

Os quatro núcleos/eixos de produção da poética de Caio Fernando Abreu

Ellen Mariany da Silva Dias

Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Rua Cristóvão Colombo, 2265, 15054-000, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. E-mail: ellenmariany@yahoo.com.br

RESUMO. Neste artigo, apresentamos um breve estudo da obra do escritor brasileiro Caio Fernando Abreu (1946-1996). Ao compreendermos sua produção literária como um sistema, foi possível estabelecer quatro principais eixos/núcleos. Estes são compostos do que, aqui, chamamos de *categorias de motivação* – categorias estas em que se associam os motivos e as situações dramáticas recorrentes (Tomachevski, 1976). Nossa hipótese é a de que a experimentação com estes elementos firma as bases de uma poética orgânica que se faz/é feita de modo dialógico (Bakhtin, 1981). Primeiramente, apresentaremos as características desses eixos/núcleos e os livros que os integram, seguindo-se a exposição do modo como ocorrem, de núcleo para núcleo, a retomada, a reintegração e a reelaboração dos motivos e das situações dramáticas. Cada eixo/núcleo apresenta elementos novos e, também, os restos da formação anterior. Dessa forma, pode-se considerar a obra do escritor, simultaneamente, como a *mesma* e uma *outra*.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, identidade, experimentação, dialogismo.

ABSTRACT. *Four nuclei/axes of meaning production in Caio Fernando Abreu's literary work.* This article presents a short study about the literary work of Brazilian writer Caio Fernando Abreu (1946-1996). In order to study his formal and thematic choices, we established criteria based on concepts like *motif* and *plot* (dramatic situation), as developed by Tomachevski (1976). A specific articulation between motives and dramatic situations establishes four nuclei of Abreu's literary production, which is characterized by a literary experimentation with these elements and it constructs an organic work that makes itself and/or is made in a dialogic way (Bakhtin, 1981). Firstly, the main characteristics of the four nuclei and the books that embody them will be presented. Then, we will describe how the motives and dramatic situations are re-elaborated from one nucleus to another. Not only does each nucleus features some new elements, but also contains remainders of previous ones. As such, each of Abreu's works can be considered as both the *same* and *unique*.

Key words: Caio Fernando Abreu, identity, experimentation, dialogism.

A obra de Caio Fernando Abreu (1948-1996), CFA daqui em diante, é marcada pelo diálogo com diversos acontecimentos políticos, sociais e culturais característicos da segunda metade do século XX no Brasil, tais como: a ditadura militar brasileira, o crescimento desordenado das cidades, a contracultura e o psicodelismo *hippies*, a música popular/*pop* brasileira e estrangeira, o cinema, a literatura fantástica latino-americana, o misticismo, a disseminação do esoterismo, a afirmação das religiões afro-brasileiras etc. Pode-se, portanto, reconhecer, em seus contos e romances, temas recorrentes, tais como: a repressão às vontades do sujeito com a conseqüente criação de uma cisão psicológica no indivíduo e, por vezes, até o seu aniquilamento físico; a vida solitária e anônima nas grandes cidades; o hedonismo; a decadência do corpo ligada, freqüentemente, à busca de sensações

extremas associadas ao sexo, às drogas, à loucura etc. Relacionados a estes temas e circunscritos à dinâmica dos desejos e projetos de vida das personagens de CFA, estão os *movimentos* da perda, da busca, da espera e do encontro das personagens com os seus *objetos de desejo* e projetos de vida. Como bem observado por Tânia Pellegrini, na obra de CFA,

Instaura-se uma espécie de rotina temática expressa em procedimentos estilísticos que, apesar de tudo, no caso específico de C.F. Abreu, guardam um comprometimento com um projeto literário, talvez tributário da linha intimista e quase dilacerada de Clarice Lispector. A reiteração temática, assim, procura poetizar a crueza do presente, de que faz parte e o escatológico, submetendo-a a uma espécie de alquimia, onde o trabalho paciente com a forma parece ser a pedra filosofal (Pellegrini, 1999, p. 76).

Foi pensando nessa “rotina temática”, seguida de um “paciente trabalho com a forma”, realizado por CFA, que procuramos identificar as relações entre o tema e a forma, que configuram os traços peculiares de sua poética. Para estudar, então, as preferências e escolhas temático-formais do autor, foram estabelecidos critérios com base nos conceitos de *motivo* e de *intriga* (situação dramática) postulados por Tomachevski (1976).

Tendo isso em vista, a partir de uma leitura sistemática da obra de CFA, identificamos a existência de três conjuntos recorrentes de unidades temáticas mínimas. Chamamos estes três conjuntos de *categorias de motivação*, cujos temas são a **Perda**, a **Expectativa** e o **Encontro** do objeto de busca/desejo e/ou projetos de vida das personagens. No que diz respeito à categoria **Expectativa**, há, por parte das personagens, duas atitudes frente à ausência de algo e/ou de alguém ansiados, a saber, a *espera*, compreendida, aqui, como a passividade do indivíduo em relação a tal ausência, e a *busca*, entendida como a atividade das personagens em relação a algo e/ou a alguém que elas querem. Com base nessas três categorias de motivação, foi possível listar cinco situações dramáticas que ocorrem, de modo independente ou simultaneamente, nas três categorias de motivação. Pode acontecer, também, de duas ou mais situações dramáticas apresentarem-se num mesmo conto e estabelecerem entre si relações de causa e consequência. São elas: 1) conflitos entre a vida íntima e a vida cotidiana das personagens; 2) aprisionamento das personagens na espera ou na busca de algo ou de alguém; 3) aniquilamento (físico e/ou psicológico) do sujeito frente a uma situação adversa que inclui, geralmente, violência simbólica ou física; 4) descoberta dos afetos e/ou da sexualidade na infância e/ou na adolescência; 5) encontros e desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno do(s) seu(s) objeto(s) de desejo e projetos de vida.

Compreendemos que a relação entre esses motivos e essas situações dramáticas, em toda a obra de CFA, é marcada, sempre, pela experimentação. Tal experimentação afirma, pelo menos, quatro grandes eixos de produção no projeto literário de CFA, que podem ser organizados em quatro núcleos inter-relacionados e interdependentes que, aqui, são nomeados como: núcleo intimista, núcleo psicodélico-fantástico, núcleo dramático e núcleo lúdico. Em cada um destes núcleos, configura-se uma determinada combinação de motivos e de situações dramáticas que faz com que, neles, predominem as características abaixo descritas.

O núcleo intimista é composto pelos dois primeiros livros, *O inventário do irremediável*, de 1970 (contos), e *Limite branco*, de 1971 (romance). Neles, prevalece um traço introspectivo no tratamento dos motivos e movimentos da perda, da busca, da espera e do encontro do(s) objeto(s) de desejo e/ou dos projetos de vida das personagens. Nestes movimentos, há, sempre, o embate entre a vida interior da personagem com o seu cotidiano maçante. Este cotidiano pode ser compreendido como o *outro*, ou, simplesmente, como aquilo que é *estranho* para elas. Há, aí, num primeiro momento da produção do escritor, a influência determinante – nos planos temático e estrutural – da obra de Clarice Lispector. Contudo, tal influência se torna, com o desenvolvimento da produção do escritor, mais propriamente um referencial do que uma determinante das escolhas temáticas e formais de CFA.

É nesse momento inicial da produção de CFA, que determinados temas e estruturas começam a ser “experimentados”, de modo a configurar a sua obra. Ambos os livros revelam a preferência do escritor por temas como o amor, a morte, a solidão, a loucura, a perda. As personagens mostram-se encerradas em si mesmas, apegadas e confiantes no modo como compreendem a si mesmas e o mundo à sua volta, daí o intimismo predominante que é atenuado, mas não extinto, nos demais núcleos de produção de CFA. Sujeitos fraturados pela experiência – seja a experiência da perda, da busca ou do encontro e/ou do desencontro dos seus objetos de desejo e/ou dos seus objetivos –, elas sofrem uma espécie de nostalgia da “metade perdida”, que uma vez encontrada/recuperada não pode mais ser “encaixada” do mesmo modo, no mesmo lugar¹. Este movimento de queda, ocasionado pela constatação da impossibilidade de obtenção do objeto desejado e/ou do objetivo, imprime à narrativa uma marca eminentemente melancólica. Este traço melancólico/intimista pode ser notado, por exemplo, no primeiro romance de CFA. Vejamos.

Limite branco (1971) foi publicado quando o autor tinha dezoito anos. O romance tem como tema principal os conflitos existenciais e afetivos próprios da infância e da adolescência. Nele, é contada a

¹ Referimo-nos, aqui, à origem do amor explicada em “O Banquete”, de Platão (2004), por meio do discurso de Aristófanes. Segundo ele, havia três sexos humanos: o masculino, o feminino e o andrógino. Cada um dos seres humanos possuía quatro pernas e braços, duas faces e dois órgãos genitais. Existiam, portanto, os seres compostos por uma mulher e por um homem e os seres compostos por duas mulheres ou por dois homens. Dotados de grande força física e arrogância, por causa desta última característica Zeus, deus do Olimpo, pede a Apolo que os corte ao meio, separando-os de suas respectivas metades, dando-lhes a forma de bipedes. É o desejo que uma metade tem de encontrar e se (re)fundir na outra, que Aristófanes designa amor.

história da personagem Maurício, um adolescente tímido e solitário que, ao enfrentar dificuldades para pegar no sono, reflete sobre os acontecimentos de sua vida.

Pertencente à categoria **Perda** e estruturado pelas situações dramáticas “conflitos entre a vida íntima e a vida cotidiana das personagens” e “a descoberta dos afetos e/ou da sexualidade na infância e/ou na adolescência, o livro contém dois “modos” narrativos diferentes que se alternam e se complementam, pois registram diferentes momentos da vida do protagonista Maurício: a sua infância e a sua adolescência. É interessante mencionar que ambos os modos de narrar são estruturalmente coerentes com o assunto e a época abordados. Quando se trata do tempo presente da infância de Maurício, o relato é feito por um narrador heterodiegético (Genette, 1972), ou seja, em terceira pessoa, um narrador que não participa da história, com a inserção do discurso direto quando há as falas de Maurício e das demais personagens envolvidas. Há, por vezes, também, a utilização do discurso indireto. Isto faz com que o narrador assuma a perspectiva do menino Maurício, mesclando-se a ela, ao seu modo particular de apreensão dos referentes à sua volta, que não ultrapassa os limites impostos pela infância. Devido à fusão das perspectivas do narrador e de Maurício, há o mergulho em questões próprias a essa fase da vida, tais como os medos noturnos, as carências afetivas, as experiências da perda de pessoas queridas, do frio, da fome, do sexo, da raiva. Em relação ao tempo da adolescência de Maurício, o relato é feito em forma de diário (em 1ª pessoa). Este modo de narrar autodiegético (Genette, 1972) sugere o caráter intimista e confessional dos assuntos abordados pelo narrador-protagonista Maurício, tais como as inseguranças afetivas, o isolamento e a solidão, a agressividade, as contradições sentimentais, as dúvidas existenciais, a sensação de inadequação em relação ao mundo e às pessoas, a construção de sua identidade.

Alternam-se, portanto, o mostrar e o narrar: há a passagem que vai de uma perspectiva distanciada – a infância vista em/por uma 3ª pessoa – para uma perspectiva íntima, interna, posto que se trata do registro pessoal da experiência vivida num diário. Esta alternância dos modos de narrar (narração em 3ª pessoa e narração em 1ª pessoa) faz com que as extremidades da linha temporal, que parte do passado (narrador heterodiegético) para o presente (narrador autodiegético) da vida de Maurício, sejam unidas. Há, portanto, uma relação de interdependência entre infância e adolescência que é marcada, sempre, pelo

rememoração e pela reflexão.

Contudo, este *espaço* que concentra o passado e o presente de Maurício, que resulta num “lugar” de rememoração e de reflexão, faz parte de uma situação dramática delineada no primeiro capítulo do romance, intitulado “Tempo de silêncio”. Neste primeiro capítulo, um narrador heterodiegético tem acesso a todos os pensamentos e sentimentos do protagonista adolescente. Este narrador relata o tempo presente de Maurício, em que ele, durante uma crise de insônia, agita-se na cama até ouvir as batidas na porta de seu quarto. Como em uma espécie de “cenas do próximo capítulo”, comum no romance-folhetim, a resolução de tal situação é deixada em suspenso. É aí que se instaura o “miolo” do romance, a rememoração da infância e da adolescência em que se alternam os relatos em 1ª e 3ª pessoas. Este “miolo” é o “limite branco” que não se pode precisar, mas que contém toda a revisão da história da vida de Maurício, num contraponto com o seu presente. Ele é constituído pelos segundos entre a audição das batidas na porta do seu quarto, que ocorrem no primeiro capítulo do romance, e o recebimento da notícia da morte de sua mãe, que acontece no último capítulo, também intitulado “Tempo de silêncio”, porque apresenta o desfecho da situação dramática deixada em aberto no início do romance.

Limite branco é um entre-lugar que possibilita ao leitor antever a formação de uma identidade que está em pleno processo de construção: a do protagonista Maurício. Ao se constituir, esta identidade agrega os estilhaços do passado selecionados por meio da memória que, no contraponto entre cada elemento rememorado e o seu estado atual, produz novos significados. O trecho abaixo ilustra a avaliação de si mesmo que o protagonista faz, no presente de sua adolescência, ao reencontrar, anos mais tarde, seu primo Edu, pessoa que ele admirava em sua infância. Vejamos:

A derrubada dos ídolos. [...] É nisso que me faz pensar na chegada de Edu. Quando vi aquele sujeito gordo e chato não consegui relacioná-lo com o Edu da minha infância. Senti raiva dele – deste de agora, porque o antigo era alguém que eu tinha idealizado. [...]

[...] Agora [Edu] volta. E volta desse jeito, falando na mulher, nos filhos ‘geniais’, falando em bois e marcas de cigarro com papai, discutindo futebol: igual a todos. Me pergunto o que poderá ter acontecido para modificá-lo assim. Forjo desculpas melodramáticas, lugares comuns – ‘a luta pela sobrevivência’, ‘o peso do cotidiano’, ‘a carga das responsabilidades’. Mas não me satisfazem. Nenhuma luta haverá jamais de me embrutecer, nenhum cotidiano será tão pesado a ponto de me

esmagar, nenhuma carga me fará baixar a cabeça.
Quero ser diferente. Eu sou. E se não for, me farei.
(Abreu, 1994, p. 122-123)

Pensamos que o processo de construção da identidade da personagem Maurício, que agrega, num contraponto, passado e presente, imita, digamos, o processo de formação da obra de CFA como um todo. Portanto, este romance apresenta, em potência, os assuntos (a angústia, o amor, o medo, a morte, as perdas, os encontros e desencontros, a espera, a busca etc.) e os modos de contar (intimista, *dramático* e pessimista etc) tão caros ao escritor e que ganharão novas “formas” em sua produção posterior. Exemplo disso, no que diz respeito, especificamente, à questão formal, é o uso que o escritor faz da grafia em itálico em alguns de seus textos. Na maioria das vezes, tal recurso tem o intuito de atribuir um efeito de introspecção e/ou um tom confessional ao discurso de suas personagens. Podemos notar isso no trecho citado anteriormente, em que o protagonista Maurício faz seu relato em forma de diário. Este mesmo recurso aparecerá em toda a sua produção posterior e, especialmente, com mais vigor, no romance *Onde andrà Dulce Veiga?* (1990), nos trechos em que o narrador-protagonista faz uma autocrítica ou se lança nas lembranças de seu passado. Além disto, se considerarmos que tal aspecto formal é um recurso que auxilia na configuração do núcleo intimista, então nossa hipótese de que estes núcleos de produção se inter-relacionam e se interdependem mostra-se pertinente.

Fazem parte do núcleo psicodélico-fantástico os livros *O ovo apunhalado*, de 1975, *Pedras de Calcutá*, de 1977, e *Ovelhas negras*, de 1995, coletânea organizada pelo próprio CFA em que ele retoma o que foi produzido entre 1962 e 1995 e que, por motivos diversos, não foi integrado aos demais livros. Neste núcleo, juntam-se, ao intimismo do núcleo anterior, traços característicos da literatura fantástica latino-americana – esta, representada pelo escritor Julio Cortázar – e os elementos da contracultura das décadas de 60-70, tais como o psicodelismo, o misticismo, a vida *hippie* etc. Primeiramente, faremos algumas considerações sobre os livros já mencionados, e, em seguida, descreveremos as características do segundo núcleo de produção da obra de CFA.

O livro *O ovo apunhalado*, cuja primeira edição foi publicada em 1975, teve alguns trechos e até mesmo alguns contos retirados devido à censura dos anos de ditadura militar no Brasil. Na edição revista pelo autor, na apresentação intitulada “O ovo revisitado”, que data de 1984, CFA explica que os trechos

suprimidos na primeira edição foram incluídos, mas o mesmo não ocorreu com os contos anteriormente censurados. Como o próprio autor avalia, incluí-los seria tornar “o livro ainda mais repetitivo do que ele já é” (Abreu, 1992, p. 11). O livro possui vinte e um contos divididos em três partes intituladas “Alfa”, “Beta” e “Gama”, com sete contos cada uma. Esta organização, por si, antecipa o caráter místico do livro, pois faz alusão ao ato da criação do universo: os sete contos regidos pelas três primeiras letras gregas equivalem aos sete dias da Criação e, por conseguinte, constituem uma ordem e/ou um período completo². Além disso, o livro concentra o maior número de contos em que ocorre a mistura dos planos real e imaginário, o estranho e o inusitado. Contudo, isso não ocorre exclusivamente devido à influência da literatura latino-americana, mas também, devido à diluição desta com o psicodelismo aliado aos movimentos jovens das décadas de 60 e 70 do século XX, especialmente o movimento *hippie*.

Pedras de Calcutá (1977) é composto por vinte contos divididos em duas partes. A primeira parte é inaugurada com um pequeno conto intitulado “Mergulho I”, cuja personagem é surpreendida, logo de manhã, por um barulho de água que vem de dentro do seu pé esquerdo. Repentinamente, ela se liquefaz, transformando-se em apenas mais uma gota que compõe, juntamente com as outras pessoas da rua, do bairro, de sua cidade, um mesmo rio que corre em direção ao mar. Na segunda parte, iniciada pelo mini-conto “Mergulho II”, a personagem tem o mesmo sonho durante três noites consecutivas: na primeira, ela está em um navio prestes a naufragar; na segunda, a água cobre-lhe até a cintura; na terceira, o navio, de fato, naufraga antes que ela aprenda a nadar. De certa forma, a diluição do sujeito em algo maior ocorrida no primeiro mini-conto e o deparar-se com uma situação da qual não se pode escapar, pois a personagem é surpreendida pelo inexorável, no segundo mini-conto, reforçam os tratamentos anteriores dados à questão do indivíduo como uma característica marcadamente presente em toda a obra de CFA: o dilaceramento físico das personagens pode ser interpretado como uma possível metáfora para a cisão da consciência do eu do sujeito.

Por isso, é interessante mencionar que, apesar de *Pedras de Calcutá* conter contos relacionados aos de *O ovo apunhalado* no que se refere à literatura fantástica, à contracultura e ao psicodelismo, há, neste livro, uma antecipação de certas combinações temático-

² Sobre a simbologia do número sete, consultar o *Dicionário de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot (1984).

formais que configuram o terceiro núcleo da obra (núcleo dramático). Estas combinações, dentre outras características, serão afirmadas ora pelo abandono dos exageros experimentais (como, por exemplo, os praticados no conto “A verdadeira história de Sally Can Dance [and The Kids]”) ora pela atenuação destes experimentalismos de modo a compor combinações entre motivos e situações dramáticas mais regulares. Por ser o quarto livro de CFA, *Pedras de Calcutá* soma-se aos livros anteriores, compondo um repertório maior e mais variado a partir do qual o escritor pôde selecionar, com maior rigor, os tratamentos dados aos temas e às formas que cultivará nos núcleos seguintes.

Ovelhas negras (1995) é uma coletânea organizada, em vida, por CFA. O livro reúne contos e fragmentos produzidos entre 1962 e 1995 que, por motivos diversos, não foram incluídos nos livros anteriores. Está dividido em três partes regidas por hexagramas do *I Ching*, contendo oito contos cada³. Os contos são antecidos por uma explicação do próprio autor sobre as circunstâncias em que foram produzidos, além de comentários e avaliações sobre seus valores estético-literários. Desta maneira, *Ovelhas negras* compõe uma espécie de documento feito em vida pelo escritor, que faz uma discreta revisão de sua obra, em ordem cronológica, recolhendo e acolhendo as suas “ovelhas negras”, contos que ele considera secundários em relação aos demais. Portanto, por si só, o livro pauta-se por uma perspectiva crítica e endógena da obra de CFA, já que resulta de uma escolha de contos feita pelo autor, fato que revela um ângulo possível de observação de sua obra e, por conseguinte, uma preocupação constante com a avaliação e com a revisão da mesma, o que, certamente, contribuiu para a construção de sua(s) identidade(s) literária(s).

No núcleo psicodélico-fantástico, seres místicos, andróginos, criaturas de outros planetas, canibais, vegetais e objetos personificados realizam os movimentos da perda, da espera, da busca e do encontro, impulsionados por suas vontades, num espaço e tempo sobre-humanos, atribuindo um traço fantástico à combinação de temas e de situações dramáticas. Em relação ao posicionamento das personagens diante dos

seus objetos de desejo e/ou objetivos, há, neste núcleo, um impasse: se por um lado o encontro e a comunhão do sujeito com o *outro* se instaura como um acontecimento fantástico, por outro ele só é possível quando acarreta a difusão da consciência do “eu” da personagem. O conto “Iniciação”, de *O ovo apunhalado*, é um exemplo disso. Ele relata o encontro do narrador protagonista com um misterioso ser de outra dimensão. Tal encontro ocorre em dois espaços diferentes, sendo que o primeiro espaço, apresentado como real é o quarto de dormir da personagem, e o segundo espaço, o alegórico, para onde ele é transportado, é um circo onde ocorre uma apresentação artística inusitada. É durante o *show*, do qual o narrador é um dos espectadores, que um andrógino o “escolhe”. Com a supressão do tempo e do espaço para os outros espectadores, o andrógino e o narrador-protagonista travam o primeiro contato que, por meio de raios e descargas elétricas, promove a fusão física e espiritual de ambos. Após tal experiência, o narrador é devolvido ao seu quarto. Contudo, ele não é mais o mesmo, uma vez que foi iniciado erótica e misticamente pelo outro ser, que lhe atribuiu faculdades sobre-humanas: o narrador considera que, apesar de ainda estar aprisionado às necessidades de seu corpo físico, teve a sua mente libertada e sua capacidade empática superdesenvolvida de modo a não sentir mais carência nem solidão, sentimentos próprios aos seres humanos, pois ele próprio era a Carência e a Solidão. Houve, portanto, uma integração entre o andrógino e o narrador-protagonista, cujo resultado promoveu neste último o sentimento de diluição de sua individualidade no cosmos (natureza, pessoas, sentimentos e objetos) e, por consequência, a resolução de seus conflitos humanos.

Compõem o núcleo dramático os livros *Morangos mofados*, de 1982, *Triângulo das águas*, de 1983, *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, e *Estranhos estrangeiros*, de 1996 (póstumo). Este núcleo é uma espécie de síntese reelaborada dos núcleos intimista e psicodélico-fantástico feita por um viés dramático. Esta palavra tem, aqui, um duplo sentido. Ela tanto indica uma abordagem pessimista e algo trágica dos movimentos da perda, da busca, da espera e do encontro do(s) objeto(s) de desejo e dos projetos de vida das personagens, como atribui a estes movimentos um caráter simulado próximo da *performance*. Faremos algumas considerações sobre os livros mencionados anteriormente, para, a seguir, descrevermos as principais características do terceiro núcleo de produção da obra de CFA.

O livro *Morangos mofados*, publicado em 1982, teve, em 1995, conforme explicado em nota pelo autor, sua edição revisada. Composto por dezoito contos, o livro é dividido em três partes, cuja organização é dialética: a

³ O *I Ching* contém 64 hexagramas que são consultados por meio do lançamento de três moedas. *Ovelhas negras* é dividido em três partes (as três moedas do oráculo), contendo oito contos cada uma, ou seja, um número cuja multiplicação por ele mesmo resulta na quantidade de hexagramas do *I Ching*. Portanto, há a seguinte divisão conforme o livro chinês: a primeira parte do livro de CFA é intitulada “CH’IEN”: o criativo; a segunda é “K’AN”: o abismal; a terceira é “K’EN”: a quietude. Como se pode notar, esta ordem compõe um movimento gradativo e circular de começo, meio e fim. O livro *O ovo apunhalado* tem uma organização semelhante. Ele é também dividido, em três partes, pelas letras Alfa, Beta e Gama, contendo sete contos cada um. CFA apropria-se, portanto, das concepções oriental, grega e cristã sobre a criação do Universo. Isso pode ser interpretado como uma metáfora para o seu processo de criação literária. Essa metáfora é uma constante em sua obra e aparecerá de modo decisivo no romance *Onde andarás Dulce Veiga?*.

primeira (tese) é intitulada “O mofo”, a segunda (antítese) chama-se “Os morangos” e a terceira (síntese) é nomeada pelo conto que dá título ao livro, “Morangos mofados”. Em relação aos livros pertencentes ao segundo núcleo da obra de CFA, *Morangos mofados* dá continuidade ao projeto esboçado em *Pedras de Calcutá* que antecipa o refinamento na escolha de formas e de temas que resulta numa depuração dos excessos e numa diluição ainda mais intensa das influências exteriores à obra, principalmente no que se refere à influência de autores como Clarice Lispector (núcleo intimista) e Julio Cortázar (núcleo psicodélico-fantástico).

Em *Morangos mofados*, percebe-se uma preocupação, por parte do autor, em afirmar um modo particular no trabalho com a escrita, que faz da intertextualidade com o cinema, com a literatura, com a música e, em última instância, com a própria obra, um traço fundamental e definidor de sua poética. Há, sem dúvida, uma mudança do tratamento dado à influência de grandes escritores que, antes, era assimilada por meio da imitação dos mesmos, principalmente no núcleo intimista, e, também, uma imposição de um modo peculiar de ler e (re)elaborar tais referências, agregando, inclusive, aquelas construídas no decorrer da própria obra. *Morangos mofados*, portanto, efetiva o salto que particulariza os modos de narrar do escritor, salto já ensaiado no livro *Pedras de Calcutá*, no segundo núcleo da obra. Isso porque, como citado anteriormente, a própria obra se constitui em repertório a partir do qual o autor pode selecionar com mais rigor o que lhe interessa.

Triângulo das águas, publicado em 1983, afirma essa seleção constante de CFA, pois, em relação aos demais livros do núcleo dramático, a contar pelos dois primeiros contos, “Dodecaedro” e “O marinheiro”, promove um retorno aos experimentalismos narrativos próprios do núcleo psicodélico-fantástico. Estes experimentalismos estão relacionados à influência, nos textos, do fantástico, da astrologia e da contracultura das décadas de 60-70, bem como ao uso de um recurso que acarreta a fragmentação do discurso do narrador que, ao ter dividida a sua perspectiva em vários focos diferentes, ambiciona uma visão completa e simultânea de um mesmo acontecimento e/ou sentimento⁴. Além disso, em cada um dos três

contos, encontram-se, respectivamente, os temas da expectativa (“Dodecaedro”), da perda (“O marinheiro”), e do encontro (“Pela noite”), em torno do objeto de desejo e/ou do objetivo das personagens, que nomeiam as categorias de motivação estabelecidas no início deste artigo.

O próprio título do livro remete à astrologia, cujo elemento água, que simboliza a emoção, rege os signos de Peixes, Escorpião e Câncer. Esta explicação é dada pelo próprio CFA numa entrevista. Transcrevemos, a seguir, o trecho em que ele é interrogado sobre a relação do livro com a astrologia:

Acho que é bem claro. A minha intenção foi escrever três novelas sobre o elemento água. Em astrologia, a gente considera quatro elementos, como os gregos antigos: fogo, água, terra e ar. E a água, na astrologia, é o arquétipo da emoção. São os signos de Peixes, Escorpião e Câncer. A primeira novela, ‘Dodecaedro’, seria, então, o signo de Peixes; doze pessoas, doze personagens falando. Peixes é o fim do ciclo, signo do carma, onde tudo acaba. Depois, a segunda história, ‘O marinheiro’, seria o signo de Escorpião. A frase final sintetiza toda a simbologia de Escorpião: ‘Então, com as mãos vazias, finalmente começo a navegar’. A última história, ‘Pela noite’, é de Câncer, que é o mais afetivo de todos os signos; é o signo da mãe, do carinho e da proteção: ‘Provaram um do outro, no colo da manhã. E viram que isso era bom’. A estrutura do livro é racionalmente astrológica. É minha idéia continuar com um triângulo do fogo, um triângulo da terra e um triângulo do ar (Abreu, 2001, p. 01).

“Dodecaedro”, o primeiro conto sob o signo de Peixes, é narrado por doze pessoas que estão trancadas em uma casa fora da cidade, cercada por cachorros raivosos. Cada uma delas, representando os arquétipos dos doze signos do zodíaco, expõe seus afetos e carências e, no conjunto das doze, forma-se uma décima terceira pessoa (voz) que parece ter uma perspectiva que unifica as demais, fazendo com que o aprisionamento e o medo vividos por todos sejam compreendidos por diferentes ângulos. O segundo conto, intitulado “O marinheiro”, é regido pelo signo de Escorpião. Nele, um homem passa seus dias trancado em seu próprio mundo, à espera da visita de um marinheiro. Após tal visita, ele atea fogo à sua casa – uma metáfora que significa uma espécie de acerto de contas consigo e com as suas velhas convicções, pois a perda delas impulsiona-o a partir descarregado para uma nova vida. “Pela noite”, o terceiro conto regido pelo signo de câncer, conta a história de dois homens que se encontram e têm, após um périplo pela vida noturna gay de São Paulo, efetivada a obtenção de seu(s) objeto(s) de desejo e/ou de seus objetivos, a entrega afetiva e amorosa de um ao outro.

⁴ Esse recurso aparece, também, no conto “A chave e a porta” (núcleo intimista). Nos exemplos que seguem, temos a variação da perspectiva de narração que passa da primeira pessoa do singular para a terceira: “Falávamos de caracóis, mas no vidro se refletiam as mãos de movimentos descontrolados de acender cigarros, a madeira da parede suportando papéis, fotografias, cartazes, e eu já não tinha nada além de palavras formuladas em perguntas despidas, apenas letras, estátuas de sal, de gelo, de pedra. / Era um silêncio muito grande e os dois falavam de caracóis [...]” (Abreu, 1995, p. 128, grifo nosso).

O livro *Os dragões não conhecem o paraíso* foi publicado em 1988. É composto por treze contos, cujos temas, como o próprio autor explica em nota, integram uma espécie de romance modular, em torno de assuntos como a morte, a solidão, a loucura, o sexo e o amor. É precisamente neste livro que o caráter dialógico (Bakhtin, 1981) – que agrega outros textos, literários ou não, bem como elementos da própria obra num processo intertextual que acarreta a retomada de personagens, situações dramáticas e desfechos anteriores – ganha força e uma posição definitiva no conjunto dos trabalhos de CFA, embora esta prática tenha sempre estado presente, de uma forma ou de outra, em toda a sua produção. Além disso, em *Os dragões não conhecem o paraíso*, a apropriação de textos canonizados e/ou cultivados por determinadas práticas e/ou segmentos sociais e culturais (fábulas, romances consagrados pelo cânone ocidental etc.) e a aproximação com os gêneros de discurso próprios da indústria cultural, tais como o cinema, o romance-folhetim, as revistas femininas, as propagandas de rádio e TV, a música *pop* e popular brasileira e estrangeira são feitas de modo similar ao tratamento dado a essas questões no romance *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990).

Estranhos estrangeiros, publicado em 1996, é um livro póstumo. Contém três contos: “Ao simulacro da imagerie”, inédito, “Bem longe de Marienbad”, publicado na França e, até então, inédito no Brasil, e “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish”, publicado no livro *Pedras de Calcutá* (1977)⁵. Há, também, a novela “Pela noite”, publicada, originalmente em 1983, no livro *Triângulo das águas*. A temática do livro gira em torno da experiência de se estar fora da terra natal, da condição de estrangeiro no próprio país, além da impossibilidade de o sujeito se familiarizar com o mundo à sua volta e de se reconhecer em sentimentos e acontecimentos ligados ao seu passado e presente temporais.

No núcleo dramático, a maior parte das personagens se debate diante da impossibilidade de realização de seus desejos, da falta de sentido da existência, da falência das utopias sociopolíticas, filosóficas e místicas da contracultura das décadas de 60-70, da necessidade de driblar a monotonia e a solidão. Contudo, elas, também, têm a consciência de que é possível simular suas angústias, suas procuras e esperas de modo a se posicionarem de acordo com seus próprios interesses no que se refere à relação entre o seu universo íntimo e o universo do *outro*. Assim como nos dois núcleos anteriores, neste terceiro núcleo, a compreensão dos referentes à volta

das personagens ocorre sempre de dentro para fora. Elas não se deixam afetar pelo que é externo a elas, portanto, fora de sua compreensão. No encontro com o *outro*, considerado, aqui, como o objeto de desejo e/ou como o objetivo, é encenado um falso movimento de abertura e auto-reflexão, uma espécie de drama/simulação que não exclui uma perspectiva intimista: ainda aqui, o que as personagens procuram, vêem e compreendem está circunscrito ao seu universo íntimo e, por consequência, limitado à sua perspectiva e às projeções de sua fantasia. Um exemplo disso é o conto “Joãozinho e Mariazinha”, do livro *Pedras de Calcutá*, intermediário entre os núcleos psicodélico-fantástico e dramático, que apresenta o diálogo entre um homem e uma mulher, inicialmente, desconhecidos um para o outro. Após tocar o interfone de um apartamento escolhido aleatoriamente durante uma caminhada noturna e solitária, o homem identifica-se como João e pergunta por uma tal Maria. Ela o convida a entrar e, a partir daí, eles têm uma conversa trivial sobre pessoas supostamente conhecidas por ambos, sobre produtos de consumo, sobre nomes de pessoas e seus hábitos. Enquanto isso, ambos bebem e fumam. No final, ele vai embora, revelando que não se chamava João e não conhecia nenhum Paulo, o suposto amigo em comum. Ela, também, diz que não se chamava Maria e que tinha, sim, um rádio-relógio e uma garrafa de vinho, artigos que ela, durante a conversa, afirmou não possuir. Assim como no conto “A chave e a porta”, do livro *Inventário do ir-remediável* (núcleo intimista), as personagens anônimas mantêm um jogo de sedução a fim de camuflar o medo da entrega amorosa e erótica, em “Joãozinho e Mariazinha”, fica claro, desde o início, que as duas personagens, efetivamente, assumem suas máscaras e utilizam produtos de consumo como isca (o vinho, o rádio relógio) para seduzir e “jogar”. Tanto é que, quando o rapaz percebe que Maria também não é *Maria*, ou seja, que ela, como ele, também está mentindo, ele vai embora. Além disso, ela revela que, ao contrário do que disse antes, possuía, sim, uma garrafa de vinho, algo que tornaria o encontro mais agradável, mas que “agora é muito tarde” (Abreu, 1996a, p. 24). Quando qualquer espécie de vínculo entre ambos começa a se desenhar, pois eles percebem que se identificam pela estratégia de jogo – a simulação de serem outros que não eles mesmos – o encontro se frustra.

Representa o núcleo lúdico o romance *Onde andarás Dulce Veiga*, de 1990. Neste núcleo há, por meio da metalinguagem e da intertextualidade, a integração das combinações entre os motivos e as situações dramáticas presentes nos demais núcleos, por um viés, digamos, parodístico, no sentido de uma apropriação bem-

⁵O conto “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish” foi retirado da edição de *Pedras de Calcutá*, de 1996.

humorada das combinações anteriores. Isto reforça o caráter performático, de viés lúdico, que permite que os motivos e movimentos da perda, da busca, da espera e do encontro do(s) objeto(s) de desejo e/ou dos projetos de vida das personagens sejam revistos, configurando, assim, não fosse a morte precoce de CFA, seu quarto e último eixo de produção artística, – eixo que marca o reconhecimento, pelo autor, de que a sua obra, é, concomitantemente, a mesma e uma *outra*.

Pertencente à categoria **Expectativa**, e contendo, também, as categorias **Perda** e **Encontro**, *Onde andaré Dulce Veiga?* apresenta os desdobramentos, as recriações e uma reelaboração das cinco situações dramáticas listadas no início desse artigo. O romance trata da busca da cantora Dulce Veiga, desaparecida no auge da fama, por um repórter, o narrador-protagonista do romance. Para ele, a descoberta do paradeiro da artista significa recompor parte de sua história de vida, já que a entrevista com Dulce Veiga, feita por ele há mais de vinte anos, compõe um fragmento de seu obscuro passado. Após um longo período desempregado e imerso no vazio afetivo e pessoal devido à perda de seu(s) objeto(s) de desejo e/ou de seu(s) objetivo(s), o protagonista, um homem de aproximadamente quarenta anos, recebe uma proposta de emprego no mesmo jornal no qual trabalhara há vinte anos. O que, de início, seria uma simples retomada de trabalho já conhecido, em razão de uma crônica saudosista sobre a cantora Dulce Veiga escrita por ele, torna-se motivo de uma busca existencial para o jornalista, que vê em tal tarefa a possibilidade de resgate e reconciliação com seu passado. Ao empreender uma viagem em meio aos mais variados cenários – boates suburbanas, ruas estreitas, sujas, de trânsito engarrafado, mansões no bairro do Morumbi, botecos, viadutos – típicos de uma grande cidade como São Paulo, mais do que buscar a cantora, o repórter busca a si mesmo.

O romance, pois, tem caráter metalingüístico, já que se faz à medida que é narrado por seu protagonista. Além disso, assim como o conto “Mel e girassóis”⁶, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (núcleo dramático), a “realidade” de *Onde Andará Dulce Veiga?* é toda construída com base em clichês, citações literárias, cenas de filmes e trechos de

músicas. Como que usando uma câmera cinematográfica, o narrador registra os referentes à sua volta – as pessoas, os objetos, os sentimentos e as sensações – já codificados, ou seja, captados e gastos pelo uso feito por outras pessoas que se utilizaram, também, da literatura, da música, do cinema etc. Ocorre que, ao reconhecer tais códigos, ele os utiliza de maneira crítica e, por vezes, lúdica, a fim de comunicar-se com eles e, também, por meio deles, não sem antes (re)codificá-los de acordo com a sua perspectiva, criando, deste modo, a sua história. Portanto, o trabalho lúdico empregado na colagem de citações é ainda mais evidente, mais complexo e mais amplo de significados. É por isso que, ao deparar-se com o seu tão buscado objeto de desejo e/ou objetivo, a cantora Dulce Veiga, o narrador-protagonista afirma ter encontrado outra coisa. A Dulce Veiga encontrada não é a mesma de vinte anos atrás, envolta em *glamour*, mas, sim, uma mulher comum, sem maquiagem nem produção, adepta de práticas naturalistas e de uma vida simples. Enfim, uma mulher real, que não corresponde às projeções da fantasia do narrador-repórter. O processo de busca e todos os caminhos e referências percorridos pelo narrador – sua relação lúdica com os referentes que o cercam –, participam, ativamente, na configuração de sua própria personalidade, concorrendo para que, no final da busca, o narrador-protagonista não seja mais o mesmo que iniciara tal percurso.

O protagonista do romance parte de uma condição de perda porque, antes da nova oportunidade de emprego, ele se encontrava num estado de apatia devido à falta de dinheiro e à ausência de Pedro, com quem tivera um complicado relacionamento amoroso. De acordo com as categorias de motivação estabelecidas como recorrentes no decorrer de nossa análise da obra de CFA, tal situação caracteriza a categoria **Perda** que se desenvolve em direção à categoria **Expectativa**. Esta última desdobra-se em dois posicionamentos diferentes por parte das personagens envolvidas: elas são trancafiadas numa espera sem fim de algo ou alguém que simboliza uma possível solução para a sua espera, ou, então, são lançadas numa busca frenética e incansável de algo ou alguém que supra as suas necessidades. No romance, este último posicionamento, o da busca do narrador por Dulce Veiga, a pessoa na qual ele projeta suas expectativas e objetivos, desperta-o para o caráter *urgente* de sua vida, pois, ao desconfiar de que é portador do vírus HIV, que lhe imprime marcas corporais que denunciam o seu estado físico algo doente, toma

⁶ Sobre esse conto, consultar MARCATTI, I. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Nessa dissertação, a autora desenvolve um estudo sobre as relações entre a obra de CFA e a música popular brasileira. No que se refere ao conto “Mel e girassóis”, a autora estuda a influência da Bossa Nova (manifestação musical iniciada no Brasil no final da década de 50 do século XX) na construção dos efeitos estéticos do conto. Outra análise de “Mel e girassóis” de uma perspectiva semelhante se encontra em MENDES, F.O. *Do som da música popular brasileira e à margem da poesia: a intertextualidade em Caio Fernando Abreu*. 2000. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2000.

consciência da iminência de sua morte. Porém, a consciência, produzida pela desconfiança de ser portador do vírus, não acontece de modo brutal, ou, pelo menos, a reação da personagem frente a uma perspectiva funesta não o impulsiona para o *limbo existencial*, como ocorre com algumas das personagens dos contos dos núcleos anteriores. Ao contrário, por se tratar de uma suposta certeza, a consciência da morte desencadeia, no narrador, a sua força vital, que impulsiona a sua busca identitária:

[...] Cartas, santos, números, astros: eu queria afastar completamente todas essas coisas da minha vida. Queria o real, um real sem nada por trás além dele mesmo. Apenas mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver, tocar e cheirar como os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros, dos corredores do edifício. Eu estava farto do invisível (Abreu, 1997, p. 40).

A iminência da morte, em última análise, faz com que o narrador-protagonista desenvolva um senso crítico que lhe possibilita fazer uma avaliação do seu percurso de vida, identificando e aceitando suas contradições e paradoxos: ele quer, portanto, o desenho cru de sua vida/realidade, o esboço nu, anterior à pintura e às sobreposições, “o real, um real sem nada por trás além dele mesmo” (Abreu, 1997, p. 40), mas tem consciência de que, no processo de busca de si mesmo, é impossível descolar-se totalmente de seu passado e deter o movimento constante de (re)significação do mesmo. As declarações que seguem podem ser compreendidas de dois modos: elas são uma auto-avaliação do narrador, mas, também, podem ser lidas como uma espécie de crítica do escritor CFA, por meio da voz do protagonista, às personagens dos núcleos anteriores. Tais declarações estão grafadas em itálico, recurso formal muito usado por CFA, principalmente no núcleo intimista, que distingue o caráter ainda mais íntimo e confessional do relato do narrador-personagem dos demais eventos e sentimentos descritos no romance.

[...] Eu era muito jovem, tinha vinte anos e a segurança absoluta da eterna juventude, como um pequeno vampiro ou semideus.

[...] Tudo isso que agora parece clichê banal, naquele tempo – repito e não me canso, porque é belo e mágico na sua melancolia: naquele tempo – tudo era novo, eu nem suspeitava das marcas pelo caminho.

[...] Eu era muito magro, eu tinha acho que até menos de vinte anos, e tantas ilusões (Abreu, 1997, p. 33-34)

Esse recurso formal é apenas um exemplo de como, no seu último romance, o escritor confecciona seu *pentimento* textual, já que ele marca todo o romance: valendo-se dos fragmentos do passado, nesse caso, a escrita em itálico que conota o intimismo do relato, ele produz novos sentidos à medida que tal destaque gráfico é empregado por meio da voz do narrador-personagem – um desdobramento do escritor? –, com um distanciamento crítico. Referimo-nos, aqui, tanto ao distanciamento do passado relatado pelo narrador-protagonista, que se auto-avalia, quanto ao distanciamento de CFA em relação à sua produção literária anterior a *Onde andaré Dulce Veiga?*. Tal distanciamento possibilita que o escritor (re)utilize a grafia em itálico, porém, extraindo dela o que há de mais apropriado na construção do efeito desejado – a confissão íntima do seu protagonista e a avaliação das atitudes e dos sentimentos dele –, como uma costura em que ele ata, por meio do mesmo ponto, o recurso formal utilizado, o passado e o presente, numa espécie de colcha de retalhos ou mosaico. Isto mostra que a divisão da obra de CFA em núcleos não funciona de modo estanque. Nossa intenção é demonstrar que os elementos formais e temáticos perpassam de maneira ativa toda a sua produção, já que há o constante diálogo entre esses elementos dentro de um mesmo núcleo e, também, de núcleo para núcleo, minando os limites existentes entre um e outro núcleos. Neste sentido, as relações entre as categorias **Perda**, **Expectativa** e **Encontro** são de interdependência, cuja combinação, a cada núcleo produz um movimento paradoxal que faz dos recursos utilizados os *mesmos* e *outros*.

Em relação ao plano temático, é comum, na obra de CFA, as personagens defrontarem-se com a perda, associada, quase sempre, à degeneração física, visto que o corpo delas é tratado como o lugar em que se inscrevem os limites da oscilação, por elas produzida, entre os extremos da dor e do prazer⁷. Contudo, o aprisionamento do sujeito em um corpo imanente que, no primeiro romance e nos contos anteriores a *Onde andaré Dulce Veiga?*, era visto com horror e, num certo sentido, com fascínio, neste último romance, é tratado, no mínimo, com humor:

Olhei minha cara no velho espelho riscado, as marcas que eu nem sabia mais se pertenciam ao vidro ou à pele, cumprimentei com uma curvatura de cabeça: ‘Muito bem, parabéns. Você agora tem um emprego’. [...] – não queria lembrar, mas lembrei – há menos de uma semana descobrira o primeiro fio de cabelo branco.

⁷ Este assunto está desenvolvido no artigo “Os sapatinhos vermelhos” em trânsito: da aldeia à metrópole, por Dias (2004; 2006).

[...] E quanto à experiência – bem, aquela cara marcada, ainda inchada de sono, com barba de três dias, me observando por entre os riscos do espelho, parecia tê-la de sobra. Tudo bem, disse a cara no espelho, já que você prefere mesmo confundir experiência com devastação [...] (Abreu, 1997, p. 12).

Neste trecho, também, o narrador-personagem é capaz de se desdobrar em dois, ou seja, no *eu* do espelho e no *eu* que avalia e dialoga com a imagem projetada. É esta versatilidade que lhe permite encarar com lucidez o seu percurso de vida e as marcas entalhadas por este percurso no seu corpo e no seu espírito. Soma-se a isso a vontade da personagem de se apegar ao real, mesmo que este seja degradado – “os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros” (Abreu, 1997, p. 40), levando em conta, ao mesmo tempo, a máxima greco-latina *carpe diem*. Revela-se, pois, uma diferença considerável no que se refere aos posicionamentos da personagem principal do romance e das personagens principais dos três núcleos anteriores. Como visto, as personagens do núcleo intimista, confiantes na idéia de *eu* como sujeito coerente, motivadas por suas vontades e objetivos, dramatizam um falso movimento de compreensão do *outro*, pois, na verdade, continuam encerradas em si mesmas, ignorando a natureza dinâmica de suas consciências e do mundo à sua volta. Por vezes, o contato com o *outro*, que *reflete* nada mais do que elas próprias, ocorre de modo brutal, fazendo-as apegarem-se desesperadamente às ruínas de suas convicções. As personagens do núcleo psicodélico-fantástico têm, no aniquilamento do sujeito, uma ambivalência: tal diluição é ora uma pré-condição para obtenção do(s) seu(s) objeto(s) de desejo e objetivos, ora o que acarreta o aniquilamento do seu ser. Isso, porque de tanto esperar, desejar, temer e se angustiar, o sujeito converte-se na Espera, no Desejo, no Medo e na Angústia. Já as personagens do núcleo dramático têm uma dimensão ainda mais *trágica* do que as personagens do núcleo intimista em relação aos encontros e às procuras motivados pelo desejo. Ou seja, estes movimentos são realizados por seres que mascaram os escombros de suas identidades e omitem e/ou dissimulam os seus propósitos uns para os outros, transitando entre diferente *personae*. O resultado disso é, sempre, a frustração das expectativas, o desencanto e o desencontro. Valendo-se dos posicionamentos das personagens dos núcleos anteriores, o protagonista do romance é consciente de que para cada sentimento e/ou situação por ele vivenciados há uma diferente faceta identitária atuando, pois ele se deixa perpassar e se transformar pelas mais diversas experiências.

Conclusão

Na relação entre os núcleos, há a consolidação e a potencialização de pelo menos quatro conjuntos combinatórios de motivos e de situações dramáticas, condicionados, sempre, pela reelaboração e reagregação do material lingüístico num constante exercício de distanciamento crítico por parte do autor. Desta maneira, estão presentes, de núcleo para núcleo, as características temáticas e formais do(s) núcleo(s) anterior(es) que o autor estabeleceu como válidas na busca de novas combinações. Vale lembrar que essa busca obsessiva de novas formas de contar – e de se recontar – resultou, além da configuração dos núcleos intimista, psicodélico-fantástico, dramático e lúdico, especialmente após 1990, no refazimento de pelo menos quatro de seus oito livros de contos e do seu primeiro romance, *Limite branco*, publicado em 1971.

Por causa do caráter dialógico (Bakhtin, 1981), é possível observar que especialmente no quarto núcleo da obra de CFA, representado pelo romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, seu último trabalho publicado em vida, as combinações entre os motivos e as situações dramáticas presentes nos demais eixos de produção de sua obra são radicalizadas e reavaliadas por meio da intertextualidade e da metalinguagem. Esta revisão/reelaboração da obra de CFA que o romance apresenta explicita que a sua obra se lê e se relê na medida em que se constrói/é construída. Compreendemos, portanto, a obra de CFA como uma constelação complexa, composta por núcleos mais ou menos fechados de combinações entre os motivos e situações dramáticas mais utilizados, que sustentam os núcleos intimista, psicodélico/fantástico, dramático e lúdico. Estes núcleos chocam-se, atraem-se, repelem-se, misturam-se e, sobretudo, criam relações de interdependência, o que permite, por exemplo, afirmar que, assim como o romance *Onde andaré Dulce Veiga? – Um romance B* (1990), último romance de CFA, contém elementos da produção anterior, *Inventário do ir-remediável* (1970), primeiro livro de contos do escritor, contém, em potência, elementos da produção que se segue.

Tendo em vista a impossibilidade de que as recombinações entre motivos e situações dramáticas ocorram independentemente da passagem do tempo – afinal, no caso de CFA foram quatro décadas de literatura –, como uma espécie de pintura antiga ou esboço que vem à tona, em tela reaproveitada, produzindo novos significados, o *pentimento* produzido a partir do rearranjo dos núcleos intimista, psicodélico-fantástico, dramático e lúdico, que resulta na construção das várias facetas

identitárias da poética de CFA não deve ser demarcado de modo estanque, pois aquilo que é considerado como *novo* num determinado núcleo contém, também, os restos da formação anterior.

Agradecimentos

À Lara Souto Santana, que revisou o *abstract* deste artigo.

Referências

- ABREU, C.F. *Morangos mofados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- ABREU, C.F. *Triângulo das águas*. São Paulo: Siciliano, 1983.
- ABREU, C.F. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ABREU, C.F. *O ovo apunhalado*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- ABREU, C.F. *Limite branco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- ABREU, C.F. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- ABREU, C.F. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- ABREU, C.F. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- ABREU, C.F. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- ABREU, C.F. *Onde andarás Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ABREU, C.F. Entrevista. [S.l.: s.n.], 2001. Disponível em: <<http://caio.itgo.com/entre02.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2001.
- BAKTHIN, M.M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- CIRLOT, J.E. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- DIAS, E.M.S. Os sapatinhos vermelhos em trânsito: da aldeia à metrópole. *Signótica*, Goiânia, v. 16, p. 61-80, 2004.
- DIAS, E.M.S. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa)–Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2006.
- GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MARCATTI, I. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- MENDES, F.O. *Ao som da música popular brasileira e à margem da poesia: a intertextualidade em Caio Fernando Abreu*. 2000. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária)–Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2000.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates – Banquete*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. (Ed.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-203.

Received on April 03, 2007.

Accepted on October 28, 2007.