

As relações descritas acima, partes do jogo proposto (ou não) pelo escritor, ficam claras à luz de uma reflexão do protagonista, ao qual se pode chamar de “mercuriano”, que além de representar características mitológicas e simbólicas ligadas a Mercúrio-Hermes, comporta-se como o metal, dividindo-se erratically em várias partes. O Mercúrio astrológico, entre outros atributos, simboliza a dualidade, a divisão, a ambiguidade. Ele reconhece seu estado de cisão, tanto no aspecto anímico, psíquico, quanto em relação à maneira que tem vivido:

Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final. Ao acaso, eu dispunha peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. Outras restavam solitárias, sem conexão com nada em volta. À medida que o tempo passava, eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos -, para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que já não eram as mesmas, para pessoas de vidas lineares, ordenadas, em cujo traçado definido não haveria mais lugar para mim.

Ladrilhar uma parede com mosaicos díspares, assim tinha sido: a metade direita de uma guirlanda não continuava nem completava-se na metade esquerda de outra guirlanda, mas numa inesperada frisa grega ou barroca, que também não estendia-se pelo ladrilho seguinte para definir-se num quadrado ou retângulo, mas dava lugar a um círculo concêntrico decepado. (p.56)

O que o jornalista chama de milagre - um emprego -, é uma espécie de segunda chance para reeditar sua vida em outra escala. Uma oportunidade de mudança, um primeiro movimento para sair do estado de estagnação e desagregação em que se encontrava. Movida a primeira peça, o jogo todo se altera. Um desejo de cantar, duas cantoras e uma canção fazem o círculo girar, vida em mutação.

2.2.2 A jornada

"Sabia apenas que precisava cumprir, uma a uma, feito provas, todas aquelas etapas." (p.194)

A aventura do protagonista se desenvolve no período de sete dias, segundo o escritor "o tempo clássico, mágico, mítico da criação; é o tempo do Gênesis" (Abreu, 1998, p.80) e que correspondem aos sete capítulos que integram a obra. Como em um rito de passagem ou de iniciação, semelhante às antigas histórias de busca do

Graal, o jornalista faz uma peregrinação e empreende um caminho de provas, dificuldades, obstáculos, desafios e etapas a vencer até a realização de sua missão.

Cada dia da semana corresponde a uma etapa, marcada por situações no plano concreto, relativas ao avanço na tarefa de encontrar Dulce Veiga, e também por elementos de caráter simbólico que correspondem aos estágios de recuperação da fé perdida e da jornada de transformação pessoal. Entre esses elementos, os mais constantes são as invocações aos orixás da tradição afro-brasileira, as frases de calendário da filosofia de origem japonesa Seicho-No-Ie e as visões de Dulce Veiga. As correspondências astrológicas também estão sempre presentes, sendo mais significativas as relações com os planetas Mercúrio e Plutão, como as simbolizadas no labirinto de acrílico. Jandira de Xangô, mãe de santo, tem uma energia maternal e protetora, em vários momentos presta ajuda ao jornalista e dá orientação conforme o jogo de búzios - é um de seus auxiliares mágicos.

O ponto de partida do roteiro percorrido pelo jornalista é seu apartamento, onde ele está quando se inicia o romance. É tomado de súbita felicidade por ter conseguido um trabalho após longo tempo de penúria. Na noite anterior havia dormido desempregado e deprimido e nesta manhã foi despertado pelo telefonema de Castilhos, editor do *Diário da Cidade*. Na situação extrema em que estava vivendo, o que parecia improvável assume a dimensão de um milagre, e ele pondera se não deveria ir até a igreja da Consolação “agradecer, pedir luz, como nos tempos em que tinha fé”. Se justifica diante de si mesmo, pois como poderia ter fé alguém que “apenas tentava viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora, além da janela fechada do apartamento”. (p.11) Enquanto se arruma para sair, ouve no rádio uma canção que lhe parece conhecida, uma música antiga em interpretação roqueira e pesada, na voz rascante de uma jovem cantora.

Na redação decadente do jornal, em que a temperatura é “próxima de um forno crematório” (semelhante ao Hades, reino de Plutão), o editor passa os detalhes da tarefa para o novo repórter. Castilhos é um velho editor, um tanto excêntrico e desleixado, mas extremamente refinado em seus gostos literários. Tem o hábito de recitar poemas de cor, ao que propõe uma espécie de teste em que dizer o nome do escritor “era decisivo como uma prova iniciática”. (p.18) O jornalista acerta a resposta: Shakespeare. Castilhos é semelhante a um guardião do umbral, um primeiro desafio a cumprir para ingressar no mundo especial onde se dá a iniciação. O editor também tem algumas características de auxiliar mágico e mentor.

Para sinalizar que a conversa está encerrada, Castilhos sempre passa a mão nas **guampas** de um touro de cerâmica que tem em sua mesa. Pai Tomás, que cuida dos arquivos do jornal, faz a saudação do orixá Exu, que sempre deve ser reverenciado no início dos rituais afro-brasileiros. No calendário Seicho-No-Iê na mesa da colunista social Teresinha O'Connor está escrito: "agora é o momento decisivo para renascer". (p.17)

O jornalista faz contato com Patrícia, a produtora da banda, para marcar a entrevista com Márcia Felácio e a moça, que também é astróloga, exige seus dados de nascimento para fazer seu mapa astral como condição para ser recebido.

Ao sair do prédio do jornal para fazer a entrevista, que fica em uma movimentada avenida na região central de São Paulo, a cidade começa a aparecer, apresentada através de seus habitantes, figuras grotescas que compõem um elenco de horrores em um cenário dantesco, expressões da deformidade do espaço urbano:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancões, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta. (p.21)

Como nas antigas narrativas de iniciação, o neófito atravessa regiões inóspitas, hostis e trevosas, em analogia com as profundezas infernais (Hades-Plutão), antes de alcançar a luz. A redação do jornal quente e enfumaçada do jornal também tem essas características.

Quando o jornalista chega ao lugar onde as *Vaginas Dentatas* estão gravando um videoclipe, é recebido por Patrícia, a quem compara a uma "sacerdotisa guardiã de um tesouro". Está diante da guardiã de Márcia Felácio e também do limiar da aventura que começará no momento em que conhecerá a jovem cantora. Enquanto ouve a canção pela voz de Márcia, sua memória é fortemente acionada e começa a recordar de cenas do passado. Então lembra que essa música, igual à que tinha ouvido no rádio, é "Nada além", cantada antigamente por Dulce Veiga. A figura de Márcia, "irreal como um anjo. Um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído" (p.250) exerce grande fascínio sobre ele:

A prima-dona-pós-punk-pré-apocalíptica olhou direto para mim. Talvez por causa das luzes, os olhos brilhavam demais. Sintéticos, como se fossem de acrílico ou emitissem fachos de raio laser. Um farol maldito, para perder os navegantes. Achei que podiam ser verdes. (p.26)

Quando ela se aproxima, já sem a jaqueta de couro que usava como figurino para o clipe, ela está nua da cintura para cima e entre seus seios ele vê uma borboleta tatuada. Além da beleza e leveza a borboleta é mais um dos símbolos de renascimento e transformação, em sincronicidade com o processo que ele está vivendo, pois ligada às metamorfoses e ao espírito viajante:

a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição. É, ainda, se se preferir, a saída do túmulo.[...] Uma crença popular da Antiguidade greco-romana dava igualmente à alma que deixa o corpo dos mortos na forma de uma borboleta. (Chevalier, 1990, 138-140, itálicos do autor)

Ao conversar com Márcia sobre a canção, que ele conhecia na versão de Dulce Veiga, a roqueira lhe diz que Dulce era sua mãe e que havia desaparecido quando ela era quase um bebê. A borboleta pode também representar a metamorfose de Dulce em Márcia, ambas cantoras. Curiosamente, o nome Márcia tem relação com Marte, o deus da guerra, das lutas e da virilidade, enquanto o nome Dulce é naturalmente associado à doçura, e que corresponde ao planeta Vênus astrológico. Essas características contrastantes estão afinadas com a figura física de mãe e filha, mas também em relação ao estilo musical (anos 1950 x 1990) e suas vozes:

Dulce, uma voz de veludo verde, espessa e meio rouca de conhaque e cigarros; Márcia, uma "voz de vidro moído, áspera e aguda, girando dentro de um liquidificador [...] dava impressão de sair do fundo de ruínas atômicas [...] após a explosão, sobrevivente do fim de tudo, aquela voz de sereia radioativa. (p.27)

O jornalista fica muito perturbado com suas memórias e com essa revelação. Ao sair à rua, olha o céu com relâmpagos e caminha em direção ao um parque procurando táxi ou ônibus para fugir da chuva. É em frente ao parque, no momento em que em algum apartamento alguém grita a saudação à Iansã, a rainha dos raios, orixá feminino das tempestades, que ele avista Dulce Veiga. Ela está usando um vestido e acessórios nas cores vermelho e branco, que correspondem ao simbolismo do orixá na tradição afro-brasileira. Corre atrás dela, mas ela desaparece. Sentado no parque, na chuva, mergulha na lembrança de quando a conheceu, em um *flashback* com todos os detalhes. Quando emerge da recordação, parou de chover e está anoitecendo. Ele segue caminhando e, ao avistar o planeta Vênus⁵, lembra da cidade do interior de onde veio, o Passo da Guanxuma. Faz um pedido para enfrentar sua jornada, seu momento de vida: “força e fé”. Está inseguro ainda, mas um pouco mais confiante, mostrando estar buscando a fé que havia perdido, talvez animado pela visão de Dulce Veiga.

Quando volta à redação, no dia seguinte, comenta com Castilhos que Márcia é filha de Dulce Veiga e que a conhecera vinte anos atrás, ao fazer uma entrevista. Castilhos se emociona fortemente, é um fã da cantora. Ele então manda o jornalista escrever a crônica *Onde andaré Dulce Veiga?* e deixar a entrevista com a jovem para depois.

Na rua, tem a segunda visão de Dulce e a persegue pelo centro da cidade e a vê “desaparecer” em uma pequena galeria do edifício Itália. Resolve então subir ao terraço do prédio e, no bar, encontra Pepito Morais, o antigo pianista de Dulce Veiga. Através do músico não obtém informações úteis sobre a noite do desaparecimento. O importante nesta conversa é o registro de uma frase que Dulce, insatisfeita, repetia o dia inteiro, durante os ensaios e entre as músicas, mesmo quando tudo estava perfeito: “quero outra coisa, eu quero encontrar outra coisa”. É também Pepito que traz à memória a existência de Saul, um homem que estava no apartamento de Dulce quando ele a entrevistou vinte anos atrás. Uma lembrança que o jornalista bloqueou completamente em sua memória.

Na manhã de quarta-feira (dia da semana que corresponde a Mercúrio na Astrologia e relacionado ao nome do deus em diferentes línguas) o jornalista tem um sonho muito simbólico e com conteúdo premonitório. Ocorre em um espaço sagrado,

⁵ Entre as correspondências do planeta Vênus, na Astrologia, estão as figuras femininas, as cordas vocais e os cantores

o local onde terá a próxima visão de Dulce Veiga e no calendário a data corresponde à quaresma, a preparação para a ressurreição de Cristo. Eis o sonho: em uma igreja em ruínas, os vitrais coloridos estão quebrados e a luz passa através, iluminando o chão em mosaicos que está coberto por muitas cobras em movimento. Ele não tem medo, mas tem nojo. Não há nada nos altares, mas há estátuas de alguns santos distribuídos pela igreja, como se fossem pessoas. Entre elas está são Miguel Arcanjo, em cuja espada está enrolada uma cobra. Ouve o som de um cravo que toca Haendel. Uma estátua está de costas e então começa a se mexer e voltar o rosto, ele então vê que é uma mulher loura. Cobras deslizam pelo crânio de órbitas vazadas e por todo o corpo nu da mulher, que tem uma vagina dentada. Os dentes são agudos e serrilhados, semelhantes aos das serpentes. Com o pé esquerdo, a mulher esmaga uma serpente de cor diferente das outras. Essas imagens antecipam também uma situação que ocorrerá mais adiante, quando reencontra Saul. Ele é despertado abruptamente pela campainha do apartamento. Abre a porta para Jacyr, filho da vizinha Jandira de Xangô, que veio fazer uma faxina. Semidormindo e atordoado, as imagens do sonho se embaralham com a figura agitada de Jacyr, com as lembranças do dia anterior e pensamentos sobre o que precisa fazer e mais as imagens de Perseu e Medusa. A imagem da serpente/cobra aparece sob várias formas, inclusive no filho de Jandira, regido pelo orixá Oxumaré, que na natureza se apresenta como o arco-íris e a cobra.

O simbolismo da serpente é bastante complexo e ligado a várias culturas e correntes esotéricas. É considerada a divindade mais antiga, o "velho deus", antepassado do mundo. Em algumas tradições, sobretudo para as ocidentais de vertente católica, que destaca apenas os aspectos negativos, é visto como representação do mal e do demoníaco. A serpente é essencialmente um símbolo do princípio vital, de criação e recriação, das mutações e das coisas cíclicas, sobretudo por suas vinculações com o *ouroboros* e a dinâmica do **ciclo**. É uma potência energética e tem relação com a libido e as polaridades criativas e geradoras de vida. Corresponde às ciências da natureza, da cura e da medicina e é associada à sabedoria e ao conhecimento.⁶

Depois deste sonho, enquanto toma banho, o jornalista pensa em **cantar**:

⁶ Cf. Dicionário de símbolos de Chevalier & Gheerbrant e outras obras.

[...] tive vontade de cantar, que estava tudo, tudo certo [...], mas não lembrava nenhuma canção, eu não sabia cantar, navegando naquele pequeno milagre que começara a acontecer há dois dias. Um emprego: acordar, tomar banho, fazer a barba, beber café - e ter para onde ir. (p.76)

Rituais de limpeza também são relacionados a processos de mudança espiritual. O banho e a faxina da casa são formas sutis de representação, assim como o canto, que costuma fazer parte das cerimônias. Depois de muito tempo, é a primeira vez que o lugar é limpo, que as janelas são abertas e que alguma luz do dia entra naquele ambiente. Ironicamente, a funerária que é vista no outro lado da rua chama-se *Happy days*, o que leva o protagonista a ponderar sobre a questão da felicidade, na vida ou na morte. Esse nome é mais um sinal de que as coisas estavam começando a mudar e que dias felizes poderiam estar chegando.

Consegue finalmente marcar a entrevista com Márcia. Do orelhão no qual telefona, ele olha a cidade, que mais uma vez compara com um organismo vivo:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia's Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhantes numa longa fila, do Cariri à estação da Luz, lembravam [o filme] *Metropolis*. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso. Ou tinha? [...] Um ônibus passou, me enfiar entre os *office-boys* amontoados na porta de saída. Equilibrado na porta, entre o bafo quente de carne úmida que vinha de dentro e o bafo quente do asfalto seco de fora. (p.81, itálicos do Autor)

De volta à redação, é parabenizado por todos pela crônica que escreveu sobre Dulce Veiga. Castilhos avisa que o chefão, Rafic, mandou chamá-lo. Recebe flores de Alberto Veiga, ex-marido de Dulce e pai de Márcia e, junto com as flores, há um cartão com elogios, agradecimentos e um pedido para que o rapaz ligue para ele para obter mais informações sobre a cantora.

O jornalista vai à casa de Márcia Felácio, que não fica nos bairros nobres, como ele supunha, mas sim na periferia de São Paulo, na Freguesia do Ó. A casa, um sobrado com um jardim florido, fica perto de uma praça com uma figueira no centro, que fazem lembrar uma cidade do interior e contrastam com o resto da

cidade e a “massa pestilenta do rio Tietê, filete de pus sublinhando o perfil da cidade”. (p.86) Entretanto, mesmo ali naquele lugar algo bucólico, já chegou a poluição, o descaso e o abandono, como mostra o chafariz da praça, seco e cheio de lixo:

[...] desviei do anjo louro erguendo o peixe de prata no meio do chafariz, mas a boca do peixe estava completamente seca, não saía nenhum jato d’água dela para encher o tanque redondo entupido de copos de plástico, pedaços de jornal, camisinhas usadas, pontas de cigarro, um querubim no meio do lixo. (p.98)

Depois de fazer a entrevista, ao sair da casa ele tem a terceira visão de Dulce, que vê entrar em uma igreja no alto da Freguesia do Ó.⁷ Na igreja, encontra a astróloga e produtora Patrícia, que lhe dá uma carona de moto até a casa do dono do jornal. A casa fica no Morumbi, um dos bairros nobres da cidade. No caminho, enquanto cruzam as marginais, vias expressas que margeiam os rios Tietê e Pinheiros, ele lembra de quando conheceu Pedro, um rapaz com quem teve um relacionamento no passado. Também na sua lembrança, quando a linearidade da narrativa é quebrada pelo *flashback*, mantém o procedimento do mapeamento da cidade, situando o encontro num trem do metrô, a caminho da estação Paraíso, onde os dois descem juntos.

Retomando o fluxo temporal da narrativa, na casa luxuosa e cafona de Rafic é encarregado pelo chefão de realizar a “Operação Dulce”, ou seja, localizar a cantora, viva ou morta. Como Rafic lhe deu dinheiro, ele resolve finalmente fazer uma boa refeição. O relato deste dia termina com a continuação da lembrança de Pedro, a partir do ponto em que eles saem do metrô e ficam bebendo em bares até todos serem fechados e o dia começar a amanhecer, quando então vão para seu apartamento, no Paraíso. O nome do bairro remete ao jardim do Éden e ao Gênesis bíblico, um início mítico com o casal primordial em lugar sagrado. Recorda-se da primeira e das outras vezes em que ficaram juntos, assim como de todos os seus sentimentos de paixão, confusão e medo. Lembra também de quando Pedro se foi e nunca mais voltou, dando início ao seu processo de depressão e de abandono de si mesmo, de perda da alma:

⁷ Igreja Matriz da Freguesia do Ó. O nome não é indicado pelo narrador.

Desde esse dia, **perdi meu nome**. [...] não conseguia viver outra vez uma vida assim sem Pedro. Nos meses seguintes, não havia nenhum sinal dele pelas ruas, os hospitais, paradas de ônibus, estações de metrô, uma por uma, tarde da noite, amanhecendo nas padarias. [...] Parei de trabalhar. Parei de ser e de fazer qualquer coisa além de esperar que ele voltasse. Mas Pedro não voltou, eu não voltei. As luzes da casa nunca mais tornaram a acender com sua chegada. (p.116, grifo meu)

No outro dia, quinta-feira, acorda muito cedo, e isso o faz recordar-se dos verões quase paradisíacos de quando era menino, em oposição ao verão infernal do presente:

Quando íamos para a fronteira, no começo do verão, minha mãe passava dois dias fazendo pão, fritando pastéis, matando e assando frangos. Pressentindo ausências, o cachorro uivava baixinho, metido embaixo da cama. Depois o pai tirava da garagem o velho Chevrolet parecido com um morcego, e eu ficava olhando a luz esbranquiçada das manhãs no **Passo da Guanxuma**. A viagem durava um dia inteiro, até o rio Uruguai. Pouco depois do meio-dia, o pai encontrava alguma sombra à beira da estrada, perto de um açude, a mãe estendia uma toalha xadrez na grama e abria os guardanapos brancos com os frangos, os pastéis, os pães. Antegônias, ela dizia, talvez aqui existam antegônias.

Como se fosse viajar outra vez, de manhã cedo, apoiei o pé direito no chão e apertei os olhos com força, cheios de areia. Agora a mãe viria com a caneca de café quase sem açúcar, um pedaço de pão doce feito em casa, apura, guri, só falta tu. (DV, p.119. Grifo meu)

A recordação opera um papel equilibrador. É nas raízes que o jornalista busca forças e segurança. São referências e orientação, balizas afetivas que o ajudam a se encontrar e se centrar. Semelhante a um mito de origem atualizado pelo ato de recordar, de acessar o coração e recontar para si a sua história, ele consegue restabelecer a ordem interna. A lembrança agradável de momentos felizes e da presença carinhosa e doce de sua mãe contrasta com o "terror lento" em que vive agora, pressionado pelo compromisso de encontrar Dulce Veiga assumido com o poderoso (e provavelmente perigoso) dono do jornal. É como se buscasse um alento. Nostálgico, anseia por uma experiência positiva já vivida, de acolhimento e

proteção. Assim como o amor que um dia viveu com Pedro, mas que naquele momento prefere não lembrar, para não se fragilizar. Precisa manter o foco e fecha a gaveta das saudades:

Era preciso encontrar Dulce Veiga, manter aquele emprego, continuar a viver. Mesmo sem encontrá-la, mesmo que Pedro jamais voltasse.

A vida não é apagável, pensei. Nem volta atrás. Ainda não construíram a máquina do tempo. Ninguém virá em meu socorro. Faz tanto tempo que invento meus próprios dias. Preciso começar por algum ponto. Fiquei repetindo em voz alta essas coisas inúteis, óbvias, lamentativas. Eu queria a minha mãe, eu queria aprender a acordar cedo, outra vez, partir para a fronteira da Argentina e não voltar nunca mais." (DV, p.120, grifos meus)

Quase como um mantra, repete para si que tinha que encontrar Dulce Veiga, como um impulso para tocar sua vida em frente. Resolve trabalhar e escrever a matéria sobre Márcia Felácio e seu disco. Depois de passar pelo jornal e entregar a matéria, vai ao encontro de Alberto Veiga, o pai de Márcia, em um teatro, "um casarão caindo aos pedaços, numa travessa do Bexiga (*sic*)⁸, quase embaixo do viaduto".⁹ (p.124) Ali "tudo cheirava a mofo, mas talvez pelas fotografias, pelas douraduras espatifadas no veludo bordô das poltronas e cortinas, ainda havia restos de nobreza pelo ar". (p.125) Segue-se um trecho em que a analogia do espaço físico com o espaço interior, antes sugerida, se faz explícita, evidenciando a consciência do personagem em relação à similitude entre seu estado emocional e a cidade:

Isso era sempre o mais melancólico. Em tudo, aquela memória de outros tempos mais dignos, escondida ali no teatro, nos canteiros da avenida São Luís, nas vidraças da estação da Luz, na redação do *Diário da Cidade*, nos casarões sobreviventes da avenida Paulista, por toda a parte. Tempos, pensei, tempos melhores. E dei de cara com minha própria imagem refletida entre as rachaduras de um **espelho**. Meu cabelo começara a cair. Automático, como sempre fazia nos últimos anos, desviei depressa os olhos. Eu também conhecera melhores tempos. (p.125, grifos meus)

⁸ A grafia correta é Bixiga. Conflito de revisão, como a questão do b minúsculo?

⁹ Embora seja aqui um espaço ficcional, não sendo indicado o nome do teatro, pela localização, trata-se possivelmente do Teatro Oficina.

A atitude do personagem também revela afastamento e resistência, ao mesmo tempo uma recusa de si¹⁰ e de agir no sentido de mudar sua situação, apenas constata. Não se encara no espelho nem vai mais fundo e além dele, ainda.

A conversa com Alberto Veiga é pouco frutífera, sem informações sobre Dulce, resultando somente na sugestão para que procurasse Lilian Lara, no Rio de Janeiro.

Do lado de fora do teatro, uma triste figura urbana atrai seu olhar: “em câmera lenta, o corpo todo coberto por sacos de farinha, uma mendiga arrastava um saco cheio de jornais velhos. Parecia a imagem da Morte numa gravura medieval, faltava apenas a foice.” (p.132-133) A mendiga, que ele imagina que pegaria restos de comida nas portas das cantinas italianas e seguiria catando papel nas esquinas da ou catar sushis no lixo, segue para o alto do viaduto e se transforma em Dulce Veiga. Ele corre atrás dela e vê a mendiga se jogar do viaduto e desaparecer. Ele se assusta, mas era mais uma visão, pela quarta vez.

Intrigado com tudo que anda lhe acontecendo, decide pedir uma consulta de búzios à sua vizinha, a mãe de santo Jandira, que lhe faz previsões muito positivas e afirma que ele encontrará a mulher desaparecida. Durante a conversa, quando Jandira fala no orixá das matas, ele pensa, irônico e cético como frequentemente são os jornalistas, que uma “mata”, ali onde eles se encontram, somente “as árvores castigadas da Praça da República, do Trianon ou Ibirapuera”. (p.138) Esta é mais uma entre as muitas indicações do mapa de São Paulo que aos poucos vai sendo construído. À medida que ele faz seu trajeto de busca, também vai situando o seu lugar no mundo. Jandira lhe pede algum dinheiro para fazer um *ebó*, oferenda aos santos, e lhe vêm à mente as imagens de lugares da cidade onde possivelmente as oferendas costumam ser colocadas.

Na sequência, Patrícia chega na casa do jornalista muito nervosa, pedindo ajuda para encontrar Márcia, que andava muito drogada e havia sumido. Ele pede que Patrícia lhe conte tudo que sabe para que ele realmente possa ajudar, e ela lembra de um lugar secreto, uma casa muito velha no Bom Retiro. Eles vão até lá de moto e, no caminho, passam por ruazinhas apertadas, sujas e cheias de casas de comércio, o que sugere ser uma região onde moram pessoas mais pobres. A casa tem um portão enferrujado, um caminho de cimento rachado e coberto pela umidade

¹⁰ Esta situação lembra o desejo de Maurício de *Limite branco* de poder se olhar nos olhos.

e por ervas daninhas. Assim como na parte externa, a aparência interna da casa é também de destruição, com coisas estragadas, mau cheiro e sujeira. Seguem por um corredor escuro e estreito até uma porta com o número 8 (um dos símbolos do infinito; também correspondente ao signo de Escorpião, ligado à morte e à transformação, regido pelo planeta Plutão). Ali dentro encontram Márcia e, sentada em uma poltrona de veludo verde, há uma pessoa que parecia ser Dulce Veiga, mas que na verdade é um homem usando peruca loura, roupas de mulher e unhas longas pintadas de vermelho. Ele é um quadro de devastação e ruína, drogado e inconsciente, um morto-vivo. Parece-se com a imagem prenunciada pelo sonho com a caveira com cabelo louro e cheia de serpentes pelas órbitas dos olhos. Seu quarto é um museu de Dulce Veiga, as paredes são cobertas de capas de revistas, roupas e outros acessórios espalhados pelos móveis. Um toca-discos roda *Nada além*, o último sucesso da cantora. Ao ver o rosto do homem, o jornalista reconhece Saul: era o homem que estava na casa de Dulce quando a entrevistou, vinte anos antes, no apartamento da avenida São João.

Nem sempre o ato de lembrar foi simples e bom, natural, como a memória dos dias de verão na fronteira da infância. Essa recordação longínqua, de um passado quase mítico, pode ter sido acionada em função do envolvimento com a busca de Dulce Veiga, que o levou a remexer em seus porões e entrar em contato com seus medos antigos. Talvez por se sentir encurralado entre o que sempre resistiu a ver e o medo concreto da encrenca em que havia se metido. Uma espécie de mecanismo de sobrevivência emocional o fez esquecer e agora é de certa forma premido a lembrar pelo mesmo motivo, para que possa continuar vivendo. Em outra passagem, ainda antes de chegar à zona de sombra da memória que ainda se esforçava por manter fechada, reflete:

Os círculos giravam concêntricos pela minha cabeça, o início ou o fim cravados em redemoinho no ponto central da minha testa, mas o pior, o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, a vida a limpo. Tudo aquilo que eu esquecia ou negava, soube vagamente em plena queda, era o que eu mais era. (p.69)

É somente após o mergulho nas memórias paradisíacas da sua infância (que pode ter lhe dado forças), que ele consegue acessar os conteúdos empurrados para esta área escura, ligados ao que se passou há vinte anos, quando foi ao apartamento de Dulce Veiga. Em *flashback*, recorda-se de tudo o que aconteceu naquele dia. Na segunda vez em que foi ao apartamento, o clima era extremamente tenso e estranho. Encontrou lá um homem que nervosamente arrumava seus pertences em uma mala. O homem, ficou sabendo mais tarde, chamava-se Saul e era amante da cantora e o verdadeiro pai de Márcia. Saul estava envolvido nos movimentos contra a ditadura no Brasil e, procurado pela polícia, precisava fugir. Mesmo nervoso e apressado, ele recebe o jornalista com gentileza e o conduz até Dulce, que estava drogada e quase inconsciente, sentada em uma poltrona de veludo verde. Havia também um berço, e um bebê que começou a chorar. Saul o leva até a porta e lhe dá um beijo na boca. Sai de lá muito confuso e, pouco depois, aparecem os homens do DOPS e, armados e violentos, o obrigam a dizer em que apartamento estava o "guerrilheiro", "terrorista" e "comunista". Passado tanto tempo, permaneceu nele uma culpa meio indefinida por se sentir delator, mas, principalmente, pelo quanto havia ficado mexido com aquele beijo, sem entender.

O jornalista sempre havia tido relacionamentos com mulheres, chegou a morar junto com Lídia, que agora vivia em Minas Gerais. Só que o amor mais intenso viveu com Pedro, diferente de tudo o que vivera antes. Experimenta uma ambiguidade, por vezes incômoda, ao se questionar em relação à sua sexualidade. Vê Pedro como o único homem, mas ao mesmo tempo oscila entre a negação e resistência a esta inclinação e a aceitação natural de sua homossexualidade ou bissexualidade.

Mais tarde, vai ao Clube Hiroshima, onde terá show de Márcia e das *Vaginas Dentatas*. A cenografia externa é de um cogumelo atômico e a atmosfera interna é idêntica ao Armagedon,¹¹ lotado de pessoas que lembram mutantes e "replicantes",¹² ao som da trilha sonora de rock pesado da banda.

A configuração da cidade aparece pelo viés da cultura urbana de uma metrópole brasileira da época em que o livro foi escrito, no final dos anos 1980,

¹¹ Nome do disco de Márcia Felácio e banda

¹² Termo que remete ao filme *Blade runner*, *o caçador de andróides*, filme de ficção científica dirigido por Ridley Scott e baseado em obra do escritor Philip Dick, que fez grande sucesso na segunda metade da década de 1980 e tornou-se cult. A atmosfera e a estética dessa passagem no clube Hiroshima, assim como outros momentos do livro em que mostra a cidade, lembram muito a do filme e do livro de Dick.

fortemente influenciada pela cultura do punk, dark e gótica, cuja síntese está representada em Márcia Felácio e em sua performance:

A maquiagem branca acentuava o clima de decomposição urbana, as olheiras tinham sido acentuadas com sombra negra. Ela terminou o discurso apocalíptico com o punho cerrado erguido no ar [...], as tachas da pulseira de couro cintilaram sob a luz dos *spots*. Depois pegou a guitarra e, sem pausa, atacou um daqueles rocks que falavam em césio, peste bubônica, mercúrio, devastação nuclear, lixo atômico, ciclamato & ozônio. Buracos, claro. (p.162. Itálicos do Autor)

Ao acordar, na manhã após essa madrugada, decide ir para o Rio de Janeiro falar com Lilian Lara, que foi a última pessoa a ver Dulce Veiga. No apartamento de Lilian, também decadente e meio bêbada, acaba lhe contando que Márcia é filha de Saul e não de Alberto Veiga. Fica fascinado pelo jogo de acrílico "labirinto de mercúrio", tanto que acaba por subtraí-lo, levando-o no bolso. Depois de conversar com Lilian, sai à rua e pensa em visitar amigos que moram lá. Andando pela orla, a natureza exuberante e todo o luxo e riqueza dos prédios contrastam com a miséria dos mendigos e o lixo espalhado pelas ruas. E contrastam também com a situação estressante e tipicamente urbana que ele vive em seguida: carros em alta velocidade, sirene de polícia, tiros, pessoas correndo, ele fugindo. Assustado, desiste de ver os amigos e sente vontade de voltar logo para São Paulo, onde, apesar de tudo, parece sentir-se mais seguro. Nas pedras do Arpoador, avista a sexta visão de Dulce Veiga. Tenta alcançá-la, mas não a vê mais. Vai para o aeroporto e retorna para São Paulo.

Ao chegar no Hiroshima, à noite, encontra Márcia desesperada porque Saul está muito mal. Ela escapa e entra em um táxi e ele em outro, passando a persegui-la pelas por várias avenidas e bairros da cidade. Como ele desconfiava, Márcia vai para a casa de Rafic buscar drogas para Saul. Após confirmar a chegada da jovem na casa do (t)Rafic(ante), ele vai para a casa de Saul.

Já é sábado quando entra no quarto de Saul e encontra o lugar e o homem ainda mais destruídos do que da outra vez em que esteve lá, mundo em ruínas. Consegue obter de Saul a informação cifrada da localização de Dulce: "ao norte". E também um caderno que estava escondido embaixo do assento da poltrona verde.

Depois verá que são os diários de Dulce Veiga. Antes que Márcia chegue, ele sai da casa e escondido, fica observando uma ambulância levar Saul.

Em casa, lê os diários de Dulce, e entre as páginas encontra um mapa do Brasil com uma estrela de seis pontas desenhada sobre ele. No centro dessa estrela, assinalado com um círculo verde, há uma cidade chamada Estrela do Norte, na Amazônia. Dorme e acorda ao amanhecer deste sábado. Toma um avião rumo a esta cidade.

Embora aqui termine sua trajetória urbana, inicialmente ainda se mantêm os mesmo sentimentos de desolação, ao ver a natureza arruinada, como a cidade. No avião, enquanto sobrevoa a mata, ele reflete:

Depois do verde da mata lá embaixo, interrompido apenas pelas clareiras de desmatamento, manchas de petróleo no mar, feridas na pele [...]

Árvores gigantescas além das vidraças e aquelas pessoas baixas, de cabelos lisos e olhos miúdos, movendo-se em câmera lenta no meio da umidade, davam a sensação estranha de que eu estava em outro país. Mas no **país verdadeiro**, como se o falso fosse de onde eu vinha.

Senti medo. **Eu era um alienígena vindo da corte neurótica e mínima do centro do país.**

[...] nos últimos vinte anos, a cidade crescera tanto que Estrela do Norte agora era apenas um bairro afastado. **Periferia da periferia na periferia do Brasil.** (p.195, grifos meus)

Há mais um choque de consciência ao dar-se conta de que é o mundo que está em colapso, pois até mesmo a sagrada natureza, que deveria ser preservada, está sendo devastada e tomada, contaminada pelo veneno do poder e do dinheiro. A invasão capitalista está chegando à selva e aquela que outrora era uma pequena cidade tornou-se um bairro, empurrada para a periferia pela máquina devoradora: à margem, como uma condenação à marginalidade. Aquilo que é mais puro, autêntico e verdadeiro, a essência que deveria ocupar lugar central está sendo afastado e banido.

Por isso tudo, pela sensação de derrota, pela sede e fome, pelo cansaço da viagem e da vida, totalmente estressado, depois de todo esse caminho percorrido, barrado diante de mais uma porta fechada, ele pensa em desistir:

Eu já tinha ido longe demais. Era melhor voltar para São Paulo, enterrar de vez tudo aquilo, procurar outro emprego, talvez voltar para o Passo da Guanxuma, de onde nunca deveria ter saído. A não ser que me enredasse novamente por aquele emaranhado de vagos indícios, nomes misteriosos, pistas falsas, sinais equívocos, loucura e maldição. **Eu queria outra coisa: uma vida simples.** Minha energia, se é que havia alguma, tinha morrido ali, naquela porta. E foi com alívio que disse em voz alta assim:
 --Pronto, acabou. (p.197)

Ao chegar ao limite do suportável, sem resistências, uma maior consciência de si começa a aflorar, apesar de ainda um tanto difusa. Sente raiva de tudo, até mesmo da natureza que antes lhe fascinava e admirava e que começa a enxergar como se também fosse um dos invasores que o oprime. O externo transborda para o interno e sufoca, da mesma maneira que a cidade o sufocava.

Saí andando pela terra vermelha batida, poeirenta, as casas velhas cercadas por uma natureza monstruosa que, a todo instante, ameaçava invadir os terrenos para destruir tudo.
 Ah que venham os cipós, amaldiçoei, as parasitas, as sanguessugas das margens dos rios, as cobras venenosas, a grama alta, incontrolável, que venham todos os mosquitos e febres, todos os dengues e malárias para invadir Estrela do Norte e reduzir para sempre à lama, solidão e ruína aquele lugar dos infernos.
 Entardecia, pássaros gritavam na mata.
O homem mais triste do mundo – ele, que era eu, foi andando de cabeça baixa, arrastando e mochila pela terra. Os mosquitos começavam a chegar, invisíveis, inchaços vermelhos coçavam nos meus braços. Eu estava a ponto de sentar numa daquelas calçadas tortas, no meio dos cachorros magros das ruas, enterrar a cabeça nas mãos e chorar e chorar pelo tempo perdido, pela falta de sentido, pela minha derrota. (p.197-198)

Neste momento ele ouve uma voz de mulher. E segue essa voz até encontrar, finalmente, Dulce Veiga cantando numa churrascaria no meio da mata. Por mais inverossímil que pudesse parecer, desta vez não é uma visão. Ao estar junto dela, o cansaço, a fome e a sede vão-se embora. Ouvindo-a cantar, fica apaziguado e encantado: “sua voz criava uma espécie de redoma, que parecia proteger os que estavam em volta”. (p.199) Espera, tranquilamente, que ela termine de cantar. Conversam e ela o reconhece. Mais uma vez aponta a referência espacial, porém

mais integrado com o lugar onde está, sem o estranhamento que, indiferentemente de onde estivesse, havia se mantido até então. O espaço exterior se amplia e não mais é limitador e sufocante:

Olhei para cima um pouco tonto. A noite, o céu imenso demais, o Equador. Vertiginoso, repeti, sem saber por que, outra vez, voltou aquela palavra do parque – *pentimento*, era essa. A lua cheia subia atrás de uma palmeira, a luz dourada salpicava uma bruma fosforescente na copa das árvores. Ruídos estranhos vinham da mata. Não pareciam mais sinistros, apenas desconhecidos. Vivos, e eu parei de odiar Estrela do Norte. (p.200, itálicos do Autor, grifo meu)

Os dois saem da churrascaria e tiram os sapatos, vão caminhando descalços (contato com o chão, com as raízes) por uma estradinha até a casa dela, onde são recebidos por um gato e um cachorro muito afetuosos. Ali chegando, ela oferece a ele uma taça de chá. Como em um ritual, Dulce faz o sinal da cruz na testa do rapaz, o que ele sente como uma bênção, um batismo, e depois começa a massagear-lhe os pés. Aos poucos ele vai relaxando seu corpo e sua mente até mergulhar em uma espécie de sono desperto. Começa a viver uma experiência psíquica e transcendental induzida pelo chá. O tempo passa e à meia-noite começa o domingo. Ainda sob efeito da bebida ritual, o protagonista inicia este dia situando-se em relação ao tempo, indicando o horário, o que lhe faz lembrar que este é o dia do seu aniversário. Em sincronia com o tempo cronológico, o momento em que se dá o novo nascimento simbólico, ele tem a sensação de estar saindo de um casulo. Aquele eu oculto por cascas e por defesas se mostra, como o pentimento de uma pintura, que sempre esteve lá e é então revelado. Sua experiência mística é muito intensa e renovadora, em comunhão com a natureza, com a Lua, as estrelas e o céu. Via tudo brilhando, como a luz que retorna para sua vida, antes tão sombria, em que se sentia “sepultado vivo”. Morreu para um estado anterior e agora renasce, em outra qualidade e escala. Faz uma revisão mental de sua vida, sobretudo daquela última semana, e sente que tudo agora está nos seus lugares, de forma lógica e natural, e que ele está no lugar certo, ou seja, agora está em si: “eu estava ali, onde eu deveria estar. Inteiro. Como uma gota de mercúrio”. (p.210)

Após mais mergulhos internos, o efeito do chá parece terminar. Ele pergunta para Dulce Veiga o que ela quer, se ela deseja voltar. Sua resposta: “nada além: eu quero encontrar outra coisa”. (p.210) Ela está feliz lá.

A jornada do protagonista não está concluída, porém, e ele se prepara para o retorno. Para o processo se completar, como nos ritos de passagem e na "Jornada do Herói", ele precisa voltar para o mundo comum e compartilhar sua conquista. O rapaz se despede de Dulce e ganha de presente de aniversário um gatinho branco: “ele dormia, parecia confiante em nosso futuro. Eu, nem tanto”. (p.213) Caminha pela estrada enquanto o Sol desponta no horizonte. Ao olhar para trás, vê Dulce repetir o gesto que sempre fazia em suas visões, apontando o céu com a ponta do indicador. Ela grita o seu nome, que ele reconhece belo. E então ele começa a cantar.

2.2.3 Vozes da voz

O mundo está doente, a doença está lá fora e, com seu sofrimento e inconsciência, contamina o interior do humano. O protagonista de *Onde andará Dulce Veiga? Um romance B* está em crise pessoal e encontra um mundo também em crise. Ao percorrer São Paulo e outros lugares em suas viagens faz uma jornada de reconhecimento do espaço, na ânsia, talvez, de estabelecer um território e se orientar. Há um esforço de organização, de reconstruir um mundo desfeito, colocando-o em pé novamente, daí seguir um tempo cronológico e as referências espaciais de maneira a montar um plano, uma estrutura ou mapa. Como convém a um jornalista, tenta manter certo distanciamento e espírito crítico, como se fizesse uma reportagem que procura responder às cinco perguntas básicas - o quê? quando? onde? como? por quê? - e apresentar os fatos. Todavia não há essa distância, a começar por narrar em primeira pessoa, um ponto de vista não isento. Seu estado emocional não se descola da realidade circundante: ao descrever e percorrer o espaço externo, está também descrevendo e percorrendo seu espaço interior, reconhecendo-o e encarando-o. Às vezes, pelo que revelam suas percepções sensoriais - ou a distorção dessas percepções - e impressões emocionais, há um transbordamento do plano subjetivo para o plano objetivo. E

também o contrário acontece, como nos casos em que alguma situação ou lugar aciona suas lembranças do passado distante (infância; vinte anos antes quando conheceu Dulce Veiga e Saul) e do passado recente (relacionamento com Pedro). Insere ali outra narrativa, com as lembranças dos encontros com as duas pessoas em *flashback* (“iluminar para trás”), destacada graficamente com a alteração do texto para o tipo itálico. Só então a linearidade temporal é rompida, ao esclarecer fatos do passado, mas logo é retomada, seguindo o tempo cronológico no calendário dos dias da semana. Embora faça uso de recursos literários como a intertextualidade e o monólogo interior, a inserção de sonhos, recordações e histórias dentro da história (como ao citar a peça *O beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues, mito de Logunedê do candomblé africano), referências a trechos de filmes e de canções, atores, cantores, escritores etc., montando uma espécie de colagem ou mosaico, a narrativa nunca se fragmenta. É sempre coesa e integrada, tudo tem um porquê de estar ali, o que é coerente com o empenho de organização de seu protagonista. De certa forma, apoia-se no tempo para organizar o espaço, as ações e o próprio discurso. O que também impõe um ritmo, uma ordem, como na música. Os dois planos dialogam sem, no entanto, se misturar, mantendo-se heterogêneos. Até certo ponto, pois, ao final da narrativa, ao encontrar Dulce Veiga, vive com/através (d)ela uma experiência de caráter transcendente, com a ingestão do chá de Santo Daime: por via do sagrado, os planos subjetivo e objetivo se fundem. Quando ele toma uma consciência mais completa de si, os dois círculos concêntricos (“tudo gira ao seu redor”) se juntam em um único círculo com um centro comum, que é o seu próprio centro.

É através do nomear, do uso da palavra, através do discurso, que o protagonista estabelece uma ordem, erige um cosmos. Montar o quebra-cabeça é juntar seus pedaços. Mapear a cidade é mapear a si. Reconstruir o real e a si próprio neste real. Ele precisa contar a sua história para que ela se revele para si, para “encontrar outra coisa”. E o ato de contar e nomear está também ligado a enumerar e detalhar. Há uma insistência, quase obsessiva, em indicar sua localização exata, por onde ele anda. É como se desenhasse um roteiro e construísse um mapa, com a intenção de organizar o caos de sua vida através da organização mental do espaço. No processo de mapeamento, são em torno de setenta (!) referências diretas a ruas, bairros e outros lugares de São Paulo. Os nomes dos locais sempre são indicados. Quando viaja para o Rio de Janeiro e para

Estrela do Norte mantém esse procedimento, mas em escala muitíssimo menor, diferente. No Rio, fica apenas algumas horas entre o aeroporto, a praia e um apartamento, sempre registrando os nomes dos bairros, ruas e outras referências. Em Estrela do Norte, uma cidade fictícia, como Passo da Guanxuma, a noção de localização se estende para uma dimensão cósmica. Em geral, as indicações servem para mostrar o local da ação e vêm acompanhadas de alguma associação significativa. Compõe algo semelhante a um mapa com legendas ou guia de viagem, através do qual o leitor, mesmo não conhecendo São Paulo, poderia se localizar. E não só geograficamente, como também ter a noção dos grupos/níveis sociais e etnias que habitam cada bairro, com suas características e costumes, interações entre as pessoas e vida cultural que há neles, assim como seu ambiente e atmosfera. Funciona como um reforço do realismo, no texto e na experiência desse personagem que tenta manter os pés no chão. Às vezes, a indicação parece não ir além da simples referência, mas em seguida percebe-se que nada está ali sem uma função, pois algo se antecipa nas entrelinhas. Embora endereços e direções sejam mencionados, a localização de seu próprio apartamento não é mostrada de imediato e, quando isso ocorre, dá-se de forma indireta, levando a deduzir que ele mora no centro da cidade. O centro, em torno do qual tudo gira e também uma alusão ao centro do labirinto. As aparições de Dulce Veiga, na maioria, acontecem na proximidade de algum parque ou espaço ligado à natureza e sempre têm alguma relação com o céu e com manifestações meteorológicas, já indicando sua conexão com um princípio cósmico (e ordenador), com o sagrado.

É curioso que o nome da cidade de São Paulo é apontado poucas vezes. No primeiro dia/capítulo, cita indiretamente o conteúdo das cartas que costumava receber de Lidia, uma amiga com quem morara até mais ou menos um ano atrás. Ela vive em Minas Gerais e diz que lá encontrou paz, equilíbrio e felicidade, sempre perguntava "o que afinal eu continuava procurando nesta cidade poluída, maligna & amaldiçoada? O real, respondi mentalmente." (p.40) Depois, quando ele está no Rio de Janeiro, mencionado por Lilian Lara, como se somente ao se distanciar conseguisse situar o lugar onde estava e através dos olhos de outros pudesse enxergá-lo. Da mesma forma, seu nome só vem à tona ao ser falado por Dulce e não é expresso no texto. O jornalista só ouve seu nome ao se afastar da vida ordinária e cotidiana, quando se vê de forma mais integral e integrada, em participação com o universo. O que via até então não era o real, era "nada além de

uma ilusão". Como nos antigos rituais iniciáticos, o neófito recebe um nome, uma palavra de poder, símbolo do ingresso em uma nova vida. Seu renascimento acontece no dia do seu aniversário.

Os dois círculos – mundo externo e mundo interno - estão sempre interligados, entretanto ele precisa fazer a jornada/processo no exterior labiríntico a fim de acessar o interior e estabelecer a conexão com o centro. Objetivo que ele inconscientemente projeta em Dulce Veiga, fio condutor, sua contraparte feminina no aspecto psíquico, como uma imagem da *anima*, sua alma. Uma alma que canta no corpo de uma linda mulher que concretiza o que ele tem a intenção de fazer, que ele tem consciência de que precisa fazer: “eu deveria cantar”. Para tanto, realiza seu percurso pela cidade e pelo país, também representações de sua alma, para somente então completar sua tarefa e juntar seus pedaços, alinhar os dois círculos, centrar-se em comunhão com a natureza, junto ao que chamou de “Brasil real”, junto à Dulce real e seu eu real. Reunir as gotas de mercúrio no centro do labirinto. Conectado consigo, com as pessoas, em afinação com o universo, só assim acontece o cantar.

A reverência e o amor pelas palavras, em contraste com a feiura e a sujeira da cidade, são belamente expressos na passagem em que ele caminha sob a chuva fria e fina, carregando com todo o cuidado o caderno com os diários de Dulce Veiga:

Quando a rua ficou inteiramente silenciosa, saí caminhando pela chuva fria. Tinha ficado muito fina, quase nem se notava. Para ter certeza de que caía, seria preciso olhar para cima, lá onde a luz amarelada dos postes a tornava mais nítida, desenhada oblíqua contra o céu violeta de sujeira. Protegi o caderno sob a camisa. Para que a água não confundisse e dissolvesse ainda mais as palavras guardadas dentro dele, fazendo-as escorregar pela minha roupa branca encharcada de suor e de chuva, até os pés, depois as fundisse na lama das calçadas, na corrente suja fluindo pelas sarjetas, e as levasse diluídas em água barrenta, ilegíveis para sempre, para os bueiros escancarados, para os esgotos imundos, cheios de ratos e merda, para depois quem sabe conduzi-las aos rios poluídos e finalmente ao mar repleto de lixo onde terminam todas as palavras um dia escritas e depois perdidas, inúteis, jogadas fora.

Eu queria cuidar das palavras.

Embora não soubesse a quem pertenciam. Como se fossem minhas, como se fossem lindas, eu queria tanto. (p.193)

Esse personagem, homem urbano, procura compreender o espaço onde vive e, assim, reconstruí-lo, reinventá-lo e ressignificá-lo. Narrar o espaço/cidade é narrar a si, contar a sua história para se descobrir e se desvelar, para se ordenar, se cosmificar e dar significado à própria existência. Esse homem tem seu coração partido e vive num mundo de coisas partidas. Através dessa fratura emerge a dor, mas também brota a beleza. Como uma flor que nasce no lodo, imagem presente no trecho do poema *The hard core of beauty*, de William Carlos Williams, citado pelo editor Castilhos:

The most marvellous is not
The beauty, deep as that is,
But the classic attempt
At beauty,
At the swamp's center. (p.47)

O jornalista, cujo nome somente é pronunciado por Dulce Veiga e assim desvelado para ele, persegue essa imagem de beleza na cantora, até finalmente encontrar seu próprio cantar, sua voz. De posse de seu nome (que permanece secreto para o leitor) e de seu cantar - sagrado objeto de sua busca - mais forte, e em uma outra qualidade, o jornalista faz sua viagem de volta para a cidade. Ou para qualquer lugar. Concluída a jornada, o herói começa a viagem de retorno para sua comunidade para compartilhar sua experiência: a palavra, a linguagem e, por extensão, a literatura e o fazer literário assumem o status de poder criador e transformador, atuando como força de reconstrução e restauração, como uma cura. Contar sua história é cantar, palavra elevada à forma de beleza.

2.3 A moldura circular

Os romances *Limite branco* e *Onde andaré Dulce Veiga?* apresentam simetrias em vários aspectos. Há interseções muito alinhadas, resultando em uma combinação que sugere continuidade, como fios que se unem e compõem a história

de um mesmo personagem em fases de vida diferentes. Ciclos dentro de um ciclo: independentes, mas interconectados. As duas histórias são centradas no protagonista, ponto de onde partem e retornam todas as linhas. Maurício e o jornalista se aproximam pela aparência, comportamento, emoções, questionamentos, anseios, ideais e origem comum.

Cada um dos romances é uma narrativa circular, em que início e fim se encontram, completando um ciclo. Que por sua vez inaugura outro ciclo, ao apontar uma perspectiva de continuidade. No primeiro romance, o capítulo de abertura é interrompido e terá seguimento no último; no intervalo entre eles são narrados acontecimentos do passado até chegar ao presente. No segundo, a circularidade está no vínculo entre as frases inicial e final, em que o objetivo do personagem é apresentado e no período de uma semana é levado a cabo, como uma meta ou missão realizada: "eu deveria cantar" e "eu comecei a cantar".

No começo dos dois livros os protagonistas estão sozinhos, acabando de acordar. A situação inicial é quase idêntica, assim como seu estado psíquico, ambos na "passagem de uma grande dor".

Maurício está emergindo aos poucos de um pesadelo, sem saber onde está, tomado por sensações de tristeza e medo profundo, angústia, tensão e completo mal-estar. A morte da mãe já se manifestava em seu inconsciente, expressa através de imagens mentais e sensações físicas que refletem seu desamparo e sua desorientação. É então despertado pelo pai que chama seu nome, batendo à porta do quarto. As descrições das emoções sentidas por Maurício assemelham-se a um parto. A experiência do escuro, do vazio e da solidão, como se tocasse o ponto mais fundo de um poço, o impulsionam para um novo movimento: um novo ser que nasce de si mesmo.

Maurício encolheu-se devagarinho, começou a chorar. [...] O corpo tinha-se tornado pequenino, quase sem forma. Quem sabe, assim, não era um feto, apenas um feto, um ser humano em gestação, sem face, **sem nome**, nem nada? Não era. A mente mais lúcida recusava os descaminhos da imaginação.

Ele abriu os olhos. E acolheu todos os sentimentos, mesmo o medo. Não queria ficar só. [...] Um sentimento novo encolhia-se dentro dele, em atitude de espera. Não sabia dar-lhe nome, mas isso não era essencial. O essencial que estava dentro dele, o novo sentimento - quente, amável -, **como se apontasse um caminho com o dedo em riste.**

Eu me chamo, pensou: Eu me chamo Maurício. E era a única coisa que sabia de si mesmo. [...] Era uma certeza, uma esperança. E, além de tudo, havia agora o pequeno animal encolhido dentro dele. Devagar, passou a mão no peito, numa carícia que ultrapassava a própria pele. Sim, sim era doce, boa, quente e amiga aquela sensação encolhida ali dentro. A salvação estava nela, se é que havia alguma espécie de salvação. (LB, p. 16, grifo meu)

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* O jornalista é despertado pelo telefonema do editor Castilhos, que traz uma proposta de emprego em um jornal, um primeiro passo para "emergir do pântano de depressão e autopiedade onde refocilava há quase um ano" (DV, p.12). Desde que Pedro foi embora, é como se não houvesse mais luz na sua vida: "perdi meu **nome**. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro" (DV, p.116, grifo meu). Com a perda do amor, ele abandonou a si mesmo. Parou de trabalhar e de fazer qualquer outra coisa; todos os seus dias passaram a ser de espera, "mas Pedro não voltou, eu não voltei". (DV, p.116)

A situação final é também semelhante à de *Limite branco*. No decorrer das experiências narradas, os protagonistas dos romances passam por um processo de transformação libertadora e vivem uma espécie de renascimento, com uma posição afirmativa diante da vida e de si mesmos:

Final/Maurício:

[...] "um dia poderei olhar-me nu em um espelho sem baixar os olhos".
[...] mas não ia ser fácil, ele sabia. Haveria muitas quedas, e sucessivos impulsos para levantar-se.

[...] Com os olhos fechados, mas totalmente desperto, imaginou passos que se aproximavam da porta do quarto. Depois cessavam. Batiam na porta, perguntavam:

- Posso entrar?

- Pode - ele disse.

E voltou-se para encará-la. (LB, p.151, aspas do autor)

Final/Jornalista:

Ela [Dulce Veiga] ergueu o braço direito para o céu, a mão fechada, apenas o indicador apontado para o alto, feito seta. Depois gritou qualquer coisa que se esfiapou no ar da manhã.

Parecia meu nome.

Bonito, era meu nome.

E eu comecei a cantar. (DV, p.213)

O eixo do tempo é baseado no número 7 nos dois livros. A narrativa de *Limite branco* se desenvolve em um período de sete anos, em que são abordadas a infância e adolescência do protagonista Maurício, dos 12 aos 19 anos. O diário de Maurício começa duas semanas antes do final do livro, quando recebe a notícia da morte da mãe. A narrativa em primeira pessoa do diário compreende 9 dias é interrompida por 5 dias e as últimas anotações são incorporadas à narrativa em terceira pessoa. O que resulta em dois ciclos de 7, somados 9 e 5 dias. As duas narrativas são cronológicas, mas os ritmos se alteram de acordo com o ritmo interno do protagonista. Em *Onde andaré Dulce Veiga?* o tempo é reduzido, compactado em sete dias da vida de um homem maduro, um jornalista de mais ou menos quarenta anos. Neste romance, o ritmo é acelerado como a vida em uma grande cidade. O tempo é cronológico, com poucas quebras na linearidade através de *flashbacks* em que recorda os encontros com Dulce e com Pedro. O jornalista está em constante movimento por diferentes lugares e interage com diversas pessoas. No trajeto de busca de Dulce Veiga, muitas coisas se sucedem externamente, com alguns reflexos sutis para o mundo interno do personagem, com uma inversão desta direção no capítulo final. Em *Limite branco*, os acontecimentos interiores têm maior relevância. São poucos os eventos externos e o ritmo é variável, conduzido pelos estados de alma e reflexões de Maurício, mais lento se comparado ao segundo romance. O exterior é filtrado e decantado pela perspectiva interna. A posição do

narrador de *Limite branco*, predominantemente em terceira pessoa, é muito mais próxima do que a do narrador em primeira de *Onde andaré Dulce Veiga*. O que se aplicaria mesmo sem a existência do diário íntimo do rapaz.

Nos dois romances há resgates e releituras do passado. O tempo como substância de memória é fundamental nos seus enredos e também uma chave que conecta seus protagonistas. Rememorar pode ser uma forma de compreender o passado e reeditar o presente e também para se reabastecer de forças para enfrentar os desafios da vida. Através da memória, tempos diferentes se encontram no espaço: um lugar e um ambiente emocional comum. A ponte mais explícita entre os dois personagens é seu local de origem, a cidade (imaginária) de Passo da Guanxuma, no interior do Rio Grande do Sul. Maurício e o jornalista viveram a infância no Passo, fase da vida que ambos lembram com carinho e saudades.

Limite branco é praticamente um livro de memórias. No processo de construção de sua identidade, Maurício recupera a sua história, fonte e origem. O texto é composto por duas narrativas com dois narradores diferentes e em planos temporais distintos e alternados e que no último terço do livro se sincronizam. No primeiro capítulo, um narrador em terceira pessoa situa o presente do personagem, aos 19 anos. No capítulo seguinte, o narrador passa ao relato retrospectivo, da infância e adolescência até aquele momento, marcado pela morte repentina da mãe. Na segunda narrativa estão os registros do diário íntimo do jovem Maurício, que refletem seu estado psíquico e seus pensamentos no presente, antes do acidente que levará à morte de sua mãe.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* o passado é revisto através de lembranças de infância e de *flashbacks* de dois momentos distintos: acontecimentos de há vinte anos quando o jornalista começava a sua carreira e entrevistou Dulce Veiga e, no passado recente, um ano antes, quando teve um relacionamento tão fugaz quanto profundo com Pedro. Para o jornalista, recordar fatos ocorridos no passado é imprescindível para esclarecer questões do presente e clarear o caminho para seguir adiante, mais livre no agora e depois. É no tempo da infância que consegue alcançar um núcleo interno de energia, um fio-terra para restabelecer contato com seu centro e se harmonizar.

Há nos protagonistas um desejo de evasão e/ou de fuga. O Maurício-jovem quer viajar, "ter a sua vida" longe da família, viver coisas, experiências, como um caminho para se descobrir, se conhecer, explorar suas "possibilidades" e ser

alguém, ele mesmo. Agenda que foi cumprida pelo jornalista: viajou por muitos lugares, experimentou coisas, conheceu pessoas. Seu movimento incessante por vezes foi uma maneira de evitar os relacionamentos e a intimidade:

À medida que o tempo passava, eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos -, para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que já não eram as mesmas, para pessoas de vidas lineares, ordenadas, em cujo traçado definido não haveria mais lugar para mim. (DV, p.56)

De tanto fugir das pessoas, o jornalista acabou se perdendo de si. Está triste em sua solidão e mais uma vez deseja fugir para longe e nunca mais voltar. Fugir é retornar ao paraíso da infância e núcleo familiar, porto seguro e abrigo protetor, talvez considerado seu único lugar no mundo. Quando em crise, esta é saída que procura. Quase no final de sua jornada em busca de Dulce Veiga, diante de muitos obstáculos, cansado e sem ânimo, pensa em desistir: "eu já tinha ido longe demais. Era melhor voltar para São Paulo, enterrar de vez tudo aquilo, procurar outro emprego, talvez voltar para o Passo da Guanxuma, de onde nunca deveria ter saído." (DV, p.197)

Ao pensarmos nos dois protagonistas em linha de continuidade, em fases da vida diferentes, vemos que o padrão se manteve. Maurício, ao mesmo tempo em que deseja se afastar da família, reconhece que a mudança ou descoberta está mesmo é na paisagem interna. Mas sente que não conseguiria ser ele mesmo sem o distanciamento, pois os laços são muito fortes e se sente limitado por eles. Muitas vezes, sua irritabilidade e mau humor juvenil são uma reação a esse vínculo afetivo tão profundo, uma forma de criar uma distância artificial. Um trecho do diário de Maurício expressa bem esse combate de sentimentos:

[...] Bateram à porta, chamaram para jantar. Levei muito tempo, de propósito, para lavar o rosto, e quando entrei na sala a mesa estava vazia. Todos me olharam, e não sei se havia susto ou amor ou censura em seus olhares. Sei que de repente me deu um enorme acesso de ternura, daquele jeito que já descrevi aqui uma vez. Pensei que, bons ou maus, eles são meus, me viram nascer, crescer, e me querem de uma maneira completa, como ninguém mais poderia me querer, porque eles me conhecem. Como se soubessem mais de mim do que eu mesmo, e tive a sensação de estar nu. (LB, p.138)

Questionamentos quanto ao amor, aos relacionamentos e à sexualidade na perspectiva do jovem Maurício (19 anos) persistem no homem maduro (40 anos), tomando outras feições. O Maurício-menino tinha a forte atração e admiração pelo primo Edu e teve algo próximo de uma relação amorosa com o colega Bruno, sem a experiência física. Em diferentes ocasiões, mostra interesse sexual também por mulheres, revelado por suas sensações ao observar partes do corpo feminino. São os primeiros impulsos ainda em uma fase de indefinição. A ambiguidade sexual também é presente nos questionamentos do Maurício-jovem. Em seu diário, entre outros registros, diz ter tido somente experiências sexuais frustrantes com prostitutas e que pensa coisas que não tem coragem de revelar nem por escrito. Sua dificuldade em relação ao assunto atribui à educação conservadora e moralista. As indagações persistem no jornalista, que não sabe bem como lidar com sua inclinação homoafetiva. O jornalista costumava ter relações com mulheres, chegando a viver com Lídia no apartamento em que mora. O amor profundo e talvez mais completo, porém, sente por outro homem, Pedro, a quem não consegue esquecer e espera que um dia volte.

Há semelhanças também no comportamento e interesses de Maurício e do jornalista. Inclusive fisicamente, no caso do Maurício-jovem, pois ambos são muito magros e com os cabelos escuros. Guardadas as devidas diferenças em relação à idade/passagem do tempo, claro, pois o jornalista está ficando um pouco calvo e com os cabelos brancos. O menino, o jovem e o homem têm uma relação um tanto incômoda com o corpo e são altamente críticos com sua aparência e sua **VOZ**, considerando-se estranhos, desajeitados e de alguma forma inadequados.

São tipos solitários e que cultivam a solidão, com inclinação à melancolia. Afeitos à deambulação, são caminhantes que percorrem ruas e lugares, sempre observando pessoas e situações, o olhar em movimento registrando detalhes como uma câmera de cinema. Têm grande ligação com a natureza e uma necessidade íntima deste contato. São atentos para suas manifestações (clima, céu, astros, árvores, plantas, flores, água, animais) e, mesmo no ambiente urbano, sempre buscam sua proximidade. Os passeios do menino pelo campo e arredores do açude e do jovem pelas ruas do centro da cidade, praças e beira do rio/lago Guaíba se transformam nas viagens pelo mundo e nas andanças por São Paulo, Rio de Janeiro

e Estrela do Norte do jornalista. Imaginativos, se entregam ao devaneio e têm sonhos intensos, às vezes na forma de pesadelos angustiados e aterrorizantes. Não raro, realidade e fantasia se mesclam como em uma colagem, borrando as fronteiras entre elas.

O Maurício-menino tem episódios de "sonho acordado" e frequentemente relaciona situações e pessoas com os livros que lê e as histórias e lendas que lhe contava a empregada Luciana. Quando jovem, ao olhar pela janela de seu quarto e ao andar pelas ruas, o que vê e ouve se funde com sua paisagem interna, e vice-versa. No diário, relata o forte desejo de voar e a sensação física do voo quando está em espaços amplos e abertos ou quando se concentra tentando entrar em contato com Deus, em uma espécie de meditação. Movimentos de imaginação e devaneio também são experimentados pelo jornalista, que acredita enxergar Dulce Veiga por toda parte. Como o menino, costuma fazer analogias entre pessoas e eventos com personagens de livros e filmes, atores e atrizes, escritores e escritoras, cantores e cantoras e funde cenas de cinema, trechos de livros e de poemas, letras de canções com seus próprios pensamentos, estados de alma, situações e lugares por onde passa.

A atividade onírica de ambos apresenta grande carga simbólica relacionada a processos de mudança e transformação. Algumas imagens aparecem nos sonhos de Maurício e do jornalista: cobras/serpentes¹³, o círculo/roda, e cabelos louros ou claros em situações de fundo erótico. Em Maurício predomina o aspecto erótico, mesclado com o processo criativo vinculado à palavra e aos livros. No jornalista o aspecto erótico é tão significativo quanto com o menino, porém a relação com a religiosidade e a à espiritualidade é mais evidente. Na igreja do sonho, há uma estátua com o rosto de uma caveira que tem cabelos louros, cuja associação mais imediata é Dulce, mentora de seu processo de transformação espiritual. Mas essa figura também é ligada a Saul, que aparecerá com uma peruca loura e as roupas de Dulce, mas com o corpo tão devastado pelas torturas que sofreu na prisão e pelo vício da droga, que se parece com uma caveira. O fundo erótico está no beijo que acabará por dar neste Saul transfigurado, uma espécie de beijo redentor. Duplamente redentor, pois o libertará da culpa por se sentir responsável por Saul ter sido apanhado pelo DOPS e, sobretudo, por se despojar de todos os preconceitos e

¹³ O simbolismo da serpente foi analisado no capítulo anterior, no subcapítulo "A jornada".

limitações que o levaram a bloquear a lembrança daquele beijo do passado. Beijar este homem destruído é beijar a morte de um estado anterior de si mesmo, vencer mais uma prova da jornada e seguir mais livre e mais forte.

As indagações metafísicas de Maurício sobre a existência de Deus, até mesmo uma necessidade do divino, como algum tipo de apoio e proteção, contrasta com o ceticismo inicial do jornalista, que está "farto do invisível", mas que aos poucos vai recuperando a fé perdida. A vaga relação com a religiosidade em *Limite branco* se transforma na presença constante e acentuada do esoterismo e do misticismo por via da religião afro-brasileira, da filosofia japonesa, do xamanismo indígena brasileiro e da Astrologia no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*

Os temas da jornada como busca e dos ritos de passagem e de iniciação estão presentes nos dois livros, de formas distintas. Em ambos a jornada tem um sentido mais abrangente, enquanto as iniciações são etapas desse processo. Transformações importantes acontecem mediadas por figuras femininas. Em Maurício: Luciana, Laurinda, avó, mãe. No jornalista: principalmente Dulce Veiga e Márcia Felácio, mas também Jandira de Xangô e Patrícia. As iniciações de Maurício estão ligadas às mudanças da puberdade e o conhecimento da morte. Sua jornada é o caminho de busca de si mesmo, de formação de sua identidade e realização de sua vocação para a escrita. Vida e ato criativo são tecidos juntos e se nutrem reciprocamente. O jornalista está perdido e estagnado, projeta seu norte em um objeto externo, uma cantora, cuja busca se torna o meio para resgatar a si mesmo e seu próprio cantar, análogo ao contar/narrar. Sua jornada é esse caminho percorrido e o rito de passagem xamânico na floresta coroa o final, preparando-o para um novo ciclo, vida que segue.

O arquétipo do labirinto é relacionado às iniciações de ambos. É onde ocorre o sonho iniciático de Maurício, ligado à passagem para a puberdade e ao poder criativo da palavra. É objeto de poder (labirinto de mercúrio), mapa simbólico e imagem do trajeto do jornalista na sua jornada de busca, como acesso à Floresta Amazônica, lugar sagrado onde se dará seu renascimento. O espaço do labirinto está ligado aos ritos de iniciação e geralmente está vinculado à caverna, muitas vezes referida como "caverna do coração". Segundo o estudioso do simbolismo tradicional René Guénon, o labirinto é o local das provas preliminares que ocorrem antes de mergulhar na caverna ou outro espaço como representação de "centro do

mundo", onde ocorre a iniciação propriamente dita, simbolizada pela morte e segundo nascimento. Tem uma dupla função, é caminho e obstáculo:

[...] permite ou impede, segundo o caso, o acesso a um certo lugar ao qual nem todos devem penetrar indistintamente. Apenas os que estão "qualificados" poderão percorrê-lo até o fim, enquanto que os demais serão impedidos de penetrá-lo ou se extraviarão no caminho. Vê-se de imediato que existe aí a ideia de uma "seleção" que se refere de modo evidente à admissão na iniciação. O percurso do labirinto é exatamente sob esse ângulo, uma representação das provas iniciáticas. (Guénon, 1993, p.177, aspas do autor)

Vinculada à noção de percurso está a "viagem", o caminho como prova simbólica, assim como a "peregrinação" ao centro espiritual, um local reservado aos eleitos. Os labirintos traçados nos pisos de algumas igrejas antigas era considerado um "substituto da peregrinação à Terra Santa", ideia que lembra o sonho do jornalista, no qual está em uma igreja com os ladrilhos cobertos por cobras.

Projetos e planos de Maurício são realizados pelo jornalista, ainda que não correspondam exatamente ao idealizado. As aventuras imaginadas pelo menino e o desejo de viajar do jovem são experiências vividas pelo homem. O jovem de *Limite branco* quer ser escritor e exercita sua inclinação através do diário, de poemas e de textos de ficção. A leitura mostra-se essencial, na infância e na juventude, faz parte de sua formação. A realização de sua vocação para a escrita e para a literatura se transforma na profissão do jornalista, que também é escritor, e publicou um livro de poesia.¹⁴ A leitura e outros aspectos culturais fazem parte de uma formação já integrada. O jornalista não é bem-sucedido nesta função, tampouco como escritor, mas coloca em prática a intenção de Maurício. Apesar de o personagem inicialmente estar em uma situação pessoal e profissional de estagnação e de frustração, ao longo de sua jornada de busca a sua perspectiva se altera, concluindo o ciclo ao resgatar seu nome e encontrar sua voz literária, começando a cantar.

A forma do diário também é encontrada no segundo romance. Não somente através do diário de Dulce Veiga, mas também pela estrutura da obra, semelhante a

¹⁴ O nome do livro é *Miragens*, que alude às aparições de Dulce Veiga e também ao termo "mirações", o processo de visão mística experimentado durante o transe xamânico com a ingestão do Santo Daime.

um diário: durante uma semana o jornalista reporta, em primeira pessoa, as suas experiências do início ao fim de cada dia.

Já que o acaso não existe na literatura e que as palavras são mágicas, como os símbolos, podemos sempre extrair delas novos sentidos. Vale lembrar que o nome do jornal onde ele trabalha é *Diário da Cidade*. Aliás, a palavra jornal é também um sinônimo de diário, com que compartilha a etimologia, do latim *diurnális*.¹⁵

Last but not least, a palavra Mercúrio, nome do deus da mitologia referido no labirinto de acrílico que fascinou o jornalista, é quase um anagrama da palavra Maurício. Brincadeiras de Hermes, pela pena do escritor Caio Fernando Abreu?

¹⁵ Conf. Dicionário Houaiss Eletrônico

Interseções	LB	DV
Personagem	Maurício 12-19 anos	Jornalista (sem nome) Quase 40 anos
Narrador	1a e 3a	1a
Tempo	1960 (meados e final)	1990 (e final 80)
Espaço	Interior RS / Passo da Guanxuma Urbano/Porto Alegre Natureza Deslocamento, caminhada (deambulação) Viagem curta trem	Urbano - São Paulo, Rio de Janeiro Natureza: Passo da Guanxuma Estrela do Norte (Floresta Amazônica) Deslocamento intenso: caminhada, veículos (táxi, metrô, avião, moto) Viagens estrangeiro
Tempo-espaço narrativos	Predomina Tempo Alternância - fase 12/19 anos Duração 7 anos Tempo cronológico e psicológico Predomínio espaço interno, externo vinculado ao interno	Predomina Espaço Tempo linear, alguns flashbacks Duração 7 dias Tempo cronológico e psicológico Predomínio espaço externo
Memória	infância, cidade interior (Passo da Guanxuma) 12 aos 19 anos	Infância interior (Passo da Guanxuma) 20 anos antes Passado recente (amor/Pedro)
Estrutura Forma	Circular início - sozinho, acordar (angustiado) final - superação, positividade Formação (iniciação) e Jornada	Circular Início - sozinho, acordar (deprimido) Final - superação, positividade Jornada (iniciação)
Enredo	Busca de si construção da identidade desenvolvimento da vocação literária	Busca de si através do outro, busca da voz reconstrução da identidade e recuperação/encontro da voz literária (vocação)
Literatura Escrita/Vocação/ Voz Literária (cantar) Leitura Ato de criação (invenção "tecer", fazer e fazer-se) Cultura	Palavras, composição (menino) diário (adolescente) leituras Contação histórias (Luciana) Contos de fada, lendas Robinson Crusoe - Defoe Sítio do Picapau Amarelo, O Minotauro - M.Lobato Em busca do tempo perdido - Proust (Nietzsche)	Jornalista Artigos, matéria Diários de DV Disposição gráfica ~ diário Maurício Citações poesia (Cecilia Meireles, Shakespeare, WCWilliams) Letras canções (Cazuza, Nada além, B. Holiday) Virginia Woolf e outros escritores Jung Muitas referências culturais
Psiquismo Espiritualidade Simbolismo	Devaneios e imaginação Sonhos simbólicos Deus Animais	Devaneios e imaginação Sonhos simbólicos Candomblé, Xamanismo, Catolicismo Astrologia Números Animais

3. UM PERSONAGEM NO LABIRINTO: UM FIO DE HISTÓRIAS

Abraça tua loucura, antes que seja tarde demais.
(Caio F. in "O marinheiro")

Nas narrativas de Caio Fernando Abreu figura uma galeria de diferentes personagens, diversos porém semelhantes, pelo viés interno. São seres de alguma forma angustiados e isolados em suas questões existenciais, divididos e cheios de dúvidas e incertezas. Atormentados pela solidão, buscam um amor idealizado que não acontece, esperam alguém que nunca chega. Não raro, se veem obcecados por algo muito íntimo e secreto dentro de si com que se debatem ou mesmo renegam, criando uma condição de autoexclusão e autoexílio que acaba por reforçar o sentimento de solidão e abandono. Há frequentemente um desconforto, como se fossem obrigados (muitas vezes, são) a encenar um papel, simular um comportamento que não corresponde à sua verdade. Alguns se evadem ou se anestesiaram através das drogas, outros chegam a enlouquecer e são internados em clínicas. Ou, ao extremo, recorrem ao suicídio, buscando na morte o alívio e/ou a redenção. No embate entre a realidade estressante e a necessidade de expressão de seus valores pessoais, a loucura é apresentada não como insanidade, mas como espaço de liberdade. A "loucura lúcida" de que falou Lygia Fagundes Telles, no prefácio de *O ovo apunhalado*. A libertação é também encontrada através da imaginação, do sonho, do devaneio, pela criação literária e artística. São geralmente essas pessoas que, apesar de toda a adversidade, da falta de amor e da sensação

de não pertencimento a lugar algum, encontram em seu centro a força para se reinventar, transformando-se e vivendo uma espécie de novo nascimento.

Desde os primeiros livros, o escritor traduz a experiência coletiva sob a pressão e o impacto do caos urbano, das crises sociais, políticas e econômicas. Ao focar o indivíduo, com as suas experiências, emoções, encontros e desencontros, dramas e alegrias, compõe uma radiografia emocional do humano de um determinado momento histórico, no mundo e, sobretudo, no Brasil. A maioria dos personagens não tem nome. Não identificado, é nenhum e todos ao mesmo tempo: uma figura coletiva. Anônimo, é mais um na multidão. Este procedimento começa a ser adotado em alguns contos de *Inventário do ir-remediável* (1970) e é incorporado nos livros seguintes, inclusive no segundo romance *Onde andaré Dulce Veiga* (1990), em que o protagonista é referido simplesmente como "jornalista" ou "o cara do jornal". Quando nomeados, geralmente têm algum motivo ou significado especial, muitas vezes com conteúdo simbólico, por via de pseudônimo, nome artístico, alcunha ou por palavras que caracterizem um estereótipo. São "uma metáfora de si mesmos", como foi dito por um personagem do conto "Os companheiros" de *Morangos mofados*, ou um simulacro, termo que se tornou frequente nos textos de Caio da década de 1980 e 1990 e que reflete suas impressões em relação àqueles tempos.

Entre os romances *Limite branco*, publicado em 1970 e *Onde andaré Dulce Veiga?*, em 1990, Caio escreveu e publicou seis livros de contos. Na década de 1970, *Inventário do ir-remediável*, *O ovo apunhalado* e *Pedras de Calcutá*. Na década de 1980, *Morangos mofados*, *Triângulo das águas* e *Os dragões não conhecem o paraíso*. Em todos eles foram encontrados traços de um personagem que foi crescendo e envelhecendo ao longo de aproximadamente trinta anos, cujas características são semelhantes às de Maurício e do jornalista. A partir de uma seleção de contos de cada um desses livros, é possível montar uma reconstituição da sua história sobre uma linha de tempo. As narrativas escolhidas são aquelas que apresentam muitos pontos de contato com os dois romances.

Diante de textos tão belos, pungentes e de elevada qualidade literária, selecionar apenas um ou dois contos de cada livro foi uma tarefa "hercúlea" e, em alguns momentos, dolorosa. Quando em dúvida sobre a escolha do protagonista que sintetizasse de forma mais expressiva as características de Maurício e do jornalista, o determinante foi a sua conexão com a palavra, a literatura e a cultura. Outro

elemento importante foi a idade relativa deste personagem, de modo a construir seu processo de formação e evolução em uma cronologia. Em cada livro de contos, os personagens estão mais ou menos na mesma etapa de vida. Vivem um ciclo comum, compartilham experiências de uma geração que se torna adolescente nos anos 1960, vivem sua juventude nos anos 1970, alcançam a metade da vida e ingressam na maturidade nos anos 1980 e 1990.

O conto/novela "Sargento Garcia", embora publicado em *Morangos mofados*, de 1982, situa-se após o Golpe de 1964, com um protagonista de 17 para 18 anos, em momento de alistamento militar. Por isso foi deslocado para o início da linha de tempo, em conexão com a fase juvenil de Maurício. É uma exceção em relação a outros livros de contos, pois as narrativas costumam ser contextualizadas na mesma época de sua publicação. Há aqui a abordagem de um tema triplamente tabu nos Anos de Chumbo e que só pode ser tratado após ter terminado a censura: a iniciação sexual, com uma pessoa do mesmo sexo e entre um homem mais velho e um menor de idade. E, naturalmente, o fato de este homem ser um militar.

O movimento de retorno no tempo, quando realizado, é como registro de memória do protagonista, ao se recordar de acontecimentos anteriores em contraponto com o presente, ou em narrativas protagonizadas por crianças, algumas das quais ambientadas no passado. Os dois únicos livros de contos em que não há personagens infantis são *Morangos mofados*, no qual está o jovem de "Sargento Garcia", e em *Triângulo das águas*, cujo "Pela noite" contém recordações da infância dos protagonistas. Na maior parte dos textos, as crianças têm alguma relação com a leitura e fazem referências a personagens, livros e revistas.

3.1 Linha de tempo

- década de 1960:

*romance *Limite branco* - Maurício (12 a 19 anos)

"Sargento Garcia": Hermes (17 anos) - *Morangos mofados* (1982)

"Domingo": sem nome (18 anos) - *Inventário do ir-remediável* (1970)

- década de 1970:

"O dia de ontem": sem nome (em torno de 20 anos) - *O ovo apunhalado* (1975)

"Aconteceu na Praça XV": sem nome (menos de 30 anos) - *Pedras de Calcutá* (1977)

- década de 1980:

"Morangos mofados": sem nome (35 anos) - *Morangos mofados* (1982)

"Pela noite": nomes fictícios (33 a 40 anos) - *Triângulo das águas* (1983)

"O rapaz mais triste do mundo": sem nome (menos de 20 anos e menos de 40 anos)
- *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988)

"Os dragões não conhecem o paraíso": sem nome (sem idade) - *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988)

- Década de 1990:

*romance *Onde andaré Dulce Veiga* (1990) - sem nome/Jornalista (quase 40 anos)

3.1.1. Década de 1960

Em "**Sargento Garcia**", do livro *Morangos mofados* (1982) é retomado o tema da iniciação sexual presente em *Limite branco*. Maurício e Hermes, em diferentes etapas da vida - 12 e 17 anos respectivamente -, vivem um processo de mudança psíquica e física irreversível, com o abandono de um estado de inocência e ingenuidade. O que no romance acontece de forma subjetiva, por via de um sonho, no conto é experimentado concretamente.

A narrativa é situada em meados da década de 1960, após o Golpe de 1964, que deu início à ditadura militar. Um retrato do presidente Castelo Branco na parede do quartel sugere o período entre 1964 e 1967, conforme a duração de seu governo. O local é Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, pelas referências: bairros Azenha e Bom Fim, antigo Cinema Castelo, coqueiros da João Pessoa, parque da Redenção, rio Guaíba.

O protagonista, que é também o narrador, retrata sua primeira experiência homossexual com um sargento que conheceu no quartel em que foi fazer o alistamento militar. Na constrangedora situação de nudez a que são submetidos os

rapazes em sua primeira avaliação, desenrola-se um ritual subliminar de sedução entre o sargento e o jovem. A sutileza do jogo entre os dois contrasta com a crueza do ambiente e atitude autoritária do militar. Contraste que está também nos personagens: Hermes, com 17 anos, tímido, sensível, delicado e intelectual e Garcia, homem vivido, 33 anos, rude, vigoroso e dominador.

Durante a inspeção do grupo, Hermes tem uma forma muito própria de interpretar os acontecimentos, fazendo associações com cenas de filmes, trechos de livros e as mudanças nas cores do céu, que refletem a passagem do tempo na tarde que avança com o sol em direção ao poente no Guaíba. Há um romancear a vida, dando ao prosaico um tom literário, quase poético. O sargento, por suas características e modo de agir, é visto por ele como um general espartano ou um leão na arena, brincando e caçando os cristãos, entre os quais ele mesmo se vê como a presa visada pelo caçador. Há algo como uma encenação, o que torna tudo mais excitante e atraente para Hermes. Um jogo de sedução em que ele e Garcia são os atores principais e os outros jovens apenas coadjuvantes ou figuração, quase peça de cenário. O rapaz é liberado de "servir à pátria" e se vai, caminhando firme, com a sensação de vitória sobre os outros jovens. Hermes foi ao local somente para cumprir o protocolo, pois já tinha uma dispensa médica, por algum tipo de apadrinhamento que o livrou do dever. Sai do quartel a pé e pouco depois aparece o sargento em um automóvel e lhe oferece carona. Ele aceita e, no interior do carro, o jogo de sedução recomeça, porém gradualmente mais explícito. Garcia o convida para irem a um lugar para ficar "à vontade". Chegam a uma casa velha, um ambiente decadente, meio escuro e sujo. No quarto, são poucas as palavras e o sargento vai direto à ação. O encantamento e erotismo ficam sobretudo por conta da travesti Isadora, dona do local, interessante figura que prende a atenção de Hermes. Exerce sobre ele certo fascínio e, mesmo depois que se vai, já debruçado na janela do bonde lembra do que ela falou: "porque ninguém esquece uma mulher como Isadora, repeti sem entender". Todo o tempo em que Hermes e o sargento estão juntos, Isadora canta um bolero cujos versos atravessam as paredes, funcionando quase como uma trilha sonora. O ato sexual acontece com relativa submissão de Hermes, pois não se entrega completamente ao domínio do homem, tampouco ao prazer. Após o outro atingir o orgasmo, o rapaz vai embora rapidamente, como a fugir da coisa secreta e escondida em si que acabara de descobrir:

alguma coisa que não devia acordar nunca, [...] uma coisa que deveria permanecer para sempre surda cega muda naquele mais de dentro de mim [...] porque devia ficar enjaulada amordaçada ali no fundo pantanoso de mim, feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferragens quieta domada fera esquecida da própria ferocidade, para sempre e sempre assim.

Embora eu soubesse que, uma vez desperta, não voltaria a dormir.
(MM, p.93)

Hermes tem sentimentos opostos. Ao sair do quartel, na rua, sente um vago bem-estar, sensações agradáveis em devaneio com as cores do céu, as árvores, as cigarras, o sol: "meu corpo nunca tinha me parecido tão novo". (MM, p.85) Um corpo novo diante do que estava começando a descobrir. Depois de tudo, porém "nada doía. Eu não sentia nada". Um não sentir que é também o fim de um mistério, certo desencantamento e talvez algum alívio, na constatação de que o que acabara de acontecer era mais simples do que havia imaginado: "era assim então". (MM, p.93) No final da narrativa, ao tomar um bonde, tem a intuição de que haveria muito mais pela frente do que ele poderia saber agora, a fera recém despertara: "meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde". (MM, p.94) Um caminho que não tinha fim ou limite, que ele não aceitaria restringir ou se sujeitar às imposições do pai, ao qual desafiaria com a decisão: "amanhã sem falta começo a fumar". (MM, p.94)

Há aqui uma espécie de troca, considerando que o ingresso no exército é também um rito de passagem para os jovens do sexo masculino. Na contracorrente, em vez da afirmação da masculinidade como soldado, a transgressão dos padrões sociais através da iniciação sexual do jovem pelo homem mais velho. Prática legalmente estabelecida como parte da formação dos rapazes na Grécia antiga, a pederastia, à que pode aludir o narrador ao comparar Garcia a um general espartano, assim como à mitologia grega pelo nome do protagonista.

O deus do panteão olímpico remete ao simbolismo de Hermes-Mercúrio, que ocupa lugar de destaque não somente na mitologia greco-romana, como também em outras tradições, entre as quais a Astrologia, cujos conteúdos são abordados assiduamente nos textos de Caio. Propositamente ou não, as relações comentadas acima e correspondências simbólicas são muito afinadas em todo o texto, sobretudo na parte final, em que são explicitadas pelo próprio personagem:

Dobrei a esquina, passei na frente do **colégio**, sentei na praça onde as luzes recém começavam a acender. A bunda nua da estátua de pedra. Zeus, Zeus ou Júpiter, repeti. Enumerei: Palas Atena ou Minerva, Posêidon ou Netuno, Hades ou Plutão, Afrodite ou Vênus, Hermes ou Mercúrio. **Hermes, repeti, o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino**. Nada doía. Eu não sentia nada. Tocando o pulso com os **dedos** podia perceber as batidas do coração. O **ar** entrava e saía, lavando os **pulmões**. Por cima das árvores do parque ainda era possível ver algumas nuvens avermelhadas, o rosa virando roxo, depois cinza, até o azul mais escuro e o negro da noite. Vai chover amanhã, pensei, vai cair tanta e tanta chuva que será como se a cidade toda tomasse banho. As sarjetas, os bueiros, os esgotos levariam para o rio todo o pó, toda a lama, toda a merda de todas as ruas.

Queria **dançar** sobre os canteiros, cheio de uma alegria tão maldita que os **passantes** jamais compreenderiam. Mas não sentia nada. Era assim, então. E ninguém me conhecia.

Subi correndo no primeiro **bonde**, sem esperar que parasse, sem saber para onde ia. Meu **caminho**, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde. Pedi passagem, sentei, estiquei as pernas. Porque ninguém esquece uma mulher como Isadora, repeti sem entender, debruçado na janela aberta, olhando as casas e os verdes do Bonfim. Eu não o conhecia. Eu nunca o tinha visto em toda a minha vida. Uma vez desperta não voltará a dormir.

O bonde guinchou na curva. Amanhã, decidi, amanhã sem falta começo a **fumar**. (MM, p. 93-94, grifos meus)

Na mitologia, Hermes é filho de Zeus com a ninfa Maia e nasceu em uma caverna do monte Cilene, onde o senhor do Olimpo podia esconder seus amores escusos. Hermes é representado na figura de um jovem andrógino, com o corpo esguio e usa sandálias e capacete com asas. É o mensageiro dos deuses, intermediário entre o mundo dos deuses e dos mortais e condutor das almas para o mundo subterrâneo, o reino de Hades-Plutão. É o deus da palavra, do intelecto e do conhecimento, patrono das artes e das ciências, dos caminhos, das passagens, dos viajantes, dos comerciantes e dos ladrões. É ágil, rápido e inteligente; astuto, às vezes se vale de estratégias e da mentira para realizar seus intentos. Na Astrologia, além das correspondências mitológicas, está ligado aos estudos e aprendizados, à dualidade, às mudanças de estado e lugar, ao vento, ao movimento

e à respiração, aos órgãos duplos do corpo (pulmões, braços e mãos) e à fase da vida da adolescência e juventude.¹⁶

Há analogia entre o simbolismo de Hermes-Mercúrio e o personagem. Hermes é um jovem culto, gosta de ler e de desenhar, de ouvir música e de ir ao cinema. Está estudando para o vestibular (outra iniciação) e pretende cursar filosofia, cujo berço ocidental é a Grécia. O tema da passagem/iniciação, a transição das horas claras do dia para a noite, os corredores escuros e a menção à "escuridão de uma caverna escondida, há muitos anos, uma caverna secreta" (MM, p.92) lembram a caverna onde nasceu o Hermes mitológico e seu trânsito livre pelo mundo subterrâneo e das coisas ocultas. Outras relações: a fronteira (limite/ligação entre dois mundos); contrabandistas (ladrões); a mentira; a ambiguidade; a dualidade e a androginia dos personagens Hermes, Garcia (machão x homossexualidade e travesti Isadora¹⁷ (e por extensão, bailarina/dança = movimento); dançar e caminhar; caminhos, ruas, trilhos; meios de transporte: bonde, carro; estudos, livros, colégio; respiração, ar, pulmões, ato de fumar.

Os traços de Hermes-Mercúrio estão também nos aspectos formais: a dualidade pelos contrastes e claro-escuros; a linguagem culta e certa erudição do protagonista em oposição à simplicidade e vocabulário de baixo calão do sargento. Destacam-se sobretudo as associações semânticas em vários níveis, que possibilitam múltiplas leituras e interpretações. Há também a ironia, um humor tipicamente mercuriano: Sargento Garcia é o nome de um personagem de uma série popular de TV dos anos 1960-70. É o atrapalhado e engraçado inimigo do aristocrático e galante Zorro, herói de capa-e-espada, que usa uma máscara para ocultar sua identidade secreta (outra característica de Mercúrio). Nesse sentido, ao mesmo tempo que o conto metaforiza as relações de poder, no caso um abuso de poder (militar), do mais forte sobre o mais fraco, configura também uma inversão, já que o rapaz também seduziu o sargento e não se submeteu completamente, irritando-o. Ao demonstrar sua identificação com o sagaz Hermes-Mercúrio a que se refere como "ladão e andrógino", não somente confirma sua androginia como também destaca o roubo e o engano, além de mentir várias vezes. Será que, como o Zorro fazia, não ludibriou o Sargento Garcia? Depois de tudo, Hermes pensa "era

¹⁶ Os elementos de Mitologia e Astrologia comentados nesta Tese são baseados nos dicionários especializados e outras obras dessas áreas citadas nas Referências Bibliográficas. Outros conteúdos ligados ao simbolismo de Hermes serão abordados no capítulo final Obra em progresso.

¹⁷ A bailarina Isadora Duncan nasceu sob o signo de Gêmeos, regido por Mercúrio.

assim então", sem surpresas, sem dor ou culpa e se sente como um dos deuses. Parece vaidoso e orgulhoso de si. Termina confiante e fortalecido, tanto que resolve desafiar a autoridade do pai com a decisão de fumar.

Garcia também tem suas duplicidades/incoerências. Neste personagem, parece haver uma representação crítica, um tanto enviesada, dos militares da época da ditadura. O sargento se diz "um cara aberto", que aceita tudo, só não tolera comunistas, "mas graças a Deus a revolução já deu um jeito nesse putedo todo". (MM, p.87). Ele diz que, na idade de Hermes, "andava por aí meio desnortado, matando contrabandista na fronteira. O quartel é que me pôs nos eixos, senão tinha virado bandido." (MM, p.87) Em sua visão, obviamente comprometida, a ditadura mantida pelo poder militar é uma coisa boa. Vê a mudança política como uma revolução e não como o golpe e a ditadura que solaparam a democracia e violaram os direitos humanos sob formas violentas e sórdidas. De certa forma, deixou de ser um bandido *freelance* para ser um bandido institucionalizado, protegido pela máscara da farda, como muitos. Justamente aquele que deveria representar a proteção e os chamados bons costumes, infringe a norma e a lei pela homossexualidade e corrupção de menores. Lei boa é a sua, que chama de filosofia de vida: "pisa nos outros antes que te pisem". (MM, p.87) Garcia, como muitos que buscam a vida de soldado, sobretudo naquele tempo, provavelmente vem de uma família pobre do interior e o quartel foi uma oportunidade, uma carreira, um emprego. Por seu temperamento, mesmo sendo um homem sem estudo, conseguiu ascender a um posto de comando, porém com soldo baixo. Continua não tendo posses; tem um carro, mas é um Chevrolet antigo. Sua condição social é mais uma das características polares em relação a Hermes, que pertence a uma classe um pouco mais alta, provavelmente a classe média da época, vive com a família e faz curso pré-vestibular.

Em *Limite branco* a iniciação sexual do menino Maurício é marcada por um sonho muito intenso, repleto de simbolismo erótico, do qual ele é despertado pela sensação física de sua primeira ejaculação. O aspecto sexual está entremeado com outros pontos de contato menos evidentes entre os protagonistas do conto e do romance, pois ocorrem por vias muito subjetivas, no campo do inconsciente, conexões entre os pensamentos e sentimentos de Hermes e o sonho de Maurício. Como no romance, neste conto a natureza é presente pelas descrições das cores do

céu, árvores, vento, chuva e animais, em associação ao instinto, ao desejo e à sexualidade.

Na parte inicial do conto, em meio aos seus devaneios com a figura de Garcia, Hermes lembra de uma cena de um filme bíblico em que o mártir estrangula o leão e à qual associa a frase "o trigo venceu a ferocidade do monstro de guampas". Esta mesma frase aparece no sonho de Maurício, ao se imaginar na janela do trem, olhando um casal fazendo sexo em meio a um trigal:

Maurício encostou a cabeça no vidro e acariciou os chifres do Minotauro. "O trigo amansou a ferocidade do monstro de guampas." Por entre o trigo é que os corpos rolavam, naquela luta que não terminava nunca. Aquela luta feita de gemidos, não gritos. Depois, apenas o líquido esbranquiçado, não sangue. (LB, p.89, aspas do Autor)

A frase lembrada por Hermes e por Maurício faz parte do livro *O minotauro*, de Monteiro Lobato, que o menino estava lendo na viagem de trem, quando ele e a família se mudam do interior para a capital. O sonho ocorre no capítulo seguinte a esta viagem. No livro de Lobato, que narra uma grande aventura com passagens na Grécia antiga, Tia Nastácia desaparece e Pedrinho e Emília consultam a Pítia do Templo de Apolo em busca de orientação para encontrá-la. O oráculo profere a referida frase. Pedrinho e Emília ficam ainda mais confusos, mas Emília logo consegue decifrar o enigma. A boneca substitui a palavra "venceu" por "amansou" e associa o trigo à Tia Nastácia, que está sempre preparando pães e bolos com farinha de trigo. Eles então concluem que ela estava a salvo, pois havia amansado o minotauro com seus quitutes e não havia sido devorada por ele.

Durante a viagem de trem, ocorre uma situação importante no processo de descoberta da sexualidade de Maurício. Seu pai encontra um amigo que havia sido seu colega de quartel. O homem é um tipo grosseirão, tosco, e se aproxima do menino e apalpando entre as suas pernas e pergunta: "como é que é, a vara já está empenando?" (LB, p.79). O homem fica contando vantagem, falando sobre o tamanho de seu falo e de sua macheza, mas fica no ar e no pensamento do menino certa ambiguidade. No sonho, essa mesma pergunta aparecerá duas vezes e, simultaneamente, uma mão sobe por suas coxas e o acaricia. A mão tem cheiro de trigo. Na parte inicial do sonho, que se passa no interior de um labirinto (a morada

do minotauro), Maurício cavalga em um campo de trigo. No sonho de Maurício há uma criatura híbrida e hermafrodita, um monstro manso que lembra o minotauro, com a qual ele se funde e cujo corpo "era macio e morno como um pão recém tirado do forno". (LB, p.92)

No conto, o mesmo gesto de passar a mão entre as pernas e nas coxas é repetido pelo sargento Garcia quando ele e Hermes estão dentro do carro (outro meio de transporte). Há também semelhanças entre o sargento e o homem do trem, assim como uma associação à animalidade, que no sonho é vinculado ao monstro/criatura: braços peludos, jeito rude, vaidoso e autoritário, o uso de linguagem chula e de expressões características do falar do gaúcho da região da fronteira (origem de Garcia e de Maurício) e, ainda, o militarismo, também em comum com o pai de Maurício. O assunto da conversa no trem e no carro - a "virgindade" de Maurício e de Hermes - é excitante para os dois homens, tão parecidos que inclusive fazem a mesma pergunta para o menino e para o jovem, se eles nunca haviam "barranqueado éguas" (animalidade). A decisão de fumar de Hermes, contrariando o pai, tem também algo como uma raiva guardada e, por que não, uma vingança tardia do menino Maurício pelo fato de o pai expor suas fragilidades e não protegê-lo de seu amigo-monstro no trem.

No sonho de Maurício e na manifestação inconsciente/pensamento de Hermes há a mesma associação entre o alimento (trigo), algo que sacia a fome (desejo) e que amansa a ferocidade do monstro, que representa a animalidade, o instinto. Assim como o ato de comer e sua relação com o sexo. O trigo é uma substituição para a carne humana, afinal o minotauro é antropófago e se alimenta basicamente de jovens. No sonho, o sexo acontece em um trigal e no interior de um labirinto. Para Hermes, a fera que sentia existir dentro de si e que até aquele momento ainda não conhecia é despertada por Garcia. Depois da sua experiência, ele pensa que deveria ficar em uma jaula "quieta domada fera esquecida da própria ferocidade", semelhante ao Minotauro da mitologia grega, um ser com corpo de homem e cabeça de touro que é rejeitado pelo pai por sua feiura e condenado a ficar escondido no labirinto. Nos três personagens há tensão na relação paterna: Minotauro-Maurício-Hermes. O rapaz sabe que a fera não esqueceria de seus instintos nem se aquietaria, que precisaria seguir buscando o alimento para saciar o seu desejo. Não poderia negar a sua natureza. Aquele que ele mesmo não

conhecia, que ninguém conhecia, é uma parte de si que, uma vez revelada, não há mais como esconder.

A associação entre a sexualidade e a natureza, o mundo vegetal e animal, e ao clima ocorre no conto também no romance, nas duas fases de Maurício. No romance e no conto, assim como em outros textos, são frequentes as referências a flores, árvores, plantas e seiva, ao perfume inebriante do jasmim, às cores do céu, ao vento, aos rios, à chuva.

O trigo e os trigais fazem parte da vida do menino, que vive em uma fazenda. Contudo, associações mitológicas ligadas à renovação cíclica também cabem aqui: nos rituais dos Mistérios de Elêusis da Grécia Antiga, o grão de trigo era celebrado em uma cerimônia de honras a Deméter, deusa da fertilidade e senhora dos mistérios da vida. O ritual tinha a finalidade de garantir futuras colheitas, simbolizado pelo processo de morte e renascimento do grão, que imerge na terra para renascer através de múltiplas semente e frutos.

A etapa da vida do protagonista do conto remete ao Maurício-jovem, um pouco antes da fase narrada no romance. Ele registra em seu diário que imagina certas coisas que não se atreve a escrever nem ali e que só teve experiências sexuais sem prazer e sem envolvimento afetivo. Como a que Hermes relata. Os dois personagens têm um temperamento introvertido, têm inclinação intelectual e têm o hábito de ficar em seu quarto, lendo e ouvindo música. Ambos são solitários e um tanto confusos pelas transformações físicas e emocionais ligadas ao crescimento e à sexualidade.

As interações entre arquétipos, mitos, símbolos e o conteúdo dos textos de Caio Fernando Abreu é uma das características mais expressivas de seu estilo. Há momentos, como no caso deste conto, em que o escritor se supera na sua "antropofagia cultural" à la o minotauro de Monteiro Lobato. Misturar conhecimentos milenares e motivos clássicos da Literatura e de outras artes com situações atuais e vocabulário chulo com o requinte da mitologia grega e da filosofia de Leibniz é talento de poucos. Mestre.

No conto "**Domingo**", do livro *Inventário do ir-remediável* (1970), o protagonista é um rapaz de 18 anos, muito parecido com o jovem de *Limite branco*. Narrado na terceira pessoa, o rapaz magro e alto, que não tem nome, escreve o seu

diário e se retrata na mesma situação: o quarto, a cama, os livros, a solidão e o desânimo, a sensação de alheamento, de não se encaixar em nenhum lugar, grupo ou comportamento esperado. Afastamento que é construído por ele, que não quer interação e contato. Tem um desprezo por tudo ou, talvez mais, uma frustração pelo mundo tal como está.

Algumas referências sugerem meados da década de 1960 e início dos anos 1970. As músicas que tocam no rádio são tango e samba, este último o estilo de sua preferência: "daqueles sambas mais antigos, a batida leve, mansinho, a voz fraca do cantor dizendo bem baixinho coisas bonitas e tristes". Pode estar se referindo ao samba-canção, que teve seu auge nos anos 1940-50 ou à bossa nova, que surgiu no final dos anos 1950. A expressão "voz fraca do cantor" pode estar se referindo a figuras como Lupicínio Rodrigues e João Gilberto. Gosta também do rock: "guitarras amplificador cabelos crespos berros brilhos oh yeah!"¹⁸; "vem quente que eu estou fervendo", citação da música de Roberto e Erasmo Carlos, em tom de ironia. Há também as gírias que surgiram nesse mesmo período: cafona, fossa, enfossante. É típico também o comportamento dos jovens a que ele se refere, tocando violão na rua, sentados no capô do fusca, carro que se tornou muito popular na época.

Sozinho em seu quarto, imerso em uma solidão e melancolia que elegera para si, fuma sem parar. Escolhe os livros como companhia e consolo para seu desalento. Não tem interesse na amizade dos jovens da sua idade, tampouco interesse pelo mundo. Ouve um pouco de rádio, mas logo desliga. Indócil, não se fixa em nada. Não tem ânimo sequer para dormir ou pensar, pois, segundo ele, tudo já foi pensado e o amor, a cultura, a civilização continuam iguais:

vida, amor, cultura, civilização, liberdade, anticoncepcionais, comunismo, esterilização na Amazônia, exploração das potências estrangeiras, mais que nunca **é preciso cantar**, guerra fria e vem quente que eu estou fervendo. Tudo a mesma merda. (IR, p.73, grifo meu)

Na citação acima fica explícita a posição crítica do personagem em relação aos problemas do seu tempo, seu ceticismo e falta de perspectiva. A única via é cantar, seja para os males espantar, seja pela relação do canto com a fala e a

¹⁸ Assim mesmo, sem pontuação, imitando a batida rápida do rock.

literatura e, ainda, uma alusão ao papel transformador da arte, no plano individual e coletivo. Alguns temas mencionados, além de continuarem presentes nos outros livros desta década, persistiram na seguinte e foram retomados em *Onde andará Dulce Veiga?*, de certa forma confirmando que o rapaz estava certo.

3.1.2 Década de 1970

O conto "**O dia de ontem**" integra o livro *O ovo apunhalado* (1975). Narrado na primeira pessoa, reproduz uma conversa entre o protagonista e uma amiga com a qual divide o quarto onde vive. Poderia ser também um monólogo com uma suposta interlocutora. Nada fica muito claro, o que parece intencional para criar um tom alucinatório que reflete a confusão do personagem, que está sob efeito de drogas.

A estrutura da narrativa é circular, unindo início e fim por aquela que é a ideia central do texto, a construção diária de si mesmo, representada pela imagem da tessitura. O texto começa com "ainda ontem à noite eu te disse que era preciso tecer" e se conclui de forma afirmativa: "perguntaste novamente se eu estava disposto a continuar tecendo - e então eu disse que sim, que eu estava disposto, que eu teceria. Que eu teço."

O protagonista é um rapaz que veio do Sul e vive no Rio de Janeiro. A cidade, não mencionada diretamente, pode ser identificada pelos seus bairros. É um jovem cabeludo, do tipo *hippie*, com a "voz rouca de cigarros e drogas" que gosta de sambas antigos como o protagonista de "Domingo") e é fã dos cantores Bethânia e Caetano, a quem chama de "deuses vivos". Apaixonado por Julio Cortázar, carrega um livro do escritor argentino por onde vai. É um leitor contumaz de jornais e livros, que cita Fernando Pessoa, Shakespeare e João Cabral de Melo Neto.

Enquanto a amiga dorme, ele recorda com carinho o dia de ontem, um feriado, quando os dois estavam "muito loucos" e passaram uma tarde de chuva no bairro Botafogo no Rio de Janeiro. Andaram pelas ruas e foram a um cemitério, onde, sobre as tumbas, "contaram historinhas", recitaram poemas, cantaram, dançaram e brincaram até o anoitecer. Depois foram de carona até Copacabana

visitar uns tios da moça que "tinham vindo do Sul" e foram recebidos pela empregada que falava em viagens astrais e orixás. Voltam de ônibus comendoatum e bolachas roubadas de supermercados, que dividem com um argentino que conhecem ali, atraído pelo livro de Cortázar que o rapaz carregava. Apresentam-se os três por seus signos astrológicos e não por seus nomes, o que, naquele momento (ou naquela época), dizia muito mais sobre eles do que qualquer denominação comum, arbitrária e oficial como os nomes de registro. Caminham na chuva de volta para casa.

O personagem encontra-se em extrema fragilidade emocional e busca forças no fundo de si para continuar vivendo, cansado de cerzir e de cobrir com outros tecidos a matéria gasta dentro si, "sabendo que no fundo permanecia aquela pobre estopa desgastada". (OA, p.130) Melancólico e insone, ressentido da sua solidão, da vida que leva, com um trabalho limitante e insatisfatório, do qual se diz "cansado de ser pago para guardar minha loucura oito horas por dia". (OA, p.137). Em todo o texto sobrepõe sua expectativa do telefonema de um amigo, que ele só esquece brevemente ao se interessar pelo rapaz do ônibus. No meio da viagem dos personagens e da precariedade de suas vidas, o que se eleva sobre tudo é o pacto entre ambos para continuar tecendo:

[...] afinal não havíamos passado noites inteiras indo e vindo num trem da Central, sem ter onde dormir, dormindo nas areias do Leme, em todos os bancos de todas as praças, **fazendo passeatas, sentindo fome, tentando suicídio, criando filosofias, desconstruindo, procurando emprego, apartamento, amparo, amor** - que não havíamos feito tudo isso para desistir agora, sem mais nem menos, no meio dum feriado qualquer, e que agora a gente só tinha mesmo que continuar porque a casca tinha endurecido. (OA, p.133, grifos meus)

Deslocados no mundo materialista das pessoas que "possuem coisas", em que se veem pressionados a fingir ser algo que não são, criam uma espécie de casca, um casulo com que protegem a sua essência, sua alma, e se transformam. Há que se reinventar a cada dia, como um "tecelão de inventos cotidianos", que ele considera um esforço muito grande, mas que é também algo belo. A capacidade de criar e de tecer fantasias é o sonho possível que esses personagens, ainda que sofridos e desencantados, continuam tecendo.

A estrutura circular dos romances ocorre aqui, também na estrutura e pela imagem cíclica do ato repetido de tecer, dia após dia. O protagonista do conto, como Maurício e o jornalista, é um solitário que se sente estranho e à margem em relação ao mundo. Aparece mais uma vez a representação do leitor e do ato da leitura, assim como referências a vários escritores. A ligação com a música, uma das marcas características dos textos de Caio, começa a aparecer de forma mais significativa, por remissão aos artistas e citação de trechos de canções entremeados com o texto. Embora o protagonista não escreva, há uma aproximação com o ato de criar/imaginar/narrar, metaforizado na ação de tecer. A cidade do Rio de Janeiro sugere uma linha de continuidade, remetendo ao final de *Limite branco*, cidade na qual Maurício passaria a morar. É também um lugar para onde o jornalista viaja durante a "operação Dulce", e no qual tem amigos que costuma visitar. Um elemento novo é introduzido: a participação na vida política do país. Os dois personagens do conto estiveram juntos em passeatas, uma referência aos movimentos e protestos dos jovens na época da ditadura brasileira.

Em "**Aconteceu na Praça XV**", publicado em *Pedras de Calcutá* (1977), dois amigos, um homem e uma mulher, que não se viam há muito tempo, se reencontram em um final de tarde no centro de Porto Alegre.

Após mais um dia de trabalho exaustivo o protagonista se desloca pelos agitados terminais de ônibus, cheios de gente, entre cheiros de pastéis, gasolina, suor. É um homem cansado e solitário entre tantos homens e mulheres cansados e solitários:

À tardinha não tinha a quem recorrer e precisava controlar a vontade de dizer para qualquer alguém, olha, venci mais um. Quando a irritação não era muita, conseguia olhar para os lados pensando que dentro das corridas dos gritos e dos cheiros havia como olhos que não precisavam se olhar para que uma silenciosa **voz coletiva** repetisse, olha, venci mais um. (PC, p.70, grifos meus)

Melancólico, ele vê sua vida se repetir cotidianamente, entre as idas e vindas a este mesmo lugar. Mais um ciclo de um dia é vencido, para depois se repetir, em uma realidade dura e tediosa que parece imutável. Entre os ônibus, somente dias

iguais em rotinas com máquinas de escrever, telefones, cafezinhos, querendo que o tempo passe rápido, sem outro propósito a não ser vencer mais um, repetir essas mesmas coisas. Dias como todos os outros, uma pessoa como todas as outras. Incômodo e deslocado, sem saber sua posição, tenta descobrir qual o seu papel. Procura alguma referência para se amparar; alguma identidade, mesmo que não seja sua, mesmo que seja um personagem de um livro ou um palhaço de circo.

Algo inesperado acontece e interrompe suas divagações: sente alguém mexer nos seus cabelos de um jeito familiar. Olha para trás e reconhece a amiga que não via há anos. Os dois se abraçam, afetuosos. Não muito à vontade, porém, cheios de reticências, hesitantes entre "um me telefona qualquer dia e ficar ali e convidar para qualquer coisa, mas um medo que doesse remexer naquilo".(PC, p.72) Quando se deram conta, os dois já estavam no Chalé, o tradicional bar e restaurante da Praça XV, tomando chopes. Descontraem um pouco, conversam animados, riem, bebem, fumam cigarros. Lembram coisas de um passado compartilhado, sem aparente nostalgia. Mas da parte dele, sim. Chove, a temperatura cai. Ele pensa que, se (a vida) fosse como no cinema, naquele momento entraria um *flashback* com uma cena em que os dois recitam Clarice Lispector. As recordações vão se aprofundando até um ponto que parece especialmente sensível para ele, um passado delicado e acalentado e que contrasta com o atual estado das coisas:

[...] e ela falou tu viu que horror fizeram na pracinha da ponta do Gasômetro, e mais um *flash-back (sic)*, os dois sem dinheiro para assistir ao Arqui-Samba no Cine Cacique e Nara Leão dizendo *é a parte que te cabe neste latifúndio*, deitados na grama e o barulho do rio limpo, naquele tempo, corta, outro dia fui lá e tinha uma coisa *chocante*, uma porção de gente morando dentro duns canos, e eu me senti tão mal olhando aquilo e de repente me pareceu que, ela olhou bem para ele, mas os dois baixaram a cabeça quase ao mesmo tempo e, começando a despedaçar a caixa de fósforos, ele disse que era incrível assistir como as ruas iam se modificando e de repente uma casa que existia aqui de repente não ocupava mais lugar no espaço, mas apenas na memória, e assim uma porção de coisas, ela completou, e que era como ir perdendo uma memória objetiva e não encontrar fora de si nenhum referencial mais e que. (PC, p.75-76, *itálicos do Autor*)

Ao perceber que a conversa rumava para um caminho que ela já conhecia bem e que não gostaria de seguir, a moça olha o relógio e resolve ir embora. Usa a

simulação de compromisso e a desculpa de que a chuva alagaria as ruas... Para escapar da água dos sentimentos, que correriam em movimento depressivo, no sentido da "fissura ôptica" (a piada interna dos dois para designar a gíria "fossa"). Um ponto nevrálgico havia sido tocado, exatamente o que ele temia: "aquele medo que doesse remexer naquilo". Ela pergunta a ele o que havia, se era a "fissura ôptica" e ele responde que não há nada. Com a mesma leveza com que chegou, e com o mesmo carinho de antigamente, a amiga se vai. Ele permanece no Chalé, acende outro cigarro, pede mais um chope e retorna para aqueles mesmos pensamentos, interrompidos quando ela apareceu, em que se questionava sobre seu papel - no circo, na história/estória, na vida. Como se aquele encontro fosse apenas uma pausa breve após o congelamento momentâneo em uma cena que depois é continuada, a partir da mesma imagem. Como se tudo - aquele encontro no fim do dia, aquele passado - fosse uma história a que ele assiste ou a qual lê: "ou quem sabe estava nos bastidores ou na plateia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace nem de ninguém."(PC, p.76)

O narrador, em terceira pessoa, toma a perspectiva do protagonista, por um viés interno. Acompanha seus pensamentos, alterna para seu olhar para o exterior e para o registro das ações e interações entre os amigos. Um ponto de vista em movimento circular, como a estrutura da narrativa, em que início e final colocam em foco o protagonista sozinho na Praça XV.

Abertura:

Como uma personagem de Tânia Faillace: os restos da escassa dignidade do dia apodreciam entre o cheiro de pasteis, os encontrões e os ônibus da praça XV. Não era uma personagem de ninguém, embora às vezes, mais por comodismo ou para não sentir-se desamparado como obra de autor anônimo, quisesse achar que sim. (PC, p.70)

Conclusão:

[...] ou quem sabe estava nos bastidores ou na plateia ao invés de no picadeiro, como se fosse apenas um leitor e não uma personagem nem de Tânia Faillace nem de ninguém. (PC, p.76)

O texto é composto por dois parágrafos. Um primeiro bloco, menor, em que situa o personagem sozinho no meio da multidão e no espaço. Uma espécie de plano geral, em que o espaço externo e interno se espelham em sua precariedade. O segundo bloco inicia-se com a chegada da amiga e termina quando ele está novamente sozinho. É um parágrafo único de aproximadamente cinco páginas, com frases longas e poucos pontos finais. Os diálogos são em linguagem coloquial e com uso da 2ª pessoa do singular, com os verbos flexionados na 3ª pessoa do singular como o falar gaúcho. A linguagem e as referências ao clima contribuem para uma aderência dos personagens àquele lugar tão tipicamente porto-alegrense. As descrições do ambiente, que são poucas, estão fundidas com diálogos e ações dos dois personagens e com os pensamentos do protagonista. Como uma massa compacta, transmite densidade e fechamento, reforçando a proximidade dos personagens e isolando-os do entorno, como que encapsulados em um lapso de tempo, em uma redoma. A intensidade do contato, ainda que breve, parece preencher o vazio em que ele se encontra. As recordações dão um alento para o protagonista, vago viajante no tempo e no espaço do aqui e agora.

As doces lembranças como a praça da ponta do Gasômetro e o rio, que um dia foi limpo, são interrompidas, contudo, pois a moça o traz de volta para a situação atual, em que essas coisas são destruídas, assim como todas as suas referências. O que permanece é a memória, que fotografa a subjetividade do momento, fixada em elementos que antes foram objetivos, concretos. Ao serem lembrados, esses elementos trazem de volta uma subjetividade anterior, memória afetiva. Como a praça do Gasômetro que remete ao Maurício-jovem de *Limite branco*, um lugar onde ele costumava passar muitas das suas horas, perto deste rio outrora limpo. A época relembrada pelos dois amigos, conforme as referências culturais - livros, canções, artistas -, comportamentais e políticas, situa os anos 1960, meados. A indicação cultural mais específica é o "Arqui-samba no Cine Cacique", com a participação da citada Nara Leão, que ocorreu em 1966.¹⁹ Menciona também o filme *Pierrot Le Fou*, de Godard, de 1965, que assistiram em festivais da *Nouvelle Vague*. O protagonista pensa nas passeatas em que as pessoas, de braços dados, gritavam "o-povo-

19 O Arqui-samba era um festival de música, com várias edições, produzidas pelos estudantes da faculdade de Arquitetura da UFRGS.

organizado-derruba-a-ditadura-mais-pão-menos-canhão", como na passeata dos 100 mil, em 1968, no Rio de Janeiro e também em outras partes do Brasil. A moça comenta que havia feito 28 anos e mais adiante na conversa se refere aos 18 anos, que pode ser a idade que tinha naquela fase. Como os dois estudaram juntos, provavelmente na faculdade (aula de introdução à metafísica, livros de Sartre, Simone e Camus), suas idades tendem a ser próximas, o que reforça a relação com o Maurício de 19 anos. Por dedução, resulta a contextualização para o tempo presente deste conto como a segunda metade da década de 1970, o que é compatível com o ano da primeira publicação de *Pedras de Calcutá*, 1977. O protagonista, como a amiga, deve estar perto dos 30 anos. Em *Limite branco*, Maurício fala sobre sua única amiga, a pintora Marlene, e que às vezes caminhava com ele pelas ruas da cidade e iam até a praça da ponta do Gasômetro. Ainda, um dado curioso sobre o filme de Godard citado acima: no diário, Maurício relata que em sua primeira relação sexual com uma mulher, uma prostituta nada atraente, tentava se estimular fantasiando que a mulher seria Anna Karina, a atriz deste filme. O único filme deste diretor, aliás, que a amiga (do conto) gostava.

Os pontos de contato do com o jornalista de *Onde andaré Dulce Veiga?* estão ligados ao protagonista no tempo presente. Este, do conto, se aproxima dos 30 anos e começa a perder cabelo no alto da cabeça; aquele, do romance, com quase 40, começam a aparecer pelos brancos no peito. O estado psicológico do personagem do conto é praticamente o mesmo do jornalista no início do romance: solidão, tristeza profunda, desorientação e falta de fé. Ambos demonstram sentimentos de opressão e abatimento, estresse com o excesso invasivo de ruídos, pessoas, poluição, lixo, sujeira e certa paranoia em relação a doenças e pestes. Estão em crise existencial, solitários, deprimidos e desesperançados, sufocados pelo o caos urbano, perdidos em uma nostalgia do passado e em utopias e sonhos naufragados. O personagem do conto recorda com entusiasmo o que foi vivido na década anterior, experiências enriquecedoras pela cultura e pela militância política. O oposto do desencanto de seu momento atual, em uma vida esvaziada de ideologias, projetos e acontecimentos, cheia de tédio, mágoa e frustração, sem saber o que fazer com o rescaldo do passado e consigo mesmo, tentando "inutilmente dar uma orientação ao cansaço despolitizado e à dor seca nas costas". (PC, p.71) Ele está buscando ajuda na psicanálise e se distanciou do misticismo talvez vivenciado

antes: "ando mais pra Freud do que pra Buda ou pra são Francisco de Assis". (PC, p.74) Ao final do conto, não há mudança, ele termina no mesmo estado emocional em que estava, desesperançado personagem de ninguém. O jornalista do romance, porém, recupera a fé perdida, a vontade de viver e a si mesmo, resgatando seu nome e realizando o cantar, símbolos do ato de criação através da palavra.

O narrador, desde o início, expressa uma posição consciente do aspecto artificial, inventado, daquilo que narra, ou seja, de que está fazendo literatura. Deste modo, cria também uma adesão com o leitor, sem o qual o literário não acontece. Coloca no protagonista a busca de se alinhar com um ente ficcional, um personagem que, ao figurar na obra de um escritor passa a ser real, a ter uma identidade que lhe é conferida pela representação: "como um personagem de Tânia Faillace". Ao citar essa escritora pelo nome, alguém que de fato existe, toma emprestada uma verdade que não lhe seria conferida por um escritor anônimo. Ao final, a reflexão é retomada, desta vez tirando do protagonista o pouco que ele tinha - ser um personagem - e colocando-o na posição de quem assiste e observa, "apenas um leitor", uma personagem de ninguém, um nada, um ninguém, reduzindo-o ainda mais. Ainda, ao minimizar o leitor ("apenas"), sem o qual a história não existe, mostra que aquele que lê está na mesma condição deste personagem, também não pode fazer nada para alterar o estado das coisas.

3.1.3 Década de 1980:

O conto "**Morangos mofados**", do livro homônimo (1982), é narrado na terceira pessoa e tem como protagonista um publicitário de 35 anos. É bem-sucedido, porém infeliz. Não se sente realizado no trabalho e está deprimido, sofrendo com a solidão e em crise existencial. Amargo e irônico, é crítico com tudo e todos, com seu passado e sobretudo com seu presente.

Obcecado por um gosto persistente de morangos mofados na boca, procura ajuda médica. A avaliação resulta que ele está em ótima forma física, sem qualquer problema de saúde. Ele diz ao médico que "não é no cérebro que acho que tenho o câncer, doutor, é na alma, e isso não aparece em check-up algum". Sai da consulta

com uma receita de tranquilizante leve, para ele apenas "um freio químico nas emoções", para ficar "suavemente drogado, demônios suficientemente adormecidos para não incomodar os outros". Na sociedade falsamente bem comportada, bem vestida em que todos são padronizados pela moda, usam as mesmas roupas de grife e mantêm as aparências, é proibido sentir, ser o que se é: "proibido sentimentos, passear sentimentos, passear sentimentos desesperados de cabeça para baixo, proibido emoções cálidas, angústias fúteis, fantasias mórbidas e memórias inúteis". (MM, p.143) Todas essas coisas que lhe doem na alma e que ele tem dentro de si, presas, sufocadas e escondidas, como em uma gaveta fechada. A solução proposta pelo doutor, provavelmente psiquiatra ou psicanalista, um homem sem colorido e sem vida, é continuar a manter a gaveta fechada. Só que ela estava cheia, além da borda. Sua manifestação psicossomática pelo gosto de morangos mofados é apenas um sintoma, um aviso para si mesmo que havia chegado a um limite, ultrapassando o que poderia suportar.

O remédio, prescrito para três doses diárias, toma todos de uma vez só e acorda na tarde do dia seguinte, sábado, ainda com aquele gosto de na boca. Sente-se muito só no silêncio de seu apartamento, em um dia em que nem sequer a empregada viria e não tinha preparado diversão para o fim de semana. E também sem os amantes - um homem e uma mulher - que um dia teve e se foram. Sente saudades do homem, Davi, e também algum arrependimento: "tesão se resolve é na cama, não emprestando livro nem apresentando droga, anote, aprenda, mas agora é *troppo* tarde, tudo já passou e minha vida não passa de um ontem não resolvido, bom isso. E idiota. E inútil." (MM, p.145) Um ontem que, além do sexo e dos relacionamentos, incluía as utopias, o sonho *hippie* de paz e amor, os ideais comunitários e de liberdade, a música, as experiências com drogas. Dias em que ele rodou nas nuvens e agora está ali, naquele trabalho e com aquela vida, tentando se virar com perdas e danos que os muitos anos de análise não ajudaram a resolver: "onde estão todos vocês, caralho, onde as comunidades rurais, os nirvanas sem pedágio, o ácido em todas as caixas d'água de todas as cidades". (MM, p.145) Tudo isso se transformou em amargura, condensado no gosto de mofo das coisas antigas e guardadas que antes foram tão vivas quanto vermelhos morangos e que passaram do tempo, mas às quais ele ainda está preso: em uma grande ressaca de um coquetel de drogas, amores fracassados e ilusões perdidas.

Ao levantar da cama, vem a náusea e depois o vômito catártico, uma expulsão de sua raiva, dor e desamparo que toma a forma de pedaços de morango esverdeados pelo mofo. Dorme de novo, passa o dia entre o sonho e a alucinação e acorda na madrugada de domingo. Finalmente consegue levantar e sair para o terraço do apartamento, onde vê o dia amanhecer. Tem um vago pensamento de suicídio que não realiza, pois se dá conta de que na verdade já estava meio morto: "perdi um pedaço, tem tempo. E nem morri." (MM, p.147) Tudo está tão quieto e parado que até parece que o mundo acabou e ele é o único sobrevivente. Sabe que não, mas, de certo modo, aquele seu velho mundo havia acabado, sente uma onda nova brotar de um longínquo dentro de si que nem sabe de onde:

Que talvez não houvesse lesões, no sentido de perder, mas acúmulos no sentido de somar? Sim sim. Transmutações e não perdas irreparáveis, alices-davis que o tempo levava, mas substituições oportunas, como se fossem mágicas, tão a seu tempo viriam, alices-davis que um tempo novo traria? Não era uma sensação química. Ele não tinha a boca seca nem as pupilas dilatadas. Estava exatamente como era, sem aditivos.

Vou-me embora, pensou: a **estrada** é longa. (MM, p. 148, grifo meu)

Com o mergulho em seu inconsciente em sono e delírio e com o vômito, passa por um processo de purgação e purificação, não há mais químicos nem sente mais aquele gosto. Ao natural, límpido e lúcido como o Sol, que em seu giro diário emerge do escuro e desponta no horizonte, "era um homem recém-nascido quando voltou-se devagar, num giro de cento e oitenta graus sobre os próprios pés" (MM, p.148). Sentia-se vivo, forte, pronto para seguir a estrada da segunda metade de sua vida.

[...] observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos.

Achava que sim.

Que sim.

Sim. (MM, p. 149)

A narrativa tem uma situação inicial em que o personagem se encontra arrasado, negativo e sem esperança e termina com a superação desse estado, confiante e otimista, à semelhança dos protagonistas de *Limite branco* e *Onde andar* *Dulce Veiga*? A diferença está na gravidade de seu estado emocional e de atitudes autodestrutivas como o excesso de drogas e pensamentos suicidas. Vai ao fundo do poço, levando-se ao limite, para depois emergir com um sentimento de "glória interior", um novo homem, vestido de amarelo, como o dia que nasce com a chegada do sol. Assim como o movimento de transformação do jornalista no segundo romance, envolve o uso de uma substância que age na química do corpo, a náusea e o vômito depurativo. Lá, porém, com um viés espiritual. Ocorre no mesmo dia da semana, a madrugada de domingo, com o sol começando a nascer em sincronia com a passagem da sombra para a luz.

A relação com a natureza é mais uma vez presente, pois é no terraço do apartamento, a céu aberto, próximo a canteiros de plantas onde há um jasmim perfumado, que o protagonista experimenta seu momento luminoso de virada. Tem um caráter apoteótico, reforçado pela referência musical à obra do compositor erudito Igor Stravinsky, a soar como uma trilha sonora: "como se ouvisse as notas iniciais de *A sacração da primavera*". (MM, p.148) A primavera, como estação de renovação, fertilidade e florescimento, pode ser associada à sua perspectiva de plantar morangos, um fruto sumarento, vermelho e cheio de sementes, cheio de futuro. Essa mesma fruta aparece no sonho iniciático de Maurício, fazendo parte daquela "criatura ele mesmo", reforçando a vinculação entre natureza, sexualidade e processo criativo. Aqui, a música opera um papel importante, tanto pela estrutura do conto, quanto pelas referências feitas pelo protagonista. A estrutura do conto, dividida em partes como uma peça musical erudita, reflete uma conexão rítmica com o andamento do texto, com a atmosfera e variações de estado emocional do protagonista.

A indicação da profissão dos personagens, pouco frequente nos textos de Caio, aqui tem destaque: "sou um publicitário bem-sucedido". Demonstra uma vinculação de sua identidade a essa *persona* profissional, talvez antes encarada com orgulho, e que agora não somente perdeu a importância como resultou em frustração. A escolha desta atividade profissional sugere a representação de uma carreira que começou a ter muito destaque e sucesso nos anos 1980, em compasso com o avanço do consumismo e da formação de uma sociedade *yuppie*, direcionada

por valores materialistas, em contraste com seu passado background *hippie*. O personagem, apesar de pertencer a este grupo emergente, não consegue se encaixar e entra em choque com tais valores, pois ainda mantém a conexão com sua substância sensível.

[...] e o que fazer, afinal? dançar um tango argentino, ou seria **cantar**? cantarolou calado assim "*quiero emborrachar mi corazón para olvidar un loco amor que más que amor fue una traición*", tinha versos à espreita, adequados a qualquer situação, essa uma vantagem secreta sobre os outros, mas tão secreta que era também uma desvantagem, entende? nem eu, versos emboscados da nossa mais fina lira, tangos argentinos e rocks dilacerantes, com ênfase nos solos de guitarra. (MM, p.143, grifo meu, itálicos do Autor)

Como publicitário, possivelmente atua na área de criação, por seu talento reconhecido com as palavras:

[...] o Carvalho me disse que rodando-nas-nuvens é do caralho, que achado cara, você é um poeta, enquanto olho pra ele e não digo nada como eu mesmo já rodei nas nuvens um dia, agora tou aqui atolado nesta bosta colorida, fodida & bem paga". (MM, p. 145-146)

Na aparência, tudo colorido, mas falso; dentro dele, o mofo, a alma doente. Do sofrimento e da dor, da resistência a se encaixar e fazer parte de um sistema em que não acredita e do seu não-conformismo é que vêm a cura e a superação, o impulso para uma mudança afirmativa. A força vem daquele homem que um dia rodou nas nuvens, o mesmo que hoje diz para si "que tinha sua cultura, sua leitura" (MM, p.148). Esta referência à cultura e à leitura é feita duas vezes pelo personagem. A primeira, na etapa inicial do conto quando, apesar da extrema negatividade, tem este pensamento ao identificar uma composição de Wagner que ouve no rádio; depois, no final da narrativa, em sua mudança positiva. Cultura e leitura constituem um valor essencial, algo verdadeiro e importante e que também o diferencia de uma massa robotizada, ainda que ironize a si mesmo por ter "versos emboscados da nossa mais fina lira" que constituem "uma vantagem secreta sobre os outros". (MM, p. 143)

A relação com a leitura, as palavras e a cultura são pontos de contato com os protagonistas dos romances e de outros contos, pessoas que leem, que se alimentam com conhecimento e cultura e que, como o publicitário deste conto e como o jornalista, usam a palavra como matéria de criação e de trabalho.

Por fim, este publicitário vem do Sul do país, como os protagonistas dos romances, da cidade do interior Passo da Guanxuma, "com aquele lago no centro de onde sem parar partiam ou chegavam barcos" (MM, p.146) e onde venta o minuano. Originalmente, em vez de Passo da Guanxuma constava Santiago do Boqueirão, onde nasceu o escritor. A cidade fictícia só surgiu em 1988, porém, e a primeira edição de *Morangos mofados* é de 1982. Foi substituída na revisão do Autor em 1995, figurando nas edições que se seguiram. Neste livro, a cidade só aparece no conto homônimo.

Publicado em *Triângulo das águas* (1983), o conto/novela "**Pela noite**" narra, na terceira pessoa, o reencontro de dois homens que se conheceram quando meninos em Passo da Guanxuma. Nunca mais haviam se visto e, depois de muitos anos, casualmente se cruzam em uma sauna gay em São Paulo. Santiago vai ao apartamento de Pérsio no sábado seguinte. Conversam, ouvem música e bebem vinho, depois saem para a noite da "maior cidade da América do Sul" (como em uma canção de Caetano Veloso, referência na fala de um dos personagens). Pérsio, extrovertido e falante, determina que eles vão "virar a noite", decidido a se divertir. Vão a uma pizzaria, jantam e depois giram por alguns bares gays. Santiago, mais sensível, fica magoado com coisas que Pérsio fala e no final da noite o deixa sozinho em casa, apesar da insistência para que ficasse. Pérsio termina mal pelo que fez, se arrepende, e finalmente consegue mergulhar em seus sentimentos e em sua solidão. Algum tempo depois, Santiago bate à sua porta e os dois amanhecem juntos.

Os nomes Santiago e Pérsio são fictícios, inspirados em personagens de livros e de cidades. É uma brincadeira inventada por Pérsio, que encena um ritual de batismo, como se fosse um rei que sagra o cavaleiro e, usando um livro no lugar de uma espada toca o ombro do amigo proferindo palavras solenes. Mais que um jogo entre os dois, é um subterfúgio de Pérsio, uma forma de criar outra identidade e

torná-los personagens de uma nova história, deixando para trás as coisas que não deram certo e esquecer seus fantasmas, pelo menos por uma noite:

Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste. Mas hoje não, *agora* não. Agora só tenho vontade de galinhar um pouco. (TA, p.188, itálico do Autor)

Pérsio é crítico de teatro e suas colunas são publicadas em um jornal. Na maior parte do tempo ele se comporta como se estivesse em um palco. Consciente da sua representação, chega a perguntar para o amigo o que achou dos seus "números". Exagera nas ironias, nas atitudes e se torna invasivo, dizendo coisas que perturbam e irritam o amigo. Santiago é professor de Literatura. É um tipo introspectivo, reflexivo e observador de detalhes e sutilezas, sempre em contato com suas emoções e lembranças. Sereno e reservado, contrasta com a agitação de Pérsio, que está sempre pulando de uma sensação para outra, um tanto superficial. Até na aparência são contrastantes: Pérsio tem olhos claros, quase verdes, e veste uma camisa vermelha e jeans gastos; Santiago tem olhos escuros e profundos e usa calça branca e camisa cinza.

Abaixo da superfície, por trás dos excessos de um e dos silêncios de outro, o que há é o amor, ou a falta de um amor. Nisso são semelhantes. Têm o mesmo vazio, solidão e melancolia. Esses dois homens, que em um tempo e lugar do passado - a infância em Passo da Guanxuma - foram muito próximos, trilharam caminhos muito diferentes em suas relações. Santiago teve um relacionamento longo e profundo com um rapaz que morreu em um acidente de automóvel há quatro anos; sente saudades ainda, e também saudade de ter um relacionamento, de compartilhar a vida com alguém. Pérsio consegue ficar no máximo um mês com a mesma pessoa. Diz desprezar o amor e que "o amor não existe". Na verdade, anseia por esse sentimento, que escondeu em algum canto escuro de si e tem medo de trazer à luz:

[...] amor? Essa sua história, eu não conheço. Eu só tive *vislumbres*, parecia prometido, preparado. E nunca aconteceu. Eu nunca consegui, eu nunca fui capaz, deve ser culpa minha. Ah que banal. Até que ponto

as circunstâncias não me favorecem, ou eu é que não favoreço as circunstâncias? (TA, p.177, itálicos do Autor)

Pérsio tem uma visão negativa e escatológica do sexo e do amor entre dois homens. Encara como uma maldição da qual não consegue escapar. Atormentado por traumas do início da sua adolescência no interior, quando sofreu preconceito por sua homossexualidade, agora se sente perseguido pela sombra do vírus do HIV.²⁰ Para Santiago, o amor é bom; é natural e comum, é "coisa de gente":

E se tudo isso que você acha nojento for exatamente o que chamam de amor? Quando você chega no mais íntimo. No tão íntimo, mas tão íntimo que de repente a palavra *nojo* não tem mais sentido. Você também tem cheiros. [...] O que é que você queria? Rendas brancas, imaculadas? Será que amor não começa quando nojo, higiene ou qualquer outra dessas palavrinhas, desculpe, você vai rir, qualquer uma dessas palavrinhas burguesas e cristãs não tiver mais sentido? [...] Amor no sentido de intimidade, de conhecimento muito, muito fundo. Da pobreza e também da nobreza do corpo do outro. Do teu próprio corpo que é igual, talvez tragicamente igual. O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. [...] O que vale é ter conhecido o corpo de outra pessoa tão intimamente como você só conhece o seu próprio corpo. Porque então você se ama também. (TA, p.179, itálicos do Autor)

Apesar de seus ressentimentos e neuroses, Pérsio tem saudades do Passo da Guanxuma. Quando vê as casas antigas que ainda restam em São Paulo, sente vontade de voltar para lá. O lindo casarão recém pintado que enxerga através do vidro do carro aciona um ponto de sensibilidade, uma chave que abre seus baús e traz a lembrança de um amor que se desfez, sem saber direito o porquê, uma ausência que ainda dói e a solidão que se instalou desde sempre em sua vida:

[...] agora olho em volta e não tenho certeza se gostaria mesmo de estar aqui. Só sei que dentro de mim tem uma coisa pronta, esperando

²⁰ A primeira edição do livro é de 1983, mesmo ano em que o vírus do HIV foi descoberto e quando sua existência e suas consequências começaram a ser noticiadas no Brasil. Na época, a doença era sinônimo de morte e tinha uma pesada associação com os homossexuais masculinos, a ponto de muitas vezes ser chamado de "vírus gay" ou "peste gay". Este conto/novela é provavelmente o primeiro a abordar a questão da AIDS na Literatura Brasileira.

acontecer. O problema é que essa coisa talvez dependa de uma outra pessoa para começar a acontecer. (TA, p.217-218)

Santiago diz a ele que, para que isso aconteça, a pessoa e a coisa, é preciso ter cuidado. Os dois se despedem na frente do prédio e Pérsio sobe para o apartamento. Meio enlouquecido, tenta arrumar coisas na casa, buscar algum tipo de ordem. Cansado, acaba adormecendo e sonha. Aos poucos, toda a sensibilidade que ele tentava abafar e vinha fermentando acaba por aflorar e ele consegue acessar seu íntimo e olhar dentro de si, suas memórias, seus afetos e suas dores. Tira as roupas como se tirasse cascas, armaduras, e começa a girar de braços abertos, como em um dia do passado em que aqueles dois meninos giraram e depois rolaram em um gramado verde e se encontraram em um beijo úmido que nunca foi esquecido. Santiago retorna ao apartamento e agora sim, sem os "pseudo nomes" e sem ficção, ficam juntos: "e viram que isso era bom". Como no Gênesis, de volta ao começo. Circular, a narrativa se conclui no mesmo espaço em que teve o seu início, o apartamento de Pérsio. No espaço da intimidade, o verdadeiro reencontro.

Os protagonistas de "Pela noite", por suas polaridades, expressam de modo explícito as divisões e contradições que estão também em outros protagonistas dos contos e dos romances. Opostos que se complementam como metades de um mesmo ser, estes dois homens têm uma gênese comum, a mesma origem e raiz em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, a fictícia Passo da Guanxuma, como Maurício e o jornalista.²¹

Afinidades e interesses também os conectam e aproximam, entre si e com os personagens de outros livros. Ambos têm a literatura, a leitura e a escrita como elementos essenciais para sua vida e seu trabalho. Como uma referência ao prazer de tocar seu próprio instrumento, que é a voz, que dá som à palavra, Pérsio cita um verso de uma bela canção de Caetano Veloso:

- Versos, versos, versos. Acho que somos a última geração que sabe versos. [Santiago]

²¹ O nome da cidade de Passo da Guanxuma foi acrescentado na revisão do Autor, feita em 1991. Na 1ª edição, de 1983, constava a "Cidade", com C maiúsculo.

- E por que não, versos? Versos livros, filmes, músicas, quadros. Qualquer coisa, desde que seja bonita. **É bom poder tocar um instrumento, é bom cantar.** [Pérsio] (TA, p.186, grifo meu)

Santiago tem 33 anos e Pérsio deve ter a mesma idade ou um pouco mais, pertencem à mesma geração. Carregam uma bagagem cultural semelhante, principalmente artística - literatura, cinema, teatro, música, artes plásticas -, assim como as vivências ligadas a viagens fora do país. As referências a livros, inclusive infanto-juvenis, escritores, filmes, atores, músicas, cantores são muitas e diversas, e estão entretidas com suas vidas, sobretudo pelas conexões emocionais com sua história pessoal. A música tem um papel especialmente importante no texto; peças instrumentais e canções, muitas vezes com a reprodução de trechos das letras, compõem uma trilha sonora que acompanha a narrativa do início ao fim, criando atmosferas e nuances sutis, uma pauta de sentimentos e sensações. Entre os discos de Pérsio, em meio a vários outros artistas, Santiago encontra um LP da cantora Dulce Veiga. Interessante forma do escritor criar um antecedente "real" à personagem do romance que seria publicado sete anos depois.²² O que não deixa de ser uma brincadeira com o leitor. Mas será que toda a literatura não é assim, por seu aspecto lúdico?

Pela noite destaca-se em relação a outras narrativas de Caio por ter um grande número de referências culturais concentradas em um mesmo texto, situação que se repete somente em *Onde Andará Dulce Veiga?*, ainda que um pouco mais espalhadas em um texto de maior extensão.

O personagem Pérsio parece reunir vários personagens de outros contos e dos romances de Caio sob uma lente de aumento. Ele dá voz aos conflitos de muitos; nele, as feridas estão expostas, fervilhantes, em carne viva. Seu comportamento teatral visa encobri-las, quase como uma cortina de fumaça, mas acaba por expô-las ainda mais. Santiago capta tudo isso e compreende, mas a falta de tato e de delicadeza do outro, ainda que sem a intenção, o fere e ele se resguarda. É reservado, mas não planta barreiras que obstruam o fluir dos sentimentos. A crítica e a ironia que também fazem parte do jovem Maurício e do jornalista são levadas ao limite por este homem atribulado e excessivo, com língua

²² Diferentemente de *Passo da Guanxuma*, que foi acrescentada depois, o nome de Dulce Veiga já está na 1a. edição.

rápida e muitas vezes ferina. Assim como suas fixações negativas, como o nojo em relação aos cheiros, à sujeira, ao sexo. Tudo isso misturado com a solidão, a tristeza e a depressão, que vêm para fora transformados em raiva, como um vulcão respingando lava por todos os lados. Vulcão que parece inesgotável, como a sua energia. Os traumas, medos, conflitos e angústias vão fermentando ao longo do texto, até transbordar. O que sobra é um menino frágil e triste, precisando de carinho e amor. Um dos poucos momentos em que Pêrsio fica mais receptivo é quando Santiago conta a um pouco da sua vida e da relação com Beto: "Pêrsio estava mergulhado nas palavras dele, um menino antigo ouvindo uma história de fadas, bruxas, príncipes." (TA p.171).

A atitude *low profile* de Santiago também está em outros personagens, porém ele é mais centrado e sereno. Sua solidão e melancolia estão ligadas à perda da pessoa amada, não cultiva dores de estimação e não tem tendências autodestrutivas como Pêrsio e outros personagens. Santiago, observador sensível e detalhista, como que inventaria o tempo e o espaço. Lista objetos, livros e discos na casa de Pêrsio. Nas ruas por onde trafegam, registra os nomes, horários e temperatura dos marcadores luminosos. Ele tem um vagar, um tempo que se deixa estar. Seu olhar sobre as coisas é semelhante ao mapeamento que o jornalista, principalmente, e também Maurício fazem de São Paulo e de Porto Alegre ao se deslocarem por essas cidades. Como eles, mais do que descrever o que vê, faz uma espécie de seleção afetiva (e muitas vezes memorialista), associada a sensações e impressões, o que cria mais uma camada narrativa no texto, onde fica que não é dito mas pode ser sentido.

A cidade de São Paulo "mostra sua cara" por uma face noturna, aquela que emerge pelas luzes entrevistas por cortinas nas janelas de apartamentos e vidros de carros em movimento, néons coloridos rebrilhando em todos os lugares, nas gotas da chuva, refletidas nas poças d'água e até nos dentes dos homens como no close de uma câmera. Ainda que Pêrsio reclame do céu poluído que esconde as estrelas e a Lua, o escuro da noite chuvosa de inverno reserva certas surpresas.²³ Há uma estética de sombra e luz, de afastamentos e aproximações que lembram os movimentos de uma câmera de cinema e a cidade aparece como um cenário vivo e sedutor. No romance *Onde andará Dulce Veiga?*, a presença de São Paulo é muito

²³ Embora o nome do artista não seja mencionado no texto, Caetano Veloso se faz presente citado por versos de suas canções e certa sensação de alusão à música "Sampa".

forte, mas recebe um tratamento literário diferente. Lá é mostrada sobretudo por sua feiura e decadência, pelo processo de destruição acelerado; aqui, mesmo que para Pérsio ela seja cheia de "más vibrações", ainda guarda alguma beleza e sedução, certo *glamour* de cinema.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), dois contos têm personagens e enredo entretecidos pela reflexão sobre o processo de criar e de contar histórias. Em ambos, a perspectiva é de um narrador na primeira pessoa cujo personagem é um narrador/escritor. O conto "O rapaz mais triste do mundo" apresenta uma feição metaficcional clara, com referências diretas à criação narrativa ao mesmo tempo em que a realiza. O narrador não remete ao ato da escrita propriamente, mas sim à invenção e à imaginação. Procedimentos tais como o uso de palavras, referências à Mitologia e à Astrologia, construção de atmosferas e de personagens são explicitados, contudo se mantêm meio difusos, como que acobertados pelas névoas da noite fria e úmida que envolvem os protagonistas, o narrador e aquele que lê, peixes erráticos no ventre das águas de um aquário turvo. Em "Os dragões não conhecem o paraíso", há um profundo mergulho na subjetividade e na abstração; é como se para acessar o mundo das essências, de onde nascem as criações, o autor precisasse se distanciar do concreto e considerado real e então ingressar no imaginário puro, o mundo dos dragões. O imaginário é o real na literatura; coisa inventada, uma "mentira" que, pela arte, torna-se coisa verdadeira. (Ideia, aliás, presente nos dois textos.) Há aqui uma retomada do gênero fantástico, frequente nos primeiros livros do escritor e, de certa forma, também um retorno às origens, que acontece de maneiras diversas neste volume. Ao centralizar a figura do dragão, uma imagem arquetípica carregada de significados simbólicos - como o de detentor do "poder demiúrgico" da criação e do "poder do verbo", por exemplo - , Caio coloca em primeiro plano um traço constante em suas obras, a utilização de imagens arquetípicas e de elementos de tradições esotéricas, cujos conteúdos expressam manifestações do inconsciente coletivo da humanidade.

Nesses contos, fim e começo se reúnem em etapas opostas da vida, giros do círculo-ciclo, como a ancestral figura do *ouroboros*, que também tem afinidade simbólica com o dragão. Em "O rapaz mais triste do mundo", o jovem e o homem maduro se aproximam brevemente e se separam; em "Os dragões não conhecem o

paraíso", o tempo se estende e se aprofunda em velho e menino, nas duas pontas da vida, em que se completa o verdadeiro encontro, união, fusão e re-ligação, o retorno do ser para si mesmo. A libertação desejada e anunciada no final de "O rapaz mais triste do mundo" acontece em "Os dragões não conhecem o paraíso" ao sugerir a possibilidade de renovação e renascimento, como a criação artística e literária que é entregue ao mundo e, livre, abre suas asas, dragão que se eleva aos céus. A arte é eterna.

Além do aspecto metaficcional, três coisas aproximam esses textos e os tornam complementares, como se compusessem um díptico. O criar pelo narrar ou o ato de inventar têm caráter de urgência e necessidade: os narradores **precisam** contar as histórias, é algo **vital**, como respirar. E esta necessidade de contar presume também alguém que escuta, um ouvinte/leitor. Seus personagens pertencem a fases temporais distintas e polares, que circularmente se encontram no presente por via do narrador, na eternidade da criação: juventude/maturidade, rapaz/homem em "O rapaz mais triste do mundo"; infância/velhice, menino/velho em "Os dragões não conhecem o paraíso". Por fim, retomando a ideia das teses sobre o conto de Ricardo Piglia, esses textos contam duas histórias, sendo que a segunda história é a mesma: narrar e viver, criador e criatura são indissociáveis faces do espelho.

Em "**O rapaz mais triste do mundo**" o encontro de duas solidões, situação frequente nos contos de Caio Fernando Abreu, é encenada de modo notável, com profundo e delicado lirismo. Melancolia em estado líquido, que quase se pode tocar. Com dois personagens masculinos, um rapaz e um homem maduro, como que revisita os estados emocionais do jovem Maurício e antecipa a experiência do jornalista, passado e presente que convergem em um momento único para depois se dividirem em diferentes futuros. Um narrador-personagem faz uma sensível reflexão sobre o poder demiúrgico de fabulação, à medida em que desenvolve o processo de invenção daquilo que conta. De certo modo, equipara os contadores de histórias/narradores/escritores/artistas aos deuses, como criadores de mundos, vidas e destinos: "eu invento, sou Senhor de meu invento absurdo e estupidamente real, porque o vou vivendo nas veias agora, enquanto invento". (DP, p.58)

O texto é narrado na primeira pessoa por um homem que está em um bar, ao lado de uma *jukebox*. Em uma madrugada fria de inverno, "numa cidade provinciana cujo nome esqueci, esquecemos" (DP, p. 58), ele observa-imagina a aproximação entre outros dois homens, um rapaz com quase vinte anos e o outro, mais velho, com quase quarenta. A época é provavelmente meados/final da década de 1980, pela referência aos punks, aos sintetizadores eletrônicos e os tons escuros das suas roupas, costume e moda daquele período: "embora um vista cinza e outro preto, como mandam os tempos". (DP, p.58) Eles, que não se conhecem, inevitavelmente acabam por cruzar o olhar. Durante algumas horas, tomam algumas cervejas e fumam cigarros juntos, choram enquanto trocam carícias breves e ternas. Depois, se despedem em um abraço longo, como rios que temporariamente cruzam seus cursos e prosseguem cada um por seus caminhos. Solidões que se vão. E que ficam no solitário narrador.

Há aqui duas narrativas. Uma externa, no plano concreto, o imaginado encontro. Outra, interna, no plano abstrato, o processo de invenção daquilo que conta: "tudo é imaginário nesta noite, neste bar, nesta máquina de música". (DP, p.58)

O narrador, que a si se refere por "eu que a tudo invento e alimento", cuja mente cria e nutre suas criaturas provendo-as de vida, se insere no quadro como um sutil observador que interfere nos acontecimentos. Compõe uma trilha sonora através de suas escolhas musicais, propondo diferentes climas, em que a tônica é o *blues*, canções lentas e amargas entoadas por vozes negras roucas, ásperas e aveludadas. A musicalidade tem forte presença no texto também pelo trabalho com a linguagem e o tom poético. A sonoridade das palavras, o ritmo das frases e as repetições, que soam quase como refrão, sugerem um movimento de fluxo e refluxo, como ondas que acompanham o olhar do narrador, que parece alternar entre seu próprio mundo interno, onde mergulha para colher as imagens que cria, e o mundo exterior recriado por sua imaginação. Os dois homens que emergem da noite são

[...] dois pobres peixes cegos da noite, para sempre ignorantes da minha presença aqui, junto à máquina de música, [...] a criar claridades impossíveis e a ninar com canções malditas esse encontro inesperado, tanto por eles, que navegam cegos, quanto por mim, pescador sem anzol debruçado sobre a água do espaço que me separa deles. (DP, p. 56)

O ambiente noturno é comparado ao meio fluido de um aquário turvo, que funde e confunde personagens, aquele que conta essa história e também um "você", improvável interlocutor, possível leitor. Desse mundo algo uterino brotam os "dois peixes cegos", que se transformam em personagens ao serem iluminados pelo raio dos deuses criadores, a que se compara o narrador. Eles só existem porque ele existe. É através de seus olhos de inventor que eles criam vida, seres de papel no mundo da ficção:

[...] surgidos do fundo do aquário de águas sujas da noite e da névoa na noite lá fora em que navegam cegos e tontos, antes de entrarem neste bar. Antes que eu os sugasse com meus olhos ávidos dos encontros alheios, para dar-lhes vida, mesmo esta precária, de papel, onde Zeus Olimpo Oxalá Tupã também exercem seu poder sobre predestinados simulacros. (DP, p.57)

O encontro entre os personagens e seu criador acontece no espaço ficcional deste conto que tem a forma especular das águas, elemento relacionado ao mundo sentimental, ao fluxo das emoções e ao psiquismo, ao movimento do inconsciente e da imaginação. A fonte da criação está em atividade viva, borbulhante como o cadinho do alquimista que dissolve e coagula os componentes da formulação. Criador e criaturas se misturam e se desdobram, se decompõem e recompõem. Amálgama da qual também participa o leitor/ouvinte, resultando em uma quaternidade. São vertidos de uma mesma substância e nela convertidos, fonte e foz:

[...] peixes cegos ignorantes de seu caminho inevitável em direção um ao outro e a mim (DP, p.55)

Porque somos três e um. O que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo. Este, antevisão. Os três, o mesmo susto. Vendo de dentro, emaranhados. Agora quatro? (DP, p.58)

[...] um reconhecimento que deixou de ser noturno para transformar-se em qualquer outra coisa a que ainda não dei nome, e não sei se darei, tão luminosa que ameaça cegar a mim também. Contenho o verbo, enquanto eles agora veem o que mal começa a se desenhar, e eu acho belo. (DP, p. 59)

Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esse três que espia e conta, esse quarto que escuta. Nós somos um [...] (DP, p. 62)

Esse estranho poder demiúrgico me deixa ainda mais tonto que eles [...] (DP, p. 62)

Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, mais você: nós quatro, um único homem perdido na noite. [...] Peixe cego ignorante de meu caminho inevitável em direção ao outro que contemplo de longe, olhos molhados, sem coragem de tocá-lo. (DP, p.63)

A água, matriz da vida, está presente também nas menções diretas elementos simbólicos de diferentes tradições. O *I-Ching* pela referência ao hexagrama *Tui* que, na natureza, é representado pelo lago. A Astrologia, pelo planeta Netuno (Poseidon para os gregos), o notório senhor dos mares da Mitologia greco-romana, que corresponde à imensidão oceânica e suas marés, nevoeiros e maresias, animais, plantas, objetos e atividades associadas ao mar e à água. Cita, ainda, o supremo deus do Olimpo da Mitologia grega, Zeus, cujo simbolismo apresenta conexões importantes com este conto, pelo simbolismo ligado à paternidade e potência criativa e fertilizadora. Embora a conexão deste deus com a água não seja tão evidente, a narrativa mitológica reporta que ele viveu nas profundezas do oceano até a juventude, aonde foi levado logo após o nascimento, para evitar que fosse morto por seu pai Cronos. Este, advertido por um oráculo de que seria destronado por um de seus filhos, cego de poder e fúria, devorava a todos. Rhea, mãe de Zeus, trocou o bebê por uma pedra envolta em panos, salvando o seu predileto. Por sua vinculação com as alturas do céu e com as manifestações meteorológicas celestes, Zeus é associado à chuva (que fertiliza a terra) e ao raio (conforme apontado no conto). Ele representa a autoridade patriarcal por excelência, que fecunda e mantém a ordem do mundo.

Uma atmosfera ondulante, que flutua entre o real e o imaginário, é proporcionada pelo forte apelo sinestésico de imagens ligadas à água, como os reflexos de néons nas calçadas molhadas, claro-escuros na penumbra nebulosa de um bar enfumaçado e fracamente iluminado. A seleção vocabular - a exemplo da utilização repetida do verbo "navegar", do substantivo "peixe" e do adjetivo "molhado" para caracterizar personagens e o próprio narrador e seus movimentos, assim como as palavras e expressões "algas", "névoa", "gotas", "lama", "mijo", "monstro vomitado pelas águas noturnas na areia suja do bar", "monstro marinho", "branca estrela do mar", "madrepérola", "ostra", "pérola", "águas", "pescador sem anzol", "bebidas", "bourbon", "cerveja", "álcool" - reitera o imaginário aquático que,

associado ao ritmo e musicalidade, reforça a sensação de inebriamento, contribuindo para o enlevo e a proximidade daquele que lê com o narrador e com os personagens.

Ondulante é também o olhar do narrador que flutua, mergulha, deriva, vagueia e que, às vezes, parece tomar o ponto de vista desse homem de quase quarenta anos que retorna a uma cidade "que não é e não será mais a sua", em função do Dia dos Pais, e que suspira gelado nessa madrugada de agosto. Tem um certo tom de despedida, como no conto de abertura do livro, "Linda, uma história horrível", em que o protagonista faz uma visita à mãe. A contextualização nesta data é compatível com a ideia de paternidade sobre a criação representada no texto. Criação narrativa e também criação de si mesmo e de sua história, cuja contemplação do passado, identificado com o jovem que inicia a vida sem saber de seus caminhos, possibilita a este homem se olhar e se ver. Em sua embriaguez, devaneio de quem cria, com os "pensamentos altos de noite, algum álcool e muita solidão" (DP, p.55), o homem na *jukebox* imagina esse encontro que reúne dois tempos da vida, que também poderia ser a delex. Se vê refletido nesse aquário que inventa, bolha no espaço-tempo em que tudo que há é aquele momento único do ato criativo, esse solitário encontro consigo. Narrar a história é também uma forma de se ver (e se espelhar) e de se autogerar, de existir. E de transcender a si, pela arte. Ele precisa contar para ser, daí sua necessidade e urgência para contar essa história de "quem ronda as noites feito eles, feito eu, feito nós. Adíaveis as palavras deles. Não as minhas." (DP, p.57) Como o homem de quarenta anos feito personagem, o narrador é um homem sem passado; e também sem futuro, como o jovem, "o rapaz mais triste do mundo, igual ao que ele foi, mas não voltará a ser, embora jamais deixará de sê-lo". (p.60) Como um encontro no espelho da eternidade, o tempo sem tempo das origens, fonte de todas as criações, o narrador se recria como personagem ele mesmo, narrador e protagonista. Seus personagens, vozes da voz.

- Você não existe, eu não existo. Mas estou tão poderoso na minha sede que inventei a você para matar a minha sede imensa. Você está tão forte na sua fragilidade que inventou a mim para matar a sua sede exata. Nós nos inventamos um ao outro porque éramos tudo o que precisávamos para continuar vivendo. E porque nos inventamos, eu te confiro poder sobre o meu destino e você me confere poder sobre o teu destino. Você me dá seu futuro, eu te ofereço meu passado. Então e

assim, somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só, esse é o eterno." (p.61)

Como em um círculo, "esses homens diversos e iguais" são conectados pela linha imaginária do narrador-pescador. Aquele que neste conto é o rapaz mais triste do mundo, com todas as suas angústias e dúvidas da juventude, corporifica o passado do homem de quase quarenta anos, o homem mais triste do mundo, que, metamorfoseado, será o protagonista do próximo livro de Caio Fernando Abreu, o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* É com essas palavras, "o homem mais triste do mundo", que o jornalista se autorretrata, em plena floresta amazônica, ao se sentir cansado e derrotado, em sua busca e em sua vida. (DV, p.198) Semelhantes ao jovem Maurício de *Limite branco* e o jornalista, ambos são solitários e tristes, "magros e um tanto curvos", deslocados e perdidos, *blues*.

A circularidade também se apresenta na estrutura de "O rapaz mais triste do mundo", como ocorre nos dois romances e outros contos, ao vincular os parágrafos iniciais e finais.

Na abertura do texto, o narrador situa o ambiente noturno, o espaço urbano, o clima frio de agosto, os personagens e a si mesmo:

Um aquário de águas sujas, a noite e a névoa da noite onde eles navegam sem me ver, peixes cegos ignorantes de seu caminho inevitável em direção um ao outro e a mim. Pleno inverno gelado, agosto e madrugada na esquina da loja funerária, eles navegam entre punks, mendigos, neons, [...] soltos no espaço que separa o bar maldito das trevas do parque, na cidade que não é nem será mais a de um deles. Porque as cidades, como as pessoas ocasionais e os apartamentos alugados, foram feitas para serem abandonadas - reflete, enquanto navega.

Ele: esse homem de quase quarenta anos [...] pensamentos altos de noite, algum álcool e muita solidão. [...] Ele suspira, então, gelado. (DP, p.55)

No final do conto, retoma as imagens iniciais e, após o garçom perguntar ao homem mais velho se o rapaz é seu filho, se insere também na cena.

De onde estou, ao lado da máquina de música que emudece, sinto um inexplicável perfume de rosas frescas. Como se tivesse amanhecido e

uma súbita primavera se instaurasse no parque em frente - nada contra as facilidades dos finais. Antes que o homem se vá, consigo vê-lo sorrir de manso e então mentir ao garçom dizendo sim, dizendo não, quem sabe. E o que disser, como eu, será verdade. Aqui, de onde resto, sei que continuamos sendo três e quatro. Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, mais você: nós quatro, um único homem perdido na noite, afundado nesse aquário de águas sujas [...] Peixe cego ignorante de meu caminho inevitável em direção ao outro que contemplo de longe, olhos molhados, sem coragem de tocá-lo. Alto de noite, certa loucura, algum álcool e muita solidão.
[...] não quero nem preciso de nada se você me tocar. Estendo a mão. Depois suspiro, gelado. E te abandono. (DP, p.63)

Permanece o tom melancólico e azul, todavia a narrativa se conclui com uma mirada positiva e luminosa, como a manhã que sucede à noite e o perfume de rosas frescas em lugar do ar denso, das águas turvas, dos banheiros sujos, dos cheiros viscerais, de álcool e cigarro do bar. Como uma "súbita primavera" após o inverno. Criar "claridades impossíveis" é possível, afinal, pelo poder demiúrgico do artista, como a chispa criativa do deus do raio que ilumina a noite profunda e gera a vida.

O conto "**Os dragões não conhecem o paraíso**" narra, na primeira pessoa, a ligação íntima entre um homem e um dragão, ou a relação criador-criatura, como uma metáfora do processo criativo. O protagonista está solitário e triste em seu apartamento "no meio de uma cidade escassa de dragões" e sente a urgência de contar a sua história, que é este conto. Mais do que um narrador-protagonista, o protagonista é um narrador. O animal mitológico é inserido na realidade cotidiana, urbana e efêmera. Este ser imaginário, na ficção, torna-se um ser real, parte do mundo concreto, embora alheio a este, pois é diferente do mundo comum e ordinário. Como é característico do gênero fantástico, no qual este texto pode ser inserido, a existência do dragão é encarada como normal e verossímil. Ao mesmo tempo, o narrador afirma que este ser não existe. Um interessante paradoxo que reflete as realidades criadas através da ficção (e de toda arte), das histórias e personagens que, ao serem narrados, se tornam verdadeiros, embora sejam de mentira.

A narrativa tem uma estrutura circular. No tempo presente, com a duração de um dia, refere-se a acontecimentos ocorridos no passado, num tempo anterior, não

determinado, em que conviveram os dois personagens, antes que o protagonista mandasse o dragão ir-se embora. Inicia-se com duas afirmações, sendo que a segunda é a negação da primeira: "tenho um dragão que mora comigo. Não, isso não é verdade." E encerra o conto repetindo: "não, isso também não é verdade". Remete ao modelo das narrativas míticas e à posição do narrador primitivo, tradicional, que transmite oralmente um aprendizado, como forma de reatualizar e preservar um conhecimento. Contar a história é importante, necessário e urgente:

continuo a contar para mim mesmo, como se fosse ao mesmo tempo o velho que conta e a criança que escuta, sentada no colo de mim. Foi essa a imagem que me veio hoje pela manhã quando, ao abrir a janela, decidi que não suportaria passar mais um dia sem contar essa história de dragões. (DP, p.130)

Para o protagonista, o ato de narrar é ao mesmo tempo um processo doloroso e curativo. Da mesma forma que um espinho precisa ser extirpado antes que se transforme em chaga. Precisa ser feito, mas é extremamente difícil. É um desafio que se assemelha ao processo de criação literária, como a angústia do escritor diante da folha em branco. Se vê diante de anotações em guardanapos de papel, palavras sábias que não parecem suas e o obstáculo interno a superar para conseguir começar a história:

Queria tanto dizer *Era uma vez*. Ainda não consigo.
Mas preciso começar de alguma forma. E esta, enfim, sem começar propriamente, assim confuso, disperso, monocórdio, me parece um jeito tão bom ou mau quanto qualquer outro de começar uma história. principalmente se for uma história de dragões.
Gosto de dizer *tenho um dragão que mora comigo*, embora não seja verdade. (DP, p.130-131, itálicos do Autor)

Como um refrão de uma canção, como um verso de um bardo ou um mantra, a expressão "tenho um dragão que mora comigo" é uma tônica, repetida ao longo do texto, que dá ritmo e cria ressonância no ouvinte/leitor. Como a pulsação da vida na respiração daquele que cria e cuja criação se completa no outro, aquele que escuta (ou lê) com os ouvidos e com a alma. Quando um dragão aparece, sempre se

coloca "do lado esquerdo das pessoas, para conversar direto com o coração." (DP, p.133)

Como os dragões mitológicos, ele tem escamas de prata esverdeadas, a cauda com ponta em seta e solta fogo e fumaça pelas ventas. Mas este dragão é cheio de particularidades. Ele tem personalidade, hábitos, gostos, pensamentos. Seu humor é variável e pode ser percebido pela alteração nas cores das fumaças que solta pelas narinas. Nos dragões, o dia e a noite acontecem para dentro, sua natureza é a aspereza e o avesso e gosta de "palavras começadas por *in - invisível, inviolável, incompreensível* - que querem dizer o contrário do que deveriam. Ele próprio era o oposto do que deveria ser." (DP, p.132) Pode ser percebido por seu cheiro, um perfume de alecrim e hortelã, mas é invisível: só pode ser visto por aqueles que têm "mundos muito largos". Uma estranha facilidade que têm os bebês, mas que acabam esquecendo ao crescer. Para este homem, o dragão é a possibilidade de algo mais perene, de um contato com o eterno e a fonte da vida, como o amor ou Deus. Eternidade realizada pelo ato de criar, no qual aquele que cria faz uma ponte com o cósmico e o coletivo, ultrapassando a si mesmo e transcendendo sua existência e sua transitoriedade. O dragão assume a feição de uma felicidade possível, porque imaginada, uma ilusão necessária:

Os homens precisam da ilusão do amor da mesma forma como precisam da ilusão de Deus. Da ilusão do amor para não afundarem no poço horrível da solidão absoluta; da ilusão de Deus para não se perderem no caos da desordem sem nexos. (DP, p.129, itálicos do Autor)

Um dragão é um ser solitário, único em sua natureza, superior e elevado espiritualmente, que não encontra lugar neste mundo "banal" e no qual não quer ser aceito ou tomar parte. Os dragões não conhecem "paraísos artificiais" feitos de falsidades e artifícios, cheio de enganos e aprisionamentos: "eles trafegam impunes, deliciados, no limiar entre essa zona oculta e a mais mundana". (DP, p. 131) Um dragão não pode pertencer, tampouco morar com alguém, pois não divide seus hábitos. Seu mundo é o conflito, a constante transformação, e ninguém é capaz de compreendê-lo: o dragão só existe na liberdade, nos mundos largos onde pode abrir suas longas asas douradas. Largos como são os mundos interiores, mundos

invisíveis. Largo como o mundo da alma-criança que ouve essa história de dragões no "limiar entre essa zona oculta e a mais mundana" de onde brotam todas as criações.

Neste diálogo com seu avesso, o personagem desvenda e revela-se para si ao contar sua história, o aprendizado de uma vida, que é passagem, travessia:

[...] começar uma nova história que, desta vez sim, seria totalmente verdadeira, mesmo sendo completamente mentira. Fico cansado do amor que sinto, e num enorme esforço que aos poucos se transforma em uma espécie de modesta alegria, tarde da noite, sozinho neste apartamento no meio de uma cidade escassa de dragões, repito e repito este meu confuso aprendizado para a criança-eu-mesmo sentada aflita e com frio nos joelhos do sereno velho-eu-mesmo:
- Dorme, só existe o sonho. Dorme, meu filho. Que seja doce.
Não, isso também não é verdade. (DP, p.136-137)

Através do ato de narrar, acessa o potencial criativo representado pelo dragão, que está nas suas profundezas (o avesso) e que, ao se transformar em uma história, se torna real. O narrador é o dragão. E a única coisa verdadeira é a história que ele conta, "mesmo sendo completamente mentira".

Resta esta história que conto, você ainda está me ouvindo? Anotações soltas sobre a mesa, cinzeiros cheios, copos vazios e este guardanapo de papel onde anotei frases aparentemente sábias sobre o amor e Deus, com uma frase que tenho medo de decifrar e talvez, afinal, diga apenas qualquer coisa simples feito: nada disso existe. E esse nada incluiria o amor e Deus, e também os dragões e todo o resto, visível ou invisível.
Nada, nada disso existe. (DP, p.136)

No oráculo chinês *I-Ching*, *O livro das mutações*, o hexagrama *Ch'ien*, O Criativo, citado na epígrafe deste conto e, após o texto, em forma gráfica e como ideograma, é o primeiro de uma série de 64 hexagramas. Representa o divino princípio Criativo, é suprapessoal e torna-se perceptível apenas através de sua atividade poderosa. É simbolizado na figura do dragão, como força propulsora e dinâmica, eletricamente carregada, que se manifesta nas tempestades. A essência deste hexagrama é a energia e sua imagem é o movimento do céu, dos dias que se sucedem continuamente.

O poder representado pelo hexagrama deve ser interpretado em dois sentidos: em termos de uma ação no universo e de sua ação no mundo dos homens. Em relação ao universo [...] expressa a atividade criativa e poderosa da Divindade. Aplicado ao mundo dos homens ele representa a ação criativa dos santos e dos sábios, dos que governam e conduzem a humanidade e que, através de sua força, despertam e desenvolvem a natureza mais elevada dos seres humanos. (Wilhelm, s.d., p. 29)

Para aquele que consulta o livro e obtém o *Ch'ien*, significa que a felicidade virá das profundezas. Refere-se ao ato da criação, cuja realização se desenvolve em etapas através do tempo e cada uma delas é uma preparação para a seguinte. É inerente a ele a ideia de duração, de uma dedicação contínua e integral, de um movimento que não se detém nem reduz o seu ritmo. Daí vem sua força, que se torna incansável "em virtude de uma limitação consciente de seu campo de atividade". (Wilhelm, s.d., p.31)

Não somente para os chineses, mas também em outras tradições, o dragão é relacionado ao princípio ativo e demiúrgico, de potência divina e espiritual. Como poder de manifestação, ele cospe as águas primordiais ou o "Ovo do mundo", o que faz com que corresponda ao verbo criador. Segundo o *Dicionário de símbolos*, o dragão tem aspectos positivos e negativos:

é ambivalente, o que, aliás, é expresso, na imaginária do Extremo Oriente, pela figura dos dois dragões que se afrontam, motivo que volta na Idade Média e, mais, particularmente, no hermetismo europeu e muçulmano, onde essa confrontação assume aspecto análogo ao das serpentes no caduceu. É a neutralização das tendências adversas, do enxofre e do mercúrio alquímicos (ao passo que a natureza latente, não desenvolvida, é representada pelo uróboro, a serpente ou dragão emblemático mordendo a cauda). No próprio Extremo-Oriente, o dragão comporta aspectos diversos, o que não é de admirar num animal aquático, terrestre - i.e. subterrâneo - e celeste, tudo ao mesmo tempo. (Chevalier, 1990, p.349-350)

Além da relação com o ser imaginado pelo narrador, a figura arquetípica do dragão e seu simbolismo complexo apresenta interessantes correspondências com o ato de narrar e de contar histórias, análogo ao processo da escrita literária.

Partindo do *I-Ching*, temos a noção de "princípio criador e demiúrgico", de uma ação que se desenvolve em etapas sucessivas e de forma constante e focalizada. O dragão pode ser comparado ao narrador/escritor solitário ou aquele que se dedica para qualquer outra arte, que colhe das profundezas as suas criações, que são sua riqueza e sua força. Ele é uma representação da potência criativa do Verbo. Configura o antagonismo em si mesmo através dos dois dragões que se confrontam e cuja imagem se transformou nas duas serpentes entrelaçadas no caduceu, o bastão de Hermes-Mercúrio, deus da palavra. Como o mensageiro dos deuses, o dragão é um viajante alado, se move em uma zona de passagem entre mundos e não habita nenhum deles. Por fim, na relação com o uróboro/*ouroboros*, a serpente que morde a cauda formando um círculo, tem analogia com a estrutura circular dessa história de dragões contada para a "criança-eu-mesmo" sentada nos joelhos do "velho-eu-mesmo", as duas pontas que se unem no ciclo da vida.

Como nos romances *Limite branco* e *Onde andaré Dulce Veiga?*, neste conto há um protagonista masculino que se encontra em um estado emocional de vazio, abatimento e tristeza (situação inicial). O ato de narrar é o caminho para, de alguma forma, ser feliz, um processo curativo pelo qual, ainda que o narrador/personagem não supere completamente sua dor, conclui sua história em uma posição positiva, com "uma espécie de modesta alegria, tarde da noite, sozinho neste apartamento no meio de uma cidade escassa de dragões". O personagem tem ligação com a palavra e a literatura: é um leitor (tem Kafka, Salinger, Pessoa, Clarice e Borges na cabeceira) e, sobretudo, é alguém que conta uma história/faz ficção, movido por uma necessidade visceral de fazê-lo, como se não tivesse outra saída, é uma questão de vida e morte. O vazio sentido pelo narrador-protagonista após ter mandado o dragão embora, pode ser comparado ao estranhamento que sente o artista/escritor após ter concluído sua obra, quando resta o nada. E que talvez só possa ser preenchido pela repetição do ato de criação, ao contar outra história:

[...] para manter-me vivo, saio à procura de ilusões como o cheiro de ervas ou reflexos esverdeados de escamas pelo apartamento e, ao encontrá-los, mesmo apenas na mente, tornar-me então outra vez capaz de afirmar, como um vício inofensivo: tenho um dragão que mora comigo. E, desse jeito, começar uma nova história que, desta vez sim, seria totalmente verdadeira, mesmo sendo completamente mentira. (DP, p.136)

Esse repetido movimento de buscar o dragão, criatura e criador, é semelhante, na literatura, à procura pelo mote para sua história ou da primeira frase que a inaugura ou, ainda, uma espécie de invocação à musa: "tenho um dragão que mora comigo". O "era uma vez" que inicia uma história. É uma ação cíclica, pois ao concluir uma criação, começará outra e outra vez, sucessivamente, que chama de "vício inofensivo". Circular, como a forma do conto, história que acontece no espaço interno, no ciclo de um dia. Como o ciclo da vida.

Interseções	MM Sargento Garcia	IR Domingo	OA O dia de ontem	PC Aconteceu na Praça XV	MM Morangos mofados	TA Pela Noite	DP O rapaz mais triste do mundo	DP Os dragões não conhecem o paraíso
Personagem	Hermes 17 anos	s/nome 18 anos	s/nome em tomo 20	s/nome quase 30	s/nome publicitário 35 anos	nomes fictícios 33 - 40 anos	s/nome quase 20 e quase 40 anos	s/nome s/idade
Narrador	1a	1a	1a	3a	3a	3a	1a	1a
Tempo (décadas)	1960 meados/fim	1960 meados/fim	1970 meados	1970 fim	1980	1980	1980 meados/ fim	indefinido
Espaço	urbano Porto Alegre	urbano	urbano Rio de Janeiro	urbano Porto Alegre	urbano	urbano São Paulo	urbano	urbano
Tempo- espaço narrativos	horas tarde/entardecer tempo cronológico psicológico espaço externo e interno	algumas horas/um dia domingo tempo psicológico espaço interno	um dia tempo cronológico psicológico espaço externo e interno(+)	horas entardecer/ noite tempo cronológico psicológico espaço externo e interno (+)	sexta ao amanhecer domingo tempo cronológico psicológico espaço interno	horas noite sábado/amanhecer domingo tempo cronológico psicológico espaço externo e interno	horas madrugada sábado /amanhecer domingo tempo cronológico psicológico espaço externo e interno	horas noite/amanhecer tempo cronológico psicológico espaço externo e interno(+)
Memória			memória recente	Porto Alegre referências culturais: música, livros, cinema	Passo da Guanxuma (origem)	Passo da Guanxuma (origem e infância)	"sem passado"	memória recente
Estrutura Forma	ciclo iniciação		circular	circular	ciclo renovação	circular + ciclo renovação	circular + ciclo renovação	Circular +ciclo renovação
Enredo (predominam acontecimentos internos, conexão com estados emocionais)	iniciação sexual (homo) autoafirmação	solidão tédio desencanto ironia "cantar" como via de superação	solidão desencanto melancolia ironia drogas expectativa de amor criação, narrar "tecer" para continuar vivendo	desencanto, solidão frustração ironia melancolia depressão falta de perspectiva repetição estagnação	solidão depressão desencanto ironia drogas e remédios superação e afirmação positiva de si mesmo	solidão amor desencanto ironia encontro, afirmação positiva do amor	solidão amor criação (narrar)=viver encontro e libertação através da criação	solidão amor criação (narrar)=viver transcendência através da criação
Literatura escrita, leitura Cultura	As mil e uma noites O minotauro (M.Lobato) Leibniz (filosofia) Nara Leão boleros (música)	leitura escreve diário sambas antigos, Jovem Guarda (música)	leitura livros e jornais narrar Cortázar Fernando Pessoa Shakespeare J.Cabral de Melo Neto Caetano Bethânia sambas (música)	T. Faillace C. Lispector Sartre S. Beauvoir Camus (filosofia) Freud Nara Leão (música) Godard (cinema)	Beatles J.Lennon B.Holiday Wagner Stravinsky (música) Jack Nicholson (cinema) Psicanálise (consulta psiquiatra)	Professor de Literatura Crítico de Teatro e jornalista música, literatura cinema escritores artistas (muitas referências culturais)	Narrar, inventar personagens e histórias "poder demiúrgico" T.S. Eliot (poesia) Blues Bessie Smith L.Armstrong Tom Waits (música)	Escrever, narrar, contar "era uma vez" Kafka Salinger Pessoa Clarice Borges
Simbolismo Espiritualidade	Hermes- Mercúrio Mitologia Astrologia		Astrologia Orixás Viagens astrais	Abandono misticismo pela psicanálise	Budismo maya samsara (filosofia oriental)	Astrologia: Elemento Água Signo de Câncer (não explícitos no texto)	Astrologia: Elemento Água Netuno Mitologias: Zeus Tupã Oxalá <i>I-Ching</i>	dragão (ouroboros) <i>I-Ching</i>

4. OBRA EM PROGRESSO

Eu tenho sempre a impressão de que escrever uma obra de ficção tem um pouco a ver com a escultura bruta, uma rocha dentro da qual existe uma **forma escondida**. A golpes de formão, de machado, você vai chegando naquela coisa clara oculta dentro do bruto.²⁴

O meu trabalho é sobre a condição humana e absolutamente tudo cabe dentro da condição humana.²⁵

A ambiguidade e a indefinição são constantes em meu trabalho. Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada e ninguém. Por isso, recuso-me a ser encaixado nesse rótulo, não quero me encaixar em nenhuma prateleira. Já fui visto como autor beat, depois como autor psicológico, depois como autor gay. Acho tudo isso uma bobagem.²⁶

Quem só acredita no visível tem um mundo muito pequeno.²⁷

(Caio F.)

Uma das características mais notáveis do escritor Caio Fernando Abreu é o seu domínio da escrita em diversos gêneros literários. Original, talentoso, versátil e extremamente criativo, ele é mais conhecido por seus contos, mas também escreveu narrativas longas como o romance e a novela, peças de teatro, roteiros de cinema e TV, crônica e poesia. Após sua morte, com a publicação de suas cartas, veio a público o seu talento epistolar, revelando facetas inusitadas deste alquimista das palavras de personalidade fascinante. Além disso, seu ganha-pão sempre foi o

²⁴ Abreu, Caio Fernando. Depoimento: *Ficções*. n.º 2. Rio de Janeiro, 1998, p.83 (grifos meus)

²⁵ in Abreu, Kil. "Eu quero biografar o humano do meu tempo"

²⁶ in Castello, José. "Não quero me encaixar em prateleiras", p.5

²⁷ in *Os dragões não conhecem o paraíso*, p. 132

jornalismo; trabalhou como cronista, editor, repórter, colunista e colaborador de diversos jornais, revistas e outros meios de comunicação. Também atuou em várias frentes do ramo editorial e como tradutor. Recebeu diversos prêmios literários no Brasil e no exterior e seus livros foram e continuam sendo publicados no estrangeiro, traduzidos para o francês, inglês, espanhol, alemão, italiano e holandês. Apesar de não poder se dedicar integralmente à literatura, do que se ressentia, produziu muito e continuamente. Sempre inovando, experimentou e quebrou padrões, tanto em seu estilo inconfundível no trabalho da palavra, quanto nos temas incomuns e ousados. Com seu texto vivo, orgânico e mutante, antecipou muito do que começou a ser feito na literatura recente, inclusive na blogosfera da internet e na chamada "escrita do eu". O fato de conquistar tantos leitores jovens do século XXI confirma a vitalidade da obra deste mestre de engenho e arte.

A produção inicial do escritor é representativa de uma literatura e de grupos sociais de um determinado momento histórico, após o Golpe de 1964, e é considerado um porta-voz da geração dos anos 1960-1970. Seus textos ultrapassam aquelas circunstâncias, porém, assim como as ligadas às décadas de 1980 e de 1990, pois tratam de temas universais, ancestrais e permanentes. Tem uma dicção singular, anticonvencional e altamente elaborada. Incorpora o coloquial e até quando usa termos chulos, não raro simultaneamente com códigos eruditos, o Autor é sempre elegante. Ao mesmo tempo em que apresenta o dado realista, se expressa através de diferentes linguagens, criando várias camadas de significação que abrem e multiplicam o texto para uma pluralidade de interpretações. Desvela, assim, o rio que corre pelas essências, a interioridade do humano, seus avessos e veredas, por uma perspectiva psicológica e existencial. Relata, sobretudo, pelo que não está visível nem é racionalmente percebido, mas pode ser sentido.

Conteúdos perenes, verdade, refinamento e originalidade na forma: talvez estes sejam alguns dos motivos que ele agrade tanto aos jovens dos anos 2000. Escrevo esta tese próximo da metade da segunda década do terceiro milênio e a todo momento são encenadas peças a partir de seus textos, filmes e documentários são realizados, livros sobre o escritor e sua obra são escritos, citações são intensamente compartilhadas nas redes sociais e há cada vez mais trabalhos acadêmicos sendo produzidos. Seus livros continuam sendo reeditados, inclusive com material inédito, e novas traduções de suas obras estão sendo publicadas no Brasil e no exterior, em edições impressas e em e-books.

Nos textos de Caio Fernando Abreu, os aspectos estilísticos e sociais estão entrelaçados. Refletem o sentimento coletivo abordado do ponto de vista interno, por dentro e de dentro. O Autor carrega nos ombros o "sentimento do mundo" de que fala Drummond, escreve o que vive no calor do momento. Mais do que espelhar, descrever ou mesmo testemunhar os acontecimentos, narra com a intimidade da experiência de quem "estava lá". E tudo o que viu, viveu, sentiu, as pessoas que conheceu e amou, os livros que leu, as músicas que ouviu, os filmes a que assistiu estão integrados no processo. Está tudo lá. Em suas obras ficcionais, conta uma história dos avessos, (des)cobrando um período de quase quatro décadas e realiza aquele que talvez fosse o seu plano mestre: "eu quero biografar o humano do meu tempo".

Penso no escritor sempre como fotógrafo de seu tempo, embora não tenha essa preocupação deliberada com a contemporaneidade do texto. Acho que qualquer preocupação em dirigir a obra para o contemporâneo é extraliterária. Por outro lado, sinto-me extremamente comprometido com as coisas que minha geração conheceu. Vivi os anos 50, o existencialismo, o movimento *beatnik*. Mas vivi também, graças a Deus, o movimento *hippie*, profunda e sonhadamente.²⁸

As flores, as utopias, as passeatas, os porões, as drogas, os ETs & Hilda Hilst na Casa do Sol, o *drop-out* e o exílio voluntário nas casas abandonadas da *swinging London*, fazendo faxina para as senhoras inglesas, lavando pratos na Suécia, voltando para o Brasil e insistindo sempre, no meio dos *punks*, dos góticos, da poluição e dos replicantes. E tentando ter fé, buscando o amor, se emocionando, viajando muito, vendo os amigos se irem com a AIDS e peleando com ela, cuidando do jardim e andando de bicicleta no Menino Deus. Escrevendo muito. A dor e a delícia, está tudo lá.

Seus livros começaram a ser escritos na década de 1960 e publicados a partir de 1970, um período de extrema tensão no Brasil e no mundo. A crítica social e política, quase inexistente no romance *Limite branco* (1970), começa a se manifestar em *Inventário do ir-remediável*, publicado no mesmo ano, através de situações de opressão, angústia, repressão e desalento vividas por seus personagens, reflexos

²⁸ entrevista feita por Kil Abreu em 1990.

do período conturbado da ditadura. O narrador passa a ter um tom dolorido, amargo, denso e tenso. Os contos de *Inventário do ir-remediável* são ordenados em quatro unidades temáticas: da morte, da solidão, do amor, do espanto. Esta organização já indicava os temas que seriam mais constantes, com a providencial margem para o imponderável na expressão "do espanto". Neste volume, os aspectos estilísticos esboçados em *Limite branco* ganham vigor, com um texto profundo e de intenso lirismo.

Em *O ovo apunhalado* (1975) seu estilo elaborado e criativo se consolida, com domínio da linguagem e trabalho minimalista da palavra, equilibrando técnica, sensibilidade e emoção. A crítica social se intensifica, assim como a utilização de imagens surreais e do gênero fantástico. Embora este fosse um procedimento frequente nas literaturas da América do Sul e Central, onde até ganhou a denominação particular de "realismo mágico", como uma forma transversa de representar as ditaduras e o autoritarismo, o escritor vai além da alegoria e explora o recurso com inventividade e maestria, não se limita à matéria específica da época. Acrescenta também novos elementos como a ecologia, o misticismo e referências simbólicas e esotéricas de diferentes tradições, Astrologia, contatos com extraterrestres, entidades e viagens astrais, a psicodelia *hippie*, o uso de drogas e a cultura pop. O Autor experimenta, inventa, ousa, expõe a carne viva com arte. Como poucos fizeram.

Em *Pedras de Calcutá* (1977), a crítica ao regime militar e ao autoritarismo dominante é reforçada, contextualizada em "histórias de horror" que traduzem a violência, a tortura, a restrição às liberdades individuais, o desrespeito aos direitos humanos e a censura vivenciadas nos Anos de Chumbo. Há um aumento do realismo e, ao mesmo tempo, uma radicalização do fantástico, com metáforas fortes e escatológicas, talvez a forma necessária para traduzir o terror e até mesmo chocar. Neste volume, e principalmente em *Morangos mofados* (1982), seu estilo se torna ainda mais refinado. O escritor aprimora elementos presentes nos livros anteriores - as alternâncias de ponto de vista do narrador, a incorporação da linguagem do cinema e da cultura pop, a inclusão de trechos de livros poemas e canções na narrativa e na fala dos personagens, o ritmo e as sonoridades, a exploração dos recursos gráficos como itálicos e colunas, a mistura de diversas línguas - e também antecipa os seguintes, e passa a tratar mais abertamente de temas anteriormente proibidos pela censura, imprimindo de vez sua marca

inovadora e *sui generis*. A temática do amor homossexual, limitada pela censura e abordada de modo sutil ou mesmo metafórico nos três primeiros livros, torna-se mais explícita e mostra o preconceito, as perseguições e as violências cometidas contra gays e travestis. Em *Morangos mofados* o quadro político brasileiro já havia se alterado; com os problemas econômicos, o poder militar foi perdendo força e iniciava-se um processo de redemocratização. Aumentaram ainda mais as diferenças sociais e a pobreza. Não há mais a censura e as patrulhas ideológicas, mas também não há mais utopias. O sonho da contracultura havia acabado, levando junto os *hippies* idealistas enquanto os *yuppies* materialistas invadiam a cena. Em seus personagens melancólicos e meio à deriva, resta um estranho gosto de morangos mofados na boca. Mesmo com todas as divisões, a solidão e o desencanto, há um final luminoso e afirmativo, simbolizado na autossuperação do protagonista do último conto e sua decisão de seguir pela longa estrada, encarar o real "de cara limpa", sem aditivos, e de plantar frescos e vermelhos morangos.

Com *Triângulo das águas* (1983), o escritor mais uma vez se renova ao explorar as possibilidades dos arquétipos astrológicos na forma e conteúdo dos textos e também os diferentes pontos de vista do narrador, expressando a fragmentação emocional dos personagens através de múltiplas vozes narrativas. Os aspectos poéticos de sua prosa se sofisticam, com um trabalho minucioso e delicado na criação de imagens e atmosferas. Apesar da desagregação, das tensões, dores e traumas, os personagens dos três contos/novelas passam por transformações e encontram um caminho positivo. Em "Pela noite" o recém descoberto vírus da AIDS é mencionado por um dos protagonistas, que se sente perseguido pela sombra da doença. Este tema é retomado nos livros que se seguiram, sob diferentes abordagens, como no primeiro conto de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), obra que encerra o ciclo da década de 1980. Neste volume, o *leitmotiv* é o amor, nas suas tantas formas, conforme aponta o Autor: "amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura". (DP, p.5) O amor, aliás, é um de seus grandes temas, presente em todas as suas obras, sob tais formas e tantas mais. Como nos dois livros que o antecedem, há a anunciação de esperança no final. Mesmo com todos os reveses, do peso do HIV em um tempo em que o amor "virou risco de vida" e da realidade tão "escassa de dragões", há a possibilidade do voo, ainda que o real seja inventado. Posição expressa no conto homônimo e que remete à criação literária e artística e à

imaginação como via para recriação de si mesmo. Um caminho para todos os que, como os dragões, não conhecem o paraíso.

Diferente de todas as produções anteriores, na abertura desse livro o Autor se dirige diretamente ao leitor e propõe chaves de leitura, instigando-o e chamando a participar. Sugere que os textos sejam lidos como contos independentes ou como um "romance-móvil" composto de várias partes. Uma bela forma de trazer aquele que lê para dentro do laboratório da criação, tornando-o consciente de seu papel como um co-criador, sem o qual o trabalho de arte não se completa. Há uma escolha a ser feita, o que gera outra atitude diante dos textos, mantendo presente a dúvida e, principalmente, um olhar mais atento às sutilezas de sua construção.

Por esse "convite", percebe-se que já vinha se operando no escritor a ideia de uma unidade e integração de seus textos. (Ou, quem sabe, a intuição de que sempre o havia feito). E não somente em torno de um tema dominante, já que as 13 peças poderiam "remeter-se de muitas maneiras umas às outras". Na época do lançamento, ao falar sobre o processo de criação deste livro, o escritor observa:

comecei a escrever em 82, logo após *Morangos mofados*. Mas a forma definitiva só ficou pronta em 86. Eu precisava de uma imagem para ligar todos os contos. [...] Eu fiquei obcecado pelos dragões, comecei a ler tudo sobre mitologia chinesa. Durante meses anotei frases preceptórias (*sic*) de uma história. Aí, percebi que todas as personagens com as quais lidei durante esses anos eram espécimes de dragões. (Abreu, 2005(B), p.259)

Além da imagem dos dragões vinculada aos personagens e do amor como tema, outro ponto de conexão importante entre as peças do "romance-móvil" é a presença, pela primeira vez, da cidade imaginária de Passo da Guanxuma em algumas dessas histórias. Depois de criada, passou a figurar nas publicações seguintes *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), cidade natal do protagonista, e em *Ovelhas negras* (1995), no texto "Introdução ao Passo da Guanxuma". Este que seria, conforme a apresentação feita pelo escritor,

[...] o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre o Passo, tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. De qualquer forma, acho que tem vida própria, com o estabelecimento de uma geografia e esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis

respingados aqui e ali como gotas de sangue entre as palavras. (ON, p.67)

Ao revisar as outras obras para reedição, a cidade foi inserida em algumas que haviam sido publicadas enquanto ela ainda não existia. Haveria nisso uma intenção de criar pontos de contato, deixar pistas? Nesses textos, situa o Passo da Guanxuma como local de origem dos personagens: em *Triângulo das águas*, revisão em 1991, no conto "Pela noite"; na revisão de *Limite branco*, em 1992, e em *Morangos mofados*, revisado em 1995, no conto homônimo. Em *Limite branco*, Maurício quer sair para o mundo e conhecer lugares, pessoas, coisas; nesses dois contos e em *Onde andaré Dulce Veiga?* os protagonistas têm saudade e vontade de voltar para lá em busca de um ninho protetor e acolhedor como o útero materno, uma idealizada nostalgia do paraíso.

A volta ao Passo da Guanxuma é realizada em *Os dragões não conhecem o paraíso* pelo protagonista do primeiro conto "Linda, uma história horrível", que faz uma visita inesperada à sua mãe. Tem um vago ar de despedida, pressentindo a aproximação da morte, pois ele provavelmente está contaminado pelo vírus do HIV. Ao concretizar o retorno, este se mostra frustrante, e imediatamente o personagem deseja voltar para a outra cidade de onde veio, que também não sente ser o seu lugar. Em "Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga", o protagonista quer voltar mas não pode: fugiu da cidade por ter assassinado um rapaz. O homem solitário que recorda o seu primeiro amor na infância e a primeira relação sexual na adolescência em "O destino desfolhou" sabe que a cidade faz parte de um outro tempo que é o espaço da memória, *Aquele tempo* lembrado com carinho e amargura. O menino de 12 anos de "Pequeno monstro", depois da iniciação sexual pelo primo Alex, durante o veraneio em Cidreira, anseia por ir logo para Porto Alegre, não quer mais voltar para aquele "cafundó". O paraíso não é acessível. E, se o fosse, deixaria de ser paraíso. É imaginário, como os dragões.

Como literatura e vida são tecidas juntas, a visão crítica do Autor em relação à realidade e ao seu tempo está sempre presente nos textos literários, no trabalho jornalístico e na vida pública. Na ocasião da publicação deste livro, escreveu a crônica "Venha ver os dragões" para o jornal *O Estado de S. Paulo*, na qual convida

para o lançamento e faz uma dura crítica sobre a difícil situação dos escritores (e outros artistas e pessoas-dragões) no Brasil :

Os escritores brasileiros andam meio em transe.

[...] Outro dia, falando em cinema, eu dizia aqui mesmo que cada filme brasileiro representa uma vitória. Contra o baixo-astral, a incompetência, a piração não-criativa, a dureza, esse terceiro-mundismo que nos enleia. Literatura, não menos. Escrever (e publicar) também é uma vitória. às vezes, de Pirro. Porque não acontece nada, ou vêm os críticos - essa raça em extinção, cada vez mais dedicada ao culto da najice pela najice (mais vale uma frase que o possível talento de alguém) - e descem a lenha, os coleguinhas de profissão arrastam seu nome na l(ha)ma. Todos insatisfeitos, cobrando a produção de uma grande obra. Como se fosse possível, neste país onde, para (sobre)viver, o escritor precisa também ser jornalista, tradutor, bancário, roteirista, revisor, publicitário, e arrancar de míseros feriados, fins de semana e noites escassas algo "do porte", digamos, de *Os Buddenbrooks* ou *Crime e castigo*. Pode?

Não, o escritor brasileiro não existe. Ele é um personagem inventado por si próprio, ao qual, fora ele mesmo, e ainda assim nem sempre, pouca gente dá crédito. Apesar disso, escritores escrevem e publicam.

[...]

Sim, porque não adianta virem com najices: não vou parar de escrever. É o que mantém o homem vivo, compreende? Mesmo que não seja "de porte", foi tão denso escrever *Os dragões* [...] que, se não escrevesse, acho que morria.

[...] O livro fala de dragões, claro. Dragões, você sabe, são animais mitológicos. Dragões não existem. Como escritores, músicos, pintores, filósofos, ou todas essas pessoas que - loucas - querem sentir num mundo em que é ridículo sentir. Você tem é que ganhar, conquistar poder e glória. Os dragões desprezam esse paraíso. Têm asas, querem voar. Como os anjos.²⁹

Em outubro de 1990, pouco depois de lançar *Onde andará Dulce Veiga?*, Caio volta a abordar esse mesmo problema no seminário *Sobre o Manuscrito* na Casa de Rui Barbosa, em uma mesa-redonda em que também participaram os escritores Antonio Callado e Sérgio Sant'Anna. Inicia e termina sua fala agradecendo a honra do convite e fazendo um protesto contra o que ele chamou de "barbárie da mídia", referindo-se ao desrespeito com que os escritores e outros artistas vinham sendo tratados e reiterando que isso precisava ser falado, denunciado e que sua arma é a boca:

²⁹ crônica de 25/3/1988, incluída em Abreu, 2005(B), p.143-144

Num país do terceiro mundo, com tantas dificuldades, com um Presidente da República tão desprezível quanto esse senhor que está aí, cujo nome não digo, acho que é um terrível esforço criar. Somos todos uns operários, uns estivadores da cultura num país praticamente sem cultura, e é exatamente por isso que merecemos todo carinho e todo respeito.³⁰

Em seu depoimento, falou sobre seu processo criativo e a construção dos romances, sobre novos projetos e respondeu às questões do público. Flora Sussekind pergunta sobre como se dá a criação dos contos. O Autor diz que vai anotando sonhos, frases e escrevendo os contos aos poucos e que só organiza um livro ao perceber que "entre eles há uma unidade, há um laço forte qualquer. Essa unidade é captada de uma forma muito sutil, meio inconsciente".³¹ Os contos ficam esperando um título, um poema ou epígrafe que os reúna. Reitera: "eu tenho uma grande preocupação que um livro de contos meu tenha unidade, que ele seja uma coisa só, que haja um fio comum perpassando o texto".³²

Assim como aos leitores é sugerido buscar a coesão entre as unidades textuais de *Os dragões não conhecem o paraíso*, eles poderão também investigar e identificar interseções deste com os outros livros, como fios que se reúnem e se enovelam. Há recorrências em temas, atmosferas emocionais, situações, espaços e ambientes, memórias e a passagem inexorável do tempo, tipos de personagens e sua atividade psíquica. Leitores experientes e "profissionais" reconhecerão técnicas como a intertextualidade, os monólogos interiores, o fluxo de consciência, a associação livre, *flashbacks*, elipses e silêncios, *mise-en-abîme*, arquétipos literários, mitologia e simbolismo, imagens, metáforas, assim como alguns procedimentos próprios da linguagem poética como aliterações e assonâncias, musicalidade e ritmo. Interseções também são as lembranças de infância e de proximidade com a natureza, erotismo, sexualidade em descoberta, o sol, a lua e a chuva, o misterioso e revoltado mar do inconsciente, a busca de amor, encontros e desencontros, esperas, confusões, a obsessão por limpeza, grandes e pequenas esperanças, solidões, clichês, embriaguez, a noite e os seres noturnos, a cidade e seus habitantes, orixás,

³⁰ Abreu, Caio Fernando. Depoimento: *Ficções*. n.º 2. Rio de Janeiro, 1998, p.83-84

³¹ idem, p.87

³² idem, ibidem, p.88

oráculos, I-Ching e Astrologia, a música, as canções, a poesia, os filmes, os livros, a morte e muita fome de vida. O centro móvel que magnetiza todos esses fios é um personagem em constante deslocamento e mutação, estilhaçado em vários personagens, que constrói e reconstrói a si mesmo e seu trabalho literário.

A unidade entre os textos se fortalece na formação do "romance-móvel" *Os dragões não conhecem o paraíso*. Há neste livro um movimento de retorno, tanto nas vidas de seus personagens, quanto das ilhas móveis dos outros livros que nele se reencontram. Com uma estrutura circular, inicia-se com um conto em que o protagonista retorna à terra natal e se conclui com o retorno do personagem para si próprio, este sim o seu lugar no mundo, e a compreensão de que sua identidade, se existe, está em algo que não existe, que é verdadeiro, mas é mentira. Ele é a história que ele cria. E assim todos nós, história que criamos.

É também neste volume que o escritor retoma de modo explícito a reflexão sobre a criação literária, como fez no seu romance inaugural *Limite branco*, em que o personagem Maurício buscava desenvolver sua vocação para a escrita. Nos outros livros esse processo estava presente também, de forma bem mais sutil, mas clara. Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, no conto que dá nome ao livro, e em "O rapaz mais triste do mundo" há um narrador que se identifica como tal, mesmo sem dizê-lo, e que fala sobre o ato de narrar e sobre os modos de sua feitura no momento mesmo em que o realiza.

É a maturidade da contística de Caio Fernando Abreu, narrador e narrativa unidos como a geometria límpida de uma esfera de cristal. Esse outro olhar sobre o fazer literário precede o novo voo do dragão em *Onde andarás Dulce Veiga?* em que, novamente, o protagonista será um narrador e vários personagens têm conexão com a palavra. As interseções entre este romance e os livros anteriores se fortalecem por justaposição e configuram um conjunto na forma do ciclo. Mas o círculo da vida continua a girar em *Ovelhas negras* e *Estranhos estrangeiros*. Há ainda muito trabalho a ser feito, a criação nunca termina. E mesmo que seu criador deixe de existir, move-se por si mesma, como os planetas ao redor do Sol, na cabeça de cada leitor.

Sem nunca deixar de lado os aspectos sociais e políticos, Caio usou a boca para protestar e denunciar, como no depoimento na Casa de Rui Barbosa, e ainda a máquina de escrever, pois não somente abordou a situação "calamitosa" dos artistas

e dos outros dragões no Brasil, em crônicas e entrevistas, como também retratou sua inquietação no protagonista de seu segundo romance: um escritor e jornalista desempregado, na penúria, sem amor, deprimido e em crise de criatividade.

Da mesma forma que os livros da década de 1970 e 1980 refletiam as impressões calcadas no humano, em *Onde andaré Dulce Veiga?* contextualiza aspectos importantes em relação ao início da década de 1990: a vida caótica nas grandes cidades e a decadência do espaço urbano (sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro), o trânsito engarrafado pelo excesso de automóveis, a poluição do ar e dos rios, os desastres nucleares, a sujeira, a miséria, as doenças e a contaminação, a falta de segurança, o medo, a violência crescente, a exploração do país pelas potências estrangeiras, a manipulação da mídia e da política, o tráfico de drogas, a desigualdade social, a destruição da natureza e da Floresta Amazônica, o aniquilamento dos índios, o êxodo dos nordestinos para as metrópoles, a exploração e esgotamento do humano no trabalho excessivo, a ausência de boas condições de vida e a falta de perspectiva, o sofrimento, a solidão e o abandono do povo brasileiro. Outra questão abordada no livro, através de um personagem ligado ao passado do protagonista, é a perseguição e tortura realizadas na época da ditadura, após o Golpe de 1964, que também está presente nos livros de contos. Como se vê, os debates continuam atuais. Assim como o tema da AIDS, que se tornou frequente nos livros do escritor, desde que o vírus foi descoberto. Um problema que parecia ter saído da agenda, mas que continua crescendo a níveis alarmantes, justamente entre os jovens, que não viveram aquela fase sombria e difícil em que muitos se foram. Os mesmos jovens que agora são leitores de Caio. Uma das causas dessas estatísticas preocupantes é a falta de informação, o fato de ter-se parado de falar e discutir o assunto. A maioria não sabe que, mesmo existindo remédios para tratar, essa doença não tem cura. Importante ressaltar, ainda, que este romance é um texto do escritor mais traduzidos na Europa e que, segundo relatos de leitores e dos críticos, sempre causa surpresa por apresentar um retrato vivo do Brasil que os estrangeiros não estão habituados a ver e que não conhecem. De certa forma, confirma-se a vocação de nossa literatura para "explicar" o Brasil.

É neste cenário que nosso herói, encarnado no jornalista combatido de *Onde andaré Dulce Veiga?* deverá realizar sua missão. Como os antigos cavaleiros, lhe será ordenada uma missão de busca, simbolizada na figura de uma bela mulher, uma cantora que desapareceu misteriosamente no auge da carreira. A busca,

todavia, é outra: seu Graal sagrado é o cantar. Cantar que é almejado no início de sua narrativa, em um pensamento que, como uma epifania, aponta o caminho de saída do túnel escuro em que ele estava vivendo.

Este romance tem um tom mais leve que os livros de contos, sobretudo pelo uso frequente do humor, uma faceta do escritor que é mais presente em sua dramaturgia. O humor aparece em situações inusitadas e personagens-estereótipos, mas principalmente pelo olhar irônico do jornalista. O protagonista ri de si mesmo e de seus dramas e brinca também com o ato de narrar. Assim como em *Os dragões não conhecem o paraíso*, o narrador-protagonista coloca em pauta o aspecto ficcional do texto e que ele próprio é personagem desta história que inventa:

Perdera o vício paranoico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas, mas não o de **estar sendo escrito**. Se fosse bailarino, talvez imaginasse estar constantemente, em qualquer movimento, sendo esculpido? Ah, cada gesto, uma verdadeira apologia estética da forma pura.

[...]

A partir de hoje, uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro. O escultor tira outra lasca do mármore. (DV, p.13. Grifos meus)

Outro aspecto interessante é, pela intertextualidade, a conexão sutil com um conto muito famoso de Julio Cortázar, escritor admirado e muito citado por Caio. O texto em questão é "Continuidade dos parques" e que pode ser identificado por um objeto-chave do romance, a "poltrona verde" de Dulce Veiga, na qual a cantora estava nas duas vezes em que ele foi ao seu apartamento no passado. A mesma poltrona aparece no tempo presente, na casa de Saul. É onde este homem, mentalmente abalado pela tortura sofrida nos porões da ditadura, se droga e fica travestido de Dulce, ouvindo seus discos. É também sob o assento da poltrona que ficam guardados os preciosos diários da cantora e o mapa que levará o jornalista até onde ela está. O conto de Cortázar versa sobre a relação entre o leitor e a leitura, representados em um homem que lê, sentado em uma poltrona de veludo verde. O livro que este homem lê conta a história de um homem que será assassinato pelo amante da sua esposa enquanto está sentado lendo em uma poltrona de veludo verde. Como o jornalista, esse personagem não tem nome.

As analogias com a criação em outras artes, especialmente o cinema, aparecem muito no romance (e também nos outros livros), com referências à estrutura de roteiros, iluminação de cena, legendas, trilha sonora, gestos de atores, ângulos de câmera. A letra da canção *Nada além*, sucesso de Dulce Veiga e também de sua filha Márcia Felácio em versão roqueira, uma espécie de música-tema do livro, também remete ao caráter ilusório da ficção. Como criador, aquele que conta a história sopra a vida no personagem de si mesmo e em todos os outros, que, de certa forma, são corporificados em Dulce Veiga, com quem o narrador-protagonista contracenava o tempo todo. Em uma das suas visões da cantora, o jornalista tenta alcançá-la, mas ela escapa: "como se fugisse de mim, sem saber que eu era seu salvador, seu cantor, seu criador". (DV, p.135) Como o bardo que canta inspirado pela musa, narrador que inventa histórias.

Exceção na literatura de Caio, Dulce Veiga é a única personagem nomeada e com perfil definido que figura em diversos textos. Sua "existência" foi anunciada bem antes do romance ser publicado e já vinha deixando pistas. Em *Triângulo das águas*, de 1983, no conto "Pela Noite", Santiago mexe nos discos de Pérsio e vai citando os nomes dos artistas dos LPs e entre eles, os artistas reais, bem ao lado de vários discos de Elis,³³ está um LP de Dulce Veiga. Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, o personagem de "Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga" também menciona os discos da cantora: "*meu único luxo tem sido os discos de Dulce Veiga que fico catando nas lojas, já tenho quase todos, você ia gostar de ouvir, outro dia encontrei até o Dulce também diz não, autografado e tudo.*" (DP, p.80, itálicos do Autor). Este personagem se refere a uma jornalista que trabalha na revista "Bonita", a mesma publicação em que o jornalista do romance trabalhava na época em que entrevistou Dulce Veiga. No livro *Ovelhas negras*, de 1995, no texto "Introdução ao Passo da Guanxuma", há uma Dulce Veiga jovem, originária dessa cidade fictícia: "um girassol dos pequenos entre os cabelos naquele tempo ainda castanhos, lisos, caídos abaixo da cintura, tantos anos atrás, quase ninguém lembra sequer que ela era de lá." (ON, p.70). Além desta personagem, mais pontos de contato entre os textos surgem a cada leitura.

³³ Referência indireta ao estado do Rio Grande do Sul, origem comum entre as cantoras, sendo Elis de Porto Alegre e Dulce Veiga de Passo da Guanxuma.

A realização do cantar pelo jornalista, como expressão de sua voz literária, é a culminação de um processo iniciado pelo protagonista de *Limite branco*. O fio do relato secreto de que fala Ricardo Piglia é resgatado para unir as pontas do ciclo nos dois romances. Às iniciações, à formação inicial e busca da vocação de Maurício se sucederam várias experiências no percurso de contos. Os vários ciclos narrativos compõem um ciclo narrativo maior, missão que se completa com a bem-sucedida jornada de busca realizada em *Onde andaré Dulce Veiga?*

Poderíamos cogitar que neste ciclo maior há um Romance de Formação implícito ou ainda que *Limite branco* o é. No sentido da palavra formação, sim, com as muitas acepções que se pode encontrar no dicionário ou com a licença poética da metáfora. Para não listarmos tudo o que diz o Houaiss, fiquemos com a etimologia nele indicada: "formatiō,ónis 'formação, ação de formar, forma, configuração".³⁴ De fato, esta noção está na obra; mas não quanto ao gênero *Bildungsroman*, o Romance de Formação clássico, tampouco nas interpretações de diferentes teóricos, que também o denominaram "Romance de Educação" ou "Romance de Aprendizado". Por um motivo simples: porque um aspecto fulcral deste gênero é um final feliz com a integração do indivíduo na sociedade, frequentemente representado por um casamento. O aprendizado e a formação se dirigem a esse objetivo e o personagem se insere na norma, um padrão rígido e comum, muitas vezes sacrificando a si mesmo e sua expressão criativa. Os protagonistas e outros personagens importantes de Caio não se encaixam, não se moldam. Não querem se encaixar em prateleiras. São *outsiders*: os dragões não conhecem o paraíso. A começar pelo jovem Maurício, que abomina tal posição, como a representada na segunda fase do primo Edu - emprego, casamento, filhos - tudo o que ele odeia e critica. Os personagens que se entregam a um sistema imposto de fora sucumbem; negam sua própria natureza e sofrem, enlouquecem, se matam, morrem sob várias formas.

Os dragões não querem ser aceitos. Eles fogem do paraíso que nós, as pessoas banais, inventamos - como eu inventava uma beleza de artifícios para esperá-lo e prendê-lo para sempre junto a mim. Os dragões não conhecem o paraíso, onde tudo acontece perfeito e nada dói nem cintila ou ofega, numa eterna monotonia de pacífica falsidade. Seu paraíso é o conflito, nunca a harmonia. (DP, p.136)

³⁴ Dicionário eletrônico Houaiss.

A formação de Maurício está ligada a escrever algo que, na sua visão, tenha qualidade; isso é o que pode lhe conferir significado, um valor que ele próprio reconheça para se sentir alguém. Da criação vêm sua força e sua identidade, o fio que liga a essência e a existência. Escrever é como um vetor: é o que lhe dá direção e sentido. E para escrever precisa viver coisas, viajar, quer ter experiências intensas:

Às vezes desejo ardentemente que aconteça uma desgraça, uma catástrofe que me jogue ao nível do chão, para me obrigar a despir as máscaras, os falsos gestos, as falsas palavras. Uma coisa que me torne ínfimo, ainda mais confuso e só do que sou, que me deixe a sós comigo mesmo, nu, na frente de um espelho, a investigar a minha verdadeira condição. Então eu saberia, pela primeira vez eu poderia saber. Então viria a solução final, definitiva. Levantar-me aos poucos, como um pé-de-vento, **lentamente crescendo, incorporando outros seres a mim, e girando, girando sempre**, tornar-me tormenta, furacão, vendaval terremoto, cataclismo. (LB p. 58. Grifos meus)

Em outros termos, podemos considerar que o escritor pratica o gênero, mas de uma forma singular, subvertendo-o. O herói dos textos de Caio Fernando Abreu não abre mão da liberdade, do sonho, da criatividade. Não abre mão de ser. Há a construção de uma cultura, de uma formação coletiva, de uma criação literária, de uma subjetividade. É da liberdade e do sonho que brotam os textos.

A estrutura cíclica do conjunto das narrativas ficcionais de Caio Fernando Abreu tem afinidade com o modelo arquetípico da "Jornada do Herói" ou "Monomito" concebido por Joseph Campbell, apresentado no livro *O herói de mil faces*. É uma visão abrangente e flexível, em que o narrador é livre para criar, assim como o herói, fiel à sua essência, que é seu destino. A "Jornada do Herói" tem um padrão circular de partida e retorno, com várias etapas intermediárias. A "história secreta" é o ciclo de realização da obra literária: a jornada de um escritor. Nas duas pontas estão os romances, que se complementam, conforme foi abordado em "A moldura circular" (capítulo 2.3 deste trabalho). A aventura é encenada por um protagonista e seu caminho evolutivo ao longo do tempo, vivendo todas as etapas da existência na criação de si mesmo e de sua arte.

Para Campbell, no mundo contemporâneo, é função do artista interpretar as coisas que não são vistas e a divindade inerente à natureza: "o artista é aquele que transmite os mitos, hoje. Mas ele precisa ser um artista que compreenda a mitologia e a humanidade, e não simplesmente um sociólogo com um programa". (Campbell, 2005, p.105)

Na preparação para a jornada, o herói recebe o *chamado à aventura*. Ele pode relutar e, na *recusa ao chamado*, sucumbir ao medo, às resistências e bloqueios. No entanto, algo o impele a ir mais fundo e sair da situação em que está, em busca de algo maior. Ao tomar a decisão de seguir seu destino, o primeiro desafio é cruzar o *limiar da aventura*, onde a jornada de fato começa, com o enfrentamento do sombrio *guardião do limiar*. Mergulha então em um mundo desconhecido e seguem-se várias provas, as quais ora atravessa com a ajuda de um *mentor* e de auxiliares *mágicos*, ora em luta com tenebrosos inimigos. Passa por dificuldades extremas e, após, obtém sua recompensa, conquistando o objeto da busca. Vive então uma consagração ou *apoteose*, em que parece ter concluído sua missão, mas ainda deve empreender a viagem de *retorno* e compartilhar com a comunidade aquilo que conquistou, restaurando a ordem no mundo. Nos contos e nos mitos, há inúmeras variações, sobretudo devido ao seu caráter eminentemente oral. Alguns narradores ampliam uma etapa ou mesmo isolam uma delas, fundem personagens ou personagens aparecem sob formas diferentes. Fazem também adaptações conforme o espaço e crenças locais, mas a estrutura completa do ciclo tende a se manter.³⁵

A partida se dá em *Limite branco* quando o herói-Maurício recebe o chamado à aventura, o despertar de sua vocação literária. A palavra vocação carrega em si o sentido de um chamamento e a relação com a voz. Em sua etimologia, vocação vem do latim "*vocatio,ónis* 'ação de chamar".³⁶ O menino escreve composições escolares e o jovem põe em prática a escrita em seu diário, no qual também se refere à produção de outros textos como poemas e narrativas com personagens. Escrever é a resposta afirmativa ao chamado, ele cruza o limiar do mundo desconhecido e começa o caminho de provas. Na infância, uma das provas ocorre através de um sonho iniciático em que o processo criativo é comparado a uma força da natureza,

³⁵ As palavras grifadas correspondem às principais etapas apontadas por Campbell em *O herói de mil faces*

³⁶ Dicionário eletrônico Houaiss

em conexão intrínseca com a energia sexual. (O homem na viagem de trem para a capital pode ser interpretado como um guardião do limiar). No labirinto em que o sonho acontece, o menino vê inscrições nas paredes feitas por antigos prisioneiros, palavras indecifráveis. O jovem Maurício, em uma de suas caminhadas pelo Gasômetro, entra pelo corredor estreito das ruínas de uma velha cadeia e lê coisas escritas pelas paredes. Vê um desenho com um cálice (Graal) com uma hóstia semelhante a um sol branco, escrito embaixo *Ad Infinitum*. Essa situação tem um caráter iniciatório, uma prova semelhante a um novo nascimento cujo simbolismo também remete à sua relação com a palavra. Após o passeio, Maurício fará reflexões a respeito das palavras e do escrever. Mais adiante, outro limiar e um novo caminho de provas se inaugura com a morte da mãe e a viagem para o Rio de Janeiro anunciada no final do livro.

Maurício se refere à vontade de cantar, o que ocorre também com personagens dos contos. No percurso de contos/novelas o protagonista empreende uma série de vivências, cruzando outros limiares e enfrentando vários inimigos, em situações externas e concretas, assim como no âmbito interno, muitas vezes passando por dificuldades e intensas provações.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* ao mesmo tempo em que há continuidade do ciclo narrativo de longa duração (quase quatro décadas), inicia-se uma outra jornada completa, mais curta, em um ciclo de sete dias. É como uma síntese de todo o processo. Em mais um giro acelerado da roda da vida, a jornada precisa ser repetida e vivida mais uma vez integralmente para que o ciclo se cumpra e a força criativa se renove.

O germe da aventura se pronuncia no jornalista na primeira linha da narrativa: "eu deveria cantar". O chamado vem através do telefonema do editor Castilhos com a proposta de emprego em um jornal. Castilhos se assemelha a um guardião do limiar, mas também à figura do mentor. Dulce Veiga tem também um caráter de mentor, mas, diferente do editor, é no plano espiritual, como um guia que se manifesta através de suas aparições/epifanias, pelo simbolismo da voz e por conduzir o jornalista ao êxtase místico de transformação com o chá mágico. O jornalista recebe do poderoso Rafic (guardião do limiar e também inimigo), a missão de encontrar a cantora desaparecida. Alguns auxiliares mágicos apoiam nesse processo: a mãe de santo Jandira de Xangô, a astróloga Patrícia e também outros personagens. Sua jornada é atribulada e exaustiva, cheia de percalços, enganos,

desvios e várias vezes ele se vê tentado a recusar o chamado e desistir da empreitada, mas persiste e completa a missão de encontrar a cantora. A conquista do verdadeiro objeto de sua busca somente se dá após uma experiência de transcendência junto à natureza. Há uma consagração ou apoteose, mas ainda falta uma etapa do ciclo: empreender a viagem de retorno e compartilhar com a comunidade o que conquistou. Dulce Veiga lhe dá de presente um gatinho **branco** (animal de poder) chamado Cazuza (nome de um cantor). O coroamento de sua viagem pessoal se dá quando ela profere o seu nome (como o novo nome que os neófitos recebem nos rituais de iniciação), e ele começa a cantar. Tem o seu nome, que simboliza o *logos*, linguagem e razão, e o animal, que simboliza o instinto: as polaridades se unem e brota o cantar. Esta jornada termina no dia do aniversário do jornalista, em sincronicidade com seu novo nascimento. Ciclo que se fecha e ciclo que se abre, ouroboricamente. É o mesmo homem, mas outro. Seu retorno é uma nova jornada, para qualquer lugar. E o que compartilha com o mundo é a história que ele vive e canta.

Nunca entendi bem de onde vêm as histórias, de onde nascem as canções, de onde brotam os poemas. Para mim é sempre magia, mistério.³⁷

Os aspectos míticos e simbólicos e sua relação com estruturas psicológicas profundas sempre estiveram presentes na literatura de Caio Fernando Abreu e constituem interseções importantes entre seus textos. Em alguns casos, como os arquétipos astrológicos, atuam como princípios norteadores da construção narrativa, conforme foi analisado em minha dissertação de Mestrado 360 Graus: Uma literatura de epifanias - O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu (2009), posteriormente publicada em livro. O leitor não precisa ser um iniciado para compreender o significado desses simbolismos, pois o essencial para acompanhar o que está sendo narrado é de alguma forma expresso no texto. Para aqueles familiarizados com essas questões, todavia, são detalhes que enriquecem a leitura, abrindo outras camadas de significação.

37 Abreu, Caio Fernando. Depoimento: Ficções. n° 2. Rio de Janeiro, 1998, p.78

Tomando emprestadas as belas palavras de Ítalo Calvino, sábio conhecedor de "histórias secretas",

O mito é a parte escondida de toda história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá. [...] O mito vive de palavra mas também de silêncio; um mito faz sentir sua presença na narrativa profana, nas palavras quotidianas; é um vácuo de linguagem que aspira as palavras no seu turbilhão e dá forma à fábula. (Luccioni, 1977, p. 77)

Na perspectiva da unidade narrativa exposta nesta tese, predomina o simbolismo ligado ao ciclo, ao dragão e à mitologia do deus Hermes-Mercúrio. Os processos cíclicos de renovação da vida são sintetizados no círculo, uma imagem arquetípica que representa a unidade e a totalidade. Sem fim e sem começo, é uma forma dinâmica que remete ao arquétipo do *ouroboros* ou uróboro, a serpente que morde a própria cauda, e que configura um ciclo de evolução:

[...] contém ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade de autofecundação e, em consequência, de eterno retorno. A forma circular da imagem deu lugar a uma outra interpretação: a união do mundo ctônico, figurado pela serpente, e do mundo celeste, figurado pelo círculo. Essa interpretação seria confirmada pelo fato de que o uróboro, em certas representações, seria metade preto, metade branco. Significaria assim a união de dois princípios opostos, a saber, o céu e a terra, o bem e o mal, o dia e a noite, o **Yang** e o **Yin** chinês, e todos os valores que esses opostos comportam. (Chevalier, 1990, p.922. Grifos do autor)

Este arquétipo é associado à serpente e ao dragão, que é também uma serpente com asas. Estes símbolos (assim como as imagens de asas, do ato de voar e de seres alados) são frequentemente utilizados nos textos do escritor. O dragão sobretudo, cuja figura e mitologia inspirou um de seus últimos livros. O sentido subjacente a eles, e que constitui interseções entre várias de suas narrativas, é a ideia de poder criativo e dos pares de opostos, geradores da criação. O par de opostos, por sua vez, se vincula ao simbolismo de Hermes-Mercúrio e está representado no caduceu portado por este deus, e no qual figuram duas serpentes entrelaçadas no bastão que simboliza o *axis mundi*, encimado por um par de asas.

As serpentes representam as polaridades das correntes cósmicas em sentido ascendente e descendente. Ao dragão, cuja natureza múltipla abarca o simbolismo dos quatro elementos, é associada a potência criativa e atribuído o "poder do verbo", que também remete ao deus da palavra da mitologia greco-romana e de outras tradições.

Segundo Junito de Souza Brandão, Hermes é sincretizado com o Mercúrio latino e com o deus egípcio Toth, patrono das ciências, e criador do mundo por meio do *logos*, a palavra. Mestre nas ciências ocultas e na alquimia, recebeu também o nome de Hermes Trismegisto. É o menos olímpico dos imortais, pois gosta de misturar-se aos homens. É dual e multifacetado. Tem faculdades espirituais e domina as artes divinatórias, é o que sabe tudo e transmite as ciências secretas e as fórmulas mágicas. É um intérprete da vontade dos deuses, um arauto.

[É] uma divindade complexa, com múltiplos atributos e funções [...] parece ter sido, de início, um deus agrário, protetor dos pastores nômades indo-europeus e dos rebanhos [...] muitas vezes representado com um carneiro sobre os ombros. [...] Por ter furtado o rebanho de Apolo, se tornou o símbolo de tudo quanto implica em astúcia, ardil e trapaça: é um verdadeiro *trickster*, um trapaceiro, um velhaco, companheiro, amigo e protetor dos comerciantes e dos ladrões.

[...] Regia as estradas, porque andava com incrível velocidade, pelo fato de usar sandálias aladas e, se não se perdia na noite, era porque "dominando as trevas" conhecia bastante o roteiro. Com a rapidez que lhe emprestavam suas sandálias divinas e com o domínio dos três níveis [subterrâneo, terrestre, olímpico], tornou-se o mensageiro predileto dos deuses, sobretudo de seu pai Zeus e do casal ctônio Hades e Perséfone. Conhecedor dos caminhos e das encruzilhadas, [...] o filho de Maia acabou por ser um *deus psicopompo*, quer dizer, um condutor de almas, tanto do nível telúrico para o ctônio quanto deste para aquele. (Brandão, 1997, v.II, p.192-194, aspas e itálicos do Autor)

Hermes-Mercúrio é referido diretamente no romance *Onde andará Dulce Veiga?* pelo jogo de acrílico "labirinto de Mercúrio" e no conto "Sargento Garcia", em que o protagonista é um rapaz de nome Hermes e que expressa sua identificação com este deus. A mitologia e as características astrológicas de Hermes-Mercúrio têm correspondência significativa com vários personagens e sobretudo o protagonista/herói das narrativas de Caio. É o representante mitológico da palavra por excelência e, assim, relacionado ao ato de contar, cantar e escrever histórias e à

literatura. É também inventor da lira, o instrumento da arte poética. Nasceu na Arcádia, região muito celebrada pelos poetas. E, como o acaso não existe, tem forte ligação com a natureza e é também um pastor de ovelhas (negras?) que encanta com a siringe, outra de suas invenções. Um tipo de flauta, um instrumento de sopro, vinculado à respiração, regida por este deus do vento. Em constante deslocamento, voando ou caminhando velozmente, evasivo, fugidio, versátil, ambíguo, andrógino ou bissexual, atua em vários planos e toma muitas formas. Nenhuma definição consegue sintetizar a sua essência.

Apesar de todos os seus muitos atributos culturais e civilizadores, Hermes não faz parte do mundo heroico e, por ser filho de um casamento não divino de Zeus com a ninfa Maia, fica à margem do *mainstream* do panteão olímpico. Esse deus peregrino parece não se incomodar nem um pouco com essa condição, afinal se mantém livre para fazer seus intercâmbios, além de contribuir muito mais para a cultura ao transitar entre os três mundos e sendo um companheiro dos humanos. É um intermediário entre diversos planos, lugares, tempos e seres. Tem acesso ao "limiar entre essa zona oculta e a mais mundana" por onde transitam os personagens-dragões e, como eles, não pertence ao paraíso das aparências e do banal.

A propósito da afinidade do simbolismo associado a este deus multifacetado com os personagens de Caio Fernando Abreu - heróis e anti-heróis - veja-se a aproximação com a posição de Flavio Kothe sobre os heróis clássicos e sobre a obra de arte:

Todo grande personagem é uma união de contrários: ele é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou então é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares. Quanto maior a sua desgraça, tanto maior a sua grandeza. A sua desgraça não é mera choradeira, mas duro aprendizado da "condição humana", transcendendo a doutrinação que lhe é inerente. [...]

Não há grande obra de arte que não una os contrários. (Kothe, 1985, p.13-14)

Com a mobilidade de Hermes e qual o Mercúrio alquímico, "o que tem mil nomes", que corresponde ao espírito na matéria e à cor branca, que tudo ilumina, o

escritor se move por diversos espaços, viajando pelo mundo e mergulhando profundamente nos mundos de dentro de si e de seus personagens. Seu protagonista e seu narrador, em constante deslocamento, encarnam o típico "marinheiro viajante" de que fala Walter Benjamin, em nível mais complexo, na figura de um contador de histórias conectado às origens da literatura, às fontes ancestrais e às matrizes coletivas da psique humana, com pleno domínio da arte clássica e que dá a tudo isso um tratamento original e moderno, como um sofisticado artífice da palavra. Um clássico, contemporâneo.

Ars longa, vita brevis.

A jornada nunca termina, travessia infinita. Para este personagem e seu criador não existe um final, a vida é constante renovação, círculo que se transforma em espiral evolutiva. Enquanto realiza seu trabalho de criação, o personagem-cantor conta a história da criação de si mesmo e desenha um panorama social e cultural dos anos 1960 até os 1990, a biografia do humano desse tempo.

A aventura do escritor e de seu protagonista continua nos livros que se seguiram. Ainda em vida, Caio Fernando Abreu revisou seus trabalhos anteriores, aprimorando-os, e reuniu o rebanho disperso de suas *Ovelhas negras*, com textos escritos entre 1962 e 1995 e que não participaram de outros livros em função da censura ou que haviam sido relegados à gaveta. Lançado em 1995, inclui três contos escritos nesta década, entre os quais "Depois de agosto", deste mesmo ano, provavelmente o último que escreveu. Em seu primeiro livro publicado, alterou o título para *Inventário do ir-remediável*, com a inserção de um hífen, indicando que o trajeto pode ser refeito e o destino modificado. Na edição póstuma *Estranhos estrangeiros*, um dos muitos projetos em que Caio ainda estava trabalhando, foi incluída a novela "Bien Loin de Marienbad", escrita em 1992 na França e que ainda não havia sido publicada no Brasil. A novela retoma o tema da busca, configurada na procura do amor, e que é encontrado em "Depois de agosto", conto que poderia ser um epílogo a esta aventura. Uma linda "história positiva" que confirma que até para as ovelhas negras, os dragões e os estranhos e estrangeiros o amor é possível. Sim.

Então, com as mãos vazias, finalmente começo a navegar.³⁸

(CaioF.)

³⁸ in *Triângulo das águas*, "O marinheiro"

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia de Caio Fernando Abreu³⁹

- ABREU, Caio Fernando. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970.
- _____. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.
- _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: IEL- Globo, 1975.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- _____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *As frangas*. Porto Alegre: Globo, 1988.
- _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Mel & girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- _____. *A maldição do Vale Negro*. Porto Alegre: IGEL, 1988.
- _____. *Onde andarás Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Limite branco*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Teatro completo*. Organização Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997.
- _____. *Caio Fernando Abreu: Fragmentos – 8 histórias e 1 conto inédito*. Seleção Luciano Alabarse. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- _____. *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. (A)
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. (B)
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. *Caio Fernando Abreu: melhores contos*. BESSA, Marcelo (Org.). Rio de Janeiro: Global, 2006.
- _____. *Caio Fernando Abreu: Além do ponto e outros contos*. Seleção e organização Luís Augusto Fischer. São Paulo: Ática, 2009.
- _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

³⁹ Em ordem cronológica de publicação.

_____. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986--1996)*. Pesquisa de originais de Lara Souto Santana e Liana Farias. Apresentação de Ítalo Moriconi. São Paulo: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Caio Fernando Abreu de A a Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

Bibliografia crítica sobre Caio Fernando Abreu

Em livros⁴⁰:

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: A literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

CALLEGARI, Jeanne. *Inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu: o poeta negro. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.57-71.

COELHO, Nelly Novaes. Caio Fernando Abreu. In: _____. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4ª ed. rev. ampl. São Paulo: Edusp, 1995. p.173-174.

COELHO, Eulália Isabel Coelho. *Jogo do imaginário em Caio F.* Caxias do Sul: EDUCS, 2009.

COSTA, Amanda. *360 Graus: Inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Libretos, 2011.

COSTA, Jurandir Freire. *Sobre a geração AI-5: violência e narcisismo*. In: _____. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.: Cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

⁴⁰ Alguns livros não fazem parte da crítica especializada em Literatura.

FARACO, Sergio e HICKMANN, Blasio. *Quem é quem nas letras rio-grandenses*. Porto Alegre: Edições Porto Alegre, 1982. p.11

FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998

_____. *Literatura Brasileira: modos de usar*. São Paulo: Abril, 2003.

_____. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

_____. *50 anos de Feira do Livro*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. A prosa reinventada. In: SCHÜLLER, Fernando (org.) *4XBrasil Itinerários da Cultura Brasileira*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2005.

GALVANI, Walter. *Feira do Livro de Porto Alegre 50 anos*. Porto Alegre: Câmara do Livro, 2004.

HOHLFELDT, Antonio. O conto de atmosfera. In: _____. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. p.137; p.144-145.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Leya, 2011.

PICCHIO, Luciana Stegagno. 1964-1996: Dos anos do golpe ao início do século XXI. In: _____. *História da literatura brasileira*. 2ª. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 646.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

PORTO, Luana Teixeira Porto. *Melancolia e crítica social*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2010.

SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ZILBERMAN, Regina. A existência urbana na ficção atual. In: _____. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

_____. A cidade e seu habitante. In: _____. *Literatura gaúcha – Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

Em prefácios e antologias:

ALABARSE, Luciano. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.9-10.

AMARAL, Maria Adelaide. *Um leve e duradouro amor*. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996. p. 9-10.

BREDA, Marcos. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p.7-8.

FISCHER, Luís Augusto. Apresentação. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: Além do ponto e outros contos*. São Paulo: Ática, 2009.

HOHLFELDT, Antonio. Caio Fernando Abreu: comentário. In:_. (Org.). *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*. Porto Alegre: L&PM, 1978. p. 34-35.

MASINA, Léa. Caio Fernando Abreu: biobibliografia e análise crítica de “Linda, uma história horrível”. In: SANTOS, Volnyr e SANTOS, Walmor (Org.) *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1998. p. 165; p.174-182.

MORICONI, Ítalo. Introdução. In: *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p.11-21.

NUNES, Luís Arthur. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997. p.7-9.

_____. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p.13-14.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: IEL Globo, 1975. p.xi - xii.

WAGNER, Madalena. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970. p. 4-5.

ZILBERMAN, Regina. Temperamento de contista. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel & girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 5-8.

Em fascículos:

AUTORES GAÚCHOS. Caio Fernando Abreu, n.19, Porto Alegre: IEL, 1988. [Estudo de Clotilde Pereira de Souza Favalli.]

AUTORES GAÚCHOS. Caio Fernando Abreu. 2ª ed. atualizada, nº19, Porto Alegre: IEL, 1995. [Estudo de Clotilde Pereira de Souza Favalli e Gilda Neves da Silva Bittencourt.]

Em dissertações e teses:⁴¹

ABREU, Rodrigo Peixoto de. *Nada além de uma ilusão: a diva e a música na construção do literário em Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu.* Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

AGRA, Elisabete Borges. *Da utopia diluída ou da utopia superada: uma leitura de contos de Caio Fernando Abreu.* Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, UEPB, 2008.

ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo - uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly.* Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2007.

ALVES, Wanderlan da Silva. *Romance e experimentação com a linguagem em Boquitas pintadas, de Manuel Puig, e Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu.* Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2011.

ARAUJO, Rodrigo da Costa. *Matrizes Fílmicas na Narrativa Pós-Moderna de Caio Fernando Abreu.* Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte). Universidade Federal Fluminense, UFF, 2008.

ARRIAGADA, Raul Ignacio Valdivia. *O frasco aberto: análise de contos de Jaime Bayly e Caio Fernando Abreu.* Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, MACKENZIE, 2006.

BAENA, Cristiane Torres. *Literatura e vida literária em Caio Fernando Abreu: a escrita do ir-remediável.* Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2008.

BARBOSA, Nelson Luis. *"Infinitivamente pessoal", a autoficção de Caio Fernando Abreu, o "biógrafo da emoção."* Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, USP, 2009.

⁴¹ Alguns trabalhos. O Banco de Teses da Capes ultrapassa uma centena de registros.

- BARROS, Nathalia Duprat. *Luminosamente claustrofóbicas: ambiguidades cinematográficas em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, 2008.
- BELINATO, Wagner Vonder. *Pelas noites: identidades homoeróticas em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, UEM, 2009.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- BITTENCOURT, Gilda das Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- BIZELLO, Aline Azeredo. *Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: diálogos que atravessam as Américas*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2006.
- BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. *Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal De Minas Gerais, UFMG, 2006.
- CAMARGO, Flávio Pereira. *Reverendo as margens: a (auto) representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, UNB, 2010.
- CANDIA, Luciene. *As cartas epifânicas de Caio Fernando Abreu: a escrita de urgência*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade do Estado de Mato Grosso, UNEMAT, 2011.
- CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- CARNEIRO, Andreia da Silva. *Indivíduo, História e Sociedade em O ovo apunhalado de Caio Fernando Abreu*. (Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Ceará, UFC, 2009.

CARNEIRO, Vinicius Gonçalves. *Cartas para uma literatura menor: Paulo Leminski e Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2011.

CARVALHO, Luiz Cláudio da Costa. *Pensando a margem: uma leitura de Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CHAPLIN, Letícia. *O ovo apunhalado e Morangos mofados: retratos do homem contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. _____ . *De ausências e distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

COELHO, Mariana de Moura. *Sexualidades em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu*. (Dissertação de Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UNB, 2010.

COSTA, Amanda Lacerda. *360 Graus: uma literatura de epifanias – O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

COSTA, Mireile Pacheco França. *Morangos Mofados: o viés homoerótico na tangência conto/romance*. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2008.

CUNHA, Flávia Travassos. *Caio em ZH: Uma investigação sobre o fazer jornalístico do escritor*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2013.

DENSER, Márcia. *Fenômenos Estéticos e Midiáticos do Conto Urbano Brasileiro*. Dissertação (Mestrado Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, 2003.

DIAS, Ellen Mariany da Silva. *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2010.

ESPINELLY, Luiz Felipe Voss. *Tudo Além: A busca do reconhecimento identitário em Onde andará Dulce Veiga?* Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande, FURG, 2007.

FARIA, Alexandre Graça. *Uma Literatura de Subtração - experiência urbana na ficção contemporânea*: Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu e Chico Buarque. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1998.

FERREIRA JUNIOR, Nelson Eliezer. *Narrativas do exílio*: nação e homoerotismo em três obras comparadas. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2008.

_____, Nelson Eliezer. *Para além do arco-íris*: a identidade (re)construída em *Pela Noite*, de Caio Fernando Abreu. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2003.

FIDELIS, Fabiana Cardoso. *Delicadezas*: ensino e escritura em Caio Fernando Abreu e Roland Barthes. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2011.

FRANCISCATTI, Kety Valéria Simões. *A maldição da individuação*: reflexões sobre o entrelaçamento prazer-medo e a expressão literária. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC São Paulo, 2005.

GOMES, Alessandra Leila Borges. *Atritos e paisagens*: um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

JOVCHELEVICH, Roberta. *A crônica no jornal*: uma leitura de Caio Fernando Abreu. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2005.

JUNQUEIRA, Marcio Ramos. *O desbunde e o depois*: Caio Fernando Abreu e a contracultura. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2009.

JUSTO, Vanessa David Bahia. *A mônada e o enigma no roteiro noir de Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2007.

KOGURE, Linda Emiko. *Jogadores de espetáculos*: uma interface entre a ficcionalidade literária e midiática na escrita de Caio Fernando Abreu. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Espírito Santo, 2005.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*: contos, identidade e sexualidade em trânsito. Dissertação (Mestrado em Estudos

Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

LIMA, Daniel Mattos de Araujo. *Imagens Contemporâneas de Espaço e Tempo em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal do Ceará, UFC, 2007.

MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

MACHADO, Ismael Soares. *Caio Fernando Abreu e o Cinema: influências na pós-modernidade*. Dissertação (Mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária). Universidade Federal do Pará, UFPA, 2009.

MACIEL, Jessé dos Santos. *Dizeres do olhar: narrativas de identidade no deserto das almas*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, UEL, 2008.

MARCATTI, Isabella. *Cotidiano e Canção em Caio Fernando Abreu*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARIANO NETO, José. *O narrador problemático de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2002.

MARIANO NETO, José. *Cultura dos desejos e liberdade dos prazeres: regimes de amizade homoerótica masculina na ficção de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2011.

MARQUES, Bárbara Cristina. *A estética do kitsch em Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B, de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras - Diálogos Culturais). Universidade Estadual de Londrina, UEL, 2007.

MARQUES, Marcia Cristina Roque Corrêa. *Epifanias Compartilhadas: o diálogo da crônica de Caio Fernando Abreu com seus leitores*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2009.

_____. Marcia Cristina Roque Corrêa. *De volta ao Passo da Guanxuma: espaço, representação e construção narrativa na obra de Caio Fernando Abreu*. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2013.

MEMELLI, Antonio Fábio. *Um olhar divergente – O estrangeiro e a ficção de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1999.

MATTOS, Daniel Mattos de Araújo. *Imagens contemporâneas de espaço e tempo em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal do Ceará, UFC, 2007.

MENDES, Fernando Oliveira. *Ao Som da Música Popular Brasileira e à Margem da Poesia: a intertextualidade em Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2000.

MENDES, Fernando Oliveira. *Caio Fernando Abreu (Para Ler ao Som de Clarice Lispector)*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2005.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. *Das trevas à luz: O percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. *Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SANTOS, Ivan dos. *Caio Fernando Abreu – repórter de uma geração*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. *Do texto à cena: transcrições da obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

SILVA, Flavia Lucia Espindola. *Pequenas Epifanias: a argumentação em crônicas de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal Fluminense, UFF, 1998.

SILVA, Lenirce Sepulvida da. *A escrita do Corpo: a citacionalidade em Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal Fluminense, UFF, 2001.

_____, Lenirce Sepulvida da. *Fronteiras Rasuradas: Uma viagem com Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal Fluminense, UFF, 1997.

SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. *Zona contaminada: o processo de criação dramaturgica em Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SOUZA, Fabiano Grendene de. *Caio Fernando Abreu e o Cinema: O Processo de Adaptação de Morangos Mofados*. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2010.

SPITZNER, Marcelo. *De invertido a Queer: as homossexualidades masculinas em Adolfo Caminha e Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, 2011.

STACUL, Juan Filipe. *Além do espectro: A crise da identidade masculina em Limite Branco, de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Viçosa, UFV, 2012.

SZINVELSKI, Valkiria Marks. *Para além do muro: uma análise enunciativa da atribuição de referência em cartas de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS, 2008.

TEIXEIRA, Leonardo Jacintho. *I-Caio Ching Fernando Abreu - uma leitura de mutação e palimpsesto em "Ovelhas Negras"*. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 1997.

WIZNIEWSKY, Larry Antonio. *Angelus Contraculturalis: Caio Fernando Abreu Crítico da Contracultura*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, 2001.

Em entrevistas e depoimentos:

ABREU, Caio Fernando. In: ABREU, Kil. Entrevista: “Eu quero biografar o humano de meu tempo”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1996.

_____. In: CARVALHO, Marco Antônio. Em busca da síntese do saber: entrevista. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1990.

_____. Depoimento: *Ficções*. n° 2. Rio de Janeiro, 1998, p.82.

_____. Entrevista: *Blau*. n° 4, Porto Alegre, jun. 1995. p. 7.

_____. In: FONSECA, Juarez. O cinquentenário de Caio Fernando Abreu: entrevista inédita e depoimentos lembram o escritor gaúcho mais importante de sua geração. *Jornal da Universidade – UFRGS*. n°11, ano 1, Porto Alegre, ago. 1998. Cultura, p.14.

_____. A discreta coragem do pastor (entrevista). *Revista Veredas*, Rio de Janeiro, n° 2, ano 01, Fev. 1996, p. 16-7.

_____. *Para não gritar*. In: ___. *Triângulo das águas*. ed. rev. Porto Alegre: L&PM, 2005. p.11-14.

_____. Que se há de fazer? *Paralelo*. Porto Alegre, outubro de 1976.

AUTORES GAÚCHOS. Caio Fernando Abreu, n.19, Porto Alegre: IEL, 1988. [Estudo de Clotilde Pereira de Souza Favalli.]

BORBA, Mauro. Caio Fernando Abreu: entrevista. In: _____. *Prezados ouvintes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996. p. 197-201.

GARRIDO, Lupe. Uma narrativa com ascendentes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 18 ago. 1985 Folhetim. p.4-5.

TORRI, Fátima. Depoimento – Caio Fernando Abreu: A AIDS é a minha cara. *Marie Claire*, São Paulo, p. 101-105, set. 1995.

Em periódicos:

ARENAS, Fernando. Estar ente o lixo e a esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu. *Brazil / Brazil*. Porto Alegre: PUC; Mercado Aberto, n° 8, ano 5, p. 55-66, 1992.

BARROS, André Luís, MITCHELL, José, PAIVA, Anabela. Com a AIDS, a descoberta real da vida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1996, p.5.

BONVICINO, Regis. Fôlego curto. *Veja*, São Paulo, n° 788, 12 out. 1983, p. 119.

BORDINI, Maria da Glória. Caio Fernando Abreu e o sonho dos anos 60. *Revista Blau*. Porto Alegre, maio 1996, n°10.

BUENO, Eduardo. Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 fev. 1996, p.64.

_____. A última caminhada de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 2 mar. 1996, p. 04.

CAIO: 50 anos de paixão. *Jornal da Universidade*. Porto Alegre, ago. 1998. Cultura, p. 14 e 15.

CAIO Fernando Abreu: o cronista do desencanto dos anos 70. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 17 mar. 1996, Caderno 3, p. 5.

CAIO Fernando Abreu deixa projetos inéditos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1996, Ilustrada, p. 5.

CAIO Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 26 fev. 1996, Suplemento Especial, Segundo Caderno.

CARDOSO, Ana Maria. O crítico de uma geração. *Jornal Pioneiro*, Caxias do Sul, RS, 25 e 26 fev. 2006.

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 dez. 1995, Caderno 2, p. 05.

CHAVES, Flávio Loureiro. O ovo e a urgência de dizer. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 maio 1976, Caderno de Sábado, p.16.

COSTA, Flávio Moreira da. Apunhalaram o ovo: nasceu um escritor. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 jan. 1976, Caderno de Sábado, p. 02.

COUTINHO, Sonia. Ficção nos tempos de cólera. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 maio, 1988.

ESCRITOR residente. *Leia Livros*, São Paulo, n° 105, jul. 1987. p. 07.

FAVALLI, Clotilde Pereira de Souza. *Inventário de uma criação*. In: *Caio Fernando Abreu*. 2ª ed. Porto Alegre, IEL; ULBRA; AGE, 1995.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Pelas noites vazias. *Isto É*, Rio de Janeiro, n° 355, 12 out. 1983, p. 86.

FISCHER, Luís Augusto. Caio F. herdeiro e inventor. *Revista Bravo*, Ano 9, fev. 2006.

FONSECA, Juarez. O cinquentenário de Caio Fernando Abreu. *Jornal da Universidade*, UFRGS. Porto Alegre, ago. 1998, Cultura, p. 14.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre Luxo e purpurina e Os sobreviventes de Caio Fernando Abreu. In: *Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, v. 8, p. 36-45, 2005.

HECKER FILHO, Paulo. Caio. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 mar. 1976. Caderno de Sábado, p. 02.

HILST, Hilda. Ele é um escritor transparente. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 dez. 1995.

HOHLFELDT, Antonio. Caio Fernando Abreu: este sonho acabou, mas o futuro está mesmo aí. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 06 nov. 1975, Caderno de Sábado, p. 14.

_____. Caio Fernando Abreu tem sessão de autógrafos no IAB hoje, logo à noite. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 jun. 1982, p. 15.

_____. Ciclo vital renovado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 02 fev. 1983, p.14.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Hoje não é mais dia de Rock (I) (II). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 e 31 out. 1982, p.5, p. 7-8.

JOCKYMAN, Vinicius. Do ovo apunhalado à mecânica do grito. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 nov. 1975, Caderno de Sábado, p.15.

MENDES, Fernando Oliveira. *Na voragem de uma paixão*. In: Análises Literárias: tendências contemporâneas de FERNANDES, Cleudemar Alves; SANTOS, João Bosco Cabral dos (Org.) Uberlândia: EDUFU, 2003.

_____. O som de uma prosa. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, Minas Gerais, n° 51, set.1999.

_____. A extração da loucura. *Revista de Letras*, São Paulo, n° 41/42, p. 167-78, 2001/2002.

_____. *O ser-ninguém*. Anais do VIII Congresso Internacional da ABRALIC. Belo Horizonte, 2002.

MENDONÇA, Renato Duarte. Caio está voltando pra casa. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 fev.1998, Segundo Caderno, p. 08.

_____. Para lembrar Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 fev. 1998, Segundo Caderno.

_____. As vozes de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 set. 1998, Segundo Caderno.

_____. Uma trincheira da emoção. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 set. 1998, Segundo Caderno.

MINDLIN, Sônia. Trilogia de insônia e aurora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 out. 1983.

MORRE o escritor Caio Fernando Abreu. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 26 fev. 1996.

MURPHY, Priscila. O jardineiro das palavras. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 01-03 mar. 1996, Livros, p. 07.

NADER, Wladyr. Caio exprime a inquietação dos jovens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1975.

_____. Um desencanto bem elaborado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de maio 1982.

NOLL, João Gilberto. O verão coagulado de memória. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 mar. 1996, Segundo Caderno, p. 07.

PAZ, Wálmaro. Caio Fernando Abreu só pensa em escrever. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1995, Caderno SP, p. 01.

PINTO, Marco Aurélio Biermann. Caio Fernando Abreu: notas esparsas. *Letras*. Universidade Federal de Santa Maria: Santa Maria, jun. 1991, p. 53-8.

PIVA, Mairim Linck. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu. *Letras de Hoje*, vol. 37, n° 2, jun. 2003.

PORTO, Luana Teixeira & PORTO, Ana Paula Teixeira. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Revista Letras*, Curitiba, n° 62, p. 61-77. jan./abr. 2004.

_____. Cazuza e Caio Fernando Abreu no tempo e na vida. *Signo* (Santa Cruz do Sul), v. 29, n° 46, p. 45-61, Porto Alegre, 2004.

SANT'ANA, Paulo. Um diálogo inesquecível. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 mar. 1996. Segundo Caderno, p. 02.

SAVIO, Lígia. Contos de Caio Fernando Abreu: uma experiência de mergulho. *Ciências e Letras*, n° 34, jul./dez 2003.

_____. De Mercúrio a Mercúrio. *Ciências e Letras*, v. 42, p. 251-262, 2007.

SEFFRIN, André do Carmo. Caio: entre dragões e velhos morangos. *Suplemento Literário Amazonas*, Manaus, jul. 1988, v. 2, n° 21, p. 11.

SILVA, Deonísio da. O escritor se defende com a palavra. *Zero Hora*, Porto Alegre, 07 jan. 1995, Segundo Caderno, p. 05.

SILVA, Marcia Ivana de Lima e. *Caio F: consciência de si, consciência do outro*. O Eixo e a Roda (UFMG), v. 15, p. 91-96, 2007.

_____, Marcia Ivana de Lima e. *Caio F: consciência de si, consciência do outro*. In: Rosani Ketzer Umbach. (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL editores, 2008, v. U, p. 209-215.

_____, Marcia Ivana de Lima e. *Caio F: itinerário de uma literatura universal*. Zero Hora, Porto Alegre, p. Central, 26 fev. 2011.

_____, Marcia Ivana de Lima e. *Para descobrir o Caio poeta*. Zero Hora, Porto Alegre, p. 04 - 05, 11 fev. 2006.

_____, Marcia Ivana de Lima e. *Subjetividade e sociedade em Caio Fernando Abreu*. In: Claudia Amigo Pino. (Org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007, v. U, p. 137-143.

SIMÕES, Priscila. A volta de “Morangos mofados” (entrevista) *Jornal da Tarde*, São Paulo, maio 1995, p. 10.

TELLES, Lygia Fagundes. Doente, buscava a vida cuidando de rosas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1996.

_____. Na mão direita de Deus. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 mar. 1996, Segundo Caderno, p. 08.

_____. (prefácio) ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: IEL/ Globo, 1975.

_____. Autor tem o sonho como vocação. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 1995. Caderno 2, p. 05.

TEIXEIRA, Jerônimo. O silêncio de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 fev. 1996, Segundo Caderno, p. 01.

TEIXEIRA, Paulo César. A vida de extremos de Caio Fernando Abreu. *Revista Aplauso*, nº 45, 2003.

TREVISAN, João Silvério. Repórter procura desesperadamente Dulce Veiga. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1990.

TRIGO, Luciano. As ficções de uma vida transitória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 de out. 1994, Segundo Caderno.

VALENÇA, Jurandy. Caio Fernando Abreu em Porto Alegre. *Diário do Povo*, Campinas, 13 ago. 1995, Plural, p. 1-5.

VIEIRA, Júlio Zanota. Um símbolo redimido pela luz. *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 mar. 1996, Segundo Caderno.

WYLER, Vivian. Sonhadores nostálgicos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 maio 1982, p.5.

ZAGO, Cecília Luísa Kemel. A literatura gaúcha pós-22 – XIII – Reflexões críticas a partir da crítica do Caderno de “Segundo Caderno”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01 dez. 1979, Caderno de Sábado, p. 14-5.

ZILBERMAN, Regina. Brasil: cultura e literatura nos anos 80. *Organon* – Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, 1991, n° 17, p. 93-104.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2008.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: P.U.F, 1984.

_____. *L'eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière. Paris: José Corti, 1884.

_____. *L'air et les songes*. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris: José Corti, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Obras completas*. Trad. vários (não informados). São Paulo: Globo, 1998. v1

_____. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985. (Coleção Itinerários, 19)

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987. 3 v.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2005.

_____. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

_____. *As transformações do mito através do tempo*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *The mythic image*. Princeton: Bollingen, 1990.

_____. *As máscaras de Deus*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992. 2v.

_____. *A skeleton key to Finnegans Wake: unlocking James Joyce's Masterwork*. Novato: New World Library, 2005.

_____. *Mitologia na vida moderna*. Trad. Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo, T.A. Queiroz, 2000.

_____. *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3a.ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010. 4v.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COSTA, Amanda. *Astrologia: o cosmos e você*. Porto Alegre: RBS, 2003.

COUSINEAU, Phil. *A jornada do herói*. Trad. João Alves dos Santos. São Paulo: Saraiva, 1994.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Trad. Natália Nunes e Fernando Tomaz. Lisboa: Cosmos, 1977.

_____. *Mito y realidad*. 2ª ed. Madrid: Guadarrama, 1973.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

_____. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, s.d.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.

FREITAS, Luiz Carlos Teixeira de. *O Simbolismo astrológico e a psique humana*. São Paulo: Pensamento, 1995.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, s.d..

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed.34, 2006.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1987.

GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada*. Trad. J. Constantino K. Riemma. São Paulo: Pensamento, 1993.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 2004.

GUTTMAN, Ariel e JOHNSON, Kenneth. *Astrologia e mitologia*. Trad. Julia Vidili. São Paulo: Madras, 2005.

HELLMAN, Lilian. *Pentimento*. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. 12ª ed. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Mysterium coniunctionis*. Trad. Frei Valdemar do Amaral. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____. *O homem à descoberta de sua alma*. Trad. Camilo Alves Pais. Porto: Brasília, 1975.

_____. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

_____. *Psychology and alchemy*. Princeton: Princeton University, s.d.

_____. *Mandala Symbolism*. Princeton: Princeton University, s.d.

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Símbolos de transformação*. Trad. Eva Stern. Petrópolis: Vozes, 1986.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática 1985.

LUCCIONI, Gennie et alii. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.

MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MASCHEVILLE, Emma Costet de. *Luz e Sombra: Elementos Básicos de Astrologia*. Brasília: Editora Teosófica, 1999.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

MELETÍNSKI, E.M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. Granja Viana: Ateliê Editorial, 2002.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense-Universitária, 1987.

MORETTI, Franco. *The way of the world: the Bildungsroman in European Culture*. London, New York: Verso, 2000.

_____. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Modern epic: the world system from Goethe to García Marquez*. London, New York: Verso, 1996.

_____ et alii. *A cultura do romance: o romance 1*. Org. Franco Moretti. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SENARD, M. *Le zodiaque: clef de l'ontologie appliqué a La psychologie*. Paris: Colonne Vendôme, 1948.

SICUTERI, Roberto. *Astrologia e mito: símbolos e mitos do zodíaco na psicologia profunda*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Pensamento, 1994.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia*. São Paulo: Cultrix, s.d.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 1981.

VILHENA, Luís Rodolfo. *O mundo da astrologia: estudo antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher, Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, s.d.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Trad. Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul; Porto Alegre: UCS-EST, 1977

PRÊMIOS LITERÁRIOS & OUTROS

1968 – Menção honrosa por *Três tempos mortos* (inédito), no Prêmio José Lins do Rego

1970 – Prêmio Fernando Chinaglia da UBE (União Brasileira de Escritores) por *Inventário do irremediável*

1972 – Prêmio do Instituto Estadual do Livro pelo conto “Visita”, incluído posteriormente em *O ovo apunhalado*

1973 – Menção Honrosa do Prêmio de Conto do INL por *O ovo apunhalado*

1975 – Prêmio Leitura, do SNT (Serviço Nacional de Teatro) pela peça *Uma visita ao fim do mundo*, mais tarde denominada *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*

1980 – Prêmio Status de Literatura, pelo conto “Sargento Garcia”

1984 – Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro para melhor livro de contos por *Triângulo das águas*

1988 – Medalha Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil por *As frangas*.

1989 – Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro para *Os dragões não conhecem o paraíso*; Prêmio Molière de Air France para dramaturgia nacional pela autoria, com Luís Arthur Nunes, do melodrama *A maldição do Vale Negro*

1991 – Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de Melhor Romance do Ano para *Onde andaré Dulce Veiga?*

1992 – França – Recebe bolsa da MEET (*Maison des Écrivains et Traducteurs Étrangers*)

1995 – É homenageado como Patrono da 41ª Feira do Livro de Porto Alegre

1996 – Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro para melhor livro de contos por *Ovelhas negras*