

ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS

**PAIXÕES CONCÊNTRICAS: MOTIVAÇÃO E SITUAÇÕES  
DRAMÁTICAS RECORRENTES NA OBRA DE CAIO  
FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,  
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual  
Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para a  
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de  
Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto  
2006

Dias, Ellen Mariany da Silva

Paixões concêntricas : motivação e situações dramáticas  
recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu / Ellen Mariany da Silva  
Dias. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2006.

167 f. : il.; 30cm.

Orientador: Arnaldo Franco Junior

Dissertação – (mestrado) Universidade Estadual Paulista, Instituto  
de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Abreu, Caio  
Fernando, 1948-1996 - Onde andará Dulce Veiga? - Crítica e  
interpretação. I. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual  
Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

## **COMISSÃO JULGADORA**

### Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior – Orientador

Prof. Dra. Nádia Battella Gotlib

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner

### Suplentes

Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Prof. Dra. Lúcia Granja

*Para a Michele, porque começo a viver.  
Para o Arnaldo, que além do trabalho, tornou possível a vida.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, meus irmãos, cunhada e sobrinhos pela presença sensata;

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, pela orientação criteriosa e honesta;

Aos que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste trabalho, seja com a cessão de material bibliográfico, seja por meio de críticas, sugestões e intervenções: Álex Leila, Alvaro Luiz Hattner, Fabio Akcelrud Durão, Isabella Marcatti, Lúcia Granja, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa, Marcos Siscar, Maria Celeste Tomasello Ramos, Marize Mattos Dall’Aglío Hattner, Nádia Battella Gotlib, Rodrigo Araújo, Roxana Herrera Guadalupe Alvarez;

Aos alunos André Luís Gomes de Jesus, Ariadne Colombo Vocci, Bárbara de Oliveira Moura, George Henrique Nagamura, Janaína Golfetti, Jesus Oreste Sobrinho, Mariana Moura Specian, Milena Mulatti Magri, Regiane Caetano Pereira e Ronaldo Grotto, que realizaram estágios básicos no Grupo de Pesquisa “Experiência e experimentalismo na literatura brasileira contemporânea” (2004/2006), sob a coordenação do Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior;

Ao Alvaro Luiz Hattner e ao Ricardo Sobreira, pelo *abstract*;

À bibliotecária Maria Luiza, do IBILCE/UNESP, pela presteza no atendimento;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do IBILCE/UNESP.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	p. 10
<b>CAPÍTULO I</b> .....	p. 16
1 – Núcleo intimista .....	p. 17
1.1 – <i>Limite branco</i> .....	p. 18
1.2 – <i>Inventário do Irremediável</i> .....	p. 21
1.3 – “A chave e a porta” para o romance <i>Onde andaré Dulce Veiga?</i> .....	p. 38
<b>CAPÍTULO II</b> .....	p. 51
2 – Núcleo psicodélico-fantástico .....	p. 52
2.1 – “Retratos” da expectativa, da melancolia e do lúdico .....	p. 71
<b>CAPÍTULO III</b> .....	p. 80
3 – Núcleo dramático .....	p. 81
3.1 – “Os sapatinhos vermelhos”, de Caio Fernando Abreu .....	p. 95
3.2 – “Os sapatos vermelhos”, de Hans Christian Andersen .....	p. 100
3.3 – “Os sapatinhos vermelhos” em trânsito: da aldeia à metrópole .....	p. 105
3.4 – O sujeito aprisionado pelo desejo e/ou pelo objetivo em busca de sua liberação existencial .....	p. 115
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	p. 121
4 – Núcleo lúdico .....	p. 122
4.1 – Da Expectativa ao Encontro: a escrita como combinação, criação e redenção .....	p. 138
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	p. 156
<b>Referências bibliográficas</b> .....	p. 159

## LISTA DE TABELAS

Quadro 01 ( <i>Inventário do ir-remediável</i> — IIR) .....	p. 25
Quadro 02 ( <i>O ovo apunhalado</i> — OA, <i>Pedras de Calcutá</i> — PC e <i>Ovelhas negras</i> — ON) .....	p. 55
Quadro 03 (Categoria <b>Encontro</b> ) .....	p. 56
Quadro 04 (Categoria <b>Expectativa</b> ).....	p. 59
Quadro 05 (Categoria <b>Perda</b> ) .....	p. 61
Quadro 06 ( <i>Morangos mofados</i> — MM, <i>Triângulo da águas</i> — TA, <i>Os Dragões não conhecem o paraíso</i> — DNCP e <i>Estranhos estrangeiros</i> — EE) .....	p. 85
Quadro 07 (Categoria <b>Perda</b> ) .....	p. 86
Quadro 08 (Categoria <b>Encontro</b> ) .....	p. 89
Quadro 09 (Categoria <b>Expectativa</b> ) .....	p. 92
Quadro 10 (“Os sapatinhos vermelhos” em trânsito).....	p.111

## ABREVIATURAS

CFA ..... Caio Fernando Abreu

IIR ..... *Inventário do ir-remediável*

OA ..... *O ovo apunhalado*

PC ..... *Pedras de Calcutá.*

TA ..... *Triângulo das águas.*

ON ..... *Ovelhas negras.*

MM ..... *Morangos mofados.*

DNCP ..... *Os dragões não conhecem o paraíso.*

EE ..... *Estranhos estrangeiros*



## RESUMO

A obra de Caio Fernando Abreu marca-se pela presença de temas recorrentes, tais como: a) a repressão às liberdades individuais; b) a cisão psicológica do indivíduo; c) a solidão e o anonimato nas grandes cidades; d) o hedonismo; e) a experiência do corpo em busca de sensações extremas nas drogas, no sexo, na loucura. Nesta dissertação, vamos estudar a articulação de tais temas com situações dramáticas também recorrentes na obra do escritor. Para tanto, realizaremos um estudo sistemático de seus contos e romances com base, principalmente, nos conceitos de *motivo* e de *intriga* (Tomachevski, 1976) de modo a caracterizar o que identificamos como três núcleos de produção literária do escritor, marcados, cada um deles, por um tipo determinado de articulação entre motivos e situações dramáticas. Por fim, abordaremos *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), último romance do escritor, e texto que constitui e afirma um quarto núcleo de produção literária no qual, acreditamos, Caio Fernando Abreu realiza uma avaliação crítica e lúdica de sua trajetória, jogando, para isso, com os três núcleos de produção anteriores.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Identidade; Experimentação; Pentimento.

## ABSTRACT

The work of Brazilian writer Caio Fernando Abreu is characterized by recurrent themes such as the repression of the subject's will and the subsequent creation of a psychological division in the individual and, sometimes, even his physical annihilation; the lonely and anonymous life in the great cities; the hedonism; the body's decay frequently connected to the individual's search for extreme sensations associated with sex, drugs, madness, etc. In order to study the formal and thematic choices by Abreu, this work establishes criteria based on concepts like *motif* and *plot* (dramatic situation) developed by Tomachevski (1976), in order to establish three nuclei of Abreu's literary production, each marked by a specific articulation between motives and dramatic situations. Finally, Abreu's last novel, *Onde andar  Dulce Veiga?* (1990), which can be seen as a fourth nucleus of literary production, in which the Brazilian writer performs a critical assessment of his own trajectory, playing around with the three aforementioned production nuclei.

Keywords: Caio Fernando Abreu; Identity; Experimentation; Pentimento.

## Introdução

A obra de Caio Fernando Abreu (1948-1996) 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. A partir de tal diálogo podemos reconhecer, em toda a obra do escritor, alguns 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 Caio Fernando Abreu (CFA, daqui em diante), 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 – grifo nosso)

Foi pensando nesta “rotina temática” seguida de um “paciente trabalho com a forma” realizado pelo escritor que procuramos identificar as relações entre o tema e a forma, que

configuram os traços peculiares da poética do escritor. Para estudar, então, as preferências e escolhas temático-formais de CFA, foram estabelecidos critérios com base nos conceitos de *motivo* e de *intriga* (situação dramática) postulados por Tomachevski (1976).

Há uma profunda ligação entre o motivo e a intriga. Esta é compreendida como uma “situação de conflito” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 177) que é construída a partir das ações das personagens, cujos interesses e ações são divergentes. Portanto, ao se reconhecer um mesmo motivo/tema em vários textos de um único autor/gênero, há grandes chances de se depreender a(s) situação(ões) dramática(s) dada(s) pelas ações das personagens, ações estimuladas por sua psicologia e/ou por suas relações com as circunstâncias espaciotemporais.

Tendo isso em vista, a partir de uma leitura sistemática da obra de CFA, foi constatada 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. Já as categorias da **Perda** e do **Encontro** não apresentam subdivisões. Com base na identificação dessas 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; 2) Aprisionamento da personagem na espera ou na busca de algo ou de alguém; 3) Aniquilamento do sujeito frente a uma situação adversa que inclui, muitas vezes, violência; 4) Descoberta dos afetos e da sexualidade na infância e/ou na adolescência; 5) Encontros e

desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno de seus objetos 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, para os fins desta dissertação, serão nomeados como: a) núcleo intimista; b) núcleo psicodélico-fantástico; c) núcleo dramático e d) núcleo lúdico. Desta maneira, estão presentes, de núcleo para núcleo, as características temáticas e formais do(s) núcleo(s) anterior(es) que o autor, por meio de um distanciamento crítico, 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.

Devido a esse 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 produção literária 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 se chocam, se atraem, se repelem, se misturam e, sobretudo, criam relações de interdependência, o que permite, por exemplo,

afirmar que, assim como o romance *Onde andar 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.

Com o objetivo de estudar os quatro núcleos de produção que constituem o projeto literário de CFA e que imprimem as suas identidade(s) literária(s) — uma poética cuja força motriz está na experimentação — esta dissertação está organizada da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, será feita a descrição do primeiro núcleo da obra de CFA: o núcleo intimista. Nele, serão expostas as relações entre as três categorias de motivação (**Perda**, **Expectativa** e **Encontro**) e as cinco situações dramáticas a elas vinculadas. Para auxiliar esta explanação foram feitas análises sucintas de alguns contos pertencentes ao núcleo intimista, de acordo com os motivos e as situações dramáticas que eles apresentam. Posteriormente, fizemos a análise detalhada do conto “A chave e a porta”, que consideramos exemplar do núcleo intimista, pois ele concentra as relações entre o tema e as situações dramáticas que justificam, caracteristicamente, a sua presença em tal núcleo. Por último, estudamos o desenvolvimento da categoria **Encontro** em contos dos demais núcleos da obra em comparação com o tratamento dado a esta mesma questão no romance *Onde andar Dulce Veiga?*, pertencente ao núcleo lúdico. Frisamos que, nesta dissertação, no que se refere à descrição dos núcleos da obra de CFA, seus motivos e situações dramáticas recorrentes, não foram feitas as análises de todos os contos do escritor. Analisamos, apenas, aqueles contos que consideramos mais representativos das categorias a que pertencem.

O segundo capítulo corresponde à abordagem do segundo núcleo da obra de CFA: o núcleo psicodélico-fantástico. Nele, há a exposição das relações entre as três categorias de motivação (**Perda**, **Expectativa** e **Encontro**) e as cinco situações dramáticas a elas ligadas. Foram feitas análises concisas de alguns contos pertencentes ao núcleo psicodélico-fantástico,

de modo a demonstrar a relação entre os motivos e as situações dramáticas que eles apresentam. Em seguida, há a análise completa do conto “Retratos”, considerado exemplar do núcleo psicodélico-fantástico, pois ele concentra as relações entre o tema e as situações dramáticas que justificam a sua presença nesse segundo núcleo. Por último, há o estudo do desenvolvimento da categoria **Perda** em contos dos demais núcleos da obra em comparação com o tratamento dado a esta mesma categoria no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*.

No terceiro capítulo, será descrito o terceiro núcleo da obra de CFA: o núcleo dramático. Há a exposição das relações entre as três categorias de motivação (**Perda**, **Expectativa** e **Encontro**) e as cinco situações dramáticas a elas vinculadas. Para ilustrar tais relações, foram feitas análises de alguns contos pertencentes ao núcleo dramático, de acordo com os motivos e as situações dramáticas que eles apresentam. Passamos, em seguida, à análise detalhada do conto “Os sapatinhos vermelhos”, que consideramos exemplar do núcleo dramático, pois ele concentra as relações entre o tema e as situações dramáticas que justificam a sua presença neste terceiro núcleo. Há, finalmente, o estudo do desenvolvimento da categoria **Expectativa** em contos dos demais núcleos da obra em comparação com o tratamento dado a esta mesma categoria no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Por fim, no quarto capítulo, apresentamos uma análise detalhada do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, que, por concentrar as três categorias (**Perda**, **Expectativa**, **Encontro**) e grande parte das situações dramáticas anteriormente apresentadas representa, sozinho, uma quarta fase da obra de CFA: o núcleo lúdico. Este romance orchestra de modo dialógico os motivos e situações dramáticas desenvolvidos nos núcleos anteriores da obra de CFA, dando um caráter performático e lúdico ao tratamento dos motivos e movimentos em torno do desejo e dos projetos de vida das personagens. A partir daí, são discutidas as implicações de tal processo nos campos estrutural, semântico e estético tanto no que se refere a esse romance, quanto à relação dele com o restante da obra.

Vê-se que optamos por realizar uma análise que levasse em conta tanto a leitura dos contos em função do último romance, quanto a leitura deste em função dos contos. Seria confortável adotar um procedimento metodológico que considerasse, simplesmente, a cronologia dos trabalhos de CFA. No próprio decorrer das análises desta dissertação, será possível reconhecer tal cronologia. Contudo, a obra de CFA não possui um desenvolvimento linear. A própria retomada das combinações entre os motivos e as situações dramáticas de um núcleo para outro não ocorre linearmente, já que ela esteve submetida aos humores, às necessidades circunstanciais e aos critérios de seleção do escritor. O próprio Caio, ao contrário do que o que a sua obra impõe, sempre se guiou pela idéia de desenvolvimento linear em direção à perfeição no cuidado com a escrita e a reescrita de seus textos. Acreditamos, entretanto, que o que ocorre é a espacialização desse ideal de perfeição que acaba por montar um mosaico cujas possibilidades de composição são passíveis, sempre, de rearranjo. Tal mosaico faz com que essa obra seja, numa visada ampla que a compreenda como uma constelação de núcleos que dialogam, a mesma e uma *outra*.

Mesmo devido à impossibilidade de que essas recombinações ocorram independentemente da passagem do tempo — afinal, no caso de CFA foram quatro décadas de produção literária —, 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, como esperamos demonstrar, os restos da formação anterior.



# CAPÍTULO I

*(...) 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. (Limite Branco, CFA, romance, 1971)*

## 1 – O núcleo intimista

No núcleo intimista, prevalece um traço introspectivo/confessional no tratamento dos motivos e movimentos da perda, da busca, da espera e do encontro do(s) objeto(s) de desejo e dos projetos de vida das personagens. Nesses 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 ela. Há, aí, num primeiro momento da produção do escritor, a influência determinante — nos planos temático e estrutural — da obra Clarice Lispector. Contudo, tal influência torna-se, com o desenvolvimento da produção do escritor, mais propriamente um referencial do que uma determinante das escolhas temáticas e formais de CFA.

Este núcleo é composto pelos dois primeiros livros, *O Inventário do Irremediável*, de 1970 (contos), e *Limite Branco*, de 1971 (romance). É neste 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. É em torno destes temas, que se constroem situações dramáticas que serão frequentes no decorrer da obra de CFA, tais como os encontros e desencontros entre as personagens, os diálogos confusos e entrecortados, a busca ou a espera de algo ou alguém, a perda de algo ou alguém desejados.

Apesar de o foco de estudos deste trabalho estar centrado na produção contística de CFA, que se inicia em meados da década de 60 e vai até meados da década de 90 do século XX, e no romance *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), não se ignora, aqui, o seu primeiro romance, *Limite branco*, de 1971. Neste romance, já é possível perceber em potência as preferências temático-formais de CFA que, de acordo com o modo como compreendemos a

sua obra — como uma constelação de núcleos de combinações de motivos e de situações dramáticas que dialogam —, contribuem para a configuração dos núcleos intimista, psicodélico-fantástico, dramático e lúdico, responsáveis pela afirmação da(s) identidade(s) literária(s) do escritor. Faremos, então, uma sucinta descrição do referido romance.

### 1.1 - *Limite branco*

*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.

Neste romance, é contada a 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 “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, por 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, então, 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 que 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.

Compreendemos *Limite branco* como 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, 1993, 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. Pudemos 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 andaré Dulce Veiga?*, nos trechos em que o narrador-protagonista faz uma autocrítica ou se lança nas lembranças de seu passado. 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 inter-dependem mostra-se pertinente.<sup>1</sup>

## **1.2 - Inventário do irremediável**

No que se refere à abordagem dos núcleos da obra de CFA, é interessante mencionar que assim como *Onde andaré Dulce Veiga?* está para toda a sua produção, *Limite branco* está para o livro de contos, *Inventário do irremediável*, seu antecessor.<sup>2</sup> Vejamos um rápido exemplo em que alguns motivos e uma determinada situação dramática, recorrentes em toda a

---

<sup>1</sup> O uso da grafia em itálico e suas implicações no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* será melhor estudado no quarto capítulo desta dissertação.

<sup>2</sup> Ou seja, acreditamos que ambos os romances funcionam como balizas que demarcam tanto o início quanto o final da produção do escritor, funcionando como instâncias centralizadoras dos motivos e das situações dramáticas mais utilizadas por ele. Eis o motivo pelo qual preferimos, neste primeiro capítulo, inverter a ordem de apresentação das análises dos dois livros: iniciar a dissertação com a análise do primeiro romance de CFA, seu segundo livro na ordem de publicação, e finalizá-la com a análise de seu último romance.

sua obra, (re)aparecem num conto de *Inventário do irremediável*, no romance *Limite branco* e no último romance, *Onde andará Dulce Veiga?*:

Primeiro trecho, conto “Domingo”, do livro *Inventário do irremediável*:

Em um metro e oitenta, dezoito anos, e em dezoito anos, seis meses, quatro dias, dezesseis horas e vinte minutos (em breve vinte e um). Nesse amontoado de características, sessenta quilos de magreza e solidão. Encosta o corpo na cama, a mão passando de leve no xadrez do cobertor dobrado a seus pés, o rosto na parede que o acolhe com o sem compromisso de sua impessoalidade, a mão passa sobe desce e de leve, de leve começa a chorar. (ABREU, 1995, p. 81)

Neste trecho, a personagem de “Domingo” (IIR), por se sentir rejeitada pelos amigos e se julgar diferente deles, prefere ficar sozinha em casa num domingo. Segundo o protagonista, domingo é um dia em que, comumente, todas as pessoas normais se divertem. Então, excluído dessa possibilidade de diversão, ele reflete sobre a sua condição de adolescente solitário.

A citação abaixo traz a personagem principal do romance *Limite branco* numa situação semelhante à situação da personagem do conto “Domingo”:

(...) Às vezes, relendo as coisas que eu mesmo escrevo, tenho a impressão de que nasceram de um outro Maurício. Um Maurício muito velho, desiludido, amargo. Levanto, vou até o espelho, investigo meu rosto. Ele não tem rugas, nem sulcos, nem mesmo a sombra de uma tristeza ou dor muito fundas. É um rosto de animal jovem, um rosto de dezenove anos, que ainda não viu nada, não sentiu nada e, principalmente, que não sabe nada. Mas por traz dele, sinto o outro. O outro que um dia virá à tona, talvez sem sequer anunciar a própria chegada. (ABREU, 1993, p. 58)

Há, também, aqui, por parte do protagonista Maurício, uma reflexão sobre a sua condição de “animal jovem, um rosto de dezenove anos” (ABREU, 1993, p. 58), na ocasião em que ele se olha no espelho e se auto-avalia. Novamente, a constatação dele, assim como a constatação da personagem de “Domingo”, é a de que ele é solitário e de que, devido ao fato de ser adolescente, não sabe nada sobre a vida. Os motivos da solidão e da experiência de vida da personagem estão ligados, como podemos notar, às marcas e sulcos na pele, sinais que ele

ainda não tem devido à sua inexperiência. Isto, ao contrário do protagonista do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Vejamos:

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.

(...) 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, 1990, p. 12)

Por meio dos trechos destacados, podemos perceber que os protagonistas têm vários traços em comum, tais como: 1) uma espécie de obsessão por ver a si próprios, fazendo uma constante auto-crítica; 2) a tentativa de desdobramento do ser que dialoga com a sua imagem do espelho (especialmente em *Limite branco* e em *Onde andaré Dulce Veiga?*); 3) a experiência de vida que, seja ela uma inexperiência característica da adolescência, seja ela uma experiência própria à meia idade, os quarenta anos do protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, entalha, ou não, literalmente, o corpo das personagens. Além desses traços em comum entre as personagens, os motivos da solidão, do corpo entalhado — ou não —, pela experiência de vida e do desdobramento do sujeito, há, no nível estrutural da obra de CFA, outra semelhança: as três personagens se encontram no que chamamos, aqui, de um estado de espera. Isto caracteriza, conforme veremos nesta dissertação, a categoria de motivação denominada **Espera**, em que as personagens anseiam por um acontecimento ou por alguém que indicie, como uma espécie de promessa, a realização de suas expectativas e de seus projetos de vida. É a modulação na articulação entre os temas e as formas recorrentes na obra de CFA que dará os traços característicos dos núcleos de sua produção.

Após a breve explicação sobre o papel dos dois romances em relação ao todo da obra de CFA, passamos à descrição e à análise de *Inventário do Irremediável*, de 1970.



Neste livro, temos uma espécie de enumeração das paixões temático-formais de CFA. O modo como o livro é organizado possibilita divisar a coerência interna dos temas e das estruturas escolhidos pelo escritor. Conforme a definição do dicionário *Houaiss*, a palavra *inventário* designa “6 levantamento minucioso dos elementos de um todo; rol, lista, relação. 7 qualquer descrição detalhada, minuciosa de algo” (HOUAISS, 2001). Estas duas definições condizem com a organização do livro que, composto por vinte e cinco contos, faz algo como uma listagem dos principais temas abordados pelo escritor. Portanto, nas subdivisões do livro intituladas “Da morte”, “Da solidão”, “Do amor” e “Do espanto”, notam-se os “inventários” de CFA que, numa segunda edição revista pelo próprio autor, passam de uma condição “irremediável” para um “ir remediável”, algo (a própria obra?) que pode ser reconsiderado, retomado. O escritor, no prefácio da segunda edição do livro, aponta algumas de suas particularidades:

(...) até o título mudou, passando da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser consertado?).

Creio que o mais perigoso neste *Inventário* é a excessiva influência de Clarice Lispector, muito nítida em histórias como *Corujas* ou *Triângulo Amoroso: Variação sobre o Tema*. Mas há ainda outras influências: a do *nouveau roman* francês de Robert-Grillet, Natalie Sarraute e Michel Butor, num conto como *Ponto de Fuga*, e também o realismo mágico latino-americano (em *O Ovo* ou *O Mar Mais Longe Que eu Vejo*), vagas alegorias sobre a ditadura militar do País (...)

Seja como for, com todas as suas irregularidades e muitas pretensões (frequentemente é demasiado *literário*), sem dúvida *Inventário do Irremediável* foi uma das bases de todos os livros que vieram depois. (ABREU, 1995, p. 05-06 – grifo nosso)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Na versão de 1995, CFA retirou oito contos e reescreveu os demais. Vale lembrar que, assim como *Inventário do irremediável/Inventário do ir-remediável*, outros quatro livros tiveram suas edições refeitas, a saber: *Limite branco* (1971/1993), *O ovo apunhalado* (1975/1984), *Morangos mofados* (1982/1995) e *Triângulo das águas* (1983/1991). Tendo em vista que a principal hipótese desta dissertação é a de que *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990) condensa e dá nova perspectiva ao restante da obra de CFA, estas reedições ocorrem, em nosso ver, não por acaso, após a publicação deste último romance, momento em que o escritor lança mão, de modo mais enfático, de uma avaliação crítica e lúdica de sua literatura. Este aspecto será discutido no quarto capítulo desta dissertação.

A partir da organização temática feita pelo autor, propomos uma classificação dos contos, feita com base nos conceitos de *motivo* e de *situação dramática* postulados por Tomachevski (1976), que será útil quando do estudo dos demais núcleos da obra de CFA. Inicialmente, o quadro<sup>4</sup> abaixo apresenta os contos do livro *Inventário do ir-remediável* classificados conforme as categorias de motivação **Perda**, **Expectativa** e **Encontro** e as cinco situações dramáticas a elas vinculadas.

Quadro 01 (*Inventário do ir-remediável* — IIR)

MOTIVAÇÃO				
CONTOS	PERDA	EXPECTATIVA (busca/espera de algo ou alguém)	ENCONTRO	
	Os cavalos brancos de Napoleão	Amor	O coração de Alzira	
	O ovo	O inventário do ir-remediável	Apenas uma maçã	
	Fuga	Apeiron	Diálogo	
	Triângulo amoroso: variação sobre o tema	Amor e desamor	A chave e a porta	
	Corujas	Verbo transitivo direto	Ponto de fuga	
		Metais alcalinos	Meio silêncio	
		Itinerário	Madrugada	
		Fotografia	O rato	
		Paixão segundo o entendimento		
		Domingo		
		A quem interessar possa		
		O mar mais longe que eu vejo		
SITUAÇÕES DRAMÁTICAS POSSÍVEIS NAS TRÊS CATEGORIAS DE MOTIVAÇÃO				
Conflitos entre a vida íntima e a vida cotidiana	Aprisionamento da personagem na espera ou na busca de algo ou de alguém	Aniquilamento do sujeito frente a uma situação adversa que inclui, muitas vezes, violência	Descoberta dos afetos e da sexualidade na infância e/ou na adolescência	Encontros e desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno de seus objetos de desejo e projetos de vida

Ocupam a categoria **Perda** os contos “Os cavalos brancos de Napoleão”, “O ovo”, “Fuga”, “Triângulo amoroso: variação sobre o tema” e “Corujas”. Esta categoria caracteriza-

<sup>4</sup> No decorrer de toda a dissertação, utilizaremos quadros semelhantes baseados no eixo **motivação/situação dramática** de modo a descrever, a partir de um mesmo viés de abordagem, cada um dos núcleos da obra de CFA.

se pelo vazio e pela falta de sentido decorrentes da constatação, por parte das personagens, da perda de seus objetos de desejos e/ou projetos de vida.

Estruturado pela primeira situação dramática — conflitos entre a vida íntima e a vida cotidiana —, o conto “Os cavalos brancos de Napoleão” trata da história de vida do protagonista Napoleão, um advogado de meia idade que, à custa de uma rotina estressante de trabalho, mantém os luxos de sua família, ostentando, com isso, uma posição social afim à de uma família de classe média-alta de uma grande cidade. Sufocado pelo conflito entre o seu desejo íntimo de liberdade e a sua condição de “chefe de família”, ele começa a ver cavalos brancos por toda parte. Com isto, ele se fecha em um mundo particular a ponto de viver em função das visões que tem. Tal conflito se resolve quando Napoleão é internado em um sanatório e, por causa de complicações de saúde aliadas à loucura, morre. Vinculado à mesma situação dramática — conflitos entre a vida íntima e a vida cotidiana —, há, também, o conto “O ovo”. Neste conto, por enxergar um imenso ovo cuja casca ameaça aprisionar a todos que o rodeiam, inclusive, a si próprio, o protagonista, que narra a sua história em 1ª pessoa, é isolado num local que parece ser um sanatório. Contudo, diferente de “Os cavalos brancos de Napoleão”, em “O ovo”, o seu protagonista tem, no registro de sua experiência por meio da escrita, uma espécie de “grito de socorro” que lhe permite construir um canal de comunicação sobre as suas experiência e condição. Ambos os contos destacam que a personagem, impedida de dar expressão ao que é singular em sua individualidade, é obrigada a assumir uma posição à margem da sociedade, seja esta posição a da loucura e/ou a da morte.

É importante ressaltar o caráter permeável dos núcleos de produção de CFA. Um exemplo disso é o fato de que, nos dois contos mencionados anteriormente, há a presença de elementos da literatura fantástica — os cavalos brancos que perseguem Napoleão e o imenso ovo que ameaça aprisionar o protagonista do conto “O ovo” —, característica principal do núcleo psicodélico-fantástico, que serve como base para o conflito entre a vida íntima e a vida

cotidiana das personagens. Isto demonstra que a relação entre os núcleos de produção de CFA é de diálogo/permeabilidade, pois a presença de elementos característicos do segundo núcleo está em potência no núcleo intimista.

Os contos “Fuga” e “Triângulo amoroso: variação sobre o tema” têm em comum a quarta situação dramática: a descoberta dos afetos e da sexualidade na infância e/ou na adolescência. No conto “Fuga”, um menino de oito anos tem suas convicções abaladas quando a colega com quem ele havia combinado uma fuga desiste de levar tal plano adiante. Há, a partir daí, o questionamento dos afetos e da condição de criança que a personagem ocupa. Em “Triângulo amoroso: variação sobre o tema”, uma menina ensaia seus sentimentos de amor e de ódio por um gato de estimação. Ela, ao descobrir que, mesmo como dona, não é o centro da atenção e do afeto do animal — o que caracteriza, para ela, a perda de uma possível fonte de amor —, enforca-o.

Sob a categoria **Expectativa**, há os seguintes contos: “Amor”, “Apeiron”, “Amor e desamor”, “Verbo intransitivo direto”, “Metais alcalinos”, “Itinerário”, “Fotografia”, “Paixão segundo o entendimento”, “Domingo”, “A quem interessar possa”, “O inventário do irremediável” e “O mar mais longe que eu vejo”. Esta categoria trata da atitude ativa (busca) ou passiva (espera) da(s) personagem(ns) em relação ao(s) seu(s) objeto(s) de desejo e projetos de vida.

O conto “O mar mais longe que eu vejo”, é estruturado pela segunda situação dramática: o aprisionamento da personagem na espera ou na busca de algo ou de alguém. Nele, a personagem principal está isolada em uma ilha. Ao ser privada do convívio com outras pessoas, ela faz reflexões sobre a sua degradação física e sobre o esfacelamento de seus afetos e de seus anseios. A única perspectiva que lhe resta é o “mar mais longe” que ela vê, que, por ser inatingível e infinito, metaforiza o vazio e o caráter implacável da passagem do

tempo, condições permanentes às quais a personagem está submetida. O conto “Fotografia” é estruturado de modo semelhante porque a personagem principal, ao esperar o homem ideal, perde a noção do tempo e da consciência de si. Isto faz com que ela questione a existência concreta de alguém capaz de romper com a sua espera. Contudo, o que se revela como objeto de desejo e/ou objetivo não é propriamente alguém que a “salve” da espera mas, sim, a espera em si que, se for interrompida, acarretaria o aniquilamento da sua construção como *sujeito de desejo*. Ela deseja, pois, desejar — o que implica, necessariamente, a falta do objeto desejado.

Assim como os contos “Fuga” e “Triângulo amoroso: variação sobre o tema” (categoria **Perda**), os contos “Paixão segundo o entendimento” e “Domingo” (categoria **Expectativa**) são estruturados, também, pela quarta situação dramática: a descoberta dos afetos e da sexualidade na infância e/ou na adolescência. Neles, há, por parte das personagens, o desejo de que alguém solucione os seus conflitos íntimos. As personagens esperam que a pessoa desejada se identifique e partilhe de suas descobertas sexuais e afetivas. Ao constatarem tal impossibilidade, há, no caso de “Domingo”, a opção da personagem por isolar-se de modo amargo e raivoso, culpando os demais envolvidos por julgarem-na *diferente*. Já em “Paixão segundo o entendimento”, há a opção da personagem por tentar encontrar em si mesma uma fonte possível de prazer e de resolução para os próprios problemas.

Os contos “O coração de Alzira”, “Apenas uma maçã”, “Diálogo”, “A chave e a porta”, “Ponto de fuga”, “Meio silêncio”, “Madrugada” e “O rato” pertencem à categoria **Encontro**. Esta categoria trata do momento-limite em que se define a efetivação ou não da obtenção do objeto de desejo e/ou do objetivo das personagens. Em geral, em tal categoria, a situação dramática de maior recorrência é a de encontros e desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno de seus objetos de desejo e projetos de vida, mas as

demais situações também podem ocorrer. As personagens envolvidas agridem-se mutuamente ou se conciliam, ora são cúmplices, ora oponentes, diferentes e não se entendem, raramente explicitando seus interesses. De qualquer maneira, a sensação de fragilidade da possibilidade de completude dos sujeitos envolvidos, já que um projeta no outro suas carências e fantasias, revela uma consciência que desconfia de que tal completude é falsa e inalcançável. Isto faz com que as personagens não se revelem umas as outras. Por vezes, quando o seu desnudamento ocorre, há uma punição violenta ao exercício de sua vontade por algo externo — geralmente, pela sociedade que estigmatiza a diferença —, promovendo o aniquilamento ou o isolamento do(s) indivíduo(s), compelindo-o(s) a ocupar um lugar à margem da sociedade.

Os contos “Madrugada” e “Meio silêncio” são estruturados de modo semelhante, já que relatam o encontro entre dois homens que, de início, se identificam profundamente um com o outro. Em “Madrugada”, dois operários trocam confidências sobre suas vidas íntimas. Como ambos estão bêbados, o dono do bar, pressentindo uma possível briga, pois as outras pessoas que presenciam a cena se mostram incomodadas, expulsa-os do estabelecimento. Já em “Meio silêncio”, após vencerem suas inseguranças, as duas personagens experimentam a obtenção de seu(s) objeto(s) de desejo e/ou de seu(s) objetivo(s) ao entregarem-se uma à outra. Contudo, tal sucesso revela-se momentâneo e fluido, pois ambas constatarem que ocupam a mesma condição marginalizada socialmente, a de homossexuais, condição que os expõe aos mais variados tipos de violência.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A estigmatização da diferença é um tema que aparece com frequência em toda a obra de CFA. Especialmente nos contos “Caçada” (*Pedras de Calcutá*) e “Terça-feira gorda” (*Morangos Mofados*), as personagens homossexuais são violentamente punidas devido ao exercício de sua subjetividade e de sua sexualidade. Um estudo sobre isso é desenvolvido em artigo por Arnaldo Franco Junior (2000). Esse assunto está ligado, também, a contos que tratam da violência gratuita exercida contra as pessoas, principalmente, na época da ditadura militar no Brasil. Um estudo sobre o impacto dessa violência na configuração do sujeito contemporâneo em dois contos de CFA encontra-se no artigo de Jaime Ginzburg (2005).

Sob a categoria **Encontro**, selecionamos o conto “A chave e a porta”. Este conto é exemplar, pois é o que melhor realiza a relação entre o motivo **Encontro** e a situação dramática encontros e desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno de seus objetos de desejo e projetos de vida, no primeiro núcleo da obra de CFA. Após estudar como estes elementos são articulados neste texto, demonstraremos como esta categoria de motivação é desenvolvida em contos dos núcleos psicodélico-fantástico e dramático, em comparação com o último romance, que representa o quarto núcleo da obra de CFA: o núcleo lúdico.

“A chave e a porta” tem como pano de fundo os bares noturnos, os edifícios, o rio poluído, o barulho dos carros, a intensa movimentação e os problemas infraestruturais típicos de uma grande cidade. É em meio ao caos urbano e ao aparente vazio interior dos habitantes de uma metrópole, que dois homens se encontram, numa noite de sexta-feira, num bar:

O mesmo bar, a mesma lâmpada, a mesma carne, mas todos em vibração, os sentidos multiplicados, intensos, elétricos, o coração quase parando de espanto, o espanto de ter encontrado no meio do deserto uma palmeira, uma palmeira de olhos claros, camisa verde, mãos brancas. Ter encontrado um cravo branco em meio aos caixotes de lixo atapetando a rua. Ter encontrado o espaço de silêncio dentro de um grito. Ter encontrado um ponto de apoio para o cansaço. (ABREU, 1995, p. 131 – grifo nosso)

Percebe-se que o encontro ocorre num local em que todos estão imersos num ambiente conturbado e ruidoso, sob o efeito de drogas, álcool e música alta. Dessa maneira, a descoberta mútua das personagens naquele local e naquele ambiente significa uma espécie de salvação em meio ao tédio e a solidão que marcam a agitada vida noturna da grande cidade e a possibilidade de que cada um ponha um fim em sua procura por amor, por sexo com afeto. É por meio de uma conversa fragmentada e confusa que se percebe que o que está em questão são as projeções, expectativas e desejos dos dois homens, mas, também, mais do que isso: qual dos dois irá se sobressair no jogo de sedução, dominar o outro. Como em um duelo, o

encontro entre as duas personagens marca-se por gestos afetados e por uma linguagem metafórica:

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. (ABREU, 1995, p. 128 – grifo nosso)

Neste trecho, as duas personagens estão sentadas de frente uma para outra, na sala do que parece ser um apartamento. O assunto em pauta é uma conversa sobre caracóis. Os gestos nervosos e as “palavras formuladas em perguntas”, que são comparadas às “estátuas de sal, de gelo, de pedra”, conotam o desconforto e o impasse na conversa e, também, a fragilidade da palavra diante da experiência perturbadora do desejo que ambos experimentam. Além disso, podemos notar, aqui, uma gradação nos termos utilizados, que vai do elemento mais arenoso (sal) para o mais compacto (pedra). Isto, além de remeter ao episódio da *Bíblia*, que trata da destruição de Sodoma e Gomorra<sup>6</sup> — episódio em que a mulher de Ló, na fuga de Sodoma onde residia com o ele e com os filhos, ao olhar para trás, é transformada, por Deus, numa estátua de sal —,<sup>7</sup> sublinha o caráter marginal atribuído à sexualidade dos dois, ao homoerotismo, destacando o seu possível caráter de maldição. Mesmo com tal desconforto, num momento de silêncio, um deles é tomado por uma certa euforia em relação ao outro:

Súbito, sentia uma alegria interna quase como uma primavera. E a alegria crescia expandindo-se em muitas direções, tomando conta das mãos, dos olhos, já transcendia o pensamento para se apossar do corpo inteiro. Mas de repente tudo já não cabia mais só dentro dele; precisava de um

---

<sup>6</sup> A referência a essas duas cidades funciona como um estigma que designa quem pratica sexo entre iguais, já que tal prática, realizada pelos habitantes destas cidades, é o principal motivo pelo qual, na *Bíblia*, Deus as destrói: “Ora, os habitantes de Sodoma eram grandes criminosos e pecavam contra Iahweh.” (Gênesis: 13, 13), (1985, p. 48).

<sup>7</sup> “Quando o sol se abria sobre a terra e Ló entrou em Segor, Iahweh, fez chover, sobre Sodoma e Gomorra, enxofre e fogo vindos de Iahweh, e destruiu essas cidades e toda a planície, com todos os habitantes da cidade e a vegetação do solo. Ora, a mulher de Ló olhou para trás e converteu-se numa estátua de sal.” (Gênesis: 19, 23-26), (1985, p. 56).



acontecimento externo que justificasse toda aquela largueza de dentro. A coisa externa não acontecia. E, se acontecia, não justificava. Por que não se render ao avanço natural das coisas, sem procurar definições? (...) No fundo do poço: baixou a cabeça, espiou-o por baixo das sobrancelhas. Tinha os olhos claros. Falava de caracóis. (ABREU, 1995, p. 128 – grifo nosso)

Neste trecho, é descrita a sensação de *transbordamento* experimentada por um dos envolvidos no diálogo, mas, não se sabe com certeza a quem ela está ligada. Entende-se, apenas, que ambos querem algo um do outro, algo que nem mesmo eles parecem saber. Por isso há a espera de “um acontecimento externo que justificasse toda aquela largueza de dentro”, ou seja, aquele que está tomado de expectativa espera uma sinalização positiva do outro em forma de ação. Contudo, tal sinalização não ocorre, e a impossibilidade de acesso ao outro é colocada em evidência:

Encarou-o tenso, colocando no olhar o desafio: eu te vejo mais fundo do que você me vê, porque eu te invento nesse olhar, porque você se torna o meu invento, porque depois de olhar muito dentro eu prescindo da imagem e o meu olhar repleto se basta, como se eu fosse cego, mas tivesse guardado todas as imagens: um cego vê mais que um homem comum porque não precisa olhar para fora de si, porque o que ele deseja ver está completamente dentro e é inteiramente seu. (ABREU, 1995, p. 129 – grifo nosso)

Essa inacessibilidade ocorre menos pela falta de sinalização e indefinição do outro — que permanece em silêncio —, do que pela canhestra tentativa de apreensão do observador que olha o outro, *mas não o vê*: sua percepção está ligada mais propriamente à projeção que ele faz da outra pessoa, já que o que ele deseja ver está “dentro e é inteiramente seu”, do que ao que, de fato, o outro *é*. Na verdade, há um movimento reflexivo que utiliza o outro como pretexto para debruçar-se sobre si mesmo. Se olhar o outro equivale a ver-se nele, a personagem constata:

Suspirou, num reconhecimento de fraqueza. Se meu olhar não te desvenda é porque você me vê mais fundo, mas você não pode ver mais fundo porque o meu fundo está cheio de musgo, porque o meu fundo é verde como um muro antigo, roído como mármore de cemitério, denso como uma

floresta onde eu ando lento, as árvores barrando meus passos e a transparência de seus olhos barrando os meus. (ABREU, 1995, p. 129 – grifo nosso)

Portanto, o que ele tem refletido no outro é o seu interior que é obscuro e desconfortável para si mesmo, e, por conseqüência, também, para o outro. Enquanto um deles projeta no outro nada além do que *quer ver*, porque, ao observá-lo baseado em suas convicções e temores, cria uma espécie de holograma de si próprio no outro, este, que se fecha a tal olhar e permanece em silêncio, mesmo com “transparência” nos olhos, transforma-se numa esfinge para o seu observador. Tal impasse é intensificado quando o que estava em silêncio pergunta:

*Você já tomou gim com mariscos? Não, porque eu tenho nojo e medo: eu não conseguiria provar a carne mais íntima de um objeto ou de um animal. Tome logo, você não sabe o que está perdendo.* (ABREU, 1995, p. 129-130 – grifo nosso).

Valendo-se de uma metáfora, a personagem associa a ação de comer mariscos e beber gim ao contato físico/sexual. Há a conotação de que um deles seria o marisco e o outro o gim e de que tal mistura resultaria num sabor exótico e difícil. Isto sugere que aquele que faz a pergunta não tem medo da entrega afetiva e amorosa e está, de certa forma, mais sereno e tranqüilo do que o outro, que é interrogado. Além disso, a metáfora sugere uma concepção de amor marcada pela parêntese dominante/dominado: o que ama, neste jogo, submeter-se-ia aos caprichos do amado e, deste modo se arriscaria mais à dor e à catástrofe do que este último.<sup>8</sup> Contudo, a resposta é negativa, pois o interrogado afirma ter “nojo e medo de provar a carne mais íntima de um objeto ou de um animal”. Entende-se, portanto, a recusa do ato sexual e, mais do que isso, a recusa de entregar-se intimamente ao outro e, também, de recebê-lo.

---

<sup>8</sup> Eis porque, de um modo geral, amar é um risco e um desafio para as personagens principais de CFA.

Por meio da metáfora dos mariscos que devem ser limpos e cozidos antes de serem consumidos, há uma sugestão de que a personagem faz alusão à condição homossexual de ambos os participantes da conversa. Em toda obra de CFA, a experiência homossexual, mesmo considerada “difícil” e “suja”, exerce fascínio e repulsa nas personagens. Por vezes, ela é brutal, um impulso impossível de ser “domesticado”, já que está submetido às necessidades do corpo (masculino) que é, sempre, representado em seu estado primitivo, “animalizado”. Isto pode ser notado, por exemplo, no trecho seguinte, em que Hermes, a personagem do conto “Sargento Garcia” (terceiro núcleo da obra de CFA), após ser iniciado sexualmente por outro homem, experiência que marca a sua passagem para a vida adulta, diz:

(...) como uma língua molhada nervosa entrando rápida pelo mais secreto de mim para acordar alguma coisa que não devia acordar nunca, que não devia abrir os olhos nem sentir cheiros nem gostos nem tatos, uma coisa que deveria permanecer para sempre surda cega muda naquele mais de dentro de mim, como os reflexos escondidos, que nenhum ofuscamento se fizesse outra vez, porque devia ficar enjaulada amordaçada ali no fundo pantanoso de mim, feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferrugens quieta domada fera esquecida da própria ferocidade, para sempre e sempre assim. Embora eu soubesse que, uma vez desperta, não voltaria a dormir” (ABREU, 2001, p. 91 – grifo nosso).

Aquele que propõe o ato sexual e a entrega afetiva (e é rejeitado) sugere, por meio de uma linguagem cifrada, a natureza do embate travado entre ambos que, em última análise, descortina a concepção funesta de amor sustentada no conto. Isto faz com que o outro (o desejado) não suporte a condição de objeto de desejo daquele que faz a pergunta:

*Depois de limpar bem toda a terra, a gente coloca eles na panela e eles vão cozinhando devagar. Vivos? Claro, vivos. Tem uns que ainda tentam se segurar nas bordas, escapar, mas morrem todos. Todos acabam morrendo. Muito devagar. Os círculos de tédio desciam concêntricos da lâmpada, estendia o braço e sentia a carne inerte, os sentidos adormecidos, pouco mais que um objeto (...). (ABREU, 1995, p. 131 – grifo nosso)*

Sugere-se que o diálogo aparentemente banal é uma armadilha potencialmente mortal para os que estão envolvidos nele. Isto, dependendo da posição que cada um ocupa no jogo amoroso. Aquele que primeiro revelar seus interesses e assumir a posição de “conquistado” estará prestes a ser devorado pela força de sedução do “conquistador”. Contudo, como o interrogado se afirma por meio do silêncio, dando, portanto, uma resposta indireta à pergunta que lhe foi feita de modo ambíguo e sugestivo, ele passa da sua posição de ‘pouco mais que um objeto’ para a posição de “dominador” no jogo de sedução. É por causa da alternância constante das posições de forte e fraco, conquistador e conquistado que se faz o impasse. Um dos “jogadores” admite:

Já não sei desde quando estamos aqui, desde quando falamos de caracóis, desde quando invento teu silêncio igual ao meu. (...) A visão tardia de encontrar a chave depois da porta ter-se tornado inexistente. A chave inútil pesando em fogo nas mãos e o gesto há muito tempo preparado transformado subitamente em cansaço e desencanto de não ter visto antes. (...)

Nas mãos a chave achada muito tarde, muito tarde. Tarde demais. (ABREU, 1995, p. 132)

Ora, se ambos têm a consciência de que cada um, ao seu modo, está encerrado em si mesmo — um porque não vê além de seu obscuro interior e o outro porque se nega a ajustar-se às projeções alheias —, o que fica em evidência é, puramente, o *jogo de jogar* que, como uma panela de água fervente à espera dos mariscos, aprisiona ambas as personagens. O que interessa e os atrai não é mais a “obtenção” um do outro e, sim, a manutenção do *desejo pelo desejo* e todas as estratégias de sedução mútuas. Portanto, a procura pela chave que daria acesso mútuo não passa, na verdade, de uma representação teatral em que ambos os participantes, paralisados pelo medo de desnudarem-se um para o outro, medem forças e, paradoxalmente, tentam esconder suas fraquezas e seu medo.

É interessante mencionar que, neste conto, não há marcação textual que defina a qual dos envolvidos pertencem as falas e os pensamentos. Além disto, as personagens são

anônimas. Há, também, um rompimento com a ordem cronológica e com os espaços em que as cenas se desenrolam. A fragmentação dos planos narrativos — uma mistura de narração em 1ª e 3ª pessoas —, contribui para a abolição dos limites entre passado e presente, dos limites espaciais, que vão do apartamento à mesa de um bar e até a uma sala que parece um escritório, e da distinção do que é fala ou pensamento. Vejamos:

Falávamos de caracóis, mas no vidro se refletiam as mãos em 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. Súbito, sentia uma alegria interna quase como uma primavera. (...) (ABREU, 1995, p. 128 – grifos nossos)

O mesmo bar, a mesma lâmpada, a mesma carne, mas todos em vibração, os sentidos multiplicados, intensos, elétricos (...) (ABREU, 1995, p. 131 – grifo nosso)

(...) Os dois sentados um de frente ao outro, pela tarde a transforma-se lenta em noite, em madrugada, em cinza. Não virá nunca.

Véspera de sábado, na sala ao lado o telefone grita para ouvidos distraídos. Sua mão esfaqueia a parede, (...) (ABREU, 1995, p. 131 – grifos nossos)

Mesmo com a fragmentação de planos narrativos, de circunstâncias espaciais e temporais etc, pode-se, segundo Tomachevski (1976), descrever a fábula do conto, abstrair dele uma ordem linear dos acontecimentos: dois homens se encontram numa noite de sexta-feira num bar e cogitam a possibilidade de um envolvimento íntimo. O desfecho ocorre quando um deles vai embora e o outro permanece com as lembranças do encontro e do confuso diálogo travado entre eles. Essa possibilidade de leitura reforça a idéia de que a ênfase é dada não somente *ao que* se conta, mas também, à maneira *como* se conta. Portanto, é o jogo entre o que realmente aconteceu (o encontro entre ambos) e o que é narrado (o modo como o acontecimento é contado/revivido por meio da lembrança de um deles) que viabiliza a apreensão da intriga do conto e das situações dramáticas a ela vinculadas.

Como há, então, uma distinção entre o que de fato aconteceu e o que é narrado, esse último dado traz em si a carga analítica de quem tem de recorrer à memória — um processo indireto, fragmentado e subjetivo —, para (re)compor os fatos. Isto explica o apagamento das circunstâncias espaciotemporais, da marcação usual das falas das personagens e a qual delas as falas e/ou suposições pertencem. O processo de rememoração feito por uma das personagens, que tenta identificar em que momento exato teve a chave de acesso à outra, simplesmente abole as noções de espaço, de tempo e, inclusive, dos limites entre as subjetividades envolvidas. Isto porque a memória permite que aquele que se lembra, e narra, ocupe diferentes pontos de vista em relação ao que ele *quer* recuperar: neste conto, à pessoa que se lembra é conferida uma pretensão de abarcar a totalidade na apreensão do que é rememorado. A mistura entre a narrativa em 1ª pessoa e a narrativa em 3ª pessoa também contribui para a ilusão de onisciência da personagem principal que relembra e narra porque ela pode, com isso, simular ser o outro, e, a partir daí, supor os seus pensamentos e as suas atitudes. Por isso, também, no jogo de sedução presente no conto, há a constante alternância entre os papéis de conquistador e conquistado, forte e fraco, eu e *outro*.

Esse efeito de totalidade e onisciência é uma ilusão criada pela memória, que se converte em matéria da narrativa, pois, submetidos a ela, os fatos, circunstâncias e sentimentos que a personagem que narra quer recuperar estão em constante diluição. Somente no plano do discurso é possível, em parte, recuperar o momento — ou o acontecimento — que permitiria, àquele que narra relembrando, a chance de ter acesso à outra personagem, seu outro. A memória é hábil para identificar o momento-chave, mas incapaz de trazê-lo de volta; no real, a porta tornou-se inexistente, ou seja, uma das personagens foi embora, deixando a outra sozinha.

Para a personagem que relembra e conta, narrar torna-se o único meio possível de fazer uma reflexão sobre o momento em que ela perdeu a chance de obter a outra; narrar

permite que ela decifre o jogo de sedução que escondia o medo de amar de ambos os participantes. Além disto, o conto, produto final do narrar, instala um paradoxo: ao possibilitar que a personagem constata a sua condição solitária, uma condição inacessível que não pode ser vivida a dois, ao mesmo tempo, instaura, no horizonte da leitura, a comunicação de tal condição pelo menos para nós, os seus leitores.<sup>9</sup>

### 1.3 – “A chave e a porta” para o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*

Pode-se dizer que desfechos como o do conto estudado anteriormente ocorrem em grande parte da obra de CFA, principalmente, quando se trata dos contos pertencentes à categoria **Encontro**, cuja situação dramática é a de encontros e desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno de seus objetos de desejo e projetos de vida. A procura íntima das personagens sempre termina frustrada seja pelo medo da entrega afetiva e amorosa, seja pela impossibilidade de completude do sujeito. Seguem-se, a isso, a amargura, a raiva e a sensação de impotência das personagens, algo que, em outros contos de CFA, será nomeado de “a grande falta”. Contudo, mesmo depois desse movimento de “queda” (a constatação da perda do seu objeto de desejo e/ou do seu objetivo), a reação mais comum das personagens é a de empreender outras buscas do mesmo objeto de desejo e ou/objetivo em vez de experimentarem promover o luto — o que significaria necessariamente

---

<sup>9</sup> Uma referência interessante sobre a impossibilidade de compartilhamento das experiências humanas é utilizada por CFA em um outro trecho do conto “Sargento Garcia”, citado anteriormente. No diálogo entre o Sargento Garcia e Hermes, este menciona o filósofo Leibniz e sua teoria sobre as mônadas. Hermes diz: “— As mônadas. É um cara aí, ele dizia que tudo no universo são. Assim que nem janelas fechadas, como caixas. Mônadas, entende? Separadas umas das outras (...). — Incomunicáveis, entende? Umas coisas assim meio sem ter nada a ver com as outras” (ABREU, 2001, p. 84).

elaborar a perda e transferir o interesse para outros objetos de desejo e/ou objetivos.<sup>10</sup> Vejamos, sucintamente, como o motivo **Encontro** é trabalhado por CFA em contos dos demais núcleos de sua obra, o núcleo psicodélico-fantástico e o núcleo dramático, em comparação com o desenvolvimento dessa categoria no núcleo lúdico.

Presente no livro *O ovo apunhalado*,<sup>11</sup> publicado em 1975, o conto “Iniciação” 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 o 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 uma fusão física e espiritual de ambos. Após tal experiência, o narrador é devolvido ao seu quarto.

Contudo, o protagonista não é mais o mesmo, já 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

---

<sup>10</sup> Ver Sigmund Freud (1981). A não transferência do interesse do sujeito para outro e diverso objeto de desejo e/ou objetivo, comum às personagens de CFA, resulta num círculo vicioso semelhante ao referido pela personagem Maurício, do romance *Limite branco*: “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 núcleo 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” (ABREU, 1993, p. 71). A partir do **Encontro** em que não há a obtenção do objeto de desejo, ocorre a **Perda**. Esta é o gatilho que dispara o movimento em direção à **Expectativa** (busca ou espera de algo ou alguém), que resulta num outro encontro e, assim, sucessivamente.

<sup>11</sup> Conforme as categorias propostas sobre a obra de CFA, este livro pertence ao núcleo psicodélico-fantástico, objeto de estudo no segundo capítulo desta dissertação.



(natureza, pessoas, sentimentos e objetos) e, por conseqüência, a resolução de seus conflitos humanos.

Ao contrário do conto “A chave e a porta”, em “Iniciação”, sugere-se a efetivação da obtenção do objeto de desejo e/ou do objetivo da personagem. Além disso, podemos notar que há uma distinção significativa entre uma e outra situações dramáticas: a do primeiro conto é concreta, de viés realista; a do segundo conto é metafórico-alegórica e/ou onírica, de viés fantasioso/fantástico. Esta última parece iluminar o medo que marca as personagens da primeira, sublinhando a dificuldade concreta que as personagens têm de suportar a experiência de relacionar-se com um outro na realidade. Enquanto no primeiro conto estudado as personagens encerram-se em si mesmas pelo medo da entrega ao outro, em “Iniciação”, há a entrega íntima e mística da personagem ao andrógino. Dizendo de outra forma: nesse conto, o narrador-protagonista aceita a proposta de ter sua consciência ampliada e, como pré-condição para isso, ter a sua individualidade diluída e/ou expandida nesta experiência. Contudo, o modo como o conto é construído, a ligação com a *narrativa fantástica*, cuja finalidade é fazer coexistir o real e a ficção, e com o psicodelismo, deixa entrever que tal amálgama só é possível mediante a (des)humanização do ser, ou seja, o deslocamento da consciência de “eu” para uma instância cósmica, sobre-humana, em que tal consciência se estilhaça.

Presente no livro *Pedras de Calcutá*,<sup>12</sup> publicado em 1977, o conto “Joãozinho e Mariazinha” 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

---

<sup>12</sup> Consideramos o livro *Pedras de Calcutá* (1977) como pertencente ao segundo núcleo da obra de CFA. Contudo, o livro é, digamos, um híbrido dos segundo e terceiro núcleos porque, nele, é possível visualizar, com clareza, o processo de reelaboração/integração de elementos característicos de um núcleo de produção para outro. Optamos, então, por incluir, aqui, a leitura do conto “Joãozinho e Mariazinha”, já que nele, aparece, em potência, o mascaramento, uma ferramenta utilizada pelas personagens no núcleo dramático na busca de seus objetos de desejo e/ou de seus objetivos.

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” as personagens anônimas mantinham o jogo de sedução a fim de camuflarem o medo da entrega amorosa e erótica, em “Joãozinho e Mariazinha”, fica claro, desde 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, 1996c, p. 24). É logo quando qualquer espécie de vínculo e/ou semelhança entre ambos começa a se desenhar, e, portanto, quando eles percebem que se identificam pela estratégia de jogo, a simulação de serem outros que não eles mesmos, que o encontro se frustra. Ao contrário de “A chave a porta”, neste caso, a obtenção do objeto de desejo e/ou do objetivo só aconteceria se as personagens fossem, completamente, desconhecidas uma para a outra. De fato, elas são desconhecidas. Mas, o que implode o jogo de sedução é, justamente, o fato de que elas usam estratégias de sedução idênticas e, por causa disso, tornam-se semelhantes e previsíveis, deixando de ter interesse uma para a outra.

De qualquer maneira, seja pelo jogo mantido de modo a esconder os medos e as fraquezas das personagens (“A chave a porta”), seja pela preferência em assumir, mesmo que ludicamente, uma outra identidade (“Joãozinho e Mariazinha”) que, também, disfarça (por

pouco tempo) as suas inseguranças, há a constatação de que a entrega afetiva e amorosa é impossível.

Ao contrário dos contos “A chave e a porta” e “Joãozinho e Mariazinha”, em “Mel e girassóis”, presente no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*,<sup>13</sup> é narrado um encontro amoroso, cujo desfecho é, digamos, *feliz*. Pensamos que não se trata, pois, do abandono simples e ingênuo dos desfechos angustiosos e “irremediáveis”, como o próprio autor menciona no prefácio do livro *Inventário do ir-remediável*, ou da diluição do sujeito em algo não-humano como no conto “Iniciação”. Neste conto, é possível depreender a versatilidade do trabalho do escritor com a linguagem. Trabalho que, no terceiro núcleo de sua obra, o núcleo dramático, apresenta mais uma combinação possível para as suas paixões temático-formais.

Em oposição aos contos analisados anteriormente, que se marcam pela impossibilidade de obtenção do objeto de desejo e/ou do objetivo, pela amargura e pela frustração daí decorrentes ou pela sugestão de um encontro realizado num plano não-humano, “Mel e girassóis” traz um final positivo. Como uma espécie de oposto complementar desses contos, nele, a articulação dos elementos da narrativa é feita de modo a “dar certo”.<sup>14</sup> A começar pelo encontro entre o casal heterossexual já previsto pelas conjunções astrológicas em situação ideal — ambos solteiros de meia idade, bem sucedidos profissionalmente, em férias num hotel de luxo à beira da praia, maduros e bem resolvidos sexual e afetivamente.

“Mel e girassóis” é narrado em terceira pessoa por um narrador que não participa da história, mas que, além de se basear em dados objetivos e observáveis, tece comentários e tem acesso aos pensamentos e às fantasias das personagens. Este narrador tem um papel fundamental na estruturação da narrativa, já que o que sabemos está submetido à sua

---

<sup>13</sup> Conforme a classificação da obra de CFA proposta nesta dissertação, o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1988, compõe a terceira fase da obra, o núcleo dramático.

<sup>14</sup> Ver Isabella Marcatti (2000). Em sua dissertação de mestrado, 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 final da década de 50 do século XX) na construção dos efeitos estéticos do conto. Outra análise deste conto se encontra na dissertação de mestrado de Fernando Mendes (2000).

perspectiva e, mais ainda, ao seu juízo de valor. Já no início do conto, percebe-se um tom irônico e nada ingênuo, pois manifesta-se a consciência do narrador de que contará uma história de amor mesmo sabendo que todas as histórias de amor já foram contadas e que, por isso, é impossível escapar dos lugares-comuns ao narrar este tipo de história. É justamente com isto — narrar uma história de amor, um tema desgastado e comum — que o narrador se compromete.

O conto é estruturado sob a forma de uma mini-novela composta de sete capítulos. No primeiro capítulo, enquanto ela boiava no mar, longe da praia, ele, ao nadar nos arredores, esbarra nela sem querer; no segundo, eles se encontram durante o jantar no hotel; no terceiro, um espia o outro disfarçadamente, na praia, por baixo dos óculos escuros. No quarto capítulo, eles têm uma conversa trivial, sem demonstrar qualquer interesse um pelo outro; no quinto, o casal se beija discretamente e se despede na porta do bangalô de um deles. No sexto capítulo, faltando apenas um dia para o término das férias de ambos, eles dançam abraçados ao som do conjunto musical do hotel e conversam sobre voltar ao trabalho e enfrentar a rotina estressante da cidade grande. No sétimo capítulo, quando nada de mais íntimo parece se realizar, ocorre, finalmente, o “encontro”, a entrega sexual e afetiva de ambos.

O conto, portanto, é construído por meio de clichês. As personagens são identificadas não por seus nomes, mas por suas caricaturas: ela, “uma Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro; ele, qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim De Largar Tudo E Ir Morar Num Barco Como O Almir Klink”<sup>15</sup> (ABREU, 2001, p. 106). O espaço, também um clichê, um hotel de luxo à beira da praia decorado com frutas tropicais e artesanato local, é desenhado como uma espécie de paraíso artificial, construído de modo a criar o ambiente perfeito para o encontro do casal. Além disto, o envolvimento entre ambos ocorre sem procuras, desesperos, nem angústias.

---

<sup>15</sup> É interessante mencionar que, em toda a obra de CFA, geralmente, o registro de uma determinada seqüência de palavras em letras maiúsculas tem a função de destacar a sua natureza de frase feita, idéia pronta, clichê, lugar-comum.

Na diegese, o próprio narrador alerta o leitor: “Se você quer que eu conte, repito, mas não é nada original, garanto” (ABREU, 2001, p. 106). Como esta, há outras intervenções dele, que afirma estar contando uma história nada original, já que o assunto, um encontro amoroso, é mais do que conhecido e já recebeu múltiplos desdobramentos. Contudo, esta consciência é um tanto irônica, pois, mesmo sendo elaborado por meio de clichês, o relato se faz mais uma versão possível para as histórias de amor. Há, portanto, paradoxalmente, o desvendamento e a crítica do uso dos clichês por meio do tom “fake” e mexeriqueiro do narrador, mas, também, a afirmação desses clichês, já que o conto é a evidência de que estes cumprem os seus efeitos emotivos e estéticos. Na construção do conto, por sua forma (capítulos que terminam sempre em suspenso como isca ao leitor) e por seu conteúdo (a história de amor), há o diálogo com a indústria cultural no que se refere ao romance-folhetim, às revistas femininas, ao romance cor-de-rosa, às novelas de televisão.

Em relação aos núcleos anteriores (núcleo intimista e núcleo psicodélico-fantástico), o conto apresenta, pois, um trabalho inédito de CFA com a linguagem. Por meio do uso de clichês e de lugares-comuns, o que seria uma história de amor banal regada a artifícios folhetinescos (um encontro amoroso entre um homem e uma mulher disponíveis e maduros) acaba por compor algo nunca experimentado antes em sua obra. Ao montar algo “original” com recortes de cenas de filmes e de músicas e com estrutura folhetinesca, CFA sugere duas vias de significação para esta “nova” combinação, que, aliás, não se excluem: por um lado, ela afirma a impossibilidade de um encontro e de uma entrega íntima, pois isto só aconteceria numa “cena de novela” (“Mel e girassóis”) ou no sobre-humano via diluição da consciência do sujeito no cosmos (“Iniciação”). Por outro lado, paradoxalmente, a construção do conto por meio de lugares-comuns implica que a “cena de novela”, composta pelo clichê, pelo artificialismo e pela pré-fabricação dos efeitos emocionais e estéticos (*kitsch*), são recursos

válidos na construção de histórias de amor e, por conseqüência, válidos dentro da fantasia e do universo de representação humanos.

Isto sugere que, no núcleo dramático, há uma primeira manifestação do trabalho lúdico com a linguagem a partir de elementos que CFA sempre possuiu em seu repertório literário. É como se CFA fizesse um uso efetivo de sua consciência de que, como escritor, pode criar, inventar e modificar o seu repertório temático e formal como bem entender. Contudo, neste terceiro núcleo, tal concepção é desenvolvida de modo discreto, já que são poucos os contos que concentram um trabalho intenso com a linguagem semelhante ao de “Mel e girassóis”.<sup>16</sup> Nesse sentido, este conto é uma espécie de preâmbulo ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, que, sozinho, compõe o último núcleo da obra de CFA, o núcleo lúdico. Este é fortemente marcado por modos de contar semelhantes e, alguns, ainda mais sofisticados que os de “Mel e girassóis”.

Vejamos como a relação entre a situação dramática — o encontro entre o narrador-protagonista e Dulce Veiga, esta compreendida como o objeto de desejo e/ou como o objetivo do narrador — e a categoria de motivação **Encontro** é construída, no último romance de CFA, em comparação com alguns contos dos três núcleos de sua produção estudados até agora.

*Onde Andará Dulce Veiga?* trata da busca da cantora Dulce Veiga, desaparecida no auge da fama, por um repórter, o narrador-protagonista do romance. Para o narrador-repórter, 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

---

<sup>16</sup> Não nos referimos, aqui, aos experimentalismos de CFA que marcaram, de modo geral, a sua produção que vai de 1960 até meados de 1970, que apresentam, também, um trabalho intenso com a linguagem e com as técnicas narrativas. Isto ocorre, especificamente, no núcleo psicodélico-fantástico, em que há influência da literatura fantástica latino-americana, da contracultura e do psicodelismo em contos como “A verdadeira história de Sally Can Dance (and The Kids)” (PC), “Eles” (OA), “Uma veste provavelmente azul” (OA), “O afogado” (OA), “A hora do aço” (ON), “Iniciação” (OA), entre outros. Este núcleo será objeto de análise do segundo capítulo desta dissertação.

obsuro passado. Após um longo período desempregado, e imerso no vazio afetivo e pessoal, 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 — contradições e paradoxos 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 na medida em que é narrado por seu protagonista.<sup>17</sup> Além disto, assim como o conto “Mel e girassóis”, a “realidade” de *Onde Andará Dulce Veiga?* é 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, se em “Mel e girassóis” o narrador compromete-se a contar uma história de amor que, conforme vimos, mesmo construída com base em lugares-comuns revela-se algo inédito, em *Onde andará Dulce Veiga?* o trabalho lúdico empregado na colagem de citações é ainda mais evidente, mais complexo e mais amplo de significados. É por isto que, ao deparar-

---

<sup>17</sup> Este aspecto será melhor estudado no quarto capítulo desta dissertação, em que será estudado o quarto núcleo da obra de CFA, o núcleo lúdico, composto, unicamente, pelo romance *Onde Andará Dulce Veiga?*.

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, os caminhos e as 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.

Nos contos analisados anteriormente (núcleos intimista e psicodélico-fantástico), o deparar-se com o objeto de desejo e/ou com o objetivo faz-se de modo frustrante e amargurado, já que há uma constatação, por parte daquele que os fantasia e/ou os idealiza, da impossibilidade de obtenção desse objeto e/ou desse objetivo. As personagens mostram-se encerradas em si mesmas, apegadas e confiantes no modo como compreendem a si mesmas e ao mundo à sua volta, daí o intimismo que predomina em todo o primeiro núcleo da obra e é atenuado, mas não extinto, nos segundo e terceiro núcleos. 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 de uma espécie de nostalgia da “metade perdida”, que, uma vez encontrada/recuperada, não pode mais ser “encaixada” do mesmo modo, no mesmo lugar.<sup>18</sup> Nos contos “A chave e a porta” e “Joãozinho e Mariazinha” este, digamos, movimento de queda, ocasionado pela constatação da impossibilidade de

---

<sup>18</sup> 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 bípedes. É o desejo que uma metade tem de encontrar e se (re)fundir na outra, que Aristófanes designa amor.



obtenção do objeto desejado e/ou do objetivo, imprime à narrativa uma marca eminentemente melancólica. Daí o núcleo vicioso descrito pelo próprio CFA, por meio da voz da personagem Maurício, do romance *Limite Branco*, que anteriormente citamos.

A compreensão dos referentes à volta das personagens ocorre sempre de dentro para fora. Como descrito na análise do conto “A chave e a porta”, as personagens 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 — o que atestaria a existência, já no núcleo intimista, desse elemento característico do núcleo dramático —, visto que 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. Dizendo de outro modo: tal posicionamento remete a uma concepção romântica de sujeito, que compreende o *eu* como instância centralizadora capaz de atribuir unidade, coesão e individualidade ao ser e à sua experiência. Conforme com tal concepção, no que se refere ao conto “Iniciação”, o encontro e a comunhão com o *outro* só é viável quando acarreta a difusão da consciência do “eu” da personagem, que, uma vez tocada pelo desconhecido, deixa de compreender os referentes à sua volta com base numa percepção humana. Portanto, a completude do ser enquanto indivíduo é inatingível, visto que isto só ocorre num plano sobre-humano, o que equivale a deixar de ser humano.

Nos dois núcleos posteriores (núcleo dramático e núcleo lúdico) é, justamente, esta concepção romântica de sujeito que é modificada. Nesse sentido, em “Mel e Girassóis”, a criação de uma realidade “perfeita” por meio de clichês revela, por um lado, que a entrega e o encontro unificador de duas individualidades só é possível em uma cena de novela. E isto, portanto, atesta a concepção e o posicionamento românticos das personagens em relação aos seus objetos de desejo e /ou aos seus objetivos, característicos dos dois núcleos anteriores. Por

outro lado, há a afirmação de que, mesmo a felicidade, idealizada a partir de clichês e estereótipos do repertório romântico, descrita neste conto é, absolutamente válida, pois carregaria elementos fundamentais na construção do universo de representação pessoal, tais como o sonho, a utopia, a fantasia, a própria idéia de amor que erradica a solidão, responsáveis pela manutenção do imaginário humano. É disso que a indústria cultural se apropria, transformando tais elementos em bens de consumo, concretizados por meio das novelas de tv, dos jornais, das revistas femininas, da música, do cinema, da propaganda e, enfim, numa sutil visada autocrítica, do próprio CFA.

Mais do que em “Mel e girassóis”, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o narrador-protagonista se vê envolto por muitas referências literárias, cinematográficas, musicais, publicitárias. Partindo da concepção de integração do eu com o cosmos mediante a diluição do sujeito trabalhada anteriormente no conto “Iniciação” — uma das características do núcleo psicodélico-fantástico —, neste último romance, o narrador-protagonista é capaz de se deixar afetar por muitas das referências que constroem a sua “realidade”, deixando que elas participem ativamente na configuração de sua identidade pessoal e humana. Buscar Dulce Veiga equivale a ser iniciado numa espécie de ordem existencial diversificada, já que se deixar modificar pela sua relação com os inúmeros referentes equivale a adquirir uma nova percepção do mundo e de si próprio. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, a concepção romântica de sujeito, vigente nos dois primeiros núcleos da obra de CFA e problematizada no terceiro, mostra-se, apenas, mais uma dentre as mais variadas facetas a serem escolhidas e “vestidas” pela personagem principal, já que é necessária na medida em que proporciona certa segurança, mesmo que momentânea e ilusória, de que deve haver algo capaz de unificar a experiência fragmentária e intranquã do sujeito contemporâneo que tem não apenas um objeto de interesse, mas vários — muitos deles agenciados e/ou produzidos pela indústria cultural e onipresentes num cotidiano saturado de informações e apelos sedutores.

Ao estudar a categoria de motivação **Encontro**, pudemos perceber o desenvolvimento do repertório de combinações entre os motivos e as situações dramáticas de CFA. Isto quer dizer que, de um núcleo para outro, não há o abandono puro e simples das técnicas e dos temas abordados nos núcleos anteriores mas, sim, o seu reaproveitamento, a sua reelaboração e, por vezes, a sua transformação em algo “novo”. Integrado o círculo vicioso e melancólico das personagens, característico do núcleo intimista, a poética de CFA leva atrelados ao seu movimento de expansão os rastros de algo que permanece, simultaneamente, o *mesmo* e um *outro*.

## CAPÍTULO II

*O que eles deixaram foram estes três postulados: importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence apenas àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias.*  
(“Eles”, CFA, conto, 1975)

## 2 – Núcleo psicodélico-fantástico

No núcleo psicodélico-fantástico junta-se, ao intimismo do núcleo anterior, um forte caráter experimental devido à presença de elementos da literatura fantástica latino-americana e da contracultura (o psicodelismo, o misticismo, os *hippies* etc.). Isto ocorre, principalmente, no livro *O ovo apunhalado*, de 1975, mas tem manifestações, também, nos livros *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 nos demais livros. Nesses textos, seres místicos, andróginos, criaturas de outros planetas, canibais, vegetais e objetos personificados realizam o movimento da perda, da espera, da busca e do encontro impulsionados por suas vontades num espaço e tempo sobre-humanos, redimensionando, deste modo, as paixões temático-formais de CFA. Primeiramente, faremos uma sucinta descrição de cada um dos livros mencionados, para, a partir daí, estudar alguns contos conforme as categorias de motivação e de situações dramáticas recorrentes estabelecidas no início desta dissertação.

*O ovo apunhalado*, cuja primeira versão 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. 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

completo.<sup>1</sup> Além disto, o livro concentra o maior número de contos em que ocorre a mistura dos planos real e imaginário, o estranho e o inusitado. Contudo, isto 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*, cuja primeira edição é de 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 de sua rua, de seu 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 num 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<sup>2</sup> como uma característica marcadamente presente na obra de CFA: o dilaceramento físico das personagens pode ser interpretado como uma possível metáfora para a cisão da consciência de 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, nesse livro, uma antecipação de certas combinações temático-formais que configuram o terceiro núcleo da obra (núcleo dramático). Estas combinações, dentre

---

<sup>1</sup> Sobre a simbologia do número sete, consultar o *Dicionário de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot (1984).

<sup>2</sup> Ver a análise do conto “Iniciação”, no primeiro capítulo desta dissertação e a análise do conto “Eles”, neste segundo capítulo.

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, digamos, mais regulares. Mesmo porque, 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 cada.<sup>3</sup> 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, em ordem cronológica, de sua obra, recolhendo e acolhendo as suas “ovelhas negras”, contos que ele considera secundários em relação aos demais. Portanto, por si só, o livro se pauta 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

---

<sup>3</sup> 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 I Ching), 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 oráculo chinês: a primeira parte do livro de CFA é intitulada “CH’IEN”: o criativo; a segunda é “K’AN”: o abismal; a terceira é “KÊN”: a quietude. Como se pode notar, esta ordem compõe um movimento gradativo e circular de começo, meio e fim. Assim como, também, a organização de *O ovo apunhalado* pelas letras Alfa, Beta e Gama, contendo sete contos cada, que remetem a um movimento circular semelhante que corresponde às concepções grega e cristã sobre a Criação. CFA se apropria, portanto, das concepções grega, cristã e oriental sobre a criação do universo. Isto pode ser interpretado como uma metáfora para o seu processo de criação literária. Esta metáfora é uma constante em sua obra e aparecerá de modo decisivo no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Este aspecto será estudado no quarto capítulo desta dissertação.

preocupação constante com a avaliação e com a revisão da mesma, o que, certamente, contribuiu para a construção de sua identidade literária.<sup>4</sup>

O quadro abaixo contém os contos dos três livros mencionados, classificados conforme as categorias de motivação e as cinco situações dramáticas vinculadas a estas três categorias.

Quadro 02 (*O ovo apunhalado* — OA, *Pedras de Calcutá* — PC e *Ovelhas negras* — ON)

<b>MOTIVAÇÃO</b>				
<b>CONTOS</b>	<b>ENCONTRO</b>	<b>EXPECTATIVA (busca/espera de algo ou alguém)</b>	<b>PERDA</b>	
	O afogado (OA)	Uma veste provavelmente azul (OA)	Para uma avenca partindo (OA)	
	O dia de ontem (OA)	Cavalo branco no escuro (OA)	Oásis (OA)	
	Eles (OA)	Uns sábados, uns agostos (OA)	Retratos (OA)	
	O ovo apunhalado (OA)	Sarau (OA)	Réquiem para um fugitivo (OA)	
	Iniciação (OA)	Gravata (OA)	Visita (OA)	
	Harriett (OA)	O poço (PC)	Nos poços (OA)	
	Noções de Irene (OA)	Holocausto (PC)	Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô (OA)	
	Mergulho I (PC)	Mergulho II (PC)	Do outro lado da tarde (OA)	
	Joãozinho e Mariazinha (PC)	Divagações de uma marquesa (PC)	A margarida enlatada (OA)	
	Aconteceu na praça XV (PC)	A verdadeira história de Sally Can Dance (and The Kids) (PC)	Uma história de borboletas (PC)	
	Paris não é uma festa (PC)	Até oito, minha polpa macia (PC)	Recuerdos de Ypacaray (PC)	
	Rubrica (PC)	Gerânios (PC)	Pedras de Calcutá (PC)	
	Garopaba mon amour (PC)	O príncipe Sapó (ON)	Zoológico blues (PC)	
	Sim, ele deve ter um ascendente em peixes (PC)	Loucura, chiclete & som (ON)	O inimigo secreto (PC)	
	Caçada (PC)	Lixo e purpurina (ON)	De várias cores, retalhos (ON)	
	A maldição dos Saint-Marie (ON)	Creme de alface (ON)	Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço (ON)	
	A visita (ON)	Noites de Santa Teresa (ON)	Red roses for a blue lady (ON)	
	Introdução ao passo da Guanxuma (ON)			
	Por uma tarde de junho (ON)			
Antípodas (ON)				
Triângulo em cravo e flauta doce (ON)				
<b>SITUAÇÕES DRAMÁTICAS POSSÍVEIS NAS TRÊS CATEGORIAS</b>				
Conflitos entre a vida íntima e a vida cotidiana	Aprisionamento da personagem na espera ou na busca de algo ou de alguém	Aniquilamento do sujeito frente a uma situação adversa que inclui, muitas vezes, violência	Descoberta dos afetos e da sexualidade na infância e/ou na adolescência	Encontros e desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno de seus objetos de desejo e projetos de vida

<sup>4</sup> Como mencionado no capítulo anterior, não por acaso, após o seu último romance, *Onde andaré Dulce Veiga?*, CFA refez pelo menos quatro edições de seus livros anteriores, além de publicar as suas “ovelhas negras”.



Pertencem à categoria de motivação **Encontro** os seguintes contos:

Quadro 03 (Categoria **Encontro**)

<b>CATEGORIA DE MOTIVAÇÃO ENCONTRO</b>			
<b>CONTOS</b>	<b>LIVROS</b>		
	<b>OA</b>	<b>PC</b>	<b>ON</b>
	O afogado	Mergulho I	A maldição dos Saint-Marie
	O dia de ontem	Joãozinho e Mariazinha	A visita
	Eles	Aconteceu na praça XV	Introdução ao passo da Guanxuma
	O ovo apunhalado	Paris não é uma festa	Por uma tarde de junho
	Iniciação	Rubrica	Antípodas
	Harriett	Garopaba mon amour	Triângulo em cravo e flauta doce
	Noções de Irene	Sim, ele deve ter um ascendente em peixes	
		Caçada	

Como mencionado no capítulo anterior, essa categoria caracteriza-se pela abordagem do momento-limite em que se define a efetivação ou não da obtenção do objeto de desejo e/ou o do objetivo das personagens.

O conto “Antípodas” é estruturado pela quinta situação dramática: encontros e desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno de seus objetos de desejo e projetos de vida. Nele, uma adolescente em crise psicológica e seu segurança particular travam um diálogo sobre a cor do céu, sobre o amanhecer no Japão enquanto anoitece no Brasil, sobre o amor. O rapaz, contratado pelo pai da garota para impedir que ela se suicide, quer levá-la para casa, mas ela insiste em ficar assistindo ao pôr do sol. Ela avisa que, enquanto caminha em direção ao mar para se afogar, amanhecerá no Japão e é nesse momento que ela quer se matar. Há, portanto, um jogo de forças contrárias entre a função do segurança que deve protegê-la e o projeto suicida da garota. Instaura-se o impasse, evidenciado pelo título “Antípodas”, entre ambos, cujo desfecho é suprimido, pois o conto não apresenta uma resolução. Este impasse sugere que a permeabilidade e a coexistência de

vontades e projetos de vida completamente opostos é impossível, assim como é impossível a convivência de idéias opostas, da noite e do dia, da morte e da vida etc. O conto “Antípodas”, portanto, faz oposição ao conto “Eles”, a ser analisado em seguida, já que, neste, o paradoxo é uma pré-condição para a obtenção do(s) objeto(s) de desejo da(s) personagem(ns).

O conto “Eles” (OA) é estruturado pela terceira situação dramática: o aniquilamento do sujeito frente a uma situação adversa que inclui, muitas vezes, violência. A história se passa em uma pacata aldeia de pescadores, próxima a um bosque. É neste bosque que se instalam três seres de outro planeta, cujo objetivo é “iniciar” um dos meninos do lugarejo. O encontro entre eles ocorre de modo que o garoto assuma e coloque em prática o que foi orientado por seus mentores: atear fogo no local, pois, segundo os seus postulados: “importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence apenas àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias” (ABREU, 1992, p. 65). Estes postulados antecipam os três principais eventos do conto: o primeiro deles, a luz, equivale ao fogo que destrói a comunidade dos pescadores; o segundo, as cinzas, são os restos deixados pelas chamas e, num plano figurativo, os restos do modo de vida tradicional que os pescadores viviam; o terceiro, a loucura, é o resultado da fúria dos moradores que tiveram suas casas destruídas e, por vingança, muniram-se de armas, invadiram o bosque e massacraram os três seres. Contaminados pelo ódio e pela loucura, cuja origem estava no sangue dos três seres mortos, os moradores são “iniciados” e despertados para o oculto, passando muitos dias em meio a orgias e rituais místicos. No encontro entre os extra-terrestres e os moradores, efetiva-se a obtenção do objeto de desejo e/ou do objetivo dos primeiros, que têm suas vontades realizadas. Leia-se: o contato do insólito com o real, que desperta e leva ao extremo as paixões humanas, dando-lhes uma dimensão maior, que, inclusive, leva à destruição das convicções e dos modos de vida antigos. Contudo, este contato e, por consequência, o extravasamento dessas paixões, só é possível por meio do

aniquilamento dos três seres, sua diluição no e/ou pelo *outro*, pois seu sangue contamina os moradores. Vale lembrar, aqui, de outro conto de *O ovo apunhalado*, “Iniciação”, analisado no capítulo anterior. Enquanto no conto “Iniciação”, o encontro e a comunhão entre a personagem e o andrógino que representa o desconhecido só ocorre por meio da dissolução do “eu” do protagonista no cosmos, fora de uma esfera terrena e humana, no conto “Eles”, o exercício da vontade dos extra-terrestres só ocorre por meio do seu próprio aniquilamento provocado pela violência das paixões humanas. O tema da diluição/erradicação do ser, que assume, com isso, uma nova condição será retomado, por exemplo, no conto “Mergulho I” que abre a primeira parte do livro *Pedras de Calcutá*. Como dito anteriormente, neste conto, a personagem tem seu corpo e sua consciência diluídos em água, juntamente com os demais moradores da rua, do bairro, da cidade, fazendo parte de um grande rio em direção ao mar.

Portanto, no segundo núcleo da obra de CFA, pode-se inferir que, quando se trata do encontro cujo objetivo é a obtenção do(s) objeto(s) de desejo e/ou objetivos das personagens, as seguintes soluções são apresentadas: 1) o impasse no jogo de forças travado pelas personagens (conto “Antípodas”), o que remete aos desfechos da categoria **Encontro** recorrentes no primeiro núcleo da obra de CFA, o núcleo intimista, em que as personagens não realizam seus desejos e se fecham, novamente, nas ruínas de suas convicções; 2) a diluição do sujeito em algo não humano, compreendido como o paradoxal aniquilamento da consciência individual do sujeito para que a concretização de seu desejo seja viável (os contos “Eles”, “Iniciação” e “Mergulho I”).

Segue, abaixo, o quadro contendo os contos conforme a categoria de motivação **Expectativa**:

Quadro 04 (Categoria **Expectativa**)

<b>CATEGORIA DE MOTIVAÇÃO EXPECTATIVA</b>			
<b>CONTOS</b>	<b>LIVROS</b>		
	<b>OA</b>	<b>PC</b>	<b>ON</b>
	Uma veste provavelmente azul	O poço	O príncipe Sapo
	Cavalo branco no escuro	Holocausto	Loucura, chiclete & som
	Uns sábados, uns agostos	Mergulho II	Lixo e purpurina
	Sarau	Divagações de uma marquesa	Creme de alface
	Gravata	A verdadeira história de Sally Can Dance (and The Kids)	Noites de Santa Teresa
		Até oito, minha polpa macia	
		Gerânios	

Como visto no capítulo anterior desta dissertação, esta categoria trata da atitude ativa (busca) ou passiva (espera) da(s) personagem(ns) em relação ao(s) seu(s) objeto(s) de desejo e/ou objetivo(s).

Estruturado pela segunda situação dramática, o aprisionamento da personagem na espera ou na busca de algo ou de alguém, temos o conto “Loucura chiclete & som” (ON). Este conto é construído em forma de roteiro cinematográfico, contendo cenas internas e externas, diurnas e noturnas que registram o cotidiano de uma única personagem. Trata-se de um homem de aproximadamente trinta e cinco anos que mora com a família, não tem emprego e nenhuma outra ocupação além de festas, bebedeiras e orgias. As “cenas” do conto registram-no em ações banais tais como acordar tarde, escovar os dentes, masturbar-se, tomar cerveja, fumar e fazer sexo, que evidenciam a redução de suas vontades e aspirações às necessidades de um corpo que, devido à vivência extrema do lema “sexo, drogas e *rock n’roll*”, está em decadência. A personagem *encena* o que veio depois da geração de jovens de meados da década de 60 do século XX, que foi marcada por manifestações culturais e ideológicas diversas. Dentre estas manifestações estão a disseminação de idéias tais como a libertação da mente por meio das drogas, o sexo livre e a simplicidade como formas de boicote e não-sujeição ao sistema cultural, político e econômico dominante. A personagem encarna,

portanto, a falência das utopias do movimento contracultural, já que todas essas utopias, inclusive e, principalmente, seus modos de vida, foram incorporados ao sistema vigente e transformados em bens de consumo. Para a personagem, que se mostra completamente esvaziada de qualquer desejo e esperança devido ao esfacelamento de seus sonhos, resta a banalidade do cotidiano, a sua boçalidade, o isolamento e a disfunção social. Caracterizada como uma espécie de parasita aos olhos do sistema econômico dominante, sua existência evidencia dois posicionamentos que não se excluem: por um lado, a personagem metaforiza o apego às idéias e aos sonhos antigos (mortos), e, por outro, representa a própria morte destes ideais, já que, destituído deles, é, portanto, incapaz de se integrar à ordem dominante. Neste sentido, há o aprisionamento do sujeito que se transforma num morto-vivo, paradoxalmente atado à certeza de que não há razão para alimentar desejos que não sejam aqueles ligados diretamente às necessidades do corpo físico tais como, fumar, fazer sexo, dormir e comer, pois sua alma contracultural foi vendida.

Ainda sob a categoria Expectativa, temos o conto “Gravata” (OA), que é estruturado pela situação dramática semelhante à do conto acima. Enquanto o conto anterior demonstra uma situação de aprisionamento do sujeito ao passado contracultural, o conto “Gravata” trata da ação incessante da personagem que quer realizar, a qualquer custo, o seu sonho de consumo: comprar uma gravata cara que ele vê em uma vitrine. Após vários sacrifícios financeiros, a personagem consegue comprá-la. Finalmente, ao vesti-la, a gravata como se fosse dotada de vontade própria, o enforca. A presença, aqui, do elemento fantástico sugere que a personagem torna-se vítima do próprio desejo que, embora tendo sua concretização num objeto que pode ser comprado, uma gravata, nunca poderá, de todo, ser satisfeito, pois, a dinâmica do desejo da personagem é desejar o próprio desejo. Há, portanto, na relação com o conto anteriormente estudado, uma semelhança: enquanto a personagem de “Loucura, chiclete & som” é condenada à inércia eterna devido à constatação da falência de suas vontades e

esperanças ligadas a uma tentativa de vida fora da ordem burguesa e do sistema capitalista, a personagem de “Gravata” é punida com a morte por atirar-se no turbilhão da lógica do desejo: vale lembrar que o objeto desejado é um símbolo da integração à ordem burguesa e ao sistema capitalista. De qualquer maneira, seja para quem ainda está preso às convicções do passado contracultural (“Loucura, chiclete & som”), seja para aquele que se entrega às seduções do capitalismo (“Gravata”), não há, definitivamente, saída possível. Nos dois contos, são a ordem burguesa e o capitalismo que, digamos, derrotam os protagonistas.

Pertencem à categoria de motivação **Perda** os seguintes contos:

Quadro 05 (Categoria **Perda**)

<b>CATEGORIA DE MOTIVAÇÃO PERDA</b>			
<b>CONTOS</b>	<b>LIVROS</b>		
	<b>OA</b>	<b>PC</b>	<b>ON</b>
	Para uma avenca partindo	Uma história de borboletas	De várias cores, retalhos
	Oásis	Recuerdos de Ypacaray	Red roses for a blue lady
	Retratos	Pedras de Calcutá	Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço
	Réquiem para um fugitivo	Zoológico blues	
	Visita	O inimigo secreto	
	Nos poços		
	Do outro lado da tarde		
	Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô		
	A margarida enlatada		

Como descrito anteriormente, esta categoria caracteriza-se pelo vazio e pela falta de sentido decorrentes da constatação da perda do(s) objeto(s) de desejo das personagens.

O conto “Recuerdos de Ypacaray” (PC) é estruturado pela quarta situação dramática: a descoberta dos afetos e da sexualidade na infância e/ou na adolescência. O conto possui dois

quadros narrativos que se inter-relacionam e compõem uma narrativa em moldura.<sup>5</sup> A história narrada diz respeito às experiências afetivas e à maneira como as personagens as compreendem. O primeiro quadro narrativo trata da relação de amizade entre dois garotos da mesma idade, amizade que sofre uma modificação a partir do momento em que um deles é iniciado nas coisas dos adultos: enquanto um deles ainda lê revistas em quadrinhos, coleciona figurinhas e passa o tempo matando formigas, o outro aprende a fumar e tem a sua primeira experiência sexual. O segundo quadro se refere à primeira desilusão amorosa sofrida pelo garoto iniciado. Ele se apaixona pela trapezista de um circo que está temporariamente na cidade. A garota promete levá-lo consigo quando o circo for embora, mas, devido a um romance existente entre ela e o domador de leões, abandona o garoto. Por meio do enquadramento das duas histórias — a da modificação da amizade entre os garotos e a da desilusão amorosa de um deles —, há o registro de duas perspectivas diferentes sobre os afetos: o primeiro garoto continua a compreender os sentimentos e os referentes à sua volta de maneira infantil, e não percebe as transformações que aconteceram com o amigo. Contudo, mesmo sem ter a dimensão da desilusão amorosa do outro, ele é perturbado em seu cotidiano de criança e passa a aborrecer-se com as histórias em quadrinhos que lê; já o garoto iniciado, após o romance frustrado com a garota do circo, não permanece mais o mesmo, pois fica inquieto e apreensivo ao ser lançado no mundo dos adultos: ele é seduzido e abandonado. Tal experiência o coloca em contato com a solidão própria da condição humana em face de seu primeiro logro amoroso.

Se nesse conto ocorre o despertar da personagem ocasionado por uma perda afetiva que a lança no mundo dos afetos adultos e a impede de voltar atrás devido à vivência de tal experiência, vejamos como a personagem do conto “Retratos” lida com a perda do seu objeto

---

<sup>5</sup> Sobre a narrativa em moldura ou construção em abismo, consultar o texto “A máquina de tecer”, de Lúcia Carvalho (1983). Segundo a autora, a construção em abismo se caracteriza pela inclusão de um quadro narrativo dentro do outro, uma história dentro da outra, tal como uma superposição de espelhos, de modo que cada imagem reflita em menor escala a imagem que lhe originou.

de desejo e/ou do seu objetivo. Este conto é representativo da categoria **Perda** porque ele concentra elementos característicos da segunda fase da obra de CFA (núcleo psicodélico-fantástico) que se configura pela inclusão de elementos da literatura fantástica e da contracultura.

O conto “Retratos” (OA) é estruturado pela primeira situação dramática — conflitos entre a vida íntima e a vida cotidiana —, mas tem relação, também, com a segunda situação, o aprisionamento da personagem na espera ou na busca de algo ou de alguém.

Nele, um homem de meia idade (aproximadamente 40 anos) tem o seu retrato desenhado por um *hippie* ao longo dos dias da semana. O acordo inicial é o de que este lhe desenhe um retrato por dia, durante sete dias. Contudo, tal processo é interrompido no sexto dia, pois o *hippie* desaparece sem qualquer explicação, deixando incompleta a obra. Vejamos os principais elementos da narrativa (tempo, ambiente, narrador, personagens etc.) que, no texto, são articulados de modo a configurar a perda do objeto de desejo e/ou do objetivo do protagonista — compreendido, aqui, como as utopias e o modo de vida próprios da contracultura representados pelo *hippie* —, e suas relações com os processos de composição de CFA.

O conto tem um narrador autodiegético (GENETTE, 1972). Portanto, a personagem principal narra sua própria história, que se passa durante um período de sete dias. Período este demarcado, no texto, pela divisão conforme os dias da semana. Existe, portanto, um tempo cronológico, linear, em que os fatos/conflitos são registrados na diegese (GENETTE, 1972) na medida em que ocorrem e são filtrados pela experiência do narrador, uma espécie de sincronia entre o viver e o narrar que dá ao conto um caráter de diário. É num sábado que o narrador-protagonista toma contato com o grupo *hippie*, em princípio, demonstrando indiferença:



Nunca havia reparado nele antes. Na verdade não tem nada que o diferencie dos demais. As mesmas roupas coloridas, os mesmos cabelos enormes, o mesmo ar sujo e drogado. (...) Isso não me interessava. Nem me irritava. Mesmo assim cheguei a assinar uma circular dos moradores do prédio pedindo que eles se retirassem dali. (ABREU, 1992, p. 51 – grifo nosso)

Este trecho explicita qual é o posto de observação ocupado pelo narrador em relação a um dos integrantes do grupo: o de alguém integrado na ordem social marcada por um cotidiano de trabalho. Posteriormente, ficamos sabendo que esse narrador trabalha como contador num escritório. Por lógica, há, aqui, a explicitação das posições antitéticas das personagens envolvidas na intriga: o narrador representa a ordem social burguesa e capitalista pautada pelo trabalho e pelo cotidiano ordenado pelo trabalho, em oposição ao *hippie*, que representaria, a um primeiro olhar, uma vida livre, desregrada, marginal ao sistema e à vida burguesa. Estes opostos podem ser identificados, também, pela caracterização das personagens: enquanto o narrador se veste com terno e gravata, tem apartamento próprio e realiza atividades bem demarcadas que lhe impõem uma rotina regrada e, portanto, dão-lhe uma função socialmente reconhecida, o *hippie*, conforme a perspectiva do narrador, faz parte “de uma única massa ao mesmo tempo colorida e incolor” (ABREU, 1992, p. 52); em princípio, pois, à margem da sociedade, do sistema produtivo e da realidade do narrador.

É a partir de um contato mais próximo entre o *hippie* e o narrador-protagonista que este último começa a mudar a sua concepção sobre aquele. O narrador afirma que não havia “nada de estranho neles, nada daquilo que a circular dizia. Só estavam ali, de um jeito que não me ofendia” (ABREU, 1992, p. 51). Um juízo de valor positivo sobre o outro fica mais evidente quando ocorre, entre ambos, o acordo sobre os retratos:

Ele sorriu com uns dentes claros: *faça um [retrato] por dia, assim o senhor saberá como é o seu rosto durante toda a semana. Você fará sete, então* — eu disse. Ele disse: *sete é um número mágico, farei sete.* (...) Achei estranho porque nunca ninguém sorriu para mim — nunca ninguém sorriu para mim daquele jeito, quero dizer. (ABREU, 1992, p. 52)

Neste trecho, um importante elemento estrutural da narrativa, o nó — que dá o início do conflito dramático, conforme Tomachevski (1976) — ganha uma projeção metafórica. O acordo entre ambos sobre a confecção dos retratos significa mais do que um simples trato: inicia-se, a partir daí, um progressivo jogo de sedução entre o retratado e aquele que o retrata. É com base nesse jogo e nas posições nele ocupadas pelas personagens envolvidas, que a narrativa se desenvolve. Subentende-se o caráter ambivalente desse acordo.

Ocorre que os desenhos dão ao narrador um olhar sobre si mesmo, revelando o seu narcisismo — afinal, ter o rosto desenhado pelo outro equivale a olhar-se no espelho, mas, também, a ser visto e observado pelo outro. Além disto, há, também, por parte do narrador, o esboço de algum afeto pelo *hippie*, que se acentua a cada novo encontro entre ambos, pois: “Ele [o desenhista] sorriu com uns dentes claros (...) — nunca ninguém sorriu para mim daquele jeito, quero dizer” (ABREU, 1992, p. 52), algo incomum para o tipo de vida e para o ambiente em que o narrador está inserido, a saber: a rotina de casa para o trabalho, o escritório monótono. Portanto, além de proporcionar ao protagonista uma imagem de si mesmo (fornecida pelos sete retratos a serem pintados durante a semana), o *hippie* devolve-lhe um sorriso, fato que o narrador compreende — e/ou quer compreender —, como uma demonstração de afeto por parte do outro.

Contudo, a imagem do narrador-protagonista oferecida pelo desenhista é distorcida, ou seja, não corresponde ao estado do narrador, mas, sim, à perspectiva daquele que o retrata. Nas imagens, o protagonista parece sempre mais velho a cada novo desenho, e o conto sugere que se dá o mesmo na vida real. Há, portanto, a explicitação da perspectiva do *hippie* em relação ao narrador: tal percepção considera a vida institucionalizada, degradada, desprovida de sentido e solitária que vive o narrador.

À medida que os dias vão passando e os retratos vão sendo desenhados, o que pressupõe novos encontros entre as duas personagens, é que tomamos conhecimento da vida cotidiana do narrador e do ambiente à sua volta. Ele se sente cada vez mais sufocado pelas amarras institucionais e tentado a projetar na outra personagem, seu possível outro, um ideal de vida, já que o *hippie* parece ser avesso às regras e imune à ação das instituições que regem a vida do narrador. Deste modo, nota-se, por parte do narrador, um movimento reflexivo: impulsionado pelo seu desejo e pelo interesse pelo tipo de vida que o *hippie* vive, o narrador passa a questionar sua posição social, suas necessidades e vontades bem como o ambiente e as pessoas que estão à sua volta. No primeiro caso, tal reflexão ocorre por meio da comparação entre os retratos desenhados: “Fiquei olhando os retratos na parede branca. É horrível a diferença entre eles, envelheço cada vez mais. Senti muito medo quando pensei no sétimo retrato”<sup>6</sup> (ABREU, 1992, p. 55). Já a crítica aos outros e ao meio que o cerca é condicionada pelos contatos do narrador com a realidade marginal representada pelo *hippie*, pois, o interesse pelo outro faz com que ele passe a prestar atenção em detalhes da sua vida que, até então, eram-lhe invisíveis. Nota-se isto no seguinte trecho:

Eu nem tinha reparado que havia margaridas na praça. Para falar a verdade, acho que nunca tinha visto uma margarida bem de perto (...). Percebi que a secretária tem as pernas peludas e o chefe está muito gordo (...). O dia custou a passar. São todos tão pesados no escritório que o tempo parece custar a passar. Esbarrei com o chefe no caminho. Percebi que ele caminha mal por causa dos pés inchados. Fiquei olhando para os pés dele... (ABREU, 1992, p. 54-55)

---

<sup>6</sup> Neste conto, a imagem do narrador que envelhece nos retratos (e não ele mesmo) faz referência ao romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Neste romance, o protagonista é um dândi de caráter duvidoso que vive através dos séculos e não envelhece. O segredo de sua eterna juventude reside numa pintura escondida no sótão de sua mansão. Devido a um encantamento feito a partir de um pacto com o demônio, é a imagem do protagonista pintada no quadro que envelhece com o passar dos anos e não ele próprio. No conto de CFA, os retratos que apresentam uma imagem envelhecida e em processo de definhamento do narrador metaforizam o aspecto funesto do pacto entre ele e o *hippie*, um pacto de morte e não de vida como no romance de Wilde. Além disto, eles são usados como signos índices num procedimento narrativo, o de indiciamento, cuja função é a de antecipar o que se dará no desfecho: eles dão pistas sobre a futura condição do narrador: a sua disfunção social e, por consequência, a sua morte real ou institucional.

Os desenhos retratam o narrador cada vez mais velho e mais cansado, representando a sua degeneração física. Além disto, os retratos que envelhecem podem ser compreendidos como uma metáfora ambivalente que conota tanto a sua degeneração física quanto a sua morte institucional, já que ele abandona o emprego, entrega-se à bebida e é expulso de sua própria casa pelos demais moradores do prédio. O trecho que segue ilustra este movimento de queda, já que o narrador possuía um emprego, um lar e uma função social e, depois do encontro e do pacto estabelecido com o *hippie*, está à margem de tudo isso:

O dia no escritório foi desesperador. (...) Sentei num bar e tomei duas cervejas. (...) Pela primeira vez o ascensorista não me cumprimentou nem abriu a porta do elevador. Pareço um cadáver no retrato (...).

Trabalhei só pela manhã, hoje. Ao meio dia senti que não suportava mais aquele ambiente, aquelas pessoas pesadas como elefantes esmagando os tapetes, aquelas máquinas batendo. (...) Tirei um vale, menti que era para comprar remédio. Entrei num cinema, assisti duas sessões seguidas esperando as seis horas. No filme tinha um moço de motocicleta parecido com ele, só parecido, descobri que não existe ninguém igual a ele. Lembrei da minha infância, não sei por que, e chorei. Fazia muito tempo que eu não chorava.

À tarde [no domingo], a secretária passou com o namorado e me viu deitado na grama. Não me cumprimentou e cochichou qualquer coisa com o namorado (...). Voltei para casa, mas o porteiro não me deixou entrar (...). Vim para o bar onde estou escrevendo (...). Espalhei os retratos em cima da mesa. Fiquei olhando (...). O sexto retrato é um cadáver (...). E de repente descobri que estou morto. (ABREU, 1992, p. 56-58 – grifo nosso)

O protagonista faz planos para acolher a nova amizade: ele pensa em convidar o desenhista, que ele julga desprotegido e vulnerável à chuva, ao vento e à fome para jantar e para dormir em sua casa. Chega até a comprar-lhe, em uma loja, um colar semelhante ao que o *hippie* usa. Estes planos que o narrador faz são o meio pelo qual o seu desejo pode coexistir com a realidade: somente no plano da fantasia. Contudo, é justamente quando o narrador tenta a integração do outro ao seu modo de vida e, por que não dizer?, tenta aprisioná-lo em função de seu desejo — e, aqui o colar com o qual o narrador quer presentear o *hippie* tem o seu valor simbólico destacado —, que o outro desaparece, deixando a seqüência de retratos incompleta. É a partir da constatação de que ele não encontrará mais o *hippie* e de que este

tem existência própria e, portanto, não é, simplesmente, um objeto de suporte de suas fantasias (KHEL, 1987), que o narrador fica paralisado e constata-se morto. Além disso, não há o retorno do narrador à sua condição inicial, a de socialmente integrado, nem a assunção do modo de vida considerado, por ele, como marginal/ideal, já que o *hippie*, supostamente o ponto de contato com tal condição, objeto de desejo do narrador, o abandona. Portanto, o narrador ocupa um entre-lugar, fica à “margem da margem”.

Por meio dos desenhos, o *hippie* é alguém capaz de devolver ao narrador uma imagem de si mesmo. O desenhista representa uma espécie de promessa que alimenta o narcisismo do narrador, por meio da venda dos retratos, e sua aparência frágil e desprotegida incita o desejo de posse do apaixonado. Cabe, aqui, enfatizar que mais do que a paixão do narrador pela auto-imagem que o *hippie* lhe devolve por meio dos desenhos — e isto implica ser visto e observado pelo desenhista —, o *hippie* representa uma possível reposição, no narrador, agora apaixonado, de ideais e utopias próprios da contracultura dos anos 60-70, tais como a vida despojada, a não-sujeição à ordem burguesa e ao sistema capitalista etc. Dizendo de outro modo: é como se o *hippie* fosse capaz de reativar os sonhos, a perdida “alma marginal” do narrador.

É importante lembrar que a instância narrativa do conto é autodiegética (GENETTE, 1972). Valendo-se deste posicionamento, o narrador recorta os fatos conforme as suas fantasias e as suas projeções, promovendo o silenciamento do outro envolvido. O desenhista, então, afirma-se como sujeito não por meio da palavra escrita, como o faz o narrador, mas, por meio da ação de desenhar e, mais tarde, da “fuga”, ou, melhor dizendo, da não-sujeição ao desejo do narrador. Neste sentido, os retratos que são feitos revelam a perspectiva sombria e distanciada do *hippie* que, simplesmente, faz o seu trabalho, o de desenhar porque é pago para isso; — e não há modo melhor de vender a sua arte do que seduzir o comprador com a promessa de oferecer-lhe, por meio da projeção de sua auto-imagem narcisista, si mesmo. É aí

que o *hippie*, aparentemente tão frágil e carente de proteção, revela-se, completamente, integrado ao seu lugar social — um lugar que é, apenas, travestido de marginalidade —, deixando de ser simples objeto da fantasia do narrador e, por consequência disso, afirmando a sua vontade própria e a sua irreduzível subjetividade. Ele se revela, então, para o narrador, como um simulacro: sob uma caracterização física que representa o conjunto de valores e utopias contraculturais secretamente idealizados pelo narrador, de fato, ele se revela o símbolo da falência e da morte desses valores e dessas utopias, pois os reduz a uma estratégia de sedução para garantir seu lugar no sistema econômico, para comercializar seu produto.

Vê-se que, além da paixão do narrador por aquilo que o *hippie* representa e, no contato com o narrador, o *hippie* sinaliza — a suposta capacidade do desenhista de devolver-lhe uma auto-imagem, a sua fragilidade, a sua simplicidade e a sua aparente não-sujeição ao sistema de produção vigente —, há a paixão do narrador compreendida como martírio: o movimento marcado pelo sofrimento físico e psíquico em prol de um ideal que leva à queda e à decepção daquele que percorre tal trajetória. Esta queda, marcada por um processo de degeneração física e pela disfunção social, corresponde à constatação, por parte do narrador, de que está morto. Afinal, o *hippie* revela-se como um falso representante dos valores que ele sinalizou ao narrador. O que resta no final do percurso da *paixão* — sem volta — são a verdade dos retratos degradados, uma metáfora da morte do “espírito” da contracultura das décadas de 60 e 70 do século XX, e a possibilidade de reelaboração/redenção dessa falência por meio da escrita.

Dá-se, portanto, o aprisionamento melancólico do sujeito/narrador, pois é a perda que o incita ao registro da experiência sobre essa perda e, ao mesmo tempo, é o registro, por escrito, de tal experiência, que possibilita o reconhecimento de que ela existe. Desvenda-se, portanto, uma ambivalência: se, por um lado, o narrador ocupa um “não-lugar” em relação à ordem econômica vigente, já que não há volta à sua condição anterior nem a

assunção/obtenção da condição e do lugar desejados, ele elege a escrita como um “ponto de fuga” possível: esta auxilia o narrador na recomposição de si por meio da reorganização/reelaboração de sua experiência.<sup>7</sup> A escrita, portanto, configura-se como uma espécie de redenção ao final do percurso da paixão; o próprio conto é a evidência disto.

Há dois aspectos em “Retratos” que devem ser levados em consideração no que diz respeito ao ato de criação das personagens envolvidas. Estes aspectos possuem implicações na criação literária de CFA como um todo. Vejamos.

O primeiro deles é o fato de que o *hippie*, ao desenhar os retratos do narrador-protagonista durante os seis dias da semana, torna-se uma espécie de demiurgo perverso, pois, considerando que o ciclo da criação do universo conforme a concepção cristã é de sete dias, ele deixa a sua obra inacabada. Desta maneira, há uma inversão de valores: a sua criatura, o protagonista que tem os retratos feitos pelo *hippie*, é criada, digamos, para a morte identitária/simbólica, confirmando o caráter funesto do pacto entre ambos. Contudo, o segundo aspecto, a construção do conto concretizada pelo narrador-protagonista em forma de um diário, que é iniciado num sábado e terminado num domingo, percorre um ciclo completo de criação. Pelo menos a obra literária do protagonista, o conto/diário em que ele relata a sua experiência de perda — e por consequência de morte identitária/simbólica — chega a um termo, pois é a escrita como registro de sua experiência que lhe permitirá “renascer”. Nestas duas vertentes de criação, ambas guiadas pela concepção cristã de que a gênese do universo se dá em sete dias — a visual/pictórica, inacabada, realizada pelo *hippie* e a literária, realizada pelo narrador-protagonista do conto —, podemos reconhecer, em potência, a estrutura do último romance de CFA, *Onde andaré Dulce Veiga?* que, também, faz-se/é feito na medida em é narrado por seu protagonista, em sete dias. Enquanto no núcleo psicodélico-fantástico a estrutura mística/fantástica une-se à forma de diário íntimo que sincroniza o narrar e o viver

---

<sup>7</sup> A questão do sujeito que se (re)constrói narrando a sua experiência de vida, na Literatura Brasileira, é recorrente nas obras de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos.

(núcleo intimista), dando a este segundo núcleo da produção de CFA um tom melancólico, no quarto núcleo da produção de CFA, esta estrutura ganhará uma nuance lúdica e, por consequência, novos significados.<sup>8</sup>

Nos dois contos analisados sob a categoria **Perda**, existem posicionamentos distintos das personagens em relação à experiência da perda de seu(s) objeto(s) de desejo e/ou de seus objetivos. No primeiro conto, “Recuerdos de Ypacaray”, a perda é responsável pelo término da infância e o início da adolescência em que a personagem se depara com o mundo dos afetos baseada numa experiência adulta e solitária de sedução e abandono. Tal transformação ocorre de modo a iniciar a personagem, lançando-a à expectativa de novas experiências circunscritas à construção de sua identidade adulta. Se, neste conto, há uma abertura por parte da personagem em relação às novas experiências, o mesmo não ocorre no conto “Retratos”, cuja personagem, ao ter a sua identidade esfacelada, fecha-se num posicionamento melancólico — a escrita é a evidência disso —, na tentativa de reconstruir-se. Este posicionamento sugere, portanto, que a perspectiva do narrador em relação à sua vida está ligada à confluência entre arte e vida, pois a experiência da perda de seu objeto de desejo só é filtrada por meio da ficcionalização da mesma.

## **2.1 – “Retratos” da expectativa, da melancolia e do lúdico**

Desfechos como o do conto anteriormente estudado são comuns na obra de CFA. No conto “O ovo” (IIR), por exemplo, o protagonista, pelo fato de enxergar um imenso ovo cuja casca ameaça aprisionar a todos, é considerado um visionário e, imediatamente, é aprisionado num lugar semelhante a um manicômio. Neste lugar, com medo de ser engolido pela casca do

---

<sup>8</sup> Este aspecto será estudado no quarto capítulo desta dissertação.



grande ovo que se aproxima, ele escreve a sua experiência de vida que vai desde os primeiros acontecimentos de sua infância, passando por sua adolescência, até o momento da confecção de tal relato sob a luz do último toco de vela. O conto, portanto, é a concretização de tal relato e funciona como um veículo que comunica ao leitor, de modo ambíguo, a iminência da morte do narrador e/ou a sua assunção, definitiva, da condição de louco. Principalmente no romance *Onde andará Dulce Veiga?* (núcleo lúdico), a escrita torna-se fundamental para registrar as experiências do narrador-protagonista; para ele, portanto, tudo é passível de se transformar em texto. Desta maneira, a busca da cantora Dulce Veiga, que, em última análise, é uma viagem em busca de si mesmo estimulada por sucessivas perdas, é registrada por meio da escrita que atinge três níveis que se relacionam, a saber: no plano da diegese do romance, a escrita possibilita a atribuição de uma caráter ficcional ao protagonista e aos acontecimentos que o envolvem, — daí seu caráter metalingüístico; no plano estrutural, evidencia a forma de livro como um produto de literatura; no conjunto da obra de CFA, por fim, promove um constante diálogo intratextual que é capaz de enriquecer e pluralizar sua teia de significações.

Estudaremos a categoria Perda nos demais núcleos da obra de CFA, a saber, no intimista, no dramático e no lúdico.

Presente no livro *Inventário do ir-remediável*, o conto “Fuga” pertence ao primeiro núcleo da obra de CFA, o núcleo intimista. Estruturado pela situação dramática em que as personagens são marcadas pelas descobertas dos afetos e da sexualidade na infância e/ou na adolescência, o conto trata da história de um menino de seis anos que planeja uma fuga junto com a sua melhor amiga. Narrado em 3ª pessoa por um narrador que não participa da história, narrador heterodiegético, que adere à perspectiva da personagem por meio da focalização interna (GENETTE, 1972), este narrador assume o ponto de vista da criança e relata os fatos a partir do modo como ela os percebe e compreende.

Cercado pelas limitações da infância, tais como ter de obedecer à mãe, ser trapaceado por um garoto mais velho e, mesmo, fantasiar uma fuga que, supostamente, o livraria de tal condição, o garoto depara-se com o inesperado: a ausência da menina com quem ele havia combinado a fuga. Ao encontrá-la numa festa de aniversário, o menino entende que para a garota tudo não passou de uma brincadeira e que, assim como ele a convidara para fugir com ele, ela, agora, convida-o para fugir num outro dia, pois há uma festa de aniversário. Ao ser seduzido pela idéia da festa, ele esquece o projeto de fuga e aceita o convite da amiga. Isto sugere que o garoto é capaz de eleger, rapidamente, outro objetivo (participar, também, da festa), neutralizando, com isso, toda a sua raiva e frustração.

Nos contos “Retratos” (núcleo psicodélico-fantástico) e “Fuga” (núcleo intimista), temos uma diferença de comportamento dos protagonistas em relação à perda de seus objetos de desejo e/ou de seus objetivos. Mesmo porque as personagens encontram-se em fases diferentes de amadurecimento: a idade adulta e a infância. Enquanto no primeiro conto o protagonista assume um posicionamento evidentemente melancólico que tenta recompor sua identidade ao ficcionalizar a experiência da perda por meio da escrita, no segundo conto, o menino, simplesmente, esquece sua raiva e frustração e se deixa seduzir por outros diferentes objetos de desejo e/ou objetivos, no caso, a possibilidade de participar de uma festa de aniversário. Neste conto, não há um posicionamento por parte da personagem que visa reconstruir algo, pois, este algo, sua identidade, ainda está em formação. Enquanto a personagem de “Retratos” é afetada pela perda e tem sua identidade esfacelada, a personagem de “Fuga”, por ser criança, não tem, ainda, uma estrutura definida para fixar, para si, um objeto de desejo e/ou objetivo. Dessa maneira, o garoto precisa experimentar a(s) perda(s) para construir-se como sujeito.

O conto “Sem Ana, Blues”, presente no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, pertence à terceira fase da obra de CFA, o núcleo dramático. Nele, um homem de meia idade,

ao ser abandonado por Ana, sua namorada, vê-se aprisionado à lembrança do momento em que ele constata tal abandono por meio de um bilhete deixado por ela. O protagonista, então, atravessa diversas fases: envolve-se com outras mulheres, reforma a casa, muda de emprego e de visual, passa a praticar esportes radicais e a se interessar por ciências ocultas, enfim, realiza ações que, aos poucos, proporcionam-lhe uma vida saudável. Contudo, mesmo após estas mudanças radicais, a personagem ainda permanece atada à lembrança da ocasião em que Ana o deixou. Ele se autodenomina uma bolha de sabão à espera de alguém que a estoure e faça com que ela desapareça sem deixar marcas:

Por todas essas coisas, talvez, é que nestas noites de hoje, tanto tempo depois, quando chego do trabalho por volta das oito horas da noite e, no horário de verão, pela janela da sala do apartamento ainda é possível ver uns restos de dourado e vermelho por trás dos edifícios de Pinheiros, enquanto recolho os inúmeros recados, convites e propostas da secretária-eletrônica, sempre tenho a estranha sensação, embora tudo tenha mudado e eu esteja muito bem agora, de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento — aquele. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era o nosso, com o último bilhete delas nas mãos. (...) [No bilhete] Palavras que dizem coisas duras, secas, simples, irrevogáveis. Que Ana me deixou, que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la e finalmente, por mais que eu me debata, que isso é pra sempre. E para sempre então, agora, me sinto uma bolha opaca de sabão, suspensa ali no centro da sala do apartamento, à espera de que entre um vento súbito pela janela aberta para levá-la dali, essa bolha estúpida, ou que alguém espete nela um alfinete, para que de repente estoure nesse ar azulado que mais parece o interior de um aquário, e desapareça sem deixar marcas. (ABREU, 2001, p. 46- 47 – grifos nossos)

Em relação aos contos estudados anteriormente, “Sem Ana, Blues” apresenta um desfecho semelhante ao de “Retratos”: o aprisionamento do sujeito ocasionado pela perda de seu objeto de desejo e/ou de seu objetivo. Contudo, suas personagens apresentam atitudes diferentes diante da experiência da perda. Em “Sem Ana, Blues”, há a consciência da personagem sobre o movimento circular de tal perda — e, aqui, vale lembrar a estrutura circular do gênero musical ao qual o título do conto remete —, cujo percurso vai de sua constatação à tentativa de superação, até o desfecho em que ocorre a sua (re)afirmação.

Fecha-se, portanto, o círculo do qual não é possível escapar, a não ser por meio da extinção ou do esfacelamento do próprio sujeito, metaforizado, neste conto, pela bolha de sabão opaca à espera de ser estourada por algo ou alguém. Já em “Retratos”, a personagem tem, na escrita, uma chance de sair desse circuito claustrofóbico, já que a ficcionalização de sua experiência, mesmo que de modo caótico e, por vezes, momentâneo, possibilita a reelaboração e a reconstrução de sua subjetividade.

Pode-se dizer que o conto “Sem Ana, Blues” apresenta uma personagem adulta cuja existência, após a perda de seu objeto de desejo e/ou de seu objetivo, é marcada pelo vazio, pela falta de sentido e pela incapacidade de se deixar transformar por novas experiências, já que se revela um sujeito atado a um círculo vicioso (a busca de outras mulheres, a mudança de emprego e de visual etc) do qual não é possível escapar, e cuja evolução, sempre, ao final, afirma, digamos, a perda original. Portanto, ao contrário dos contos representantes dos dois primeiros núcleos, no terceiro núcleo da obra de CFA, há um posicionamento mais pessimista por parte das personagens em relação à experiência da perda. Em “Fuga” (núcleo intimista) e em “Recuerdos de Ypacaray” (núcleo psicodélico-fantástico), as personagens encontram-se em fase de construção de suas personalidades e de sua identidade, a infância e a adolescência. Por isto, talvez, pareça haver, por parte delas, um posicionamento mais positivo em relação às suas perdas, pois os protagonistas mostram-se capazes de se deixar modificar por novas experiências. Contudo, a faixa etária delas, por si só, não justifica tal posicionamento, mesmo porque há contos como “Retratos” (também pertencente ao núcleo psicodélico-fantástico) em que a personagem adulta, mesmo assumindo a melancolia em relação à sua experiência de perda, tem na escrita uma ferramenta capaz de reparar a sua consciência de sujeito, fato que pode ser considerado como uma saída positiva que assinala uma possível superação da sua perda.

É importante retomar, pois, os diferentes posicionamentos das personagens em relação à experiência da perda, até agora expostos: 1) a transferência do desejo das personagens para outros objetos e/ou objetivos (conto “Fuga” [1º núcleo] ); 2) a expectativa por parte das personagens em relação às novas experiências e ao que estas acarretam à configuração de suas personalidades (conto “Recuerdos de Ypacaray” [2º núcleo]); 3) o aprisionamento do sujeito ao objeto e/ou objetivo perdido: ele fica enclausurado num círculo, que vai da espera até a busca de algo ou alguém, cuja evolução (re)afirmará a perda e a ausência do objeto e/ou do objetivo desejados (conto “Sem Ana, Blues” [3º núcleo] ); por fim, o posicionamento melancólico que utiliza a escrita como forma de reelaboração e de reconstrução da subjetividade da personagem (conto “Retratos” [2º núcleo] ).

Tendo isto em vista, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (quarto núcleo da obra de CFA, o núcleo lúdico), há uma fusão de todos os posicionamentos das personagens em relação à perda de seu(s) objeto(s) de desejo e/ou de seu(s) objetivo(s), abordados anteriormente, que são reaproveitados tanto no plano temático como no plano estrutural do romance. Após sofrer diversas perdas nos campos afetivo, profissional e pessoal, o protagonista do romance encontra-se aprisionado numa fase de absoluta inércia, à espera de algo ou alguém que seja capaz de retirá-lo de tal condição — o que remete à situação final do conto “Sem Ana, Blues”. A história inicia-se com a proposta de emprego em um jornal para o qual o protagonista trabalhara há vinte anos. Eis, portanto, o “grande acontecimento”, o gatilho que dispara o movimento e a expectativa de mudança da condição do narrador-protagonista.

É a partir desse contrato de trabalho que o protagonista dará início à busca da cantora Dulce Veiga, empreendendo uma verdadeira viagem pelos mais diversos cenários compostos por espaços inusitados e discursos variados, com os quais a sua consciência interage. Cercado por inúmeros referentes já filtrados por diferentes gêneros de discurso presentes em seu

cotidiano tais como o cinema, a propaganda, a literatura, os jornais, os videoclipes, e, devido à rapidez com que essas informações lhe chegam, o protagonista é obrigado a desenvolver a habilidade de não se fechar em si mesmo. Ou seja, a captação dos referentes à sua volta é resultado da fusão entre o modo como os objetos, os sentimentos e os acontecimentos chegam até o narrador e a maneira como ele os compreende e lhes dá uma (sua) perspectiva.<sup>9</sup>

Ao seguir com determinação as pistas que o levarão ao paradeiro da cantora Dulce Veiga, o protagonista integra a sua experiência de vida, marcada por perdas e pela solidão, aos novos acontecimentos, fundindo-os em novas perspectivas. Desta maneira, buscar a cantora passa a ser uma forma de buscar-se — e de *viajar* em si mesmo, movimento cujo objetivo é o de reconciliar-se consigo e com o mundo. É interessante mencionar que, se nos contos anteriores ao romance as personagens buscavam o(s) seu(s) objeto(s) de desejo e/ou seus objetivos fora de si mesmas e, portanto, a perda desse(s) objeto(s) significava a paralisação, a introspecção e a cisão do sujeito, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, o protagonista parte do pressuposto de que ele é, sim, um sujeito *entalhado*, ou seja, construído meio das perdas, e que o melhor a fazer é aprender a brincar com esta condição, direcionando o seu foco de atenção para as novas experiências. Daí o fato de o narrador conviver com suas contradições e paradoxos internos. Evidencia-se, portanto, o caráter lúdico em relação, também, a esta condição, já que há a consciência de que, para cada situação diferente, há um determinado posicionamento, o que lhe possibilita uma visão múltipla e multifacetada de si mesmo e do mundo que o cerca. Dizendo de outro modo: como nos contos “Recuerdos de Ypacaray” e “Fuga”, o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* deixa-se perpassar por sentimentos complexos, tais como angústia, frustração, euforia, prazer etc e por indivíduos que se expressam de modo diferente do dele, enfim, por situações que implicam o seu relacionamento com o que lhe é “estranho” e “outro”, transformando-se a cada nova

---

<sup>9</sup> Estes aspectos serão estudados quando da análise do romance, no quarto capítulo desta dissertação.

experiência. Pode-se dizer que, ao terminar sua *viagem* em busca da cantora, o narrador-protagonista não é mais o mesmo que a iniciara.

Portanto, no plano da diegese do romance, além da capacidade de transformar-se a cada nova experiência, há, por parte do narrador, a habilidade de transferir seu desejo e seus projetos para outros objetos e outros objetivos. A busca e o encontro de Dulce Veiga que, em última instância, equivale à busca de si e ao encontro consigo mesmo, acaba por revelar que, ao final de tal viagem, a própria natureza daquilo que se busca é dinâmica: assim, a Dulce Veiga encontrada não é aquela mesma que foi perdida, muito menos o narrador é o mesmo que iniciara tal busca.

Essas transformações são, em última análise, matéria prima para a confecção do romance, cuja função é a de registrar as experiências do narrador-protagonista e possibilitar-lhe, a partir daí, a sua (re)construção como sujeito. Neste aspecto, há, no romance, um desfecho semelhante ao conto “Retratos” (segundo núcleo), em que a personagem, também, ficcionaliza as suas experiências, estetizando a sua existência. A unidade dos episódios da vida do narrador-jornalista, portanto, equivale à materialização de suas experiências em forma de romance, um livro a ser integrado no circuito artístico contemporâneo — década de 90 do século XX —, que agrega tanto os valores da chamada alta cultura quanto os da cultura de massa.

Ao estudar a categoria de motivação **Perda**, que se marca pelo vazio e pela falta de sentido decorrentes da perda do(s) objetos(s) de desejo e/ou dos objetivos das personagens nos demais núcleos da obra de CFA percebe-se, novamente, um movimento de combinação dos temas e formas, cujas variações remetem à própria obra do escritor. Há, portanto: a) no primeiro núcleo, o aparecimento do assunto, etapa em que as personagens estão em fase de construção de suas identidades, mostrando-se na expectativa de novas experiências (núcleo intimista); b) no segundo núcleo, a tentativa, por parte das personagens, de desenvolver

estratégias de superação de suas perdas (núcleo psicodélico-fantástico); c) no terceiro núcleo, a problematização dos tratamentos dados anteriormente ao assunto que culmina com o fechamento e a introspecção das personagens frente às suas perdas (núcleo dramático) e d) no quarto núcleo, há a afirmação de um “novo” posicionamento que implica a retomada e a articulação das situações dramáticas exploradas nos núcleos anteriores por um viés lúdico.

Portanto, adianta-se que, no quarto núcleo da obra de CFA, assim como ocorre em relação à categoria **Encontro** estudada no capítulo anterior desta dissertação, há, em relação à categoria **Perda**, a manutenção, a articulação e a transformação das combinações entre os motivos e as situações dramáticas desenvolvidos durante os núcleos anteriores.

Partindo da premissa de que em *Onde andaré Dulce Veiga?* há uma instância capaz de (re)unificar os motivos e as situações dramáticas aqui identificadas por meio de um diálogo intratextual, o que resulta é a adoção das contradições e dos paradoxos que tal tratamento implica. No plano temático-estrutural, em relação aos núcleos anteriores da obra de CFA, isto significa que o romance abrange tanto a exploração dos motivos e das situações dramáticas anteriores a ele, quanto apresenta uma nova combinação para eles a partir desta revisitação. Este retorno favorece uma perspectiva de, digamos, *descontração*. Tal perspectiva remete às diferentes maneiras de se abordar e de se utilizar os motivos e as situações dramáticas, destacando e incorporando, de núcleo para núcleo, o que há, neles, de mais sombrio e claustrofóbico, mas, também, o que existe de leve e lúdico na sua disposição.



## CAPÍTULO III

*Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois?*  
(“Luz e sombra”, CFA, conto, 1982)

### 3 – Núcleo dramático

Composto pelos livros *Morangos mofados*, de 1982, *Triângulo da águas*, de 1983, *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, e *Estranhos estrangeiros*, de 1996 (póstumo), o núcleo dramático é uma reelaboração/síntese dos núcleos intimista e psicodélico-fantástico feita por um viés pessimista e 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 afim à *performance*. A maior parte das personagens debate-se diante da impossibilidade de realização dos seus desejos, da constatação da falta de sentido e da falência das utopias sociopolíticas e existenciais da geração-68, da necessidade de driblar a solidão. Angustiadas, elas tentam o suicídio, apegam-se a crenças e a superstições diversas, paralisam-se diante do espanto e do vazio, empreendem uma busca desesperada por algo ou alguém. Por vezes, elas têm, também, 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*. Neste núcleo, a obsessão de CFA pela retomada e pela reelaboração de motivos e de situações dramáticas inerentes aos núcleos anteriores tanto lhes dá uma outra formação como consolida mais uma possibilidade de combinação destes elementos no processo de composição de sua obra. Primeiramente, faremos uma breve descrição de cada um dos livros citados, para, a partir daí, estudarmos alguns contos conforme as categorias de motivação e de situações dramáticas recorrentes, estabelecidas no início desta dissertação, e o seu desenvolvimento no núcleo dramático.

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 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, como mencionado no segundo capítulo, antecipa o refinamento na escolha de temas e de formas 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 dito 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 esta 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 sentimento.<sup>1</sup> 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 nesta dissertação.

O próprio título do livro remete à astrologia, cujo elemento água, que simboliza a emoção, rege os signos de peixes, escorpião e câncer.<sup>2</sup> “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 a mesma situação, o aprisionamento e o medo, seja compreendida 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

---

<sup>1</sup> Este recurso aparece, também, no conto “A chave e a porta” (núcleo intimista), estudado no primeiro capítulo desta dissertação. Ele será explorado com mais rigor e complexidade pelo escritor no romance *Onde Andará Dulce Veiga?*. Tal aspecto será estudado no quarto capítulo desta dissertação.

<sup>2</sup> 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 afetuosos 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”. Fonte: <http://:caio.itgo.com/entre02.htm> (23/11/01 - às 09h33min).

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.

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 intratextual 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 disto, 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 etc... são feitas de modo similar ao tratamento dado a essas questões no romance *Onde andaré 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 inédito no Brasil e “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish”, publicado no livro *Pedras de Calcutá* (1977).<sup>3</sup> Há, também, a novela “Pela noite”, publicada, originalmente em 1983, no

---

<sup>3</sup> Nesta dissertação, trabalhamos apenas com as últimas edições dos livros de CFA. Na edição de *Pedras de Calcutá* (1996), o conto “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish” foi retirado.

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.

O quadro a seguir apresenta os contos dos livros mencionados, classificados conforme as categorias de motivação **Perda**, **Expectativa** e **Encontro** e as cinco situações dramáticas a elas vinculadas.

Quadro 06 (*Morangos mofados* — MM, *Triângulo da águas* — TA, *Os Dragões não conhecem o paraíso* — DNCP e *Estranhos estrangeiros* — EE)

<b>MOTIVAÇÃO</b>				
<b>CONTOS</b>	<b>EXPECTATIVA (busca/espera de algo ou alguém)</b>	<b>PERDA</b>	<b>ENCONTRO</b>	
	Além do ponto (MM)	Os companheiros (MM)	Caixinha de música (MM)	
	Luz e sombra (MM)	Os sobreviventes (MM)	O dia que Júpiter encontrou Saturno (MM)	
	Fotografias (MM)	O dia que Urano entrou em Escorpião (MM)	Pela passagem de uma grande dor (MM)	
	Natureza viva (MM)	O Marinheiro (TA)	Diálogo (MM)	
	Transformações (MM)	Sem Ana, Blues (DNCP)	Pêra, uva ou maçã? (MM)	
	Morangos mofados (MM)	Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga (DNCP)	Aqueles dois (MM)	
	Dodecaedro (TA)	O destino desfolhou (DNCP)	Sargento Garcia (MM)	
	Dama da noite (DNCP)		Terça-feira gorda (MM)	
	Os sapatinhos vermelhos (DNCP)		Eu, tu, ele (MM)	
	À beira do mar aberto (DNCP)		Pela noite (TA e EE)	
	A outra voz (DNCP)		Pequeno monstro (DNCP)	
	Os dragões não conhecem o paraíso (DNCP)		Linda, uma história horrível (DNCP)	
	O rapaz mais triste do mundo (ODNCP)		Mel e girassóis (DNCP)	
	Bem longe de Marienbad (EE)		Saudades de Audrey Hepburn (DNCP)	
	London, London ou Ajax, Brush and Rubbish (EE)		Ao simulacro da imagerie (EE)	
	<b>SITUAÇÕES DRAMÁTICAS POSSÍVEIS NAS TRÊS CATEGORIAS</b>			
Conflitos entre a vida íntima e a vida cotidiana	Aprisionamento da personagem na espera ou na busca de algo ou de alguém	Aniquilamento do sujeito frente a uma situação adversa que inclui, muitas vezes, violência	Descoberta dos afetos e da sexualidade na infância e/ou na adolescência	Encontros e desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno de seus objetos de desejo e projetos de vida

Segue, abaixo, o quadro contendo os contos conforme a categoria de motivação

**Perda:**

Quadro 07 (Categoria **Perda**)

<b>CATEGORIA DE MOTIVAÇÃO PERDA</b>			
<b>CONTOS</b>	<b>LIVROS</b>		
	<b>MM</b>	<b>TA</b>	<b>DNCP</b>
	Os companheiros	O Marinheiro	Sem Ana, Blues
	Os sobreviventes		Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga
O dia que Urano entrou em Escorpião		O destino desfolhou	

Presente em *Os dragões não conhecem o paraíso*, o conto “O destino desfolhou” é estruturado pela quarta situação dramática: a descoberta dos afetos e da sexualidade na infância e/ou na adolescência. O conto é narrado por um narrador de 3ª pessoa. Apesar do distanciamento em relação ao que está sendo visto/contado — distanciamento proporcionando por tal posicionamento —, este narrador se identifica, profundamente, com a personagem que tem, por ele, a sua história de contada. Conhecendo os pensamentos, o passado e os sentimentos de seu protagonista, ao fazer seu relato, o narrador acompanha o processo de rememoração do passado, feito pela personagem, em que ela visa recompor os fatos do final de sua infância e do início de sua adolescência, quando se apaixonara por Beatriz. Ela era um ano mais velha que ele, e, ao descobrir que morreria devido a uma leucemia, adota um comportamento autodestrutivo, usando drogas e álcool, entregando-se sexualmente a vários garotos, exceto ao protagonista. Ele, ao ser recusado por ela, tem a sua primeira experiência sexual com uma prostituta, fato que ocorre, para ele, de maneira brutal.

Ao ter sua experiência relatada — experiência relacionada ao acúmulo de acontecimentos frustrantes, tais como a morte de Beatriz, a separação familiar, a solidão, a ausência de afeto, a mudança para um ambiente urbano hostil e a falta de dinheiro —, há, também, por parte do protagonista, a falta de perspectiva de qualquer satisfação, já que, devido à sua apatia e ao aprisionamento de sua consciência a um círculo de rememoração, a

recuperação dos dados objetivos de seu passado torna-se tarefa difícil, pois não há nada de concreto, considerando-se que tal processo se baseia no já vivido. Como em um jogo de espelhos, portanto, a memória do protagonista produz uma quantidade infinita de desdobramentos, o que dá aos fatos, e mesmo aos sentimentos originados de tal processo, uma condição marcada pela dissolução dos referentes que constituem a sua subjetividade. Dizendo de outro modo: a memória vaga e imprecisa é o único instrumento que lhe resta para tentar afirmar-se como pessoa. Vejamos:

Hoje — tantos anos depois, neurônios arrebatados de álcool, drogas, insônia, rejeições, e a memória trapaceira, mesmo com a atenção voltada inteira para o centro seco daquilo que era denso e foi-se dispersando aos poucos, como se perdem o tempo e as emoções, poeira varrida, por mais esforços que faça, plena madrugada, sede familiar, telefone mudo — não consegue lembrar de quase mais nada além disto que tentou ser dito sobre Beatriz ou ele mesmo ou aquilo que agora chama, com carinho e amargura, de: *Aquele Tempo*. (ABREU, 2001, p. 34)

Contudo, a memória trapaceira que transforma tudo em “poeira varrida”, lança-o numa espécie de limbo existencial em que ele não está plenamente vivo, pois não consegue suportar a convivência com o real/tangível — um exemplo disso é o seu vício em álcool e drogas —, nem totalmente morto, pois insiste em recuperar o seu passado por completo.

No que diz respeito à categoria de motivação **Perda**, há, portanto, neste terceiro núcleo da obra de CFA, um pessimismo radical no tratamento desta questão: enquanto nos núcleos anteriores a perda era, digamos, (re)compensada pela memória do vivido, estruturada pela instância autodiegética do narrador cuja lembrança permitia, ao menos, a ilusão de abarcar vários ângulos de observação (conto “A chave e a porta”, núcleo intimista) e a escrita era uma forma de reconstrução do sujeito fraturado pela experiência da perda (conto



“Retratos”, núcleo psicodélico-fantástico), “O destino desfolhou”,<sup>4</sup> núcleo dramático, traz um protagonista cuja história de vida e, por conseqüência, identidade, não passam de uma lembrança fragmentada e cada vez mais vaga: como no trecho anteriormente citado, ele tem consciência de poder estar se confundindo, trapaceado pela própria memória. Isto acarreta, cada vez mais, a diluição dos sentimentos e acontecimentos que pertencem ao seu passado, bem como a perda da sua consciência de sujeito.

Neste conto, há um dado interessante que ilustra o que foi dito anteriormente sobre o caráter de romance modular do livro no qual ele se insere. Além da retomada de motivos e de situações dramáticas dos dois núcleos anteriores da obra de CFA, há, em “O destino desfolhou”, de modo explícito, um diálogo com os demais contos. Isto, principalmente, no que se refere ao posicionamento autodestrutivo da personagem Beatriz que, na iminência da morte, passa a buscar freneticamente o prazer, vivendo a máxima greco-latina *carpe diem*. Esta atitude caracteriza, também, a personagem Adelina do conto “Os sapatinhos vermelhos”,<sup>5</sup> que, ao romper um relacionamento amoroso com um homem casado, busca recuperar o tempo perdido e (re)compensar o desejo tolhido por tal relacionamento por meio da busca incansável de novas e diversas experiências sexuais. Enquanto no primeiro conto (“O destino desfolhou”) o posicionamento de Beatriz é um motivo de menor valor no plano da diegese, um motivo livre, conforme Tomachevski (1976), em “Os sapatinhos vermelhos”, a busca de Adelina é colocada em evidência, constituindo-se no assunto principal da narrativa, um “motivo associado” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 176). Essa retomada em, digamos,

---

<sup>4</sup> Uma análise da relação intertextual entre este conto e a canção “E o destino desfolhou”, de Gastão Lamounier e Mário Rossi, interpretada por Carlos Galhardo, em 1937, encontra-se na dissertação de Fernando Mendes (2000).

<sup>5</sup> Este conto será analisado detalhadamente quando da exposição da categoria de motivação **Expectativa**, ainda neste capítulo.

escalas diferentes possibilita o estabelecimento de um diálogo mais visível e intenso de conto para conto, dentro de um mesmo livro.<sup>6</sup>

Segue, abaixo, o quadro contendo os contos conforme a categoria de motivação

**Encontro:**

Quadro 08 (Categoria **Encontro**)

<b>CATEGORIA DE MOTIVAÇÃO ENCONTRO</b>				
<b>CONTOS</b>	<b>LIVROS</b>			
	<b>MM</b>	<b>TA</b>	<b>DNCP</b>	<b>EE</b>
	Caixinha de música	Pela noite	Pequeno monstro	Ao simulacro da imagerie
	O dia que Júpiter encontrou Saturno		Linda, uma história horrível	Pela noite
	Pela passagem de uma grande dor		Mel e girassóis	
	Diálogo		Saudades de Audrey Hepburn	
	Pêra, uva ou maçã?			
	Aqueles dois			
	Sargento Garcia			
	Terça-feira gorda			
	Eu, tu, ele			

Como dito anteriormente, esta categoria caracteriza-se pelo momento-limite em que se define a efetivação ou não da obtenção do(s) objeto(s) de desejo e/ou dos objetivos das personagens.

Publicado no livro póstumo *Estranhos estrangeiros* (1996), “Ao simulacro da imagerie” tem relação com a primeira e a quinta situações dramáticas: conflitos entre a vida íntima e a vida cotidiana e encontros e desencontros entre as personagens pautados por diálogos difusos em torno de seus objetos de desejo e projetos de vida. Trata-se de uma mulher de meia idade que, ao fazer compras em um supermercado, encontra, decorridos

<sup>6</sup> É interessante mencionar que o caráter metafórico de romance modular da coletânea de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, apontado em nota pelo próprio CFA, foi, aqui, apenas esboçado. Tal aspecto mereceria um estudo em separado, considerando apenas o livro mencionado, e não o diálogo deste com o restante da obra tal como proposto nesta dissertação.

muitos anos, o homem que ela amara. Sem ser vista por ele, ela o observa minuciosamente e tece, mentalmente — e aqui há a presença de um narrador heterodiegético que, por vezes, adere à sua perspectiva —, comparações entre o que ele era no passado, um estudante de pós-graduação sem dinheiro tentando firmar uma carreira, e o seu estado atual, representado pela maneira como ele se veste e se comporta na fila do caixa, pelo tipo de alimentos que ele consome. Vejamos:

Sem jeito, sem vê-la, ele tentava enfiar as compras na sacola de plástico, e enviesando a cabeça ela investigou curiosa: vodca, uísque, campári, pilhas de salgadinhos plásticos, maionese, margarina, pacotes de jornal com cruas lingüiças sangrentas, outro carrinho cheio até as bordas de latas de cerveja, queijo, patê — seria uma festa? —, mais latas, muitas latas, seleta de legumes, massa de tomate, atum. (...) Ele era um homem que conhecera havia muito tempo, quando ainda não era esse urbanóide naquele supermercado mas apenas um quase jovem recém-chegado de anos de exílio político no Chile, Argélia, depois a pós-graduação em Paris, em algum assunto que ela não lembrava direito. (...) [Ela, a] contemplar as rosas amarelas no centro da mesa e comover-se a admirá-lo, assim jovem, assim estrangeiro no próprio país, assim aterrorizado com qualquer possibilidade do toque de outro humano em sua branca pele triste sem amor vinda do exílio. (ABREU, 1996b, p.12-13 – grifo nosso)

Ambas as personagens representam modos de vida opostos: ela, vestida com bata, saia longa e chinelos, é adepta de práticas naturalistas e saudáveis ligadas aos valores contraculturais (comida natural, ioga etc.); ele, apresentando uma barriga saliente comum em quem se alimenta constantemente de cerveja e batatas fritas, vestido com camisa de linho, vive integrado à vida urbana característica das grandes metrópoles. Enquanto ela se apresenta como um arquétipo da geração do final da década de 1960 que se defronta com o mundo do capital e, ainda assim, mantém, mesmo que sob a forma de simulacro, as suas convicções — já que o sistema permite que a personagem mantenha hábitos naturalistas e se vista com batas e saias longas à moda *hippie* dos anos 60/70, por exemplo —,<sup>7</sup> ele se mostra um típico “urbanóide” (ABREU, 1996b, p. 13): alguém intelectualizado, sedentário e assexuado. Vale

<sup>7</sup> Sobre a condição de simulacro dos valores contraculturais, ver a análise do conto “Retratos” no segundo capítulo desta dissertação.

dizer que, apesar das diferenças entre os dois, eles dividem um espaço comum: o supermercado.

Há, portanto, na avaliação da personagem feminina, outro fator importante: encontrar com o homem por quem ela era apaixonada e flagrá-lo num estado que, segundo ela (e como ela), é decadente, faz com que a personagem se auto-avalie. Contudo, ao perceber que ambos, apesar de suas diferenças, integram o mesmo espaço e ambiente, ela constata que há um abismo temporal e afetivo entre eles.

Uma crítica, dada pelo tom da enunciação do narrador quando este “descola” da personagem feminina e a avalia, se manifesta, também, sobre a relação das duas personagens com o espaço cotidiano que elas ocupam: enquanto o homem se mostra um integrado ao sistema de consumo, apresentando, inclusive, traços físicos que evidenciam isso, a mulher também tem exposta a sua “decadência”:

Ela suspirou. E olhou para cima, de onde espiava uma câmara de TV, como se fosse uma ladra em potencial (...).

Suspirou outra vez, suspirava muito, e voltou a olhar para fora, para além das cabeças. Continuava o céu azul tão claro e raro naquela cidade odiosa. Mas aqui dentro ela só conseguia tirar um pé da sandália havaiana — era sábado, “danem-se”, ela era assim mesmo — para apoiar os dedos de unhas muito curtas, sem pintura, sobre o outro pé. (...) A saia longa indiana estampada de muitas cores até os tornozelos, a blusa solta de seda branca sem mangas, o dinheiro contado escondido no bolso sobre o seio esquerdo. O pé inchado, balançou-o no ar para ativar a circulação. E se alguém olhasse para ela assim, sem ver o pé inchado escondido pela saia larga, diria ser pernetta, pobre moça, toda desgrehada, essas roupas meio hippie amassadas e ainda por cima pernetta. (ABREU, 1996b, p. 11 – 12 – grifo nosso)

Ao manter vivas as suas convicções naturalistas, materializando-as sob a forma de consumo num supermercado, ela explicita a assimilação frenética, pelo mercado capitalista, dos modos de vida por ela adotados. A evidência disto ocorre quando o narrador discorre sobre o cheiro dos morangos, das mangas, dos jasmims, o céu azul, símbolos de vida simples e saudável, misturado ao caos da cidade grande, ao monóxido de carbono, aos engarrafamentos.

A personagem feminina, então, constata uma espécie de igualdade entre a sua condição e a de seu ex-amor. Por isso, ao vê-lo pela última vez no estacionamento do supermercado, ela se depara com a ausência de qualquer dor ou ressentimento em relação às escolhas pessoais de ambos.

No que se refere à categoria **Encontro**, neste terceiro núcleo da obra de CFA, há, por um lado, a afirmação da impossibilidade de realização do encontro afetivo, sexual e amoroso entre as personagens, já que elas estão imersas em seus interesses íntimos, enclausuradas em suas próprias convicções. Contudo, além da amargura e da frustração decorrentes de diversas tentativas de aproximação entre os sujeitos — elementos comuns ao primeiro e ao segundo núcleos —, diante de tal impossibilidade, agora, configura-se um outro posicionamento: a indiferença que neutraliza qualquer desejo de completude ou diálogo entre os envolvidos.

Segue, abaixo, o quadro contendo os contos conforme a categoria de motivação

**Expectativa:**

Quadro 09 (Categoria **Expectativa**)

<b>CATEGORIA DE MOTIVAÇÃO EXPECTATIVA</b>				
<b>CONTOS</b>	<b>LIVROS</b>			
	<b>MM</b>	<b>TA</b>	<b>DNCP</b>	<b>EE</b>
	Além do ponto	Dodecaedro	Dama da noite	Bem longe de Marienbad
	Luz e sombra		Os sapatinhos vermelhos	London, London ou Ajax, Brush and Rubbish
	Fotografias		À beira do mar aberto	
	Natureza viva		A outra voz	
	Transformações		Os dragões não conhecem o paraíso	
	Morangos mofados		O rapaz mais triste do mundo	

Como dito anteriormente, esta categoria trata da atitude frenética e incansável (busca) ou da impotência (espera) da(s) personagem(ns) em relação ao(s) seu(s) objeto(s) de desejo e/ou dos seus objetivos.

Estruturado pela segunda situação dramática, o aprisionamento da personagem na espera ou na busca de algo ou de alguém, o conto “Além do ponto”, presente em *Os dragões não conhecem o paraíso*, traz o relato de um narrador-protagonista que caminha sob uma forte chuva em meio aos carros e aos buracos de uma grande cidade até a casa de um amigo. Durante o trajeto, há, por parte do narrador, a descrição dos obstáculos espaciais a serem vencidos tais como a chuva, o frio, o vento, a umidade, o engarrafamento, os buracos, as pedras, as poças d’água etc. De modo a auxiliar no enfrentamento dessa situação adversa, ele fantasia a respeito de como o amigo o receberá: este o acolheria, protegendo-o do frio e do vento, e supriria as suas necessidades físicas e afetivas. Contudo, no decorrer da narrativa, percebe-se que os obstáculos espaciais não são os únicos. Há, também, o modo como o próprio narrador-personagem se avalia: um homem sem emprego e sem dinheiro, de meia idade, cujo corpo em decadência — magro, pálido, com rugas e com dentes estragados — apresenta marcas que evidenciam a sua situação financeira e, sobretudo, a sua carência afetiva. Existe, portanto, a busca desesperada do narrador-protagonista, evidenciada pelo enfrentamento a qualquer custo desses obstáculos, de alguém que o acolha, servido-lhe de ponto de parada. Contudo, o desfecho do conto apresenta o narrador-personagem que, diante da porta trancada, permanece, metaforicamente para sempre, batendo sem que ninguém a abra. É interessante mencionar que, devido à ambigüidade da fala do narrador, fica sugerido que a pessoa procurada por ele não existe, sendo fruto de sua fantasia. Vejamos:

Chovia sempre e eu custei para conseguir me levantar daquela poça de lama, chegava num ponto, eu voltava ao ponto, em que era necessário um esforço tão terrível que precisei sorrir mais sozinho e inventar mais um pouco, esquecendo meu segredo, e dei alguns passos, mas como se faz? me perguntei, como se faz isso de colocar um pé após o outro, equilibrando a cabeça sobre os ombros, mantendo ereta a coluna vertebral, desaprendia, não era quase nada, eu, mantido apenas por aquele fio invisível ligado à minha cabeça, agora tão próximo que se quisesse eu poderia imaginar alguma coisa como um zumbido eletrônico saindo da cabeça dele até chegar na minha, mas como se faz? eu reaprendia e reinventava sempre, sempre em direção a ele, para chegar inteiro, os pedaços de mim todos misturados que ele

disporia sem pressa, como quem brinca como um quebra-cabeça para formar um castelo, (...) (ABREU, 2001, p. 40-41 – grifos nossos)

Daí que a sua condição humana miserável lança-o em um destino sem saída: o de empreender um movimento eterno de busca em função da própria busca, movimento que não o leva a lugar algum: “chegava num ponto, eu [o narrador-protagonista] voltava ao ponto” (p. 40). Além dessa possibilidade de interpretação, há uma outra que não exclui totalmente a primeira: ao considerar o título do conto, pode-se dizer que tal desfecho sugere que, devido aos obstáculos enfrentados no caminho trilhado pelo narrador, este chegou “além do ponto”, ou seja, tarde demais ao seu destino, porque a pessoa que o acolheria, devido ao seu atraso, desistiu de esperá-lo.

Este “além do ponto” da obtenção do objeto de desejo e/ou do objetivo é uma metáfora constante na obra de CFA. Basta retomar, por exemplo, o desfecho do conto “A chave e a porta” (IIR), analisado no primeiro capítulo desta dissertação, em que a personagem acha a “chave” quando a “porta” torna-se inexistente. Em ambos os contos, há, por parte das personagens, a sensação-percepção constante de fugacidade do objeto de desejo e/ou do objetivo, algo como uma disritmia entre suas ações, o tempo e o espaço que causa um desencontro entre os seu(s) desejo(s) e os seu(s) objeto(s) de desejo e/ou objetivos. Isto pode ser notado no trecho que segue do conto “Pela noite” (TA [segundo núcleo da obra de CFA]) em que uma das personagens discorre sobre este assunto:

— O erro? Eu dizia, pois é, o erro. Eu penso, se o erro não foi de dentro, mas de fora? Se o erro não foi seu, mas da coisa? Se foi ela que não soube estar pronta? Que não captou, que não conseguiu captar essa hora exata, perfeita, de estar pronta. Porque assim como o movimento de apanhar deve ser perfeito, deve ser perfeita também a falta de movimento, a *aparente* falta de movimento do que se deseja apanhar. Você me entende? Eu penso também, e se houve alguma interferência no. No em volta dos dois, no ar. No *astral*, eu penso também. Uma coisa de Deus, do invisível, do mistério, que embora pareça errada em não te deixar apanhar o prometido, no entanto está absolutamente certa. Porque é assim que é. Naturalmente. As coisas sempre prestes a serem apanhadas. E você eternamente prestes a apanhá-las. Como uma sina. Sempre prestes. (ABREU, 1991, p. 118)

Em “Além do ponto”, há o aprisionamento da personagem na busca de alguém que talvez não exista. Além disto, esta busca, como uma espécie de círculo vicioso, está fadada ao fracasso, já que não há o encontro, ou seja, a obtenção do objeto de desejo e/ou do objetivo do protagonista. Estudaremos, a seguir, esta busca incansável no conto “Os sapatinhos vermelhos”, presente no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, que consideramos exemplar da categoria de motivação **Expectativa**. Além de retomar elementos temáticos e estruturais dos núcleos anteriores da obra de CFA, “Os sapatinhos vermelhos” apresenta um dos modos por meio dos quais o autor se apropria de textos pertencentes ao cânone literário ocidental para construir o seu texto, mostrando, por meio de tal apropriação, mais uma faceta característica da sua produção literária.

Primeiramente, faremos uma descrição do conto. Em seguida, haverá a análise do texto apropriado, a fábula “Os sapatos vermelhos”, de Hans Christian Andersen, e do modo como CFA produz seu texto e, finalmente, uma investigação sobre quais as conseqüências de tal procedimento na constituição de sua poética.

### **3.1 – “Os sapatinhos vermelhos”, de Caio Fernando Abreu**

Em “Os sapatinhos vermelhos”, de CFA é narrada a trajetória de uma mulher de quase quarenta anos que, após romper um longo relacionamento com um homem casado, sai em busca de aventuras sexuais numa noite de quinta-feira, véspera da Sexta-Feira da Paixão.

Na construção de sua narrativa, CFA combina um modo tradicional de narrar (começo, meio e fim) com o uso da intertextualidade, um procedimento “novo”, intensamente utilizado no contexto de emergência das chamadas poéticas pós-modernistas na segunda metade do século XX. Ele utiliza elementos de outro(s) texto(s) já reconhecido(s) por uma determinada



tradição cultural (cinema, literatura, música)<sup>8</sup> e, mais especificamente, faz uma apropriação e uma citação do conto “Os sapatos vermelhos”, do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen. Esta forma de combinar recursos tradicionais e “novos” faz com que o impasse sexo X afeto em que a sua personagem se encontra se inscreva no âmbito das questões existenciais do indivíduo contemporâneo, principalmente, aquele que vive nas metrópoles.

Esta “experiência de índole moderna, que representa um estado de crise”, apontada como característica do conto moderno por Gotlib (1985), pode ser melhor depreendida por meio de dois importantes elementos que estruturam a narrativa de CFA, a saber: o espaço e o ambiente. O escritor constrói seu texto, via intertextualidade, como uma espécie de contra-imagem do texto de Andersen. Como se CFA transportasse a menina pobre de Andersen, que mora numa aldeia, para uma cidade grande, submetendo-a — a menina, então, transformada em uma mulher independente e adepta de um modo de vida burguês —, aos “novos” valores que este lugar implica, tais como a emancipação feminina, a arbitrariedade nas escolhas de vida, a solidão do indivíduo, o sexo livre etc.

É por meio do relato do narrador heterodiegético, ou seja, que não participa da ação, cuja focalização oscila entre interna e externa (GENETTE, 1972), que Adelina, a personagem principal, é apresentada. É importante mencionar que tal oscilação entre a apresentação dos pensamentos e sentimentos da personagem (focalização interna) e de suas ações (focalização externa) faz com que o relato permaneça estritamente ligado à subjetividade do narrador, revelando uma determinada visão de mundo deste.

---

<sup>8</sup> No conto, há diversas referências ao cinema, como, por exemplo, à personagem Gilda, interpretada pela atriz Rita Hayworth no clássico norte-americano *Gilda*, de 1946, de Charles Vidor, e a intérpretes da música brasileira, tais como Roberto Carlos, Fafá de Belém, Alcione etc. Estas referências auxiliam na construção da ambientação do conto de CFA e, também, na caracterização da personagem protagonista, já que, por meio delas, desenha-se todo universo que a envolve: um universo marcado, dentre outras características, por seus hábitos cosmopolitas, boêmios e suburbanos em que predominam o sexo livre, a busca incessante do prazer, a solidão, o gosto por canções marcadas por um romantismo que funde erotismo e sentimentalismo etc.

TINHA terminado, então. Porque a gente, alguma coisa dentro da gente, sempre sabe exatamente quando termina — ela repetiu olhando-se bem nos olhos, em frente ao espelho. Ou quando começa: certo susto na boca do estômago. (ABREU, 2001, p. 69)

No trecho acima, temos a situação inicial do conto: o rompimento amoroso. O narrador se posiciona externamente em relação à personagem, e, por meio do uso do discurso indireto livre, faz seu relato baseado num dado objetivo, observado por ele: a fala de Adelina, em frente ao espelho, em que ela constata o fim de seu relacionamento e o começo de outra fase. Contudo, no trecho seguinte, percebe-se uma certa ambigüidade, um jogo ou diálogo que viabiliza tanto a caracterização da personagem como o posicionamento do narrador, problematizando-os, pois não se sabe até que ponto o que está sendo dito/pensado pertence ao narrador, em seu diálogo/crítica com a personagem, ou caracteriza um solilóquio de Adelina:

Nenhuma pedra, decidi. E virou a garrafa outra vez no copo. Aprendera com ele, nem gostava antes. Tempo perdido, pura perda de tempo. E não me venha dizer mas teve bons momentos, não teve não? A cabeça dele abandonada em seus joelhos, você deslizando devagar os dedos entre os cabelos daquele homem. Pudessem ver seu próprio rosto: nesses momentos você ganhava luz e sorria sem sorrir, olhos fechados, toda plena. Isso não valeu, Adelina? (Abreu, 2001, p. 70 – grifos nossos)

É impossível desvincular Adelina, os seus pensamentos e as suas ações da visão de mundo do narrador, já que este, além de deter e de fornecer todos os dados sobre a personagem segundo a sua perspectiva, parece estar “colado” a ela. Discutiremos este aspecto posteriormente.

Ao se deparar com “certo susto na boca do estômago” (ABREU, 2001, p. 69) concomitante a um estado de apreensão diante da nova possibilidade aberta por causa da perda amorosa, Adelina avalia o antigo relacionamento. Ela, uma mulher que já passou dos trinta e sete anos, sustentada pelo amante, adepta de um modo de vida burguês, encontra-se, agora, num estado de amargura, sem afeto, sem apartamento próprio, sem marido, sem filhos

ou herança. E é nesse sentido, frustrada e não “recompensada” quando de sua opção pelo amante e pela vida que este lhe oferecia, que a personagem começa a arquitetar a sua vingança do ex-amante.

Adelina, decide, então, não mais se lamentar. Ao contemplar os pés pequenos e nus, ela se lembra dos sapatos vermelhos dados, tempos atrás, pelo ex-amante. Após encontrá-los numa das gavetas do armário, não sem certo veio ritualístico, ela, “quase bailarina em gestos precisos, medidos, elegantes” (ABREU, 2001, p. 72), desembulha-os, preparando-se para, depois da perda amorosa, assumir uma nova identidade marcada pela adoção de uma nova *persona*, uma máscara para estrear um papel que não é o de “mulher-solteira-e-independente-que-tem-um-amante-casado” (ABREU, 2001, p. 72):

Quase cedeu ao impulso de calçá-los imediatamente, mas sabia instintiva que teria primeiro de cumprir o ritual. De alguma forma, tinha decorado aquele texto há tanto tempo que apenas o supunha esquecido. Como uma estréia adiada, anos. Bastavam as primeiras palavras, os primeiros movimentos, para que todas as marcas e inflexões se recompusessem em requintes de detalhes na memória. O que faria a seguir seria perfeito, como se encenado e aplaudido milhares de vezes. (ABREU, 2001, p. 72 – grifo nosso)

Depois de um banho de banheira com sais, as unhas dos pés e das mãos pintadas de esmalte vermelho da cor dos sapatos, a boca bem desenhada, usando um vestido preto de crepe colante e meias pretas de seda, perfumada, Adelina organizou os cigarros, o isqueiro, o talão de cheques e a chave do carro. Depois de tudo pronto, vestida de *vamp*, Adelina calça os sapatos e sai.

É numa boate de subúrbio, “ao som de um Roberto Carlos daqueles de motel, o côncavo, o convexo” (ABREU, 2001, p. 76), que se desenrola a segunda parte da ação. Adelina, trocando o seu nome pelo de uma famosa personagem do cinema americano, Gilda, do filme homônimo de 1946, apresenta-se a três homens que a cercam:

Gil-da, ela mentiu retocando o batom. Mas mentia só em parte, contou para o espelhinho, porque de certa forma sempre fui inteiramente Gilda, Escorpião, e nisso dizia a verdade, atriz, e novamente mentia, só de certa forma, porque toda a minha vida. (ABREU, 2001, p. 76)<sup>9</sup>

Ao amanhecer, ela segue com os três homens para o seu apartamento. Após uma madrugada e uma manhã de orgia, depois que os três homens vão embora, Adelina limpa cuidadosamente os vestígios da orgia nos sapatos e joga-se, exausta, na cama, sem tirá-los. Acorda, então, no Sábado de Aleluia, com o barulho da campainha. É o ex-amante, com um buquê de rosas e um ovo de páscoa. Ele, ao vê-la seminua, de ressaca, toda roxa, cheia de mordidas e arranhões, em meio à desarrumação do apartamento, joga os presentes sobre ela, xingando-a, bate a porta e não volta mais. Só então ela descalça os sapatos e arruma o apartamento. Na segunda-feira, depois de realizada a vingança, ela aparece no escritório, vestida de secretária, com cabelos presos, de roupa marrom e gola fechada.

Ao final da diegese, o narrador, valendo-se de seu posicionamento próximo à personagem, sugere que, no decorrer da vida de Adelina, a adoção da máscara de *vamp* será uma constante. Ele, então, antecipa o fim da personagem: “(...) só pensou em jogá-los fora [os sapatos] quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê.” (ABREU, 2001, p. 80).

Tal desfecho confirma a relação intertextual, já explícita pelo título e pela epígrafe,<sup>10</sup> entre o conto de CFA e “Os sapatos vermelhos”, de Andersen. Assim como a personagem de Andersen é condenada, por sua vaidade, a dançar com os sapatinhos vermelhos de porta em porta, Adelina não resiste e continua calçando os sapatos para sair em busca de aventuras sexuais até a exaustão física. Considerando a fábula de Andersen, pode-se dizer que o conto

<sup>9</sup> Neste trecho, novamente, observa-se o entrelaçamento das falas/pensamentos do narrador e da personagem.

<sup>10</sup> É interessante mencionar que, além de o conto de CFA ser homônimo ao conto de Andersen, a presença de um trecho deste último como epígrafe reforça a retomada de um passado textual como procedimento intertextual que dará o “tom” da narrativa. Não é por acaso que o trecho recortado por CFA é, justamente, aquele em que ocorre a condenação de Karen, a personagem principal do conto de Andersen, sentenciada pelo anjo. Segue a transcrição da epígrafe: “— Dançarás — disse o anjo. — Dançarás com teus sapatos vermelhos... Dançarás de porta em porta... Dançarás, dançarás sempre.” (Andersen: Os Sapatinhos Vermelhos) (ABREU, 2001, p. 69).

de CFA conclui pela moral inversa. Passaremos ao estudo do diálogo estabelecido entre essas duas narrativas e à abordagem de suas implicações. Antes, porém, faremos a análise de “Os sapatos vermelhos”, de Andersen.

### 3.2 – “Os sapatos vermelhos”, de Hans Christian Andersen

Escrito em 1845, o conto “Os sapatos vermelhos” (ANDERSEN, 1978, p. 331-337) relata a história de Karen, menina que, ao se deixar seduzir pela beleza e pelo encanto que os novos sapatos vermelhos exercem sobre ela, peca pela vaidade e, por isso, é punida por um anjo enviado por Deus.

Devido à sua forma e função, ao reforçar uma dada moral dentro de um determinado universo de valores, este conto possui características afins à fábula, conforme a seguinte definição:

(...) a **fábula** designa um relato quase sempre breve, de ação relativamente tensa, mas não muito sinuosa, interpretada por personagens também não excessivamente complexas, (...) apontando para uma conclusão de dimensão ético-moral.

(...) O estatuto da **fábula** faz desse gênero narrativo um relato de grande projeção pragmática. Talvez mais do que qualquer outro gênero, a **fábula** existe em função do intuito claro de moralizar, exercendo sobre o receptor uma ação que confirma as potencialidades perlocutórias que na narrativa se reconhecem; (...) (REIS; LOPES, 2002, p. 158 – grifos dos autores)

Não há informações precisas quanto ao espaço físico em que se passa a história, mas sugere-se que a ação se dá em uma aldeia, uma pequena comunidade cujos meios de subsistência estão ligados às práticas rurais e ao artesanato. Trata-se, portanto, de um lugar pequeno cuja vida social resume-se a ir à igreja aos domingos (para o bom cristão) e ir ao

baile (para aquele considerado “desviado”). Assim, o espaço da narrativa de Andersen é construído de acordo com a seguinte definição:

(...) o **espaço**, enquanto categoria narrativa detentora de inegáveis potencialidades de representação semântica, pode ser entendido como **signo ideológico**. Quando é possível observar nele a presença variavelmente explícita de atributos de natureza social, econômica, histórica, etc., o **espaço** adquire então uma certa **contextura ideológica**, remetendo, em articulação com outros signos, para o sistema ideológico que na narrativa predominantemente se apresenta; (...) (REIS; LOPES, 2002, p.139 – grifos dos autores)

Portanto, conforme o trecho anterior, no texto de Andersen, a aldeia, a casa da senhora rica que adota a personagem principal, a casa do clérigo e a igreja, espaços onde se passam a ação e os jogos de força entre as personagens envolvidas, potencializam o conflito entre a personagem principal — que representa a vaidade — e a comunidade — que representa os valores cristãos. Há, pois, por meio da caracterização do espaço nesta narrativa, a construção de uma “contextura ideológica” (p. 139) afim aos bons costumes e a uma moral cristã rígida.

“Os sapatos vermelhos” relata a história de uma menina muito pobre que ganha sapatos vermelhos de pano. Por serem os únicos que ela tem, Karen é obrigada a calçá-los para seguir o cortejo que levava o corpo de sua mãe. Isto chama a atenção de uma senhora rica, que, penalizada, adota Karen. Ela queima os velhos sapatos de pano da menina e lhe dá roupas e sapatos novos, além de ensiná-la a ler e a fazer trabalhos manuais. Ao chegar a idade de Karen receber a primeira comunhão, a sua tutora compra-lhe impecáveis sapatos vermelhos para o evento sem se dar conta de que a menina entraria na igreja.

Karen, então, comete a sua primeira falta, já prenunciada pelos primeiros sapatos vermelhos de pano. No momento em que receberia o Sacramento, ela tinha os pensamentos completamente voltados para o encanto que os novos sapatos exerciam sobre ela. Mesmo com a proibição de freqüentar a igreja calçando-os, ela resolve usá-los. Em frente à igreja, um soldado de muletas — que pode ser compreendido, no texto, como o demônio que tenta a

personagem — se oferece para limpá-los. Ele exclama que os sapatos são belos e muito apropriados para dança. Neste momento, perdendo o controle das próprias pernas, Karen dispara a dançar até próximo à igreja. O cocheiro a segura pela mão e a conduz até a casa. Ela tira os sapatos e os guarda no alto do armário.

A segunda falta cometida por Karen ocorre quando ela prefere ir a um baile a cuidar de sua tutora, que está doente. Os sapatos arrastam-na até a igreja, onde o anjo a amaldiçoa. Condenada a dançar sem parar por onde os sapatos a levam, ela suplica que lhe cortem os pés calçados. Um carrasco, então, corta-lhe os pés, faz próteses de madeira e muletas e ensina-lhe um hino, comumente cantado pelos pecadores que desejam ser absolvidos. Mas, mesmo assim, os pés cortados, calçados com os sapatos vermelhos, continuam a persegui-la. Isso, até que ela, arrependida de seus pecados, é absolvida pelo mesmo anjo que, no início, a amaldiçoara por ter cometido o pecado da vaidade.

Tendo em vista o caráter moralizador, função própria da fábula, conforme Reis e Lopes (2002), cabe discutir qual é a moral veiculada pelo conto de Andersen. Nele, é relatado o castigo sofrido por Karen por ter cometido os pecados da vaidade e do orgulho. A primeira ofensa aos valores cristãos ocorre no momento em que ela recebe o Sacramento. Ela não presta atenção na fala do sacerdote, e não se dá conta da severidade imposta pela aceitação dos preceitos cristãos. Portanto, ela não tem noção das implicações do seu desvio: o deixar-se seduzir pela beleza profana de seu objeto de fascínio e desejo, os sapatinhos vermelhos. Além disso, ela não resiste a calçar os sapatos nem para ir à missa aos domingos nem para ir ao baile. Em decorrência desta última falta, Karen perde a sua tutora e todo o conforto que esta lhe oferecia, sendo amaldiçoada pelo anjo:

— Dançarás! — disse o anjo. Dançarás com teus sapatos vermelhos, até estares pálida e fria, até tua pele enrugar-se como a pele de um cadáver. Dançarás de porta em porta, e, onde morem crianças soberbas, vaidosas, baterás à porta para que te ouçam e tenham pavor de ti! Dançarás, dançarás sempre... (ANDERSEN, 1978, p. 335)

É interessante mencionar que os sapatinhos vermelhos, objeto de desejo e de orgulho de Karen, encarnam, por sua própria cor, o motivo do pecado.<sup>11</sup> Há, no conto, um contraste entre os sapatos e a austeridade das vestes dos clérigos, cujos retratos estão fixados nas paredes da igreja. Tal contraste é evidenciado, no texto, pelo espanto das pessoas que observam a menina passar em direção ao altar:

Tôda gente olhava para os pés dela. Quando ela atravessou a igreja, para ir ao côro, pareceu-lhe que até os velhos retratos coloridos nas sepulturas — retratos de sacerdotes e de suas espôsas, com golas e trajes pretos — não despregavam os olhos dos seus sapatos vermelhos. (ANDERSEN, 1978, p. 332-333)

Neste trecho, temos o primeiro indício da culpa que recairá sobre Karen, pois ela sente que está sendo observada, inclusive, pelos retratos. Esta culpa ganha mais força quando da amputação dos pés de Karen. Ela, consciente de seu pecado, pede ao carrasco que lhe corte os pés e não a cabeça, pois, se assim for, ela não poderá se arrepender de seu pecado. Contudo, mesmo depois da amputação, os pés calçados nos sapatinhos vermelhos, alegoria da culpa de Karen, continuam a persegui-la, inclusive, dentro da igreja. É importante lembrar, aqui, a fala do soldado que limpa os sapatos de Karen antes da amputação de seus pés. Ele repara que aqueles sapatos são adequados para a dança. Isso reitera o uso herético que Karen faz dos sapatos, pois, se são de baile, não deveriam ser usados para ir à igreja. Não se dá por acaso a presença do soldado de muletas no conto. Este, devido à sua caracterização, dá pistas sobre a futura condição de Karen: fisicamente mutilada, marginalizada, excluída da sociedade, uma condição semelhante àquela em que ele se encontra. Ele funciona, pois, como um índice da futura condição da menina que cede à vaidade.

---

<sup>11</sup> “Através desta decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos enfim às partes indecompostas, até as partículas do material temático (...). O tema desta parte indecomposta da obra chama-se um motivo. (TOMACHEVSKI, 1976, p. 174).



Machucada pelos sapatos, desprovida de abrigo e do afeto de sua tutora, excluída da comunidade, pois com os pés amputados não podia mais freqüentar a igreja, e amaldiçoada pelo anjo, Karen se arrepende de seu pecado. Ela, então, antes de morrer, recebe com seriedade o Sacramento, é abençoada pelo anjo e reintegrada ao Divino:

O órgão soava, e ternas eram as vozes das crianças no côro. A clara luz do sol entrava, cálida, pelas janelas da igreja. Também o coração de Karen se encheu de sol, de paz e alegria. Sua alma voou para Deus, num raio de sol. E ninguém mais perguntou pelos sapatos vermelhos. (ANDERSEN, 1978, p. 337)

A moral veiculada pela fábula de Andersen está estritamente ligada aos preceitos cristãos. O castigo pela transgressão às regras é imposto a Karen de um modo exemplar. Tanto é assim que, conforme a fala do anjo, Karen deverá dançar de porta em porta e por onde houver pessoas vaidosas e orgulhosas. Os sapatos dançantes levam-na para a igreja, e, também, seguem-na até lá mesmo depois de amputados. Isto sugere que, mesmo na igreja, há pessoas orgulhosas e vaidosas, para as quais o castigo sofrido por Karen deve servir de exemplo e, também, que a culpa persegue aquele que pecou até que este se arrependa. O cristianismo, como ilustrado pela fábula de Andersen, prevê que, por meio do arrependimento e da penitência, é possível que o desviado seja perdoado e, novamente, devolvido ao paraíso perdido. Isto também demonstra a benevolência, a grandiosidade e a tolerância de Deus para com as suas ovelhas desgarradas. No final da fábula, Karen, ao se arrepender, transcende a sua condição física degradada e é (re)encaminhada até Deus. Portanto, a punição e o caráter exemplar ficam como um aviso para aqueles que transgridem os preceitos morais e as leis de Deus. Mas, também, há a possibilidade da remissão dos pecados e da reintegração do pecador por meio do arrependimento.

### 3.3 – “Os sapatinhos vermelhos” em trânsito: da aldeia à metrópole

Como dito anteriormente, “Os sapatinhos vermelhos”, de CFA, conclui pela moral inversa à do conto de Andersen. Vale lembrar que a personagem do escritor gaúcho sai em busca de homens na noite da quinta-feira que antecede a Sexta-Feira da Paixão, uma data importante para os cristãos, em que se reverencia a Paixão de Cristo na cruz. É, pois, num dia comumente reservado ao resguardo e à penitência, que Adelina se esbalda numa orgia com três homens. Nesse sentido, há, por parte da personagem, um primeiro ato transgressor que viola os preceitos cristãos, mas que, também, serve como uma espécie de alavanca para a sua prática subversiva, a de realizar de modo perverso o mascaramento que lhe permite transitar, daí em diante, entre o papel de mulher recatada e o de *vamp*.

É a partir do rompimento de um relacionamento monótono com um homem “muito digno e tão comportadamente um-senhor-de-família-da-Vila-Mariana dentro de um terno suavemente cinza, gravata pouco mais clara, no tom exato das meias, sapatos ligeiramente mais escuros” (ABREU, 1988, p. 70), que Adelina explicita o seu potencial até então latente.

Suas ações vão confirmar e realizar sem qualquer culpa ou restrição um desejo represado durante muitos anos. Pode-se dizer que, no conto de CFA, não há transgressão como no texto de Andersen, em que os preceitos cristãos são afirmados. Tal ausência é justificada pelo fato de que, no contexto contemporâneo das grandes cidades do século XX (o conto é de 1988), as noções de pecado e de culpa cristã estão, no Ocidente, atenuadas. Trata-se, portanto, da subversão<sup>12</sup> desses valores, já que Adelina, ao escolher, justamente, a Sexta-Feira da Paixão para, digamos, estreitar o mascaramento que será constante no decorrer de toda a sua vida, realiza um ato perverso. Além disto, a ficcionalização da vida, traço presente no

---

<sup>12</sup> Conforme as definições do dicionário *Houaiss*, existe a seguinte diferença entre transgredir e subverter algo. Transgredir: **1.** ir além de; atravessar; **2.** não cumprir, não observar (ordem, lei, regulamento etc.); infringir, violar. Subverter: **6.** modificar ou destruir (algo estabelecido), realizar transformações profundas; revolucionar; **7.** destruir os bons valores e o bom comportamento de; perverter, corromper (HOUAISS, 2001).

conto de CFA, faz com que o conflito vivido pela personagem seja construído de modo a pôr em evidência o seu caráter de *encenação*, de acordo com a visão de mundo do narrador.

Esta visão está ligada à mistura e/ou confluência da vida e da arte, da ficção e da não-ficção. Adelina vive num ambiente marcado por referências artísticas, tais como as atrizes de cinema, a divas do *jazz* e as intérpretes de canções populares, figuras da mídia que servem, digamos, como modelo para a protagonista. Ela própria se faz de atriz, uma atriz cuja marcação deve ser perfeita: ela transita do papel de mulher servil dada aos regalos comumente dispensados à amante até uma total despersonalização, “um corpo sem nome, varado de prazer” (ABREU, 2001, p. 79). Em seguida, ela assume o papel de secretária, mudando de figurino: cabelos presos, gola alta, vestida de marrom.

A orgia com os três rapazes, além de ser uma vingança contra a monotonia e a previsibilidade do ex-amante, é fruto de uma auto-avaliação da personagem: Adelina se cansa do papel de “putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas (...) vertendo trêfega os sais — camomila ou alfazema — na água da banheira, preparando uísques — uma ou duas pedras hoje, meu bem?” (ABREU, 2001, p. 70). Soma-se a isso a amargura da personagem em relação à vida que vivia, sem apartamento próprio, sem afeto, sem marido e filhos, sem herança, pois desempenhava, a partir da posição de amante, um papel sexual comumente atribuído à esposa legítima:

(...) Precisava apressar-se, antes que a quinta virasse Sexta-Feira Santa e os pecados comesçassem a pulular na memória feito macacos engaiolados (...) Sexta-Feira da Paixão e nem sexo, nem ao menos sexo, isso de meter, morder, gemer, gozar, dormir. Aquela coisa frouxa, aquela coisa gorda, aquela coisa sob lençóis, aquela coisa no escuro, roçar molhado de pêlos, baba e gemidos depois de — quantos mesmo? — cinco, cinco anos (ABREU, 2001, p. 70).

A vingança, de certa maneira, começa a ser preparada quando Adelina ganha do ex-amante os sapatos vermelhos: “Que tinham sido presente dele, meio embriagado e mais

ardente depois de um daqueles fins de semana idiotas no Guarujá ou Campos do Jordão, tanto tempo atrás” (ABREU, 2001, p. 71):

Mais lindos [os sapatos vermelhos] do que tinha tentado expressar quando protestou, comedida e comovida — mas são tão... tão ousados, meu bem, não têm nada a ver comigo. Que evitava cores, saltos, pinturas, decotes, dourados ou qualquer outro detalhe capaz sequer de sugerir sua secreta identidade de mulher-solteira-e-independente-que-tem-um-amante-casado. (ABREU, 2001, p. 72)

De início, o que era encarado com certa recusa por parte de Adelina, o papel de amante, é assumido em seu extremo oposto, o papel de “devoradora de homens”, a ponto de tornar-se nada mais do que um corpo sem nome, completamente sexualizado:

[ela] abraçava os três, e não era mais Gilda, nem Adelina nem nada. Era um corpo sem nome, varado de prazer, coberto de marcas de dentes e unhas, lanhado dos tocos das barbas amanhecidas, lambuzada do leite sem dono dos machos das ruas. Completamente satisfeita. E vingada. (ABREU, 2001, p.78-79)

Daí em diante, conforme explica o narrador, Adelina sai à caça de homens “mascarada” pelos sapatos, que, ao mesmo tempo em que tornam possível que ela seja uma outra *persona* — e talvez por isto mesmo —, são tratados como objeto de fetiche:

Que tirasse tudo, menos os sapatos<sup>13</sup> — os três imploraram no quarto em desordem. Garrafa de uísque na penteadeira, Fafá de Belém antiga no toca-discos (...) Tirou tudo, jogando para os lados. Menos as meias de seda negra, com costura atrás, e os sapatos vermelhos. Nua, jogou-se na colcha de chenile rosa, as pernas abertas. Eles cercaram lentos, jogando as zorbas sobre o crepe negro. (ABREU, 2001, p.77 – grifo nosso)

---

<sup>13</sup> O fato de a personagem de CFA não tirar os sapatos vermelhos durante a orgia faz com que eles ganhem um caráter alegórico inverso ao do conto de Andersen. Em “Os sapatos vermelhos”, de Andersen, os sapatos presos nos pés amputados — alegoria do sentimento de culpa da personagem —, perseguem Karen até que ela se arrependa do seu pecado e seja absolvida pelo anjo. Ao contrário, no conto de CFA, os sapatos são alegoria da ausência do sentimento de culpa em Adelina. Tanto é que, no desfecho da narrativa, o ciclo em função do desejo que aprisiona a personagem só é quebrado “quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê.” (ABREU, 2001, p. 80).

Adelina, em oposição a tudo que remetia à sua vida anterior — o ex-amante de terno cinza, sem nem um fio de cabelo fora do lugar, que fazia amor sob os lençóis às escuras —, escolhe homens jovens e viris, e a orgia vai da madrugada ao amanhecer da Sexta-Feira da Paixão:

Tinha traços finos, o negro, afilados como os de um branco, embora os lábios mais polpudos, meio molhados. Músculos que saltavam dentro da camiseta justa, dos jeans apertados. Leve cheiro de bicho limpo, bicho lavado, mas indisfarçavelmente bicho atrás do sabonete. (...) Sorriu para o outro, encostado no balcão, o moço dourado com jeito de tenista. Não que fosse louro, mas tinha aquele dourado do pêssego quando mal começa a amadurecer espalhado na pele, nos cabelos, provavelmente nos olhos (...) [O terceiro] Um pouco mais baixo, talvez. Mas os ombros largos. Qualquer coisa no porte, embora virado de costas para ela, de frente para o balcão, curvado sobre o copo de bebida, qualquer coisa na bunda firme desenhada pelo pano da calça — qualquer coisa ali prometia. (ABREU, 2001, p.73-74)

É interessante observar as circunstâncias nas quais Adelina se libera: uma manhã de Sexta-Feira da Paixão, numa orgia com três homens viris e distintos entre si, “vestindo” um sapato vermelho que contrasta com o cinza da manhã de sexta-feira e das roupas do ex-amante. Tendo em vista que tais ações são uma resposta/vingança aos anos vividos como esposa sob a condição de amante, ao calçar os sapatos vermelhos, Adelina busca realizar, de acordo com a visão de mundo do narrador, o seu sentido da paixão. Uma paixão eminentemente carnal e devoradora cujo fim está em si mesma. Daí o círculo vicioso: ela cederá, constantemente, à tentação de calçar os sapatos e passará a empreender sempre novas buscas por “tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja” (ABREU, 2001, p. 80).

Portanto, em contraposição à fábula de Andersen, no conto de CFA, as idéias de pecado/punição exemplar são totalmente descartadas para a personagem, já que ela chega ao “ponto vivo, o ponto quente” (ABREU, 2001, p. 77), ao vestir a máscara de *vamp*, liberando o corpo e a sexualidade reprimidos pela submissão ao ex-amante. Ao contrário de Karen, que se

livra da culpa por meio da contenção e do arrependimento, Adelina expurga seus “pecados” por meio, justamente, do excesso de prazer e de sexo. Contudo, a ausência de culpa, já que, no conto, não existe a noção de pecado/punição, implica que essa paixão, entendida como o percurso em busca da realização carnal, revela o seu caráter degradante — o que, também, não deixa de ser uma espécie de condenação, um aprisionamento pelo próprio desejo:

Voltavam a doer, os ferimentos, quando ameaçava chuva. E ao abrir a terceira gaveta do armário para ver o papel de seda azul-clarinho guardando os sapatos, sentia um leve estremecimento. Tentava — tentava mesmo? — não ceder. Mas quase sempre o impulso de calçá-los era mais forte. Porque afinal, dizia-se, como num conto de Sonia Coutinho, há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de néon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja... (ABREU, 2001, p. 80)

Enquanto a personagem de Andersen, uma vez reintegrada ao Divino, não anseia mais pelos sapatinhos vermelhos, Adelina fica marcada pelos sapatos e, apesar da dor que eles causam, sente-se tentada a calçá-los com frequência pelo prazer que lhe proporcionam.

Adelina se autocondena a buscar eternamente o prazer até o limite de sua exaustão física. A diferença, neste conto, é que fica sugerido pelo narrador que tal condenação é uma escolha própria, uma preferência pelo que é considerado pecado, arquitetada, cuidadosamente, durante anos. Trata-se, pois, do contrário do conto de Andersen, cuja função social, própria da fábula, pré-determina o destino da personagem, pois, a fim de servir como exemplo, esta deve cair em erro para que valores específicos sejam reafirmados dentro de determinado universo, no caso, o cristão. Há, na relação intertextual estabelecida entre os dois textos, a afirmação de duas vias que não se excluem: se, por um lado, o texto de CFA subverte o sentido da fábula de Andersen, concluindo o conto pela moral inversa, por outro, ele sugere uma outra moral, que é, de certa maneira, uma espécie de “educação para o pecado”. Enquanto Andersen quer mostrar que se atinge a plenitude por meio da obediência às regras e aos preceitos cristãos, Abreu demonstra que este é um caminho inválido, mas, também, sugere que aquele proposto

em seu conto (a busca da plenitude pelo excesso de prazer físico) se mostra ineficaz porque, também, afinal, não há plenitude/transcendência possível.

É necessário frisar que os textos diferem já por sua tipologia. Dentro do contexto de produção em que se insere, século XVIII, a fábula é dotada de uma função específica: moralizar por meio do exemplo. Desta maneira, o conto de Andersen dialoga com o conjunto de valores cristãos baseado nas dicotomias bem *versus* mal, pecado *versus* perdão etc. Além disso, arte e realidade, aí, não se misturam. Quanto ao conto de CFA, produzido na segunda metade do século XX, há, dentre outras características inerentes ao seu contexto de produção,<sup>14</sup> o reaproveitamento/reelaboração da fábula de Andersen, rompendo com os limites entre ficção e realidade sob a ação de uma moral contemporânea. CFA se vale de elementos da fábula de Andersen para construir, subvertendo-a, a sua versão de “Os sapatos vermelhos”. Os sapatos vermelhos de Andersen, símbolo de pecado a ser evitado pelo cristão devoto, são transformados, no conto de CFA, em uma máscara que auxilia na busca da personagem pelo sexo e o prazer livres de amarras morais e institucionais. Estes não são mais compreendidos como pecado, visto que se inserem fora da moral cristã desconstruída ao longo da narrativa, e, sim, como objetos de desejo desmedido marcado pela completa ausência de culpa e pelo excesso de livre arbítrio que leva à degradação física. Isto sugere, em contraposição à doutrina cristã, que, para a personagem de CFA, não existe transcendência possível. Tal consciência faz com que o corpo seja explorado por ela até o limite de suas possibilidades. Portanto, Adelina é, de certo modo, aprisionada pelos sapatos.

A título de curiosidade, segue abaixo o quadro em que são cotejados os elementos temático-estruturais de ambos os textos.

---

<sup>14</sup> Referimo-nos, aqui, às práticas de produção artística próprias do chamado pós-modernismo (1950 até os dias atuais). A abordagem detalhada de tais aspectos, contudo, não é nosso objetivo nesta dissertação.

Quadro 10 (“Os sapatinhos vermelhos” em trânsito)

ELEMENTOS TEMÁTICO-ESTRUTURAIS	TEXTOS	
	“Os sapatos vermelhos”, de Hans Christian Andersen	“Os sapatinhos vermelhos”, de Caio Fernando Abreu
<b>Narrador; Foco narrativo</b>	Heterodiegético, com predomínio da focalização externa.	Heterodiegético, com oscilação entre focalização interna e externa. Isto acarreta a mistura das vozes e das perspectivas do narrador e da personagem.
<b>Protagonista</b>	Karen é uma adolescente órfã e pobre, adotada por uma senhora rica.	Adelina é uma mulher de quase quarenta anos, sustentada por um amante casado. Vive uma vida explicitamente burguesa.
<b>Tempo; Espaço; Ambiente</b>	Quanto ao espaço, depreende-se que se trata de uma pequena comunidade (uma aldeia). O tempo é indeterminado e o ambiente é austero, afim à moral cristã. A sugestão de um “lugar qualquer, num tempo qualquer” se presta ao caráter universalizante próprio da fábula.	Quanto ao tempo e ao espaço, a história se passa em uma cidade grande, com traços que remetem à época contemporânea, fins do século XX. O ambiente é marcado pela atenuação dos valores cristãos relacionada ao contexto sociocultural capitalista, vazado pela indústria cultural.
<b>Desfecho</b>	Karen, por meio do arrependimento, é absolvida de seu pecado. Ela transcende sua condição física degradada e é reintegrada à ordem divina.	Adelina é prisioneira do próprio desejo. Assim, CFA desconstrói a moral cristã e estabelece uma moral inversa: como não há a noção de pecado, vive-se em função do desejo e do prazer até à exaustão física. Não há transcendência desse círculo vicioso.

As duas personagens, influenciadas por aspectos tais como faixa etária e posição social, ambiente, época em que vivem etc, ensaiam a conflituosa relação com seus respectivos desejos. Karen é uma adolescente pobre e órfã que vive numa pequena comunidade. O contato com os sapatinhos vermelhos representa o deparar-se com o próprio desejo e, também, com a condição de objeto de desejo, pois ela é observada pelas pessoas que estão na igreja no momento em que vai receber o sacramento. Contudo, tal desejo não chega a ser compreendido/explorado pela personagem, pois é interdito em favor da obediência aos preceitos cristãos. Em oposição, Adelina é uma mulher madura que tem uma vida burguesa com carro, talão de cheques, trabalho, amante, e vive numa cidade grande numa época pós-revolução sexual. Ela leva a sua libido às últimas conseqüências e ignora as noções de punição e pecado pertinentes à tradição cristã.

Além da reelaboração dos elementos estruturais da narrativa no conto de CFA, a subversão da fábula é reforçada por meio do foco narrativo. Na fábula de Andersen, existe um narrador heterodiegético, cuja focalização é externa. Tudo o que se sabe sobre a personagem e



sobre os acontecimentos ocorre por meio do narrador. Contudo, a perspectiva do narrador condiciona as ações e pensamentos da personagem principal, fazendo com que ela cumpra de maneira exemplar aquilo que a fábula, como gênero, tem como função: passar uma verdade inquestionável. Já o narrador do conto de CFA parece fazer exatamente o oposto disto. Por mais que a personagem esteja colada à perspectiva do narrador, já que o que se sabe sobre ela é definido por ele, ao oscilar entre as focalizações interna e a externa, o narrador torna ambígua a distinção entre as duas instâncias e desvenda todo o processo. Somam-se a isso as constantes referências — tanto feitas pelo narrador quanto pela personagem, já que em determinados momentos suas vozes se confundem — , ao caráter de *encenação*, de *drama*, de imitação dos modelos artísticos enumerados no conto. Estes modelos, no plano da história narrada, dizem respeito às referências feitas ao *glamour* e ao modo de vida projetados pelas atrizes de cinema e pelas grandes cantoras de jazz etc, *personae* admiradas por Adelina. No plano do discurso do narrador, estes modelos remetem ao próprio caráter metalingüístico do conto, cujo narrador, ao colar e ao descolar da perspectiva de sua personagem, comporta-se como uma espécie de deus que dá vida a Adelina e ao pequeno universo circunscrito ela, criando, portanto, um *drama* sobre sua vida, atribuindo para si o papel de autor de uma peça ficcional.

O texto de CFA dramatiza uma situação cuja personagem experimenta viver uma existência limitada ao núcleo autodevorador do desejo: busca-satisfação-busca. Daí, entende-se que, se por um lado, o conto, para os adultos, ao subverter os valores veiculados pela fábula infantil, invalida-os no contexto contemporâneo, por outro, demonstra, com certa lucidez fria, que não há saída possível do círculo vicioso do desejo, pois este torna-se o valor moral que regula o sujeito contemporâneo.

Motivada pelas condições de produção do século XVIII, a fábula revela um paradoxo: se, por um lado, nessa época, vasculhou-se a tradição em busca de valores primitivos que representassem “uma realidade popular nacional” (JOLLES, 1976, p. 182), ou seja, procurou-se captar da tradição oral a poesia em seu então suposto estado puro, por outro lado, não foi possível escapar à elaboração artística ao transpor para a forma escrita as formas simples veiculadas pela tradição oral.<sup>15</sup> Portanto, a idéia de originalidade absoluta é abalada desde o início. Apesar de tal paradoxo, a produção artística, no caso da fábula, está determinada mais pela busca de uma verdade do que pela exploração do jogo entre ficção e realidade, como é o caso do texto de CFA. Esta primeira reelaboração — passagem da forma simples vinculada à tradição oral para a forma escrita —, da qual foi impossível que Andersen escapasse, é levada ao extremo por CFA, já que este, inserido num contexto marcado pela indústria cultural, faz questão de enfatizar que seu texto, valendo-se de fragmentos de outro texto/contexto, se presta como mais uma versão, dentre as várias possíveis, uma ficção da ficção. Se, para Andersen, a fábula é concebida como, digamos, útil e agradável, cuja função social é auxiliar o sujeito em busca da verdade, para CFA, a forma simples é reaproveitada para construir a sua versão, na qual, por meio do jogo ficção-da-ficção, fica expressa a precariedade da idéia de uma verdade absoluta, e, em última instância, de um indivíduo coeso, que, no caso do conto de CFA, não passa de uma personagem fragmentada que oscila entre, pelo menos, três *personae* diferentes, todas sedutoras, todas incompletas.

Como visto, a relação intertextual entre os textos de CFA e de Andersen se dá mediante a subversão dos valores expressos pela fábula original. Contudo, tal subversão constitui-se numa via de mão dupla: CFA tanto desconstrói e invalida a moral veiculada pela fábula de Andersen como sugere a inviabilidade da “saída” que propõe em seu conto, pois mostra que sua personagem fica presa no círculo vicioso do desejo, que a impulsiona a

---

<sup>15</sup> Paradoxalmente, a intenção dos românticos de resgatar a poesia em sua manifestação mais pura e primitiva que representasse uma verdade popular acabou por auxiliar, em última instância, na criação dos direitos autorais, na valorização da obra de arte como produto, na consolidação da idéia de indivíduo burguês.

empreender uma busca frenética da realização de seu objetivo. O confronto de ambos os textos permite desvendar as diferentes visões de mundo vigentes nas suas respectivas épocas. Andersen não escapa à separação burguesa entre a vida e a arte, e associa, a esta última, uma função: a representação de uma verdade popular tal como os românticos quiseram resgatar por meio do acesso à tradição oral “original”. Isto implica o apontamento de um caminho na formação de um indivíduo coeso: a opção pelo lado “positivo” das dicotomias bem *versus* mal, inclusão social *versus* exclusão, perdão *versus* pecado etc. CFA, valendo-se da fábula de Andersen, demonstra que a confluência entre a vida e a arte não só é possível como, também, é uma constante dentro do contexto de produção e da experiência histórico-cultural contemporânea. Talvez essa seja uma das funções do texto de CFA: mostrar que há várias verdades, nenhuma que represente de modo absoluto seja um povo, seja um indivíduo. Fruto do trânsito entre inúmeras identidades, a personagem de CFA revela a precariedade da busca por uma verdade plena e, também, sua inutilidade. Mesmo porque, para CFA, não se trata de um indivíduo, no sentido burguês do termo, já que este é produto, digamos, de vários *eus*, e, por que não dizer?, de vários textos. Ao desvendar a oscilação na focalização, o trânsito da personagem por várias identidades, o caráter de encenação, CFA revela que a opção por uma saída inversa à da fábula que seu conto veicula e, sobretudo, a impossibilidade de transcendência do exercício frenético da libido, resta, para a personagem, a oscilação entre o prazer e a dor até o limite da exaustão física, são, apenas, mais uma construção dentre várias possíveis. Isto, a rigor, perturba e questiona as noções de arte original, de verdade única e de demiurgia artística tão valorizadas entre o século XVIII e a primeira metade do século XX na cultura ocidental.

### 3.4 – O sujeito aprisionado pelo desejo e/ou pelo objetivo em busca de sua liberação existencial

No que se refere ao conjunto da obra de CFA, neste terceiro núcleo, o diálogo com um texto considerado canônico pela tradição ocidental, a fábula de Andersen, aliado aos motivos recorrentes em sua obra — a busca frenética da personagem pelo seu objeto de desejo e/ou objetivo, sendo, inclusive, a busca em função da própria busca, como demonstrado no conto “Além do ponto” —, configura-se como mais uma marca de sua poética, que, no quarto núcleo, representado pelo romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, será diluída devido ao agrupamento de outros textos, literários ou não, atribuindo uma maior complexidade à sua produção literária.

Além disto, como visto na análise do conto “Os sapatinhos vermelhos”, a subjetividade da personagem feminina é construída com base na visão de mundo do narrador que, ora aderindo a ela, ora criticando-a, produz, com isso, um efeito de metalinguagem que revela os pilares que sustentam texto. Exposto o modo como o texto é construído, é possível apreender o caráter de encenação do trabalho do narrador e do que é narrado por ele. Encenação que, em última análise, revela uma perspectiva que funde vida e arte, sendo impossível, no plano da narração, a dissociação ou estabelecimento de limites entre realidade e ficção. Este recurso, ligado ao posicionamento *dramático* da instância narrativa por meio da metalinguagem, será aprimorado em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Antes, porém, estudaremos como a categoria **Expectativa**, compreendida como o posicionamento das personagens em relação ao(s) seu(s) objeto(s) de desejo e/ou objetivo(s), é desenvolvida nos demais núcleos da obra de CFA (núcleo intimista e núcleo psicodélico-fantástico) em comparação com o modo como ela é desenvolvida no quarto núcleo, o núcleo lúdico.

Presente no livro *Inventário do ir-remediável*, o conto “Fotografia” pertence ao núcleo intimista. Ao contrário dos contos “Além do ponto” e “Os sapatinhos vermelhos” pertencentes ao terceiro núcleo (núcleo dramático), em que as personagens são aprisionadas na busca frenética de alguém, e, principalmente, na busca do que este alguém indicia como promessa de realização dos seus desejos e expectativas, em “Fotografia”, a personagem feminina permanece aprisionada na espera de algo/alguém. Trata-se de uma mulher de quarenta anos que está num bar qualquer, numa grande cidade. Esta indefinição espacial não se dá por acaso, pois tem relação, também, no conto, com a ausência de marcação temporal. Isto pode ser interpretado como uma metáfora do estado de latência da personagem que, imersa numa espera sem fim por alguém que nunca chega, perde a noção do tempo e do espaço, já que estes, na sua condição solitária, não fazem diferença. Vejamos:

(...) começa a anoitecer, todos os relógios estão parados, não sei se é ontem, se hoje ou amanhã, se é sempre, se nunca mais, estou solta aqui, completamente só, não há relógios e o tempo avança liberto, sem fronteiras nem limitações, uma bola de arame farpado, o sentimento vai-se adensando em mim, transborda dos olhos, das mãos, sai pela boca em forma de fumaça, sinto meus lábios ressequidos, machucados, o gosto amargo, a bola cresce estendendo tentáculos, no meio dela eu me encolho cada vez mais, presa num círculo que cresce até explodir na vontade contida de gritar bem alto, bem fundo, rouca, exausta, correndo, esmagando as folhas de um outono, de um outro tempo, ainda este, o tempo, o outono, a tarde, o mundo, a esfera, a espera em que estou para sempre presa. (ABREU, 1995, p. 64)

Há, paradoxalmente, o “congelamento” da consciência da personagem no tempo e no espaço, sugerido pelo título do conto, e, também, a noção de que o seu próprio corpo está num processo inevitável de degradação e de envelhecimento: “o sentimento vai-se adensando em mim, transborda dos olhos, das mãos, sai pela boca em forma de fumaça, sinto meus lábios ressequidos, machucados, o gosto amargo” (p. 64). Este paradoxo faz com que ela mergulhe em uma situação claustrofóbica da qual é impossível escapar. Isso, porque a sua própria consciência sabota qualquer tentativa de libertação pois, ao ver o mundo à sua volta de acordo

com as suas angústias, seus medos e suas frustrações, ela não é capaz de entrever as possíveis saídas dessa situação: “(...) não encontro o jeito, seria necessário um jeito específico de esperar, é medo o que eu tenho? não sei, de repente me encolho toda, um movimento interior de defesa ericado por um sentimento que desconheço, (...)” (p. 64 – grifo nosso).

Tal posicionamento, típico das personagens de CFA e muito freqüente, principalmente, nos três primeiros núcleos de sua produção, é uma das forças que movimentam, no plano de sua poética, o círculo vicioso demonstrado pelas categorias de motivação (perda, expectativa e encontro) que estruturam a leitura aqui desenvolvida. Em geral, após a perda de seus objetos de desejo e/ou objetivos (categoria **Perda**), as personagens esperam ou vão em busca de algo ou alguém que lhes “salve” da solidão e do aprisionamento daí decorrentes (categoria **Expectativa**). Configura-se, pois, um encontro entre o desejado e o desejante (categoria **Encontro**) em que se efetiva ou não a obtenção do objeto de desejo e/ou do objetivo. Fecha-se, então, o círculo que dá fim às perdas ou às expectativas (busca ou espera), no caso raro da obtenção do objeto de desejo e/ou do objetivo pelas personagens ou, o que ocorre com maior freqüência, a não obtenção desse(s) objeto(s) e/ou objetivos dá início a um novo círculo de perdas, buscas ou esperas e encontros.

Pertencente ao livro *Pedras de Calcutá*, o conto “Holocausto” faz parte do segundo núcleo da obra de CFA, o núcleo psicodélico-fantástico. Nele, o narrador-protagonista está trancado em um apartamento junto com mais doze pessoas. O ambiente é caracterizado pela falta da luz e do calor do sol, pelas doenças e pelas pragas que afligem as pessoas, remetendo a um período posterior a uma explosão nuclear. Não há o que comer, e os suprimentos que alimentam a fogueira que os aquece — móveis, livros, cartas e papéis — estão no fim. Devido ao intenso sofrimento físico de cada um, já que todos estão tomados por feridas em todo o corpo, com as gengivas sangrando e repletos de piolhos, há a exposição da condição brutal dos sobreviventes que, fadados à morte, têm como único traço de humanidade a própria

miséria como “bem” a ser dividido e testemunhado. Mesmo o espanto, ao depararem-se com tal condição, é fugaz em face da dor física e do sofrimento. O desfecho do conto é deixado em suspenso, no momento em que o narrador-protagonista menciona que os suprimentos da fogueira estão no fim e que, para mantê-la acesa por um certo tempo, será necessário que uma das pessoas se jogue no fogo. Ele cogita a possibilidade de ser o primeiro a fazer isso porque a sua morte, além de aquecer momentaneamente os demais, eliminaria a sua dor e o seu sofrimento. Segundo ele, aos poucos, um a um se jogaria ao fogo, restando apenas cinzas, pondo um fim a tal situação.

Neste conto, configura-se, portanto, uma situação em que a espera por algo ou alguém que modifique o sentimento de impotência e de desespero das personagens é neutralizada, somente, por meio do aniquilamento do(s) sujeito(s). A atitude de se jogar ao fogo, em princípio considerada com espanto, é tida como uma saída possível do holocausto, este um acontecimento “fantástico” instituído e irremediável. Essas imagens chocantes metaforizam, em última análise, a solidão e a inutilidade (mas, também, a incapacidade) de comunicação entre os seres, pois cada um a seu modo está trancafiado e limitado a si mesmo, à sua miséria e à sua dor de existir: a condição comum que aflige a todos, o anseio de não-desejar que só é possível por meio do aniquilamento do sujeito, é abordada por um viés pessimista.

Temos, portanto, na categoria de motivação **Expectativa**, os seguintes posicionamentos das personagens em relação aos seus objetos e objetivos: a) a espera constante de alguém que nunca chega (“Fotografia”); b) a erradicação do desejo de manter-se na espera, erradicação possível, apenas, por meio do aniquilamento do sujeito (“Holocausto”); c) o aprisionamento do sujeito na busca frenética e dramática (encenada) dos seus objetos de desejo e/ou de seus objetivos (“Os sapatinhos vermelhos”); d) a busca do seus objetos de desejo e objetivos em função da própria busca (“Além do ponto”). De qualquer maneira, a relação entre o desejante e o desejado, fator sem o qual, para as personagens de CFA, não se é

humano, é, sempre, abordada de maneira conflituosa, viciosa e sombria. É justamente este posicionamento que será transformado, enriquecido e, de certa maneira, superado pela personagem principal do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*.

Tendo isso em vista, no quarto núcleo da obra de CFA, no que se refere ao romance, ao considerar a busca da cantora desaparecida, que antes era uma tarefa profissional, como um trajeto realizado em favor de si mesmo, o narrador, na medida em que se relaciona com pessoas diversas e se depara com situações inusitadas, descobre que seu desejo é *polimorfo*. Ou seja, ele aprende a “jogar” com as infinitas possibilidades de eleger vários e diversos objetos de desejo e/ou objetivos, abstraindo, daí, frustrações, mas, também, muitos prazeres. Daí o nome que demos a este quarto núcleo: núcleo lúdico. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, compreendendo-se como uma instância capaz de organizar-se, dar sentido ao modo como se vê e à maneira como vê o mundo, o narrador-protagonista ganha a consciência de que ele próprio, seus sentimentos, suas ações e reações são fruto de construções, verbais ou não, estabelecidas por diferentes visões de mundo que coexistem.

A própria narrativa em que é contada a busca da cantora é, também, em última análise, o modo pelo qual é possível, para o narrador, construir uma realidade sua. Logo, os referentes à sua volta só passam a existir enquanto ele se apropria deles para, a seu modo, recriá-los. É por meio da experimentação e dos jogos com as palavras, do recorte de cenas de filmes, de trechos de livros e de canções brasileiras e estrangeiras que ele constrói a si mesmo e o mundo à sua volta. Ao ficcionalizar, por meio do romance, sua vida, fundindo elementos do real e do ficcional, ele coloca a si mesmo no plano da representação, transformando a escrita e o livro, produto dela, num lugar possível em que o(s) seu(s) desejo(s) possa(m) ser movimentado(s), recombinação(s) e vivenciado(s).

Portanto, em *Onde andaré Dulce Veiga?*, a retomada e a releitura de referentes que resultam em algo “novo” e mais complexo, estruturado a partir de uma instância



organizadora, um narrador autodiegético, encenam este mesmo movimento de retomar e reler na relação que o romance estabelece com o restante da obra de CFA. Neste caso, a instância organizadora é o próprio autor que, ao incluir grande parte dos motivos e das situações dramáticas recorrentes nos seus trabalhos anteriores, faz uma releitura dos mesmos e, a partir de uma retomada não-ingênua, afirma mais uma das marcas de sua poética. Antes de fazer-se como escritor, CFA foi um leitor das obras de outros autores e, sobretudo, um leitor rigoroso de sua própria obra. Estudaremos estes aspectos no quarto capítulo desta dissertação.

## CAPÍTULO IV

*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.*

(Onde andar Dulce Veiga? – Um romance B, CFA, romance, 1990)

#### 4 – Núcleo lúdico

Vimos que do núcleo intimista, passando pelo núcleo psicodélico-fantástico, até o núcleo dramático, as personagens de CFA, movidas pelo desejo e/ou pelo objetivo, debatem-se diante da clausura e da introspecção, da espera ou da busca desesperada de algo ou de alguém, da marginalidade, dos encontros e desencontros. A cada volta deste círculo, agregam-se mais e mais desejos e/ou objetivos, cuja consequência é, sempre, a frustração. Há, portanto, uma *via crucis* sem redenção: uma trajetória que implica, ininterrupta e sucessivamente, repetidas perdas, buscas, esperas e encontros. *Onde Andará Dulce Veiga?*, de 1990, mimetiza o percurso temático-estrutural construído no decorrer dos quase trinta anos da literatura de CFA e o “redime” com a afirmação de mais uma faceta da poética do escritor. É com este romance que se inaugura o quarto e núcleo da obra, o núcleo lúdico, que dialoga, de maneira intensa e não-ingênuo, com a própria obra, propondo-se como uma releitura desta.

Estudaremos o modo como as categorias de motivação **Perda**, **Expectativa** e **Encontro**, juntamente com as situações dramáticas recorrentes nas três categorias, são desenvolvidas no quarto núcleo da obra de CFA e quais são as implicações disso em sua poética. Para tanto, será feita a análise, primeiramente, dos dois principais eixos que sustentam o romance, a saber: a instância narrativa e a metalinguagem.

O romance *Onde andará Dulce Veiga?* gira em torno da busca, realizada por um repórter recém-empregado, de Dulce Veiga, famosa cantora da era do rádio brasileira, desaparecida no auge da fama.<sup>1</sup> No decorrer dessa busca, este repórter, que é o narrador-protagonista, se depara com uma infinidade de referências textuais, verbais ou não, tais como: *outdoors*, músicas, cenas de filmes, calendários da religião Seicho-No-Ie, livros,

---

<sup>1</sup> Há, aqui, uma referência que remete a uma das grandes divas do cinema norte-americano, Greta Garbo, e à atriz Odete Lara, musa do cinema brasileiro nos anos 50-60 do século XX. É a atriz brasileira que o escritor dedica *Onde andará Dulce Veiga?*.

acontecimentos cotidianos registrados pela mídia etc. A própria busca empreendida por ele dialoga com, ao menos, duas referências: o exílio voluntário dos *media* e do cinema realizado, nos anos setenta, pela atriz Odete Lara,<sup>2</sup> e a narrativa policial/de mistério. Somam-se a estas referências várias outras: perseguições aos espectros de Dulce Veiga que levam a pistas nebulosas sobre seu paradeiro; dados biográficos de autores famosos da literatura ocidental — Virgínia Woolf, E. M. Forster —, da música — Jim Morrison, vocalista da banda *The Doors* — e, também, dados biográficos do próprio CFA são atribuídos às personagens; bandas de *rock* executam versões de antigos sucessos musicais da era do rádio brasileira; máximas do calendário anual da religião Seicho-No-Ie se realizam na vida do narrador-protagonista; mistura de diversas crenças — São Jorge e o Dragão, cartas de tarô, búzios, mapas astrais — com brincadeiras infantis do tipo bem-me-quer-mal-me-quer; cenas de inúmeros filmes com trilhas sonoras nacionais e internacionais são (re)interpretadas pelas personagens do romance.<sup>3</sup>

Outro aspecto importante do romance é o fato de que ele está organizado em sete capítulos nomeados pelos sete dias da semana, durante os quais se passa a ação. Há, aqui, uma alusão ao *Gênesis*, livro da *Bíblia*,<sup>4</sup> que relata a criação do mundo realizada em sete dias. Isto reforça o caráter metalingüístico do romance, pois cria o efeito de que este se constrói na medida em que é narrado/filmado por seu protagonista, também, em sete dias.

---

<sup>2</sup> Para construir sua personagem, CFA se vale da fusão de um fato verídico e de uma ficção: o exílio voluntário da atriz Odete Lara e a personagem por ela interpretada no filme *A estrela sobe*, da década de 80 do século XX, de Bruno Barreto. Este filme é baseado no romance homônimo de Marques Rebelo, que teve sua primeira edição em 1939. No filme, Odete Lara interpreta a cantora Dulce Gonçalves, expoente da música brasileira da era do rádio, símbolo de êxito e *glamour* para outras cantoras em início de carreira. Seu papel é secundário, apenas um ponto de referência para a protagonista do filme/livro Leniza Maia, que também é, rapidamente, citada no romance de CFA. Assim como a atriz Odete Lara, a cantora de rádio Dulce Veiga, no romance, abandona o cenário artístico em “busca de outra coisa”. Dulce Veiga aparece pela primeira vez na obra de CFA num conto chamado “Introdução ao Passo da Guanxuma”, em que o escritor descreve uma cidade fictícia, afirmando que é lá que ela nasceu. Este conto pertence à coletânea de contos *Ovelhas negras*, de 1995, organizada pelo próprio autor.

<sup>3</sup> Algumas dessas referências serão melhor estudadas no decorrer de nossa análise.

<sup>4</sup> Como mencionado no segundo capítulo desta dissertação, CFA se utiliza das concepções grega, cristã e oriental sobre a criação do universo como metáfora de seu processo de criação literária. Isto é retomado, também, neste romance, misturando-se à mitologia da umbanda e do candomblé e a elementos da chamada sabedoria popular.

É por meio de referências fragmentadas a nomes de ruas, de bairros e de boates, a cantores, a filmes, aos *outdoors* e às músicas de rádio, que se sabe que a ação se passa na cidade de São Paulo, entre as décadas de 80 e 90 do século XX. É num contexto de caos urbano, em meio à falta de dinheiro e de emprego, que o protagonista, um jornalista de meia idade, aproximadamente 40 anos, encontra-se num estado de apatia: após ter alimentado suas utopias, ter perdido a fé, ter usado muitas drogas e ter dançado vários ritmos, ele se encontra paralisado nos campos profissional e pessoal/afetivo. Esse estado do protagonista, portanto, se afigura a segunda situação dramática: o aprisionamento da personagem na espera ou na busca de algo ou de alguém. Como desenvolvido no decorrer desta dissertação, tal categoria trata da atitude frenética e incansável (busca) ou da impotência (espera) da(s) personagem(ns) em relação ao(s) seu(s) objeto(s) de desejo e/ou aos seus objetivos. É a partir de um telefonema anunciando a proposta de um emprego em um jornal para o qual ele trabalhou há vinte anos, que a espera em que o narrador-personagem está preso se transforma numa busca frenética do seu objeto de desejo e/ou objetivo, a cantora desaparecida Dulce Veiga.

Como mencionado no final do terceiro capítulo desta dissertação, o foco narrativo do romance é autodiegético (GENETTE, 1972), ou seja, a personagem protagoniza e narra sua própria história. Tal posicionamento permite que ela ocupe a função de “instância organizadora” a partir da qual dá sentido a si, à sua história e ao modo como percebe o mundo à sua volta. Tendo isso em mente, passaremos ao recorte e à discussão de alguns trechos do romance a fim de demonstrar como é construída a perspectiva do narrador-personagem. Vejamos a primeira “cena”:

Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes dramáticas, como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espreita. Ou Deus. Sem juiz nem platéia, sem *close* nem *zoom*, fiquei ali

parado no começo da tarde escaldante de fevereiro, olhando o telefone que acabara de desligar. (ABREU, 1997, p. 11 – grifo nosso)<sup>5</sup>

Neste trecho, o narrador-protagonista, após um longo período de desemprego, acaba de receber a notícia de sua contratação pelo Diário da Cidade. Podemos notar que ele demonstra ter consciência de que vive a vida como se estivesse representando e sendo filmado/observado. Este intervalo entre o viver e a consciência de estar vivendo — e sendo filmado/observado — é fundamental para que o protagonista desenvolva uma consciência autocrítica e criadora, que opera por meio da constante articulação entre vida e ficção. Ao declarar que suas atitudes não seriam dramáticas, ele demonstra que, devido ao seu estado de isolamento e paralisia, ele está “fora de cena”. O efeito de surpresa ocasionado pela notícia do novo emprego, que poderia representar o ponto alto de sua vida, é atenuado, pois, não há *close*, nem *zoom* para captar tal acontecimento. De fato, no plano da diegese, o efeito surpresa não existe mesmo. Pois, o narrador, ao utilizar-se da confissão, um gênero de discurso cujo principal efeito é o de afirmar uma verdade íntima, declara que a sua vida é pobre de grandes emoções e de acontecimentos incríveis. Contudo, nos planos da narração e da interação texto-leitor, ocorre uma dupla negação do que ele afirma em sua confissão: primeiro porque, ao escrever, ele se torna espectador de si mesmo; segundo porque a escrita (o texto), fatalmente, espetaculariza o seu relato, estabelecendo o leitor como seu espectador. O narrador-protagonista, portanto, está e não está “em cena”: sobretudo a sua consciência é seu primeiro e último espectador; ele representa o tempo todo para os outros, para si mesmo, para o mundo, para a ficção.

Só depois de alguns minutos é que ele se dá conta de que o novo emprego é uma espécie de milagre em meio à apatia, e que este lhe possibilitará uma saída da clausura e o lançará, conforme à categoria de motivação **Expectativa**, na busca frenética de seu objeto de

---

<sup>5</sup> Daqui por diante, todas as citações de trechos do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* serão seguidas apenas da marcação da página da edição a que pertencem.

desejo e/ou objetivo. Busca que lhe proporcionará uma “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 de mármore” (p. 13). É nesse momento que o narrador-personagem, no plano da diegese, passa a se sentir “em cena”, já que, com a perspectiva de um emprego, o filme de sua vida começa a ser rodado. Ao mesmo tempo em que ele se considera personagem de um roteiro escrito/filmado por Deus, sobre o qual não tem influência, ele se coloca como personagem integrante da história iniciada por ele mesmo. História que, como dito anteriormente, é relacionada ao ato da Criação, e que se faz durante sete dias na medida em que é narrada. Além disso, há, ainda neste trecho, mais uma importante referência ao processo de criação do romance: há a menção à fala de Michelangelo sobre seu trabalho como escultor. Conforme Michelangelo, era a sua criação que lutava para se libertar da pedra, cabendo ao artista tirar com seus golpes a estátua que “já estava lá”. Portanto, em vez de obedecer a um prévio planejamento, *Onde andaré Dulce Veiga?* nascerá do próprio processo de busca/reconhecimento daquele que o constrói.<sup>6</sup> Como se pode facilmente notar, isso define o romance como o resultado de uma obra em processo.<sup>7</sup>

A primeira missão do repórter-protagonista é entrevistar um grupo de *rock* no auge do sucesso. No caminho para a entrevista, a descrição do espaço/ambiente que caracteriza o mundo-cão da cidade grande é construída via comparação e/ou associação à cenografia de um filme de terror de má qualidade, cuja temática envolve a exploração das aberrações e das

---

<sup>6</sup> Transcrevemos o trecho em que o narrador-protagonista comenta o seu processo de produção artística: “As duas mãos postas sobre o teclado, naquela atitude que guarda um pouco de oração silenciosa e muito de loucura mansa, ao querer desesperadamente dar forma através de palavras a algo que só existe, sem face nem nome, nessa região longínqua do cérebro onde a fantasia cruza com a memória e a intuição cega” (p. 54).

<sup>7</sup> Outra referência ao trabalho do escultor que desentranha a escultura por meio dos golpes desferidos na pedra bruta aparece numa das cartas de CFA a José Márcio Penido. Nesta carta, o autor se refere, especificamente, ao trabalho de composição de *Onde andaré Dulce Veiga?*: “Até hoje não sei como consegui escrevê-lo numa Hermes Baby. Foram umas duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Resultado: desvio de coluna. Não me queixo, não. Cada vez mais literatura para mim é aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque” (ABREU, 2002, p. 190).

esquisitices, os chamados filmes *trash*.<sup>8</sup> Além disso, o caráter hiperbólico da descrição feita pelo narrador-protagonista enfatiza a degradação e a miséria humanas, bem como a decadência dos espaços físicos e dos ambientes por onde ele passa:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, 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)

No local da entrevista, enquanto aguarda Márcia, a líder da banda de *rock* As Vaginas Dentatas, o protagonista, por associação de imagens e sons, numa mistura entre intuição detetivesca e predestinação, lembra-se do cenário em que foi feita, vinte anos antes, a sua primeira entrevista com a cantora Dulce Veiga:

Na minha cabeça cruzaram figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela. Fusão, pensei: pentimento. E vi uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto e branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. (p. 24)

Neste trecho, a perspectiva do narrador-protagonista — que pensa por meio de imagens — é caracterizada como se ele fosse uma espécie de câmera, ou seja, aquilo que está sendo visto/lembrado é integrado a uma cena editada pelos acasos e/ou referências de sua memória. Nesse momento, o protagonista ainda não sabe que Márcia é filha de Dulce Veiga,

---

<sup>8</sup> O filme *trash* (ou *trash movie*) é um filme idealizado e produzido por pessoas que estão fora do circuito cinematográfico. Portanto, não há necessariamente compromisso com patrocinadores, nem com um circuito de produção e distribuição. Como esses filmes têm um custo baixo de produção, o termo *trash* (lixo) é usado para designar a falta de qualidade dos efeitos especiais empregados, bem como a dos assuntos por eles abordados. O termo *trash movie* também remete a um programa chamado “Cine trash” exibido pela emissora brasileira de televisão Bandeirantes na década de 90 do século XX. Além de caracterizarem-se pela produção barata e de má qualidade, os filmes exibidos neste programa abordavam temas ligados ao horror (monstros, vampiros, zumbis) e ao grotesco. Tal programa era comandado por José Mojica Marins, o Zé do caixão, considerado um mestre brasileiro do cinema *trash*.



nem que ele será contratado, formalmente, para descobrir o paradeiro dela. Há, portanto, um jogo entre o acaso, que combina tais imagens, e o destino, que acarreta o seguinte procedimento narrativo: em princípio, este *flash* de memória, uma analepse ou *flashback*, incita a curiosidade do narrador-protagonista, que deseja recompor a lembrança da entrevista com Dulce Veiga. O acaso está no fato de que tal memória vem à tona, justamente, no momento em que ele espera por Márcia, a líder da banda de *rock*, o que atribui a tal coincidência um caráter místico e, simultaneamente, atribui à lembrança e ao próprio recurso discursivo empregado (a descrição que remete ao filme *noir*,<sup>9</sup> isto é, o cromatismo da cena em preto e branco, o ambiente pouco iluminado, o *close* nos objetos de cena como o cinzeiro e o fio de pérolas etc.), o valor de signo-índice — um dos mais privilegiados pela narrativa cinematográfica voltada para os gêneros policial/mistério e suspense. Além disto, este *flash* de memória, pode, também, ser lido como uma espécie de adiantamento, *flashforward* ou prolepse, um procedimento também utilizado nos filmes, que prepara o protagonista e o coloca num primeiro contato com o seu “destino”: ele descobrirá que Márcia é filha de Dulce Veiga e que será contratado para descobrir o paradeiro da cantora desaparecida. É numa conversa rápida e agressiva com Márcia que ela revela ao narrador-jornalista que a cantora desaparecida era a sua mãe.

O procedimento narrativo utilizado na cena anteriormente descrita é o da sobreposição de imagens, recurso muito comum no cinema. Além disto, levando em conta a palavra “pentimento” utilizada pelo narrador-personagem para descrever o jogo de imagens que se manifesta em sua mente, há, aí, mais uma chave-de-leitura para esta cena. Vejamos:

---

<sup>9</sup> Conforme Emerson F. C. Paubel (2004), “O filme *noir* é um dos gêneros cinematográficos “de época” mais admirados e populares do final do século vinte. (...) Basicamente, ele significa “filme escuro” – uma variação do termo francês do século 19 “novela escura” – referindo-se a qualquer número de dramas policiais carregados psicologicamente dos anos 1940-50. (...) Cenas noturnas, iluminação de alto contraste e sombras fazem parte do estilo *noir*. Além disso, o filme *noir* trabalha com tempo não-linear, disjuntivo”.

“Pentimento” é uma palavra de origem italiana que pode designar repetência, correção ou o reaparecimento, numa pintura, de um desenho que havia sido pintado por cima. Pode também significar dor ou remorso e ainda indicar uma mudança de idéia, proposição ou opinião. (TEIXEIRA, 1998)

Considerando que as lembranças visuais do narrador são “confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela” (p. 24), temos que o efeito de tal sobreposição é o pentimento, ou seja, o vir à tona de imagens do passado que se misturam às imagens do presente, gerando novos significados. Há, portanto, um jogo com a palavra pentimento<sup>10</sup> que indica tanto essa sobreposição de imagens, como a sensação do narrador-protagonista em relação às imagens vistas: ele espera reviver, por meio da recuperação da memória da entrevista com Dulce Veiga, e, posteriormente, com a busca da cantora, um momento desconhecido e fugidio de seu passado que, aliado aos dados de seu presente, produz outros significados.

Após o encontro com Márcia, o narrador-jornalista é convidado por seu editor-chefe a escrever uma crônica sobre Dulce Veiga. O título da crônica é homônimo ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Ao terminar de escrevê-la, o protagonista anexa uma fotografia da cantora e a envia para a publicação. Isto demonstra mais um traço metalingüístico do romance, já que o narrador-escritor faz as seguintes observações sobre a sua crônica:

(...) antes que a vida se transformasse numa sucessão de manhãs iguais às de Gregor Samsa, naquele tempo pelo menos sabia escrever. Escrever, raciocinei idiotamente, não era como andar de bicicleta nem como fazer sexo, meu bem. A gente desaprende, enferruja, entorpece. Crise geral. (p. 53)

<sup>10</sup> A palavra pentimento também se refere ao romance *Pentimento - um álbum de retratos* (1973), da romancista e dramaturga norte-americana Lilian Hellman (1906-1984). Transcrevemos a epígrafe do romance na qual a autora explica o título de sua obra: “À medida que o tempo passa, a tinta velha em uma tela muitas vezes se torna transparente. Quando isso acontece, é possível ver, em alguns quadros, as linhas originais, uma criança dá lugar a um cachorro e um grande barco não está mais em mar aberto. Isso se chama pentimento, porque o pintor se arrependeu, mudou de idéia” (HELLMAN, 1980, p. 35). Ainda em relação ao significado da palavra pentimento, há, no romance de CFA, um registro posterior em que o narrador a utiliza na tentativa de nomear um sentimento que ele não compreende, e que faz referência à epígrafe do livro de Lilian Hellman: “um barco solitário me fez lembrar, outra vez, aquela palavra que eu não sabia ao certo o significado. Pentimento, repeti: pentimento, um sentimento com pena” (ABREU, 1997, p. 35 – grifo nosso).

(...) Li, reli, cortei, acrescentei. Parecia bom, parecia vivo. Minhas mãos tremiam um pouco. Domando a imprecisão, os pontos cravados no final de cada frase. Camisas de força, tentativas de conferir certa ordem e alguma clareza em algo que era pura nostalgia vaga, descontrolada. (p. 54)<sup>11</sup>

É interessante mencionar que, na época em que CFA escrevia o romance *Onde andaré Dulce Veiga*, ele publicou, no jornal O Estado de São Paulo, em 1987, uma crônica intitulada “Onde andaré Lyris Castellani”. Nesta crônica, saudoso, ele pergunta pela atriz e bailarina Lyris Castellani, famosa nas décadas de 50/60:

Nunca mais soube dela. Nem Abelardo ou Laurinha Figueiredo souberam informar. Posso imaginá-la casada com um conde austríaco, morando em Viena. Ou numa casinha com quintal na Vila Mariana, entre roseiras. Se quero me doer, penso nela empapuçando-se de gim pelas bocas da vida, com um recorte amarelado de jornal na bolsa, entre vidros de dienpax. Que morta não estará, pois Lyris é imortal. (...) Procurem, procurem. Até achar. Só não me digam nada se, porventura, ela teve um destino infeliz. (ABREU, 1987)

A semelhança desta crônica com a crônica escrita pelo protagonista do seu livro não se estabelece apenas pelo título. No trecho citado anteriormente, CFA fantasia sobre os possíveis destinos de Lyris Castellani, assim como o protagonista de seu romance faz sobre o paradeiro de Dulce Veiga: “(...) encontrar Dulce Veiga. E ela podia estar morta, morando em Cristiana, Salt Lake City, Alcântara ou Jaguari, internada num hospício, longe de tudo. Eu não queria pensar naquilo, eu não queria pensar numa porção de coisas, em todas as coisas” (p.119). Além disso, o ato de escolher “a dedo” a foto que será publicada ao lado da crônica sobre Lyris Castellani, também, é realizado pelo protagonista do romance, quando da publicação de sua crônica sobre Dulce Veiga. Há, portanto, no romance, uma mistura entre os planos real,

---

<sup>11</sup> Este trecho tem relação com a parte da carta de CFA a José Marcio Penido citada anteriormente. Assim como o escritor CFA, o narrador do romance faz menção ao ofício de escritor, cujo trabalho é por ele considerado uma árdua tarefa, de resultado “difícil”, pois o texto deve ser, constantemente, “depurado” de imperfeições. Esta aproximação de opiniões entre o escritor e o narrador-protagonista, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, dá uma pista sobre o hábito que CFA tinha de (re)ler/revisar a seus textos. O fato de ele ter reescrito grande parte de sua produção contística após a publicação deste último romance revela um cuidado especial com a sua obra, cuja experimentação resultou nos quatro núcleos que integram o seu projeto literário, aqui descritos como os núcleos intimista, psicodélico-fantástico, dramático e lúdico.

— o cronista CFA que escreve para O Estado de São Paulo, e o ficcional — o narrador-jornalista, que publica seu texto em O Diário da Cidade. Esta mistura entre o real e o ficcional, no romance, problematiza tais dicotomias, sugerindo que, assim como o escritor CFA é o criador do romance *Onde andará Dulce Veiga?* ele, também, é feito, como escritor, pela própria obra.

A crônica do protagonista tem uma grande repercussão. Pessoas do Brasil todo enviam telegramas ao narrador, pedindo-lhe mais informações sobre o paradeiro da cantora e algumas até lhe mandam flores. Conforme sua perspectiva — pois ele é, ao mesmo tempo, uma câmera, o diretor e o roteirista de sua história —, a cena em que ele recebe tais honras é construída da seguinte maneira:

Em preto e branco, a redação era um fotograma projetado no espaço. (...) Mas parado na porta — se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilhos ou de alguém postado atrás dele, por sobre seus ombros curvos —, eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento [do narrador-protagonista], o filme andaria. (p. 82)

O recurso utilizado no trecho citado remete às possibilidades de uso de aparelhos de vídeo-cassete e de DVD, que permitem ao telespectador “congelar”, a seu gosto, um determinado fotograma na tela da televisão. Como, no decorrer do romance, o narrador-personagem se coloca ora como protagonista, ora como espectador de sua própria história, nesta cena, é possível flagrá-lo oscilando entre estas duas posições. Ao sugerir que a câmera poderia estar posicionada em outro ângulo e que, se assim fosse, ele também faria parte da cena, ele ocupa a posição de espectador da cena descrita. Na sua ausência, a redação é apenas um fotograma paralisado em preto e branco, pois a sua presença como protagonista é a condição para que o filme se passe a cores. Tanto é assim que, depois de receber todas as honras e elogios devido ao sucesso da crônica, o narrador-personagem deixa a redação do

jornal e tudo volta a ser como antes, pois, sem o “protagonista-espectador”, o filme é interrompido: “Eu já estava longe. Sem que ninguém percebesse, quase na saída, deixando aquele fotograma voltar outra vez à sua imobilidade, coloquei a rosa branca em cima da máquina de Filemon, peguei o gravador e dei o fora” (p. 86).

O trecho abaixo traz uma técnica narrativa em que a alusão ao cinema estrutura a perspectiva do narrador-protagonista:

O vento batia na cara de E. M. Forster, equilibrado na garupa da motocicleta de Virginia Woolf. A cara dele era queimada pelo sol de Calcutá, Nova Délhi, talvez Poona. Ela parecia magnífica com seu capacete de astronauta, jaqueta e botas de couro negro. Desviava dos ônibus, costurava em ziguezague entre os carros, fazia curvas como quem desafia a gravidade no globo da morte, quase deitada no asfalto, passava embaixo dos espelhos retrovisores dos caminhões. Pessoas gritavam coisas ao vê-los passar, eles não ouviam. Os cabelos longos dela escapavam por baixo do capacete para fustigar os olhos desprotegidos de Edward Morgan Forster, agarrado na cintura de Virginia Stephen Woolf, sessenta ou setenta anos depois, de volta da Índia. (p. 99)

Em relação à fábula do romance, esta cena se refere ao momento em que o narrador-protagonista pega uma carona de motocicleta com Patrícia, a empresária da banda As Vaginas Dentatas, até a casa onde mora o dono do jornal em que ele trabalha. Vê-se que ele, ao imaginar-se interpretando o papel de E. M. Forster, ao mesmo tempo em que se posiciona como personagem principal, torna-se espectador do pequeno ‘filme de ação’ por ele criado para narrar. Ao se desdobrar em dois, ele desloca a instância narrativa que ocupa em relação à diegese, autodiegética, para a instância heterodiegética (GENETTE, 1972) em relação a este episódio tratado como um pequeno filme. Há o trânsito do papel de narrador da história individual da qual é o protagonista para o papel de um “narrador-espectador” que observa à distância a história narrada de um *outro*, que, na verdade é um desdobramento dele mesmo. Tal procedimento remete à construção em abismo, cuja moldura, para os quadros dramáticos

menores, é o próprio romance *Onde andará Dulce Veiga?*. No exemplo acima, o repórter-narrador constrói sua fantasia cinematográfica, fazendo uma espécie de colagem lúdica, que tem como paradigma as imagens e/ou modelos dos escritores E. M. Forster e Virgínia Woolf, nos quais ele e Patrícia se projetam. Aqui, o narrador-protagonista lança mão do jogo entre a sobreposição de imagens e a metáfora: ele como E. M. Forster e Patrícia como Virgínia Woolf. Dessa maneira, o narrador-jornalista constrói sua pequena história – inserida na narrativa maior, o romance – por meio da mistura de elementos já canonizados/codificados pela alta-literatura e de componentes da indústria cultural. Isto sugere que, ao fazer uso de tais referências literárias, a um só tempo, o narrador-protagonista lê o vivido em seu presente com o filtro ou a lente de sua cultura literária/artística. Dizendo de outro modo: ele ficcionaliza sua experiência — que indica que a vida, sem tal filtragem, é algo aquém de suas expectativas, pobre, menos glamurosa e mais anônima, mais ordinária do que ele pode suportar. Ao apreendermos tais procedimentos, o caráter metalingüístico do romance fica aparente.

Segue, abaixo, outro trecho em que há o emprego de recursos semelhantes aos estudados anteriormente. No nível da diegese, este trecho se refere ao momento em que o narrador-protagonista, formalmente contratado pelo dono do jornal em que trabalha para descobrir o paradeiro de Dulce Veiga, recebe dinheiro para iniciar os trabalhos de investigação:

Há tanto tempo eu não jantava fora. *Era como ir ao cinema.*

Mesa no canto, azeitonas pretas sem caroço, pão com gergelim, patê de berinjela, bloody mary. Um, dois cigarros. Na frente do rapaz a cara de Rupert Everett em *Dancing with a stranger* e do casal em crise, Rita Tushingham e Tom Selleck, pizza, guaraná, silêncio farpado. Elis Regina numa FM suave, sentimental eu fico, quando pouse na mesa de um bar, eu sou um lobo cansado, carente. (...) A loura com perfil de Grace Kelly, pena o moleton, turma da repartição cantando parabéns para Antonio Moreno, vinho riesling ou cabernet? Cerveja desce melhor, mas vinho chapa, que vengam el toro. Uma garrafada, um gole. Torta de limão, água com gás. Outro cigarro, café com chantili, licor de strega flambado. Da mesa ao lado Paula Prentiss e Daryl Hannah olham excitadas a chama azul, Mel Gibson e Alan Ladd fingem não ligar. Mais três, quatro cigarros, ar de Humphrey Bogart, se

queres saber se eu te amo ainda, Nana Caymmi na FM, procure entender a minha dor infinda. Outro café, outro licor, sou amigo de Fulano, guardanapo de linho, Belmondo e Carmen Maura de mãos dadas logo à esquerda. Cinco, seis cigarros. Conta paga, gorjeta excessiva, volte sempre, quem me dera. Na saída, os olhos ávidos de Shelley Duvall ao lado de Woody Allen. E o bafo espesso da Oscar Freire sem brisa na noite de fevereiro. Kim Novak passa num Monza cinza, desce no L'Arnaque. (p. 109-110 – grifo nosso)

Enquanto faz um verdadeiro banquete que, devido à situação de desempregado lhe era impossível desfrutar, ele constrói sua perspectiva fantasiosa, embalada por trilhas sonoras (trechos de canções de Elis Regina, Renato Teixeira e Nana Caymmi), em imagens que misturam pessoas comuns e vários artistas de cinema. Inclusive a descrição dos seus sentimentos é condicionada/construída por meio de empréstimos de trechos de músicas e de referências a efeitos dramáticos de cenas de filmes por ele conhecidos. Chama a atenção o efeito irônico construído pela inversão de papéis: na narração do protagonista, são as pessoas comuns que encarnam a pessoa dos atores, e não o contrário. Tal efeito se dá por meio da metáfora e da metonímia e pela sobreposição: quem projeta as referências aos atores e às atrizes na realidade da vida vivida é o narrador, mobilizando-as, divertida e zombeteiramente, para descrever, espetacularizando-a de modo paródico, a cena real. Ele sobrepõe às pessoas comuns a *imago* das pessoas-personagens da indústria do cinema. Isso revela que ele, narrador-protagonista, concebe a vida e a sua história — tanto a pessoal (real) quanto a que narra (ficcional) — como filme. Desse modo, ele deixa entrever que precisa espetacularizar a vida para torná-la suportável, atraente ou interessante, pois a realidade da vida sem os empréstimos à ficção cinematográfica é pobre, desvitalizada e, num sentido amplo, miserável. Tal sobreposição cria um efeito irônico e se revela, portanto, como o procedimento por meio do qual o narrador comenta o que vê e vive.

Também ligada à imaginação cinematográfica do narrador, há a seguinte fantasia durante uma das perseguições a um dos espectros de Dulce Veiga.

Ah, eu a levaria para casa, daria um banho nela, faria com que me contasse todos os detalhes obscuros daquela história maluca, depois iríamos juntos à estréia do show de Márcia, *happy end*: ao fundo, Dulce Veiga cantaria a versão original de *Nada além*, sob uma chuva de rosas e aplausos. Em primeiro plano, Márcia e eu de mãos dadas, olhos nos olhos. Créditos subindo sobre a imagem congelada. (p. 135)

Aqui, o narrador-jornalista confunde a famosa artista com uma mendiga maltrapilha e suja. A suposta Dulce Veiga sobe em um movimentado viaduto e, em meio aos carros, joga os jornais amassados ao vento para despistá-lo. A fantasia dele simula um *happy end* que remete aos finais dos filmes hollywoodianos, em que o herói vence todas as provações e, restabelecendo a ordem e a harmonia, é, depois, coroado com o amor de uma mulher.

No trecho abaixo, a cena imaginada pelo protagonista é montada, desta vez, como um filme policial/de ação:

Drogas pesadas, Esquadrão da Morte, queima de arquivos, Cartel de Medellín. Márcia flutuando no rio Pinheiros, a espuma branca da poluição entre seus cabelos, quase tão branca quanto eles, um sapo pousado sobre a borboleta tatuada entre seus seios. No velório, uma coroa de flores em forma de uma guitarra elétrica, as Vaginas Dentatas cantando o *backing vocal* de *meus heróis morreram de overdose*. Procurei um espaço vazio na mesa, bati na madeira. E comecei a ficar preocupado. (p. 143)

Unindo as mirabolantes ações mencionadas (Esquadrão da Morte, queima de arquivos etc.) à insinuação dramática (bater na madeira e começar a preocupar-se), fica sugerido que ele assume a posição de um investigador de polícia, personagem comum nos filmes de ação americanos. Sua missão, agora, é encontrar Márcia, a líder da banda As Vaginas Dentatas, desaparecida horas antes da estréia de seu *show*, da mesma forma como ocorrera com sua mãe Dulce Veiga, anos antes. Como no exemplo anterior, tal fantasia, também, é embalada por uma trilha sonora, a canção “Ideologia”, do cantor de *rock* Cazuza, década de 80. A citação de um trecho da canção que remete ao seu autor auxilia na caracterização de Márcia: assim como



Cazuza, ela é uma cantora de *rock* de temperamento explosivo e provocador e usuária de drogas. Vejamos outra cena afeita aos filmes de ação:

O táxi arrancou e partiu. (...) Eu então toquei o ombro do motorista, e disse finalmente aquela frase com que sonhava há pelo menos trinta anos:

— Siga aquele carro.

(...) Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê. (...) A cena da perseguição dos automóveis, filmada de helicóptero. Pneus gritando nas curvas, batidas e música frenética, uma grua subindo devagar. Mas nas ruas vazias não havia perigo, e o fusca arrebitado onde eu estava não tinha sequer rádio. (p. 182)

Este trecho se refere ao momento em que Patrícia, a empresária da banda As Vaginas Dentatas, e o narrador-protagonista encontram Márcia, que desaparecera na véspera da estréia de seu *show*. A empresária e a cantora têm uma briga e Márcia entra, rapidamente, num táxi. O narrador apanha outro táxi e passa a persegui-la.

Neste trecho, o narrador-protagonista utiliza-se de um clichê dos filmes de ação que é uma fala de uma personagem destinada a desencadear outro clichê: uma perseguição de automóveis. Note-se que, ao fazer tal uso, ele desmonta o clichê: foi necessário que repetisse a famosa frase três vezes — o que atenua sua intencionalidade e o seu efeito dramáticos — e, além disto, não havia trilha sonora nem movimento nas ruas que pudesse vir a provocar batidas e/ou pneus cantando em curvas espetaculares. O carro em que ele estava era um fusca — o que também não favoreceria grandes aventuras em alta velocidade.

Podemos notar que a paródia acaba por evidenciar que — sem o recurso à espetacularização por meio da interposição de citações e referências literárias, artísticas, cinematográficas, musicais —, a realidade emerge como que num desenho cru, um esboço tosco e pobre, evidenciando a sua natureza ou condição miserável para as expectativas e as fantasias do narrador-protagonista. O pentimento, portanto, tem uma presença marcante neste romance. Nesse sentido, ver é, neste caso, também projetar o já visto/vivido/imaginado/fantasiado sobre, digamos, uma base existente, recriando-a. A visão

do narrador, portanto, é o elemento-chave na construção de tal procedimento, um instrumento capaz de realizar a combinação entre elementos novos e antigos, passado e presente.

O narrador-protagonista se comporta, simultaneamente, como um operador de câmera e um montador das imagens que vê e/ou das quais se lembra. Ele é um grande observador, como se jogasse com uma diferente combinação de lentes para cada situação vivenciada/filmada, o que acarreta diferentes juízos de valor sobre o que está sendo visto/focalizado. Há, no narrador, uma consciência de que os referentes que o cercam — pessoas, sentimentos, objetos, situações etc. — já foram codificados, ou seja, já foram captados e rotulados por outras pessoas que se utilizaram da literatura, da música, do cinema etc. Ocorre que, ao reconhecer, na realidade, tais códigos, ele os utiliza de maneira crítica e lúdica a fim de comunicar-se a partir deles, mas não sem antes (re)codificá-los de acordo com a sua perspectiva, criando, deste modo, a sua história. Portanto, além de participar como personagem, o narrador-protagonista atua, também, como diretor e montador, detendo o controle, senão dos acontecimentos, pelo menos, da maneira como eles são contados ou, se quisermos, editados. Nesse sentido, delinea-se mais um traço metalingüístico do romance, modulado pela instância narrativa, a saber, o fato de o seu protagonista relatar, por meio da escrita, a sua experiência pessoal como um roteiro confeccionado e filmado na medida em que a diegese se desenvolve. Mais do que ficcionalizar a própria experiência, há, aí, a mistura da vida do protagonista, considerada banal e ordinária, com a arte (cinema, música, literatura), cujo resultado é o livro por meio do qual ele “lê” o mundo e a si mesmo.

#### 4.1 – Da Expectativa ao Encontro: a escrita como combinação, criação e redenção

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, tal como visto nos demais núcleos da obra de CFA, se desdobra 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 imprime-lhe marcas corporais que denunciam o seu estado físico algo doentio, toma 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 a tal perspectiva 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. Querida o real, um real sem nada por traz 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. (p. 40 – grifo nosso)

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 traz além dele mesmo” (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. (p. 33)*

*(...) 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. (p. 34)*

*(...) Eu era muito magro, eu tinha acho que até menos de vinte anos, e tantas ilusões. (p.34)*

Este recurso formal é apenas um exemplo de como, no seu último romance, o escritor confecciona seu *pentimento* textual: valendo-se dos fragmentos do passado, neste caso, a escrita em itálico que conota o intimismo do relato, ele produz novos sentidos na medida em 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 do 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, como vimos nos capítulos anteriores desta dissertação, 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 prazer.<sup>12</sup> 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.

(...) E quanto à experiência — bem, aquela cara marcada, ainda inchada de sono, com barba de três dias, me observando por entre os riscos do

---

<sup>12</sup> Este aspecto foi desenvolvido no terceiro capítulo desta dissertação, quando da análise do conto “Os sapatinhos vermelhos” (núcleo dramático). Ele está, na obra de CFA, quase sempre ligado às descobertas eróticas das personagens adolescentes, bem como ao motivo da homossexualidade masculina.

espelho, parecia tê-la de sobra. Tudo bem, disse a cara no espelho, já que você prefere mesmo confundir experiência com devastação... (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 isto, a vontade da personagem de se apegar ao real, mesmo que este seja degradado — “os cheiros, mesmo nauseantes, mas verdadeiros” (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. Citamos, a seguir, um trecho de uma das cartas de CFA a Maria Lúcia Magliani em que o escritor descreve o protagonista de seu romance:

(...) no livro [*Onde andaré Dulce Veiga?*] todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. (...) todas as personagens (muitas) são passageiras, e todas uma parte dele mesmo projetada externamente. Um desconhecimento do próprio ego cercado de alteregos por todos os lados, mais ou menos isso. (ABREU, 2002, p. 178-179)

A título de ilustração, relacionamos o que consideramos uma *performance de eu* do narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* à concepção de “eu” apresentada em *O lobo da estepe* (1955), de Hermann Hesse, concepção esta que é rejeitada pelo protagonista do romance, Harry Haller. Citamos, a seguir, o trecho do romance de Hesse em que Haller está no teatro mágico, no qual lhe é revelado o jogo da vida, jogo em que lhe é concedido desdobrar-se em peça manipulável, mas, também, em um ordenador ativo de si e das demais peças. Contudo, a personagem de Hesse não suporta tal desdobramento e não é capaz de não levar à sério tal jogo que é, numa das acepções da palavra, puramente, lúdico e, potencialmente, prazeroso.

Ergueu um espelho diante de mim e nele voltei a ver a unidade de meu ser decomposta em muitos eus, cujo número parecia haver aumentado ainda mais. Só que as figuras eram agora muito pequenas, semelhantes a peças de xadrez, e o jogador tomou com toda a calma e precisão com a ponta dos dedos uma dúzia delas e colocou-as no solo junto ao tabuleiro. O homem começou a falar monotonamente, como quem se refere a uma conversação mantida com outra pessoa ou como quem repete uma lição.

— O falso e infeliz conceito de que o homem seja uma unidade duradoura já é conhecido pelo senhor. Também já sabe que o homem é formado por um número incalculável de almas, por uma multidão de egos. Dividir a unidade aparente do indivíduo nessas numerosas figuras é algo que

passa por loucura; a ciência encontrou para esse fenômeno a designação de esquizofrenia.

(...) Com seus dedos serenos e prudentes apanhou minhas peças, todos os velhos, jovens, crianças, mulheres; todas as figuras, as alegres e as tristes, as fortes e as delicadas, as ágeis e as leirdas, ordenou-as rapidamente em seu tabuleiro para o jogo, no qual logo começaram a formar grupos, famílias, prontas a jogar e a lutar, criando amizades e inimizades, edificando todo um mundo em miniatura. Deixou desfilar diante dos meus olhos aquele mundo liliputiano, um mundo cheio de animação mas bastante ordenado, deixou que se movesse, jogasse, lutasse, fizesse pactos, desse batalha, trocasse votos, unindo-se, multiplicando-se; era, de fato, um drama repleto de personagens, vívido e interessante.

E assim foi o sábio arquiteto construindo com as figuras, que eram fragmentos de mim mesmo, vários jogos, uns após outros, todos semelhantes, todos participantes de um mesmo mundo, todos submetidos a um mesmo destino, mas sempre inteiramente novos.

— Eis a arte da vida — disse doutoralmete. — O senhor mesmo pode formar e viver no futuro um jogo de sua própria vida à sua vontade, desenvolvendo-o, enriquecendo-o; está em suas mãos fazê-lo. (HESSE, s/d, p. 195-196)

Ao citar este trecho, comparamos as atitudes do narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* com as da personagem de Hesse frente à constatação de que a unidade do eu é ilusória e, portanto, de que a imagem do sujeito — de si para si e, também, de si para/pelos outros — é o resultado, precário e instável, de uma modulação e de uma articulação de fragmentos de eus. Referimo-nos, especialmente, ao fato de que Harry Heller se nega a fazer, justamente, o que a personagem de CFA faz: jogar o jogo da vida, assumindo todas as suas limitações, frustrações, contradições, paradoxos e, por vezes, também, prazeres. A personagem de CFA declara:

Entregando jornais em Paris, lavando pratos na Suécia, fazendo *cleaning up* em Londres, servindo drinques em Nova York, tomando ácido na Bahia, mastigando folhas de coca em Machu Picchu, nadando nos açudes límpidos do Passo da Guanxuma. Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final. Ao acaso, eu dispunha as 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. (p. 56 – grifo nosso)

(...)

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 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 – grifo nosso)

Isso, aliado ao fato de que o protagonista é o grande articulador do seu romance-vida, garante-lhe o caráter de *performer*, num *cenário* que é um misto de vida e obra: o livro como manifestação concreta, um objeto a ser colocado no circuito comercial/literário e, porque não?, cinematográfico.<sup>13</sup> Como visto anteriormente por meio do estudo da configuração da instância narrativa e da metalinguagem no romance, o *narrador-performer* é capaz de saltar, com destreza e rapidez, dentro e fora dos limites tênues que mesclam vida e arte, ficção e não-ficção, problematizando tais limites.

A busca frenética do narrador-protagonista pelo seu objetivo chega ao fim com o encontro com a cantora Dulce Veiga. Neste encontro, portanto, efetiva-se a realização do seu objetivo com um diferencial em relação aos desfechos dos demais contos de CFA que tratam da categoria **Encontro**: o protagonista reconhece que tanto ele quanto a Dulce Veiga encontrada são/estão *outros* e *diversos*. Ele toma consciência de que a personalidade de ambos, suas vontades e seus objetivos são complexos, relacionados à dinâmica circunstancial de suas vidas.

É por meio de um diário, escrito há vinte anos por Dulce Veiga, e de um mapa que aponta para a cidade de Estrela do Norte, no interior do Estado de São Paulo,<sup>14</sup> que o narrador-protagonista descobre o paradeiro da cantora. É lá que Dulce Veiga se refugiou vinte anos atrás, como ela mesma afirmou em uma entrevista, em busca de “*Outra coisa que nem sei o nome, (...)*” (p. 56 – grifo do autor). Longe do *glamour* e da fama de cantora de rádio e, também, de tudo que este tipo de vida implicava — o uso de álcool, drogas, calmantes,

<sup>13</sup> Até o momento da produção desta dissertação, há notícias sobre o início das filmagens de uma adaptação de *Onde andar Dulce Veiga?* para o cinema, sob a direção de Guilherme de Almeida Prado, uma das pessoas a quem CFA dedicou o romance. Fonte: <http://www.artbr.com.br/olhuzfilmes/ondeandaradulceveiga.htm> - Acesso em 27/07/2005.

<sup>14</sup> No romance, a cidade é considerada como uma comunidade alternativa característica do modo de vida *hippie*, em dissolução entre os anos 80 e 90 do século XX, época em que se passa a história narrada.

relacionamentos conturbados e escandalosos, perseguição pelo DOPS —, cantando quase que anonimamente numa churrascaria, sem maquilagem e sem superprodução, ela vive uma vida natural e simples. O narrador, portanto, depara-se com, digamos, o esboço nu de Dulce Veiga, desprovido das sobreposições feitas por sua fantasia durante a busca da cantora.

É interessante mencionar que tal encontro se realiza por meio de uma investigação intuitiva do protagonista: há numa mistura entre o acaso e alguns índices ligados ao misticismo que sugere uma espécie de predestinação. É no jogo entre estes elementos que, semelhante aos detetives dos romances policiais/de mistério, o narrador organiza as pistas — e, aqui, referimo-nos tanto à organização da diegese pelo narrador quanto à do romance pelo escritor —, para compor seu mosaico de significações. Este mosaico é construído e vai ganhando sentido(s) na medida em que ocorre a diegese, anunciando e, no final, esclarecendo, o que de fato o protagonista encontrou. Vejamos:

Estava entardecendo. As nuvens rolavam pelo céu rasgado por alguns relâmpagos ao longe, nos lados da Cantareira. (...)

Da sacada de um edifício, alguém gritou:

— *Eparrê, eparrê-i, Iansã!* (p. 31 – grifo do autor)

(...) *Primeira estrela que vejo*, lembrei, *realiza meu desejo*, pulávamos amarelinha riscada com pedaços de tijolo pelas calçadas do Passo da Guanxuma, eu sempre queimava o limite do céu na hora de dar o giro de costas, num salto, olhos fechados, sete vezes repetir, olhos abertos presos na estrela até fazer o último pedido, depois não olhar mais para cima. Parado entre quatro esquinas, a primeira estrela à minha esquerda, o arco-íris à direita, de frente para a cidade, de costas para o parque, respirei fundo o ar lavado pela chuva e pedi. Pedi sete vezes em voz alta, (...).

Força e fé, que tinha perdido, eu pedi. (p. 36)

Este trecho se refere ao momento em que, ao seguir uma pista falsa, o protagonista julga ver Dulce Veiga do outro lado da rua. Ele, então, segue o espectro da cantora, que desaparece entre as árvores de um parque. Cansado por causa de tal perseguição, ele se concentra e faz uma espécie de encantamento, utilizando-se de uma brincadeira infantil (“Primeira estrela que vejo, realiza meu desejo”) e de elementos que remetem ao Candomblé

(encruzilhada, arco-íris, a evocação de Iansã que é o orixá que rege os ventos e as tempestades).

A mistura entre o caráter inocente e lúdico da brincadeira infantil e da seriedade resultante da constatação de sua falta de fé desencadeia certas coincidências que ocorrem, na história narrada, em favor da realização do desejo e/ou do objetivo do narrador-repórter, que é o de ter força e fé para continuar a sua busca de Dulce Veiga. A primeira coincidência é que, logo depois de verbalizar seu desejo, um homem de muletas oferece ao narrador-protagonista o bilhete da borboleta, o número treze no sorteio da loteria federal. Posteriormente, ao encontrar-se com Márcia, a roqueira filha de Dulce Veiga, ele nota que ela possui uma borboleta tatuada entre os seios. O signo da sorte e a chance de que o protagonista a agarre ainda o perseguem quando, ao conversar com Castilhos, o seu redator-chefe, este faz alguns gestos com as mãos semelhantes ao vôo de uma borboleta. O protagonista associa tais elementos e nota tal coincidência. Contudo, ele se mostra cético e não aposta no jogo. Mais tarde, fica sabendo que ganharia se tivesse apostado. Retomando o que foi explicado acima sobre a mistura entre o acaso e os signos místicos, relacionamos este episódio do romance com a obra de CFA em dois níveis que se cruzam e se complementam: 1) no plano da diegese de *Onde andaré Dulce Veiga?* ele funciona, estruturalmente, como uma espécie de pista sobre o desfecho do romance, já que caracteriza a, digamos, maré de sorte da personagem, simbolizada pela borboleta; 2) no plano geral da obra, tal episódio se relaciona com o fato de que a chance da obtenção do objeto de desejo das personagens e da realização de seus objetivos, especificamente nos três núcleos anteriores, é, sempre, frustrada por um descompasso (predestinado?) das circunstâncias espaciotemporais determinadas, ou não, pelas oscilações psicológicas das personagens para as quais jamais é dada uma segunda chance.<sup>15</sup> Apesar de a sorte, no episódio da borboleta, ser insistente e rondar constantemente o

---

<sup>15</sup> Este descompasso espaciotemporal pode ser notado, por exemplo, nos contos “Além do ponto” (MM), “Pela noite” (TA), “Joãozinho e Mariazinha” (PC), estudados nesta dissertação.

protagonista, este, apoiado em seu senso pragmático e em sua vontade de realidade e tentando afastar de sua vida “Cartas, santos, números, astros” (p. 40), desconfia dos signos que sugerem o seu êxito na busca de si mesmo e de Dulce Veiga. Contudo, ao final, ele se dá conta de que tais signos antecipavam, de fato, algo que se realizaria. Eis os principais indiciamentos que ocorrem na diegese:

- 1) O protagonista tem, no jogo de búzios realizado por sua vizinha, Jandira, a revelação de que todos os seus caminhos estão abertos e que ele encontrará o que procura assim que o terceiro pêlo branco nascer no seu peito. Tal episódio ocorre após o narrador-protagonista ser contratado pelo jornal em que trabalha para descobrir o paradeiro de Dulce Veiga (p.137 - 138);
- 2) o contato do narrador-protagonista com a imagem de São Jorge e o dragão sugere que a luta travada por ele será vencida, ou seja, a sua busca existencial será bem sucedida. A visão da imagem de São Jorge e o dragão acontece quando o narrador-protagonista, ao sair correndo de dentro do bar em que estava, vê, de relance, tal imagem atrás do balcão. A esta corrida, segue-se mais uma perseguição, pelo narrador-protagonista, a um dos espectros de Dulce Veiga (p. 61);
- 3) as citações do calendário da religião Seicho-No-Ie,<sup>16</sup> do livro de Jó, da Bíblia, da frase retirada pelo periquito do realejo também indicam o êxito do protagonista.

Portanto, como o narrador-protagonista tem a função performática de instância organizadora em relação ao que ele vive e narra, e narrar é realizar, já que o romance é fruto de um empreendimento em processo, os acasos combinados daí decorrentes só ganham

---

<sup>16</sup> A Seicho-No-Ie foi fundada pelo líder espiritual Masaharu Taniguchi, em 1º de março de 1930, no Japão. O calendário mencionado traz estampado, em cada dia da semana, um preceito diferente, uma espécie de lição para se atingir uma vida equilibrada e feliz. Fonte: [http://www.seicho-no-ie.org.br/quem\\_somos.asp](http://www.seicho-no-ie.org.br/quem_somos.asp). Acesso em 20 mar 2006.

sentido e significação na medida em que o discurso do narrador não cessa, compondo o mosaico narrativo.<sup>17</sup> Eis algumas das “peças”, correspondentes ao item 3 anteriormente citado, seguidas da explicação sobre o lugar que elas ocupam na fábula do romance:

1) “Agora é o momento decisivo para renascer” (p. 17).

Esta máxima do calendário da religião Seicho-No-Ie, que está pendurado na parede da redação do jornal, é visualizada pelo protagonista no momento em que ele telefona para Patrícia, a empresária da banda de *rock* da filha de Dulce Veiga. De certa maneira, encontrar a cantora desaparecida é, para ele, renascer, pois ela o acolhe em sua casa, dando-lhe chás para desintoxicação, preparando-lhe compressas e banhos com ervas medicinais. A cantora também presenteia o protagonista, por ocasião do seu aniversário, com um filhote de gato branco. Este gesto sugere que além de o protagonista, após sua *metamorfose*, ter condições de cuidar de si, ele, também, poderá cuidar de um outro ser. Vale lembrar que, em relação à produção contística do escritor, as práticas naturalistas regadas a chás, aromas, ervas etc têm presença constante na vida de suas personagens, sendo um motivo recorrente na obra de CFA. As personagens recorrem a estas práticas, geralmente, quando tentam se recuperar de suas perdas e frustrações em situações diversas tais como curar *bad trips*, atrair bons fluidos, desintoxicar o corpo e o espírito, limpar-se dos excessos cometidos por meio do uso do corpo para o prazer etc.

2) “*O hábito de trabalhar proporcionar-te-á todas as comodidades da vida: aprende a ser feliz em um honesto viver, desejás notícias que serás surpreendido com uma fortuna de que viverás feliz, eis o que o teu signo diz*” (p. 22 – grifo do autor).

---

<sup>17</sup> A imagem do mosaico é utilizada, metaforicamente, pelo narrador-protagonista para fazer uma auto-avaliação de seu percurso de vida. Transcrevemos, novamente, a epígrafe deste quarto capítulo: “Ladrilhar uma parede com mosaicos díspares, assim tinha sido [a vida do protagonista]: 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). Buscar Dulce Veiga, portanto, é, também, encontrar-se, dando coesão e sentido às peças, aparentemente, soltas e desconexas tanto de seu passado quanto de seu discurso.

Esta frase chega ao protagonista quando, a caminho da casa de Márcia, a cantora de *rock* filha de Dulce Veiga, um homem que toca realejo o interrompe e tira-lhe a sorte. O periquito bica o cartão com a frase que tem relação com o novo emprego do narrador-personagem, pois é tal emprego que torna possível a sua *viagem* em busca de Dulce Veiga e de si.

3) “*Qual o caminho para a morada da luz, e em que lugar encontram-se as trevas?* (Jó: 38, 19)”<sup>18</sup> (p. 51 – grifo do autor). Esta citação bíblica é reproduzida por Márcia na capa do disco de sua banda, *As Vaginas Dentatas*, enviado ao protagonista por ocasião de sua primeira entrevista com a líder e estrela do grupo. Nesta passagem bíblica, Deus questiona Jó acerca dos mistérios do mundo, questões que ele, devido à sua imanente condição humana não é capaz de responder. No romance, além de sugerir paciência e persistência frente às provações e aos mistérios divinos (a menção a Jó), a frase indicia a busca existencial do narrador associada à busca, por ele, de Dulce Veiga.

4) “Um desejo sincero é sempre concretizado” (p. 51).

Esta frase do calendário da *Seicho-No-Ie* é visualizada pelo protagonista logo depois de ele ter recebido o disco de Márcia. Esta frase faz menção ao episódio citado anteriormente, em que o narrador-jornalista está “perdido” no parque, sob uma forte chuva, e, num misto de brincadeira e desespero por sua falta de fé, pede “Força e fé, que tinha perdido, eu pedi” (p. 36).

5) “Seja o personagem principal em qualquer circunstância” (p. 82).

Este outro preceito do calendário da *Seicho-No-Ie* tem relação com aspectos da diegese e da narração. No primeiro aspecto, o diegético, quando o protagonista recebe as honras pela publicação, no jornal, de sua crônica sobre Dulce Veiga, episódio em que ele considera a redação do jornal em que trabalha como um fotograma projetado no espaço que

---

<sup>18</sup> “De que lado mora a luz, / e onde residem as trevas, / para que as conduzas à sua terra e lhes ensines o caminho para casa?” (Jó: 38, 19-20), (1985, p. 935).

ganha vida sob a condição da presença de um personagem principal, no caso, o próprio narrador-jornalista. Isto também sugere que ele deve ter a sua atenção voltada para a sua vida e suas ações. No segundo aspecto, o da narração, a frase faz menção à posição de narrador-protagonista que a personagem, inominada, ocupa — posição que deve ser assumida em “qualquer circunstância”, mesmo num “romance-filme B”, para remetermos, aqui, ao subtítulo do romance (*Onde andará Dulce Veiga?* – um romance B), instância que lhe permite deter o controle da diegese e da narração.

A metáfora do mosaico, aqui, é interessante para ilustrar a organização da diegese e da narração no romance. Para se ter uma noção completa da imagem que um mosaico apresenta deve-se observá-lo à distância. De perto, só é possível visualizar fragmentos irregulares e polimorfos. Nesse sentido, ao narrador-protagonista é ordenado um “castigo”, mas, também, é concedido um privilégio: um castigo na medida em que, no nível da diegese, de início, as peças polimorfas não têm relação entre si, o que o leva, aparentemente, a pistas falsas porque ele não pode compreender, de imediato, a organização de tais peças; um privilégio porque, no plano do discurso narrativo, ao escrever/filmar sua história, ele pode ter uma visão “externa” da sua composição, e considerar que os enganos e as pistas falsas têm uma função e um sentido, já que o seu mosaico narrativo é manifestado e concretizado, no livro, como uma obra. Buscar Dulce Veiga e escrever sobre isso é uma maneira de escrever-se e inscrever-se em determinada ordem de representação, e, por extensão, no mundo.

Ao realizar o encontro com Dulce Veiga — e, por conseqüência, consigo mesmo —, ele avalia o caminho percorrido, por meio da seguinte metáfora:

Chegar ao centro, sem partir-se em mil fragmentos pelo caminho. Completo, total. Sem deixar pedaço algum para trás.

Havia jeitos, manhas. Mesmo que a gota se dividisse antes de entrar no labirinto, era possível fazer uma parte dela esperar, lá dentro, por suas partes perdidas, que chegavam aos poucos, e se integravam nela. Então primeiro uni-las numa só, depois fazê-la escorregar, única, com toda a suavidade, mas precisa, por entre as paredes do labirinto, até o exato centro geométrico. (...)

Então, de repente, ela estava lá. No centro, eu conseguira. (p. 180)

Esta metáfora, usada pelo narrador-personagem para se referir ao caminho percorrido por ele em busca de Dulce Veiga, pode ser lida, também, como uma menção à busca e ao encontro de si mesmo. No decorrer da narrativa, há a sugestão de que existe, entre a personagem Dulce Veiga e o narrador-protagonista, uma grande identificação: ambos querem “outra coisa”. Para o narrador, encontrar Dulce Veiga deixa de ser um trabalho profissional e passa a ter um caráter existencial. Ao tentar, por meio da busca, recompor um fragmento de seu passado, o encontro com a cantora há vinte anos atrás, ele avalia o modo como compreende o mundo à sua volta e a si mesmo. Disso, ele depreende que seu fragmento perdido, ou seja, a parte de seu passado que, até então, estava obscura não se “encaixa” mais no, digamos, novo sujeito em que ele tornou após empreender a *viagem* em busca de si mesmo. A experiência do presente, a trajetória ligada à busca da cantora e todas as transformações que ela lhe imprime, não permite que ele retorne à condição anterior, de vinte anos atrás. Portanto, a Dulce Veiga encontrada não corresponde à idéia e/ou fantasia que o repórter fazia dela, já que ele, também, não é mais o mesmo. Para ele, então, narrar este percurso é organizar-se, dar-se um “sentido”, por mais que ele mesmo reconheça que esta organização seja instável e momentânea como uma gota de mercúrio no centro do labirinto.<sup>19</sup> Imagem que remete à idéia/ideal de unificação entre o “eu” de vinte anos atrás e o “eu” do presente da enunciação deste narrador.

Tendo em mente a organização fabular do romance, esta mesma metáfora presta-se como uma figura exemplar da busca empreendida pelo narrador. As cenas, as pessoas, as

---

<sup>19</sup> O narrador compara o seu processo de busca existencial com os movimentos executados pelo jogador que manipula um brinquedo bastante comum na década de 80 do século XX. Este brinquedo constitui-se de uma espécie de tabuleiro de plástico coberto com acrílico transparente, que contém uma gota de mercúrio. O objetivo do jogo é levar a gota ao centro do labirinto. Contudo, realizar tal objetivo exige uma boa dose de atenção e destreza de movimentos por parte do jogador, já que qualquer distração faz com que a gota se parta em várias gotas menores, o que torna o jogo ainda mais difícil. O momento em que o narrador do romance joga esse jogo equivale ao trecho do romance anteriormente citado.



pistas falsas, os enganos, as coincidências, as premonições, enfim, aquilo que é visto e narrado/filmado durante o processo de busca da cantora, e da própria construção da narrativa, é recebido de maneira fragmentada pelo narrador. Apesar de ter a consciência de que a sua personalidade e as suas ações são pré-codificadas, ou seja, são fruto da mistura e da combinação de inúmeros referentes dados por filmes, livros, músicas etc que, por sua vez, foram construídos por diferentes pessoas e perspectivas diversas, há a necessidade, ainda que ilusória, de uma unidade que dê sentido a esses referentes e a esses fragmentos. Estes fragmentos, que compõem os episódios articulados sob a forma de mini-histórias enquadradas, seriam os fragmentos que integram a gota de mercúrio do jogo do labirinto, uma metáfora do todo do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*.

O romance promove uma reflexão sobre o próprio fazer literário do escritor, dado que, por extensão, revela-se como o (re)fazer da própria vida. Portanto, fica sugerido que a relação inicial entre o livro do *Gênesis* e o romance se dá via paródia. Ao contrário do primeiro, em que a criação do mundo, por Deus, é realizada a partir de uma criação absolutamente original, no sentido de primeira, única e inicial, a realidade do romance é construída a partir de *realidades* já prontas e, por vezes até mesmo gastas, avaliadas como clichês. Nem por isto a criação do narrador-escritor de *Onde andaré Dulce Veiga?* deixa de ser singular e inédita, visto que está baseada em, apenas, uma das muitas perspectivas possíveis, no caso, a do narrador-protagonista. A cada diferente ponto de vista, existem os recortes de uma determinada realidade, organizados, também, de modo inédito e original. Dizendo de outra maneira: só se busca Dulce Veiga enquanto a diegese não cessa. E se encontra uma Dulce Veiga diferente a cada nova leitura do livro. Desse modo, a metáfora do labirinto de mercúrio utilizada pelo narrador tem, aqui, a sua potencialidade de sentido ampliada. Ela condensa, no plano da diegese, a busca da cantora pelo narrador e, por conseguinte, a busca de si próprio; no plano do discurso narrativo, a organização fragmentária e fragmentada que engendra o

romance; e, no plano da recepção, a disseminação dos significados e a constatação de que a construção de uma unidade de sentido, por mais que se afigure como necessária, é momentânea e suscetível até mesmo às mínimas variações de cada componente do romance e, por extensão, da própria vida.

A metalinguagem surge cada vez que os processos utilizados na estruturação do plano fabular, e por consequência, na organização do discurso narrativo, são desnudados. As duas principais vias que a expõem são o foco narrativo e a menção às várias *realidades* dadas por micro-narrativas e episódios que remetem ao cinema, à literatura, à música, ao misticismo etc, via apropriação de suas particularidades. Portanto, a metalinguagem é um recurso que perpassa o romance em dois sentidos: ela pode ser compreendida tanto como um efeito, ocasionado pelo modo de articulação dos referentes, quanto como um artifício que embasa a construção do romance. Por meio dela, o narrador de *Onde andará Dulce Veiga?* remete, simultaneamente, à obra e à vida da fantasmagoria que atravessa o romance: Caio Fernando Abreu, pessoa, *persona*, personagem. Segue um trecho em que na fala do narrador-escritor pode ser vislumbrada a manifestação de alguns dos desdobramentos de tal fantasmagoria:

(...) Mas eu *tinha* que ficar contente [a respeito do novo emprego]. E quando você quer, você fica. Comecei a ficar. Afinal, aquele podia ser o primeiro passo para emergir do pântano de depressão e autopiedade onde refocilava há quase um ano. Gostei tanto da expressão *pântano-de-depressão-&-etc.* que quase procurei papel para anotá-la. Perdera o vício paranóico 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. (p. 13 – grifo nosso)

Talvez, por isto, pela impossibilidade de se distinguir onde começam e terminam as *personae* de Caio Fernando Abreu, o romance seja encerrado sem que se revele o nome do protagonista:

Pisquei, ofuscado. Ela [Dulce Veiga] ergueu o braço direito para o céu (...). Depois gritou qualquer coisa que se esfiapou no ar da manhã.  
 Parecia meu nome.  
 Bonito, era meu nome.  
 E eu comecei a cantar. (p. 213)

Vale lembrar que o livro *Onde Andará Dulce Veiga?* tem o seguinte subtítulo: “Um romance B”. Tal designação estabelece, desde o início, a relação do romance de CFA com o cinema. A categoria dos filmes B diz respeito aos filmes que, em contraposição às superproduções hollywoodianas, eram realizados com baixo orçamento e, por isto, considerados de má qualidade. Além disso, esses filmes eram exibidos como complemento à atração principal de uma sessão, uma espécie de bônus ao espectador que assistiria, então, a dois filmes pelo preço de um. O subtítulo do romance funciona, portanto, como uma auto-avaliação crítica e como uma metáfora de, pelo menos, duas vias: há, primeiramente, a atribuição ao romance de um caráter de “baixo custo de produção”, pois, como demonstrado ao longo deste capítulo, *Onde Andará Dulce Veiga?* constitui-se a partir do relato de seu narrador sobre sua experiência íntima, relato este baseado em empréstimos dos referentes já codificados por outros discursos (cinema, literatura, jornais, astrologia etc). Em segundo lugar, o subtítulo metafórico faz um comentário crítico sobre o romance, atribuindo-lhe um lugar “menor” no campo literário, ou seja, assim como os filmes B ocupam um patamar mais baixo na escala das produções de Hollywood, o romance, portanto, figuraria ao lado das produções literárias reconhecidas pelos cânones brasileiro e ocidental.

Portanto, em relação à obra de CFA, *Onde andará Dulce Veiga?* estabelece uma dupla via para a compreensão de sua poética: se por um lado o romance se constitui em um importante parâmetro para se (re)pensar toda a obra do escritor, por outro, impõe, para que se reconheça a obra como singularidade do trabalho do escritor, a necessidade de que o leitor leia e conheça toda a produção literária anterior à qual o romance remete e com a qual ele, de modo crítico e divertido, dialoga. Em relação ao circuito de produção artística, este “romance

B” realiza, portanto, mais uma das linhas de produção da poética de CFA desenvolvidas ao longo das quatro décadas de literatura.

## Considerações finais

As preferências temático-formais de CFA se relacionam, conforme a terminologia de Bakhtin (1981), de modo dialógico, pois forjam combinações de motivos e de situações dramáticas latentes no momento inicial de sua carreira que, na medida em que foram retomadas e reelaboradas no contínuo de sua produção, consolidaram quatro linhas de produção visualizadas, aqui, nos núcleos intimista, psicodélico-fantástico, dramático e lúdico.

Este diálogo da obra com a própria obra, que também envolve a apropriação de outros textos externos a ela tais como a música, o cinema, a alta literatura e a literatura de massa, a astrologia, o candomblé, os elementos da sabedoria popular etc, descortina uma preocupação constante do escritor: a reescrita obsessiva de seus textos, realizada, principalmente, após *Onde andaré Dulce Veiga? – Um romance B* (1990), seu último trabalho inédito publicado em vida. Vale lembrar que CFA organizou por conta própria uma seleção de seus contos produzidos entre 1962 e 1995, que, mesmo considerados por ele como “contos de fundo-de-gaveta” foram publicados em um volume intitulado *Ovelhas negras* (1995). Isto reitera o seu cuidado com seus textos e, mais ainda, a sua necessidade de exercitar um distanciamento crítico em relação à sua literatura. Sob esse aspecto, faz-se indispensável e interessante um estudo comparativo entre as primeiras edições e aquelas consideradas definitivas (as revisadas de próprio punho) a fim de captar as nuances de sua escrita, o que seria uma contribuição importante para a obtenção de uma melhor compreensão de sua poética e, por consequência, para o crescimento da fortuna crítica sobre a sua obra.

É importante lembrar, também, que é bem possível que a combinação dos motivos e das situações dramáticas que compõem a sua poética tenha relação com a depuração de questões ligadas à relação, digamos, problemática, entre *vida* e *arte*, assunto muito explorado pelo autor pois, como visto, é muito comum que suas personagens transformem suas

experiências de perda, de busca e/ou espera e de encontro em torno do desejo e/ou dos seus projetos de vida em ficção. Como o narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, ao considerarmos que o escritor faz e refaz a sua obra, faz-se e é feito por ela e que, portanto, necessariamente, fazer literatura, para CFA, implica diluir os limites entre vida e arte, ficção e não-ficção, aponta-se, aqui, outra necessidade: o estudo das relações entre escritor, autor, pessoa e personagem. Parte dos relatos que permitem a investigação dessas relações está registrada em cartas de CFA a amigos e a parentes e em crônicas publicadas em jornal, selecionadas e publicadas separadamente em dois volumes; o de crônicas em 1996 e o de cartas em 2002. Em tais textos, é possível perscrutar os bastidores da produção literária do escritor, bem como a construção de Caio Fernando Abreu como personagem-escritor-autor, que, só pouco antes de consolidar o quarto e último núcleo de sua obra, assumiu com leveza a, digamos, personagem de escritor. Somente por meio da escrita de *Onde andaré Dulce Veiga?* — e escrever era algo que, nas cartas, ele próprio considerou como um dom maldito —, CFA admitiu o caráter lúdico trabalhoso mas, também, prazeroso das inúmeras possibilidades de transitar entre as suas diferentes *personae* que, desde o início de sua carreira como escritor, a literatura lhe oferecia.

Conforme a divisão de sua obra em núcleos, desenvolvida nesta dissertação, foi possível visualizar, pelo menos, quatro eixos de produção que articulam motivos e situações dramáticas em combinações peculiares capazes de desenhar as principais facetas do projeto literário do escritor. Estes núcleos se relacionam e são interdependentes. Seu denominador comum é o *desejo de experimentar*, característica que só é apreendida quando se considera a produção literária de CFA como uma constelação de núcleos mais ou menos fechados de combinações temático-formais que se chocam, se atraem, se repelem, e, sobretudo, dialogam entre si. Essas relações ganham movimento e *sentido* a partir do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Este, além de promover uma constante releitura da obra de CFA no que se refere ao

seu caráter temático-formal, produz um intenso diálogo com as instâncias sociais, culturais e políticas às quais se vinculam. Afinal, como apontam alguns estudos em desenvolvimento a partir da década de 90, juntamente com a obra dos escritores Roberto Drummond, Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll, a obra de CFA se revela como uma espécie de documentário da sua geração, que testemunhou acontecimentos importantes na segunda metade do século XX no Brasil. Uma geração marcada por movimentos e por problemas políticos, sociais e culturais, tais como a ditadura militar brasileira, a contracultura dos anos 60/70, os crescentes conflitos urbanos, a indústria cultural etc., cujos *desejos* e projetos deparam-se com a queda dos ideais, as frustrações, a repressão, a opressão e, também, a necessidade de autocrítica. Por isso, estudar a obra de CFA é dialogar com um intenso e rico período da história recente do Brasil e, também, do mundo ocidental.

## Referências bibliográficas

### De Caio Fernando Abreu

ABREU, C. F. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970.

\_\_\_\_\_. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

\_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975.

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. Onde Andará Lyris Castellani. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 28 janeiro 1987.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 1996a.

\_\_\_\_\_. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

\_\_\_\_\_. A José Márcio Penido. In: MORICONI, I. (Org.). *Caio Fernando Abreu – Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 189-193.

\_\_\_\_\_. *Entrevista*. Disponível em <<http://caio.itgo.com/entre02.htm>>. Acesso em: 23 nov 2001.



### De Caio Fernando Abreu, revisadas pelo próprio autor

ABREU, C. F. *Triângulo das águas*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

\_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. 4. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

\_\_\_\_\_. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996c.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

### Sobre Caio Fernando Abreu

FRANCO JUNIOR, A. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. *Expressão*, Santa Maria, n.1, p. 91-96, 2000.

GINZBURG, J. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, USP, n.8. p.36-45, 2005.

MARCATTI, I. *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. São Paulo: 2000, 180 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MENDES, F. O. *Ao som da Música popular Brasileira e à margem da poesia: A intertextualidade em Caio Fernando Abreu*. Araraquara: 2000, 114 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

## Geral

ANDERSEN, H. C. Os sapatos vermelhos. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Andersen*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1978, p. 331-337.

ANDERSON, A. F.; GORGULHO, G. S.; STORNILO, I (Coord). Jó. In: *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985, 882-941.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

CARVALHO, L. H. A máquina de tecer. In: \_\_\_\_\_. *A ponta do novelo*. São Paulo: Ática, 1983, p. 01-19.

FREUD, S. Duelo y melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas – Tomo II*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981. p. 2091-2100.

GENETTE, G. *Figuras*. Trad. Ivone Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

HELLMAN, L. *Pentimento* - um álbum de retratos. Trad. Elza Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

HESSE, H. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, s/d.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD ROM.

JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KHEL, M. R. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, S. et. al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 469-496.

PAUBEL, E. F. C. O filme noir. *Score Track Network – Música e cinema*. Disponível em <[www.scoretrack.net/filmenoir.html](http://www.scoretrack.net/filmenoir.html)>. Acesso em: 22 out 2004.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates - Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

REBELO, M. *A estrela sobe*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1994.

TEIXEIRA, J. G. L. C. Análise dramaturgical e teoria sociológica. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v.13, n.37, 1998. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69091998000200005&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000200005&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 23 out 2004.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.169-203.

WILDE, O. O retrato de Dorian Gray. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 49-224.

## **Bibliografia**

### **De Caio Fernando Abreu**

ABREU, C. F. *As Frangas*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996d.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

\_\_\_\_\_. *Caio 3D – O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. *Caio 3D – O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. *Caio 3D – O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

### **Sobre Caio Fernando Abreu**

AZEVEDO, L. A. de. *Um mesmo Zeitgeist duas leituras: Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll*. Rio de Janeiro: 1996, 113 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

ARENAS, F. Estar entre o lixo e a esperança: “Morangos Mofados” de Caio Fernando Abreu. *Brasil/Brazil*. Porto Alegre, v.5, 8, p.53-67. 1992.

\_\_\_\_\_. Writing after paradise and before a possible dream: Brazil's Caio Fernando Abreu. *Luso-Brazilian Review*, v.36, 2, p.13-21, 1999.

BESSA, M. S. *Histórias positivas: A literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: 1996, 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CHAPLIN, L. da C. *O Ovo apunhalado e Morangos mofados: Retratos do homem contemporâneo*. Porto Alegre: 1999, 118 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Lingüística e Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

CHIARA, A. C. Afinidades eletivas. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v.5, 1, p.9-17, jan/jun. 2001.

DIAS, E.M.S. *Os sapatinhos vermelhos em trânsito: da aldeia à metrópole*. *Signótica*. Goiás, v.16, p. 61 – 80, jan/jun. 2004.

FARIA, A. G. *Uma literatura de subtração – experiência urbana na ficção contemporânea: Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu e Chico Buarque*. Rio de Janeiro: 1998, 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

GOMES, A. C. *Poética da busca da felicidade*. Rio de Janeiro: 1999, 98 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GOMES, A. L. B. *Atritos e paisagens: Um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu*. Salvador: 2001, 156 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia.

JASINSKI, I. *O Olhar cinematográfico e a voz do enigma: Uma leitura de Buenos Aires affair e Onde andaré Dulce Veiga?*. Curitiba: 1998, 210 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná.

\_\_\_\_\_. Simulações do mistério: olhar orquestrador de vozes em Onde andaré Dulce Veiga? *Revista Letras*, Curitiba, n. 53, 2000 .

LEAL, B. S. *Caio Fernando Abreu, A metrópole e a paixão do estrangeiro – Contos, Identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LOPES, D. O entre-lugar das homoafetividades. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v.5, 1, p.37-48, jan/jun. 2001.

MEMELLI, A. F. *Um olhar divergente: O estrangeiro e a ficção de Caio Fernando Abreu*. Vitória: 1999, 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo.

MOTA, P. R. da. *A bacanal dos deuses na terra dos homens: Uma leitura do Eros rebelde e transviado em Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu*. Maceió: 1999, 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas.

OLIVEIRA, A. E. Armário no espaço urbano: homotextualidade em Caio Fernando Abreu. CELLB – Mariana – MG, 2002. Disponível em: <<http://www.mariana.com.br/cellb/oliveira.html>>. Acesso em: 29 abr 2004.

PIVA, M. L. *Uma Figura às avessas: Triângulo da águas*, de Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: 1997, 206 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Linguística e Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

\_\_\_\_\_. Pela Noite: Uma Peregrinação Amorosa. *Brasil/Brazil*. Porto Alegre, v.22, 12, p.63-84, 1999.

———. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.37, 2, p.225-233, junho, 2001.

PORTO, A. P. T & PORTO, L. T. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Letras*. Curitiba, 62, p.61-77, jan./abr, 2004.

SÁVIO, L. Contos de Caio Fernando Abreu: uma experiência de mergulho. *Ciênc.let.*, Porto Alegre, n.34, p.183-192, jul/dez. 2003. Disponível em: <<http://fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art16.pdf>> Acesso em 30 ago 2005.

SILVA, A. M. M. da. *Prazeres proibidos nos campos de morangos: Uma leitura de Morangos mofados*. Juiz de Fora: 1997, 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora.

———. O Lugar incomum no livro *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu. *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Universidade de Évora / A.P.L.C., p. 01-12, 2004. Disponível em <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/O%20LUGAR%20INCOMUM%20N%20O%20LIVRO%20MORANGOS%20MOFADOS.pdf>> Acesso em 30 ago 2005.

SILVA, L. S. da. *A escrita do corpo: A citacionalidade em Caio Fernando Abreu*. Niterói: 2001, 268 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense.

WIZNIEWSKY, L. A. *Angelus contraculturalis: Caio Fernando Abreu crítico da contracultura*. Ijuí: 2001, 151 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Maria.

## Geral

ALLEN, G. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardi et al. 2. ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

BITTENCOURT, G. N. S. *O conto sul-riograndense – Tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.147-163.

\_\_\_\_\_. Do sentimento do fantástico. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.175-179.

\_\_\_\_\_. Do conto breve e seus arredores. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.227-237.

DISCINI, N. Textos. In: \_\_\_\_\_. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas, 2002, p.265-292.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Orgs.). *Teoria Literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003, p. 33-56.

GONZAGA, S. A ficção contemporânea urbana (1970 a nossos dias). Disponível em: <<http://www.terra.com.br/ads/almas.ads>> Acesso em: 30 abr 2004.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

PAZ, R. G. Esquizofrenia, simulacro e identidade: tensões dialéticas na ficção brasileira contemporânea. Disponível em: <<http://www.terravista.pt/Copacabana/6677/esquizo.htm>> Acesso em: 30 abr 2004.

PELLEGRINI, T. *Gavetas vazias – Ficção e poéticas nos anos 70*. São Carlos: UFSCAR/Mercado de Letras, 1996, p.05-31.

PERRONE-MOISÉS, L. A intertextualidade crítica. *Poétique*. Coimbra: Almedina, 1979, p.209-230.

POE, E. A. “A filosofia da composição”. In: \_\_\_\_\_. *Pomas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999, p.101-114.

REIMÃO, S. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: \_\_\_\_\_. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcolibros, 2001, p.07-44.

SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa* (Ensaio sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.47-55.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. Definição do fantástico. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.29-46.



Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 25 de junho de 2006.

ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS