

ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS

**PENTIMENTO: UM ÁLBUM DE RETRATOS DAS *PERSONAE*
DE ESCRITOR DE CAIO FERNANDO ABREU**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor(a) em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Dias, Ellen Mariany da Silva

Pentimento: um álbum de retratos das *personae* de escritor de Caio Fernando Abreu / Ellen Mariany da Silva Dias. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2010.

228 f. : il.; 30cm.

Orientador: Arnaldo Franco Junior

Tese - (doutorado) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Gêneros literários. 3. Análise do discurso literário. 2. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 - Pentimento - 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

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior – Orientador

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão

Profa. Dra. Lúcia Ozana Zolin

Suplentes

Profa. Nádia Battella Gotlib

Profa. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

Profa. Susana Souto Silva

*Ao meu pai Evandir e à minha mãe Iraci,
ao Arnaldo
e a Michele:
pelo inestimável*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, que me acolheu, ouviu e orientou;

A Lara Souto Santana, pela troca ininterrupta de material bibliográfico sobre a obra de CFA, pelo *abstract* e pelo otimismo inabalável;

Aos que contribuíram para a realização deste trabalho, seja com a cessão de material bibliográfico, seja por meio de críticas, sugestões e intervenções: Alvaro Luiz Hattner, André Luiz Gomes de Jesus, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa, Orlando Nunes de Amorim, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez;

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

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

A CAPES pela bolsa de estudos concedida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 09
CAPÍTULO I	p. 27
1 – O ofício de escritor	p. 28
1.1 – Os fragmentos explícitos de e sobre a obra de Clarice Lispector e as menções à sua figura de escritora	p. 33
1.2 – Da escolha voluntária da máscara de escritor	p. 53
CAPÍTULO II	p. 88
2 – Os fragmentos explícitos de e sobre a obra de Julio Cortázar e as menções à sua figura de escritor: a verdade do clichê e/ou o clichê da verdade	p. 89
2.1 – Uma escrita de mascaramento, existência e resistência	p. 121
CAPÍTULO III	p. 145
3 – Os enunciadores CFA, seus conflitos e ambivalências em relação à posição de escritor	p. 146
3.1 – Pentimento: um modo de ver – e ver de novo – mais tarde	p. 161
CONCLUSÃO	p. 183
Referências bibliográficas	p. 186
1 – De Caio Fernando Abreu	p. 186
2 – De Caio Fernando Abreu, edições revisadas pelo próprio autor	p. 187
3 – Sobre a obra de Caio Fernando Abreu	p. 187
4 – Geral	p. 189
Bibliografia	p. 193
1 – De Caio Fernando Abreu	p. 193
2 – Sobre a obra de Caio Fernando Abreu	p. 198
3 – Geral	p. 208
Anexos	p. 210
Quadro 1 – Citações literais e nomeadas da obra de Clarice Lispector	p. 211
Quadro 2 – Menções à obra e/ou à figura de Clarice Lispector	p. 215
Quadro 4 – Citações literais e nomeadas da obra de Julio Cortázar	p. 221
Quadro 5 – Menções à obra e/ou à figura de Julio Cortázar	p. 223
“Ovelha negra” (Rita Lee)	p. 226
“Querem acabar comigo” (Roberto Carlos)	p. 227
“O pato” (João Gilberto)	p. 228

LISTA DE TABELAS

Quadro 3	
Relações traçadas a partir do personagem Ator.....	p. 52
Quadro 6	
Conto “O ovo”, 1ª ed. e ed. rev.	p. 124
Quadro 7	
Esquema narrativo do conto “Loucura, chiclete & som”	p. 168
Quadro 8	
Esquema enunciativo do CFA-cronista e do CFA-romancista.....	p. 178

RESUMO

Tendo em vista o conjunto dos textos/discursos produzidos pelo escritor Caio Fernando Abreu (CFA, daqui em diante), a saber, seus contos, cartas, entrevistas, crônicas, romances, peças de teatro, prefácios às edições revistas de seus livros etc., selecionamos os textos que, de acordo com os critérios estabelecidos para o desenvolvimento deste trabalho, consideramos como os mais representativos. A nosso ver, é no diálogo que contempla a produção literária do escritor em seus diferentes gêneros de discurso (BAKHTIN, 2003) que podemos entrever as *personae* de escritor de CFA, ou seja, as representações de escritor que ele construiu para si, para os familiares e amigos, para o público em geral e para a crítica. Nossa hipótese é a de que a principal característica que particulariza a obra deste escritor no contexto literário da segunda metade do século XX no Brasil faz-se por meio de uma associação entre a apropriação e a reelaboração da voz alheia e da própria voz, procedimentos que fundamentam a construção de outros textos/discursos, a *mise-en-abyme* das suas *personae* de escritor, instâncias que se relacionam umas com as outras de maneira auto-elucidativa e ininterrupta e o pentimento, um efeito produzido a partir dos processos *auto* e *antropofágico* de CFA, que faz com que o conjunto do seu *acontecimento estético* seja, numa visada que o contempla como uma constelação, um *mesmo* e um *outro*. A rigor, a *potência dialógica* existente nos textos/discursos proferidos pelas várias *personae* de escritor de CFA contribuiria para a problematização dos mitos de autor, autoria, genialidade e inspiração vigentes, especialmente, no Romantismo e nas Artes de Vanguarda.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Gêneros de discurso; Pentimento.

ABSTRACT

Considering the series of texts/discourse produced by the writer Caio Fernando Abreu (CFA, from here on) namely his short stories, letters, interviews, chronicles, novels, plays, forewords of his revised books and so on, we selected the texts that according to the established criteria to the progress of this thesis were considered as the most representative ones. To our point of view it is in the dialog which contemplates the literary production of the writer in its different genders of discourse (BAKHTIN, 2003) that is possible to glimpse the *personae* of the writer CFA, in other words, the representations of writer that he made for himself, his family, friends, the general public and the critics. Our hypothesis is that the main characteristic particularizes the work of this writer in the literary context of the second half of the twenty century in Brazil is done by an association between the appropriation and the re-elaboration of his own voice and someone else's voice, procedures that instantiate the making of other texts/discourses, the *mise-en-abyme* of his *personae* as writer, instance that get a long with one another in a self-elucidative and uninterrupted way and the *pentimento*, an effect produced by the CFA's self and anthropophagic process, which make this work be, in a sight that contemplates as a constellation, a *same* and a *another*. Strictly speaking, the *dialogic potency* in the texts/discourses pronounced by several *personae* of writer CFA would contribute to the myths problematization of author, authorship, geniality and inspiration valid especially in Romanticism and in Vanguard Arts.

Keywords: Caio Fernando Abreu; Discourse genders; *Pentimento*.

INTRODUÇÃO

A 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: através de um vestido de mulher surge uma árvore, 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. Talvez se pudesse dizer que a antiga concepção, substituída por uma imagem ulterior, é uma forma de ver, e ver de novo, mais tarde.

Lillian Hellman – *Pentimento*

Este trabalho é, por assim dizer, um pentimento.

É com base na confluência espaço-tempo encerrada nesta palavra que situamos, em relação à nossa dissertação de mestrado sobre a obra de Caio Fernando Abreu (CFA, daqui em diante), realizada em 2006, o presente trabalho. Semelhante ao efeito que, em pinturas a óleo, devido à passagem do tempo, torna visíveis as modificações e/ou os vestígios de uma composição anterior feita pelo pintor, este estudo presta-se, sob certo ângulo, a uma difícil, porém, instigante, tarefa. Ele tanto expõe os nossos rastros deixados nos percursos analíticos anteriormente realizados – e se vale deles para se construir –, quanto concretiza – e viabiliza – alguns retoques e/ou correções ao que foi escrito/pintado por nós. Contudo, sem a aleatoriedade das marcas expostas pelo envelhecimento da tinta ocorrido no pentimento pictórico, nosso pentimento é, propositadamente, provocado. Empreendemos uma ruptura em relação aos nossos posicionamentos e pontos de vista anteriormente expostos sobre a obra de CFA sem desconsiderar que, nesta ruptura, afirmamo-los *com diferença*: da mesma forma que um quadro pode conter os vestígios de uma composição anterior sem que estes vestígios se relacionem com sua demão posterior de forma determinante e, sim, dialógica, esta pesquisa constitui-se por meio de um (re)conhecimento e de uma (re)avaliação dos traços do trabalho que a antecede. Nesse sentido, antes de darmos continuidade ao estudo aqui proposto, é

importante retomarmos alguns dos principais aspectos abordados em nossa dissertação de mestrado para que possamos fazer as devidas atualizações.

Em *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu* (2006), estudamos a obra de CFA, tendo em vista alguns temas ligados às circunstâncias de perda, de expectativa (a busca e/ou a espera de algo ou de alguém) e de encontro que envolvem os personagens e as situações dramáticas, bem como seus posicionamentos frente ao que é, por eles, perdido, buscado, esperado e encontrado no decorrer de suas vidas narradas.¹ Dessa forma, foram identificadas, digamos, as preferências temáticas e formais do escritor pois, ao construir sua obra, o ficcionista faz a retomada e a (re)criação de motivos e de situações dramáticas (TOMACHEVSKI, 1976), dando-lhes um caráter recorrente. Compreendemos, portanto, que a relação entre estes motivos e estas situações dramáticas vincula-se, em toda a obra de CFA, à experimentação com a palavra, já

¹ Estas circunstâncias não diferem entre si, ao contrário, elas se complementam. Definidas como conceitos-chave com os quais pudemos, em nossa dissertação, tecer as relações entre as motivações e as situações dramáticas recorrentes na obra de CFA, elas foram descritas da seguinte maneira: 1) A categoria **Perda** envolve situações em que os personagens são destituídos de algo e/ou alguém que eles querem. Dessa perda, decorrem o isolamento e a melancolia, de modo que eles se tornam incapazes de querer outras coisas e/ou pessoas; 2) A categoria **Expectativa** relaciona-se com a anterior e se caracteriza pelos seguintes posicionamentos dos personagens frente às suas perdas: a) a busca/atividade em relação ao que foi perdido, marcada por situações em que eles empreendem longas viagens e/ou caçadas noturnas em bares e boates; b) a espera/passividade, em que eles se isolam do convívio com os outros e aguardam, indefinidamente, a reposição do que foi perdido ou o regresso de quem se foi, na esperança de serem “salvos” da solidão; 3) A categoria **Encontro** constitui-se pelos momentos em que os personagens se deparam com alguém que foi perdido ou mesmo com um novo alguém que sinalize a eles uma possibilidade de realização nos planos amoroso, erótico, existencial etc. Em geral, esses momentos se pautam por diálogos confusos que, raramente, resultam na satisfação dos seus anseios, algo que pode acarretar novas perdas. Esses encontros que, na maioria das vezes, se revelam desencontros explicitam a dessintonia entre os envolvidos, expondo as suas diferenças idiossincráticas. Forma-se, no jogo entre essas três categorias, um círculo vicioso em que os personagens repetem, não necessariamente nesta ordem, sucessivas perdas, esperas, buscas e encontros/desencontros. Este ciclo em que eles estão aprisionados pode se assemelhar à estrutura do processo melancólico tal como descrito por Sigmund Freud em seu ensaio “Luto e melancolia”, publicado em 1917. Em linhas gerais, para Freud, o luto e a melancolia são processos estruturalmente similares de elaboração da perda do objeto amado, que pode ser uma pessoa ou uma abstração – a pátria, a liberdade, os ideais pessoais etc. – que ocupe o lugar de algo e/ou alguém estimados. A melancolia se caracteriza pela dificuldade do ego de libertar-se do objeto perdido, havendo uma diminuição da auto-estima e, até mesmo, uma auto-recriminação do eu. Dessa forma, a pessoa melancólica não é capaz de direcionar sua libido a outro(s) objeto(s). Já no processo de luto, a diminuição da auto-estima não está presente, pois não há uma identificação profunda entre o ego e o que foi perdido. Isto libera a pessoa de modo que ela seja capaz de redirecionar sua libido para outros objetos. Cf. FREUD, 1998. Eis alguns trabalhos publicados, até o momento, que tratam direta ou indiretamente da melancolia na obra de CFA: DIAS (2006), FRANCO JUNIOR (2005), GINSBURG (2005), GOMES (2001), PORTO (2005a; 2005b), SALBEGO (2006).

que estes elementos, que são retomados e reelaborados de modo a compor outros textos, produzem novos significados, sem, contudo, desconsiderar o seu estado/condição anterior.

A partir de nossa compreensão sobre o modo como esta experimentação se configura na obra de CFA, formulamos quatro grandes eixos de produção no multifacetado projeto literário de CFA, os quais nomeamos de núcleo intimista, núcleo psicodélico-fantástico, núcleo dramático e núcleo lúdico. Nos dois primeiros núcleos e/ou eixos de produção, encontramos determinadas combinações de motivos e de situações dramáticas feitas, por CFA, com base na apropriação de procedimentos temático-formais próprios dos autores Clarice Lispector e Julio Cortázar. Nos dois últimos núcleos e/ou eixos, temos a reelaboração/(re)criação de traços dos núcleos anteriores. Nesse sentido, podemos dizer que, para cada um dos quatro núcleos/eixos de sua produção, existe uma faceta identitário-literária de CFA – facetas essas que mantêm um constante diálogo entre si.

Na relação entre os núcleos, há a consolidação e a potencialização de motivos e de situações dramáticas, condicionadas, sempre, pela reelaboração do material lingüístico num constante exercício de distanciamento crítico por parte do autor. Mais do que um leitor de Clarice Lispector e de Julio Cortázar, entre outros muitos autores,² CFA foi um leitor de sua própria obra e, em última análise, das *personae* de escritor que ele desejava construir – e que, de fato, construiu na medida em que produziu seus textos/discursos. Desse modo, estão presentes, de núcleo para núcleo, as características temáticas e formais do(s) núcleo(s) anterior(es) que o autor estabeleceu como válidas na busca de novos temas e procedimentos que, articulados, singularizariam a sua marca autoral. Isso equivale a dizer que, para cada núcleo/eixo de produção, há vários “eus” do escritor que dialogam: o CFA leitor e “imitador”

² Destacamos: 1) o poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936); 2) os romancistas e/ou poetas americanos John Fante (1909-1983), Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997) e William S. Burroughs (1914-1997); 3) a romancista britânica Rosamond Lehmann; 4) os poetas, romancistas e/ou contistas brasileiros Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Hilda Hilst (1930-2004) e Lygia Fagundes Telles (1923).

de Clarice Lispector, o CFA leitor e “imitador” de Julio Cortázar, o CFA leitor e “imitador” dos demais autores e de si mesmo.

Até o momento da produção da dissertação, intuíamos que a intertextualidade, a metalinguagem e a mistura de gêneros de discurso (BAKHTIN, 2003) eram procedimentos-chave na obra de CFA. Entretanto, não tínhamos clareza da dimensão – como chamaremos, aqui, da *potência dialógica* dos textos/discursos de CFA. Isso porque, do modo como formulamos os quatro eixos de sua poética, acabamos por atribuir a eles uma configuração linear e progressiva. É como se a afirmação de uma identidade autoral de CFA fosse, digamos, “eternamente” vindoura enquanto estivesse submetida à simples acumulação, por parte do escritor, de temas e de procedimentos. De fato, a experimentação com a palavra via intertextualidade, metalinguagem e mistura de gêneros que embasa os quatro núcleos anteriormente mencionados auxiliou no processo de escolha, de CFA, de sua(s) representação(ões) como escritor, permitindo-lhe afirmar a sua marca autoral para si e para os seus leitores. Mas esta experimentação não ocorreu de forma sucessiva, nem evolutiva.

Com a possibilidade de (re)toque ao que foi feito em nossa dissertação, engendrada por este trabalho, podemos dizer que nosso objetivo, aqui, é o mesmo e um *outro*. O mesmo porque continuamos a estudar alguns aspectos que singularizam CFA como escritor e inscrevem sua produção no sistema literário brasileiro. Um *outro* porque, sem nos restringirmos ao estudo dos contos e dos romances, como ocorrido em nossa dissertação, levamos em conta o maior número possível de textos/discursos produzidos por CFA, a saber, seus contos, cartas, entrevistas, crônicas, romances, peças de teatro, prefácios às edições revistas de seus livros etc. Ao considerar, nesses textos/discursos, as tensões e os conflitos decorrentes do processo de assunção, por parte de CFA, de sua(s) identidade(s) autoral(ais), percebemos que essas modalidades textuais/discursivas estão dispostas na forma de uma

constelação.³ Este modo de organização implica um jogo ininterrupto em que os gêneros de discurso praticados por CFA remeteriam, numa teia auto-elucidativa, uns aos outros. É no diálogo entre estas modalidades textuais/discursivas que podemos entrever as *personae* de escritor de CFA, ou seja, as representações de escritor que ele construiu para si, para os familiares e amigos, para o público em geral e para a crítica.

Partindo da idéia de que a obra de CFA se organiza na forma de uma constelação cujos elementos são articulados, experimentados e (re)configurados com o objetivo de construir as possíveis facetas do(e) *Escritor*, interessa-nos, aqui, estudar, comparativamente, as construções identitárias realizadas nos contos, nos romances, nas peças de teatro, nas entrevistas, nas cartas, nas cônicas e nos prefácios às edições revistas de seus livros etc. Numa perspectiva microestrutural desta constelação, podemos dizer que a própria retomada de motivos e de situações dramáticas de um texto/discurso para outro, que auxilia na construção das possíveis *personae* de escritor de CFA, não ocorre linearmente, já que a configuração destas representações de escritor esteve submetida aos seus humores, suas necessidades circunstanciais, seus critérios de seleção e, porque não dizer, ao acaso. Numa visão macroestrutural, percebemos, por meio da produção escrita de CFA, uma espécie de tela cujas possibilidades de composição são passíveis, sempre, de rearranjo. É este rearranjo que faz com que sua obra – e, por conseqüência, as *personae* de escritor que nela são engendradas – seja, numa visada ampla que a compreenda como uma constelação, a mesma e *outra*.

Mesmo devido à impossibilidade de que essas (re)combinações ocorram independentemente da passagem do tempo – afinal, no caso de CFA, foram três décadas de literatura –, como uma espécie de pintura antiga ou esboço que vem à tona, em tela reaproveitada, produzindo novos significados, o rearranjo, em nível micro-constelar, dos motivos e das situações dramáticas que resulta, no nível macro-constelar, na construção das

³ Utilizamos esta palavra de acordo com a seguinte definição contida no dicionário *Houaiss* (2001): “**2.** conjunto de elementos que formam um todo coerente, ligados por algo em comum”.

várias *personae* de escritor de CFA, não deve ser considerado como algo estanque, pois aquilo que é considerado como “novo” num determinado texto/discurso, contém, também, os restos da formação anterior. Isso faz com que a palavra *pentimento* ganhe, aqui, o seu lugar de destaque em nossa compreensão da obra de CFA: ela nos serve, ao mesmo tempo, como um conceito-chave e como uma metáfora indissociáveis.

Conforme a definição do dicionário *Houaiss*, *pentimento* é um termo utilizado na pintura para designar um

vestígio de uma composição anterior ou de alterações em um quadro, tornadas visíveis (esp. em pinturas a óleo) com a passagem do tempo. **Etimologia:** it. *pentimento* ‘arrependimento; mudança feita pelo pintor em seu quadro que se traduz em um retoque, em uma modificação ou num refazimento. (HOUAISS, 2001 – grifos do autor)

Tomada como um conceito-chave para compreendermos a poética de CFA, esta palavra parece-nos adequada, já que, no processo de feitura da obra, a retomada de motivos e de situações dramáticas recorrentes de um texto/discurso para outro não só traz à tona o que já foi feito no conjunto desta obra como (re)toma e (re)significa este passado. Caracterizada como uma metáfora, levando-se em conta a etimologia da palavra, podemos associá-la a uma espécie de arrependimento, por parte de CFA, se lembrarmos que alguns de seus livros – a saber, *Inventário do irremediável* (1970/1995), *Limite branco* (1971/1993), *O ovo apunhalado* (1975/1984), *Morangos mofados* (1982/1995) e *Triângulo das águas* (1983/1991) – foram revistos/reescritos por ele antes de sua morte, ato que, em última instância, implica uma retomada autocrítica das representações de escritor ali contidas. É por isso que, no decorrer de nossas análises, é imprescindível que estudemos, no que se refere aos textos escolhidos para compor o *corpus* deste trabalho, comparativamente, suas duas versões. Chamamos de 1ª edição (1ª ed.) a versão do texto publicada, pela primeira vez, por CFA, e, de edição revista e/ou revisada (ed. rev.), a publicação

do mesmo texto contendo as modificações feitas pelo escritor. Na confluência espaço-tempo que o efeito do pentimento explicita, entre uma e outra edições, temos, simultaneamente, os mesmos e *outros textos/discursos*, produzidos pelas mesmas e *outras personae* de escritor de CFA.

Frisamos que estamos longe de discutir, aqui, o quanto de experiência de vida de CFA tornou-se material de ficção e *vice-versa*. De acordo com BAKHTIN (2003), não se deve confundir o “autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida” (BAKHTIN, 2003, p. 09). Adotando esta perspectiva bakhtiniana, ao utilizarmos a sigla CFA para designar Caio Fernando Abreu, estamos efetuando, desse modo, uma distinção entre o CFA como “elemento da obra” e o Caio Fernando Abreu como “elemento do acontecimento ético e social da vida”. Nesse sentido, a tarefa de relacionarmos a vida de Caio Fernando Abreu com a obra de CFA mostra-se, de saída, inviável. Isso porque devemos considerar que os registros dos conteúdos das cartas aos amigos e aos parentes, das crônicas, inicialmente publicadas nos jornais *O Estado de São Paulo e Zero Hora*, de Porto Alegre, das entrevistas, divulgadas nos jornais e revistas variados e dos prefácios às edições revisadas são feitos por meio da escrita e são, em última análise, uma *representação* dos referenciais abordados. Se considerarmos que essas representações – assim como os contos, os romances e as peças de teatro de CFA – existem e podem ser lidos, também, como ficção, o caráter de “acontecimento estético” (BAKHTIN, 2003) atribuído a elas auxiliaria na exclusão, do horizonte de nossas análises, do “elemento do acontecimento ético e social da vida”, *i.e.*, Caio Fernando Abreu.⁴

⁴ Sobre os estudos acadêmicos que levam em conta as relações entre os aspectos biográficos de um autor e sua obra, Bakhtin reforça: “(...) o que acabamos de dizer não visa, absolutamente, a negar a possibilidade de comparar de modo cientificamente produtivo as biografias do autor e da personagem e suas visões de mundo, comparação eficiente tanto para a história da literatura quanto para a análise estética. Negamos apenas o enfoque sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem; daí resultam a incompreensão e a deformação – no melhor dos casos a transmissão de fatos apenas – da personalidade ética, biográfica do autor, por um lado, e a incompreensão do conjunto da obra e da personagem, por outro” (BAKHTIN, 2003, p. 09). Um estudo que leva em consideração a congregação entre os fatos reais e ficcionais elaborados pela linguagem, na obra de CFA, encontra-se em BARBOSA (2009). Em sua tese de doutorado, valendo-se das concepções dos teóricos franceses Serge Doubrovsky, Vincent Colonna e Philippe Lejeune, o autor discute as diferenças entre os discursos biográfico e autobiográfico, utilizando-as para estabelecer relações entre a obra e a vida de Caio Fernando Abreu.

Considerando o acontecimento estético de CFA, é com base nas semelhanças entre os motivos, as situações dramáticas e os procedimentos utilizados na criação de efeitos estéticos e dramáticos – presentes nos seus romances, contos, peças de teatro, cartas, crônicas, entrevistas, prefácios às edições revisadas – que estudaremos estes gêneros discursivos praticados pelo escritor, tendo em vista a maneira como ele os utiliza para compor, por meio da escrita, suas possíveis *personae* autorais. De acordo com esta perspectiva, haveria um CFA romancista, um CFA contista, um CFA dramaturgo, um CFA missivista, um CFA cronista. Sobretudo, há, também, um CFA que, ao escrever os prefácios das edições revisadas de seus livros e ao fornecer entrevistas a veículos variados sobre sua obra, coloca-se, de forma supra-autoral: esta *persona* de escritor apresenta-se/representa-se, nessas ocasiões, como o autor responsável pelos demais gêneros de discursos praticados. *Personae* auto-elucidativas, essas, ao se valerem de *dramas* semelhantes, representando-os por meio da escrita, dão corpo à obra e corporificam-se nela, firmando, multifacetadamente, a figura de *Escritor* de CFA.

A rigor, ao reconhecermos as *personae* de escritor de CFA, podemos relacionar sua obra às produções artísticas ocidentais realizadas a partir da segunda metade do século XX, que se marcam pelo estabelecimento de uma crise nas noções burguesas de autor e de autoria, vigentes na modernidade. Mais do que negar o mito do escritor como um demiurgo, que, tomado de uma inspiração genial, é capaz de criar uma obra de arte nova e original, a produção de CFA, a seu modo particular, ajuda pôr em evidência que este mito não passa de uma construção, cujas ruínas sobrevivem na contemporaneidade. Prova disso é o fato de que, muitas vezes, utilizamos, indiscriminadamente, o nome próprio “Caio Fernando Abreu” para designarmos a obra, esquecendo-nos de que o autor se faz, nela, presente como uma instância que só tem existência no plano lingüístico/textual.

A respeito deste sujeito – constituído linguisticamente – que é capaz de articular textos/discursos pré-existentes, deixando, desta maneira, a sua marca autoral, temos a noção

de *escritor*, de R. Barthes, a de *função autor*, desenvolvida por M. Foucault e a de *autor-criador*, proposta por M. Bakhtin, que contribuem para a problematização da idéia moderna de autor/autoria.⁵ Faremos um breve resumo de cada uma dessas noções para, em seguida, justificarmos a nossa escolha metodológica, que privilegia o conceito de *autor-criador*, de Bakhtin.

R. Barthes, em seu texto “A morte do autor” (1968), é enfático ao afirmar que “O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade” (BARTHES, 1984, p. 49). Segundo ele, esta personagem passou a ser importante no mundo ocidental porque “a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidência»” (BARTHES, 1984, p. 50). No entanto, numa obra, não é o autor quem fala, mas, sim, a própria linguagem:

a lingüística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar de ser preenchido pela pessoa dos “interlocutores”; lingüisticamente, “o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve,” tal “como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um «sujeito», não uma «pessoa», e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer «suportar» a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 1984, p. 51)

De acordo com Barthes, se, no momento em que o “eu” se vale da linguagem, ele constitui-se por meio de elementos dados previamente – pois este eu não se utiliza de palavras que nunca foram ditas –, o texto é compreendido como um “tecido de citações” (BARTHES, 1984, p. 52). Cabe, portanto, ao escritor “imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca

⁵ Um estudo comparativo das noções de *escritor*, de R. Barthes, de *função autor*, de M. Foucault, e de *autor-criador*, de M. Bakhtin, que considera o modo como estes conceitos auxiliam, por meio da negação de uma voz única e soberana, na problematização da idéia de unicidade do sujeito, encontra-se em CAVALHEIRO (2008).

se apoiar numa delas” (BARTHES, 1984, p. 52). Percebe-se, então, que há uma equiparação entre as forças do autor e do leitor na produção de um texto, já que este último é

o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 1984, p. 53)

Em *O que é um autor?* (1969), Foucault define que “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2002, p. 46). A partir da existência desta função em um discurso, são definidos quatro princípios que a constituem: o primeiro se refere ao mecanismo de apropriação que particulariza o discurso, dando-lhe um caráter de produto/bem; o segundo princípio é o que nos permite, por exemplo, verificar a confiabilidade de um discurso científico ou a procedência de um texto literário; o terceiro princípio diz respeito a “uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor” (FOUCAULT, 2002, p. 50), e que dá a este ser o estatuto de autor como sendo “o lugar originário da escrita” (p. 50); o quarto princípio envolve um conjunto de traços lingüísticos que remetem a propriedades discursivas a partir das quais a função autor é compreendida como uma posição enunciativa que pode remeter a uma pluralidade de “eus”.

Levando em consideração as concepções de Barthes e de Foucault, percebemos que ambos, cada um com suas particularidades, promovem um desalojamento do autor burguês, tal como compreendido na modernidade, de sua posição de fundamento/origem de uma obra. Se relacionarmos a noção de *escritor*, de Barthes, segundo a qual quem fala, num texto, é aquele que diz “eu”, ou seja, a própria linguagem que conhece não uma pessoa e, sim, um sujeito (BARTHES, 1984, p. 51), com a *função autor*, de Foucault, que designa uma posição

enunciativa que pode remeter a uma pluralidade de “eus”, aproximamo-nos do *autor-criador*, de Bakhtin. Vejamos.

Em “O autor e a personagem na atividade estética” (1920-1922), Bakhtin considera que para cada gênero discursivo existe um enunciador que orienta seu discurso de acordo com pontos de vista, circunstâncias espaciotemporais e particularidades histórico-sociais específicos, tendo em mente o seu destinatário. Complementando esta idéia, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), Bakhtin afirma: “todo enunciado [oral e/ou escrito] tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador” (BAKHTIN, 2008, p. 210). Isso vale, também, para a literatura em que o autor

é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. (2003, p. 10-11)

Como se pode notar, o *autor-criador*, de Bakhtin, assim como o *escritor*, de Barthes, e a *função autor*, de Foucault, só tem existência no plano lingüístico/textual. Dessa maneira, compreendendo CFA como um autor-criador que, ao articular textos/discursos anteriores, é capaz de se desdobrar em diversos “eus” (FOUCAULT, 2002) sem, contudo, se fixar em nenhum deles (BARTHES, 1984), interessa-nos estudar os processos de construção autoral de CFA – e os possíveis mitos que se fizeram em torno dela. Tendo em vista os diversos papéis desempenhados pelo enunciador/articulador CFA, vejamos de que maneira a associação entre

os conceitos de *autor-criador*, *voz*, *dialogia* e *polifonia*, de Bakhtin, podem nos auxiliar no desvendamento do processo de assunção, por CFA, de sua máscara de *Escritor*.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963-2008), Bakhtin aponta o escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) como o precursor do romance polifônico europeu. O termo polifonia, originalmente, pertence à teoria musical e foi adaptado, pelo crítico, à teoria literária, sendo utilizado, portanto, em sentido metafórico. Na teoria musical, a palavra designa um estilo de música que se faz por um canto do qual participam uma multiplicidade de vozes que se sobrepõem e não se misturam, mesmo que cada uma delas cante textos variados. O romance polifônico de Dostoiévski funcionaria de modo análogo à música polifônica: as vozes, por meio das quais se expressam as consciências do narrador e do(s) personagem(ns) exporiam, simultaneamente, os seus posicionamentos ideológicos particulares, e as tensões daí recorrentes não se relacionariam de modo dialético, mas, sim, dialógico, pois elas não são colocadas

em movimento numa via temporal, numa série em formação mas se desenvolveram em um plano como contíguos e contrários, consonantes mas imiscíveis ou como irremediavelmente contraditórios, como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas. (BAKHTIN, 2008, p. 34)

O caráter dialógico se definiria como o momento do contraponto – marcado pela simultaneidade – das vozes/consciências envolvidas, ou seja: “*tudo na vida é diálogo, (...) contraposição dialógica*. De fato, do ponto de vista de uma estética filosófica, as relações de contraponto na música são mera variedade musical das *relações dialógicas* entendidas em termos amplos” (BAKHTIN, 2008, p. 49 – grifos do autor).

Além de os estudos de Bakhtin apontarem a existência do dialogismo e da polifonia, de modo particular, em cada romance do escritor – já que, internamente, eles apresentam, cada um a seu modo, as relações dialógicas entre os pontos de vista e ideologias do narrador e dos personagens –, percebemos, na metodologia de abordagem bakhtiniana, um constante contraponto entre as situações, os pontos de vista e as ideologias dos personagens e dos narradores de um romance para o outro. Para o estudioso, toda a obra do escritor russo é um grande diálogo polifônico em que as diversas consciências envolvidas – estas compreendidas como as *vozes* que enunciam os textos/discursos – munidas, cada uma delas, de peculiaridades idiossincráticas e ideológicas diversas, ajudariam a esclarecer umas às outras.

Daí, surgiu-nos a base para pensarmos a obra de CFA, considerando as modalidades textuais praticadas pelo escritor. Em princípio, podemos dizer que, estritamente, não há polifonia em cada carta, conto, crônica, peça de teatro, romance, entrevista e prefácio tomados isoladamente. O que existe é a apropriação das vozes existentes nos próprios textos/discursos de CFA bem como a apropriação das vozes de outros autores e de suas obras em favor da construção e da configuração das vozes dos textos/discursos de CFA. Dessa maneira, a polifonia existe na obra de CFA na medida em que nos valem de uma leitura dialógica que considera as cartas, os contos, as crônicas, as peças de teatro, os romances, as entrevistas e os prefácios às edições revisadas de forma simultânea. É a partir do contraste e da comparação dos gêneros literários em questão que as várias vozes/consciências presentes nos textos de CFA, *i. e.*, as *personae* de escritor de CFA, se manifestam, constituindo, assim, o multiforme autor-criador CFA. Por isto, além de considerar as apropriações, articuladas por este autor-criador, num nível intratextual/intradiscursivo, em nossas análises, levaremos em conta tanto as relações intertextuais/

interdiscursivas internas de cada texto do *corpus* selecionado, quanto a dialogia e a polifonia que emergem do cotejo destes no conjunto da obra de CFA.⁶

Se, de acordo com Bakhtin, “A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa” (BAKHTIN, 2003), haveria – a partir da comparação entre as modalidades textuais praticadas por CFA –, uma espécie de desdobramento da sua voz autoral (lembrando, aqui, de um dos princípios fundadores da *função autor*, de Foucault), cujas enunciações reverberariam – não em forma de eco, mas, sim, paradoxalmente, diferindo entre si e complementando-se – num constante diálogo. Além disso, devemos considerar que o movimento constante destas consciências autorais que elucidam umas às outras é ininterrupto, o que (e, por agora, retomamos o *escritor*, de Barthes) faz com que CFA nunca se fixe em nenhuma de suas representações. Nesse sentido, semelhantemente à forma como Barthes, ao decretar a morte do autor moderno, equipara a importância do escritor e do leitor na produção de um texto, poderíamos dizer que quem

⁶ A respeito dos termos intertexto e interdiscurso, optamos pela utilização de ambos, já que trabalhamos com os termos texto e discurso em conjunto, para designarmos um enunciado oral e/ou escrito. O termo intertextualidade foi criado por Julia Kristeva em seu livro *Introdução a uma semiótica*, de 1969. Sabe-se que a autora desenvolveu este termo a partir de seus estudos sobre a dialogia, de Bakhtin. Num dos subtítulos de seu prefácio à sua tradução de *Problemas da poética de Dostoiévski*, intitulado “A Bakhtin o que é de Bakhtin”, Paulo Bezerra (2008) afirma que há alguns erros conceituais cometidos pela autora, ao considerar que “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64), tomando, dessa forma, intertextualidade por intersubjetividade. Segundo ele, este enfoque exclusivamente lingüístico restringe o conceito de dialogia, já que produz, num diálogo, uma reificação do outro/ouvinte considerado, por Bakhtin, com um falante em potencial. Bezerra argumenta: “Para Bakhtin, no processo de comunicação o ouvinte, longe de ser passivo, ocupa uma “ativa posição responsiva” em relação ao discurso do falante-interlocutor, “concorda ou discorda dele... completa-o, aplica-o... Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva... toda compreensão é prenhe de resposta... o ouvinte se torna falante” [BAKHTIN, 2003, p 271]. Bakhtin está se referindo ao processo natural de diálogo direto entre um falante e um ouvinte, mas o mesmo processo se verifica nos diálogos entre as personagens literárias. Esse ativismo que ele atribui ao ouvinte seria possível em uma relação entre textos, na intertextualidade de Kristeva? Como poderia haver ativismo na intertextualidade, se “todo texto é a absorção e transformação” de outro texto? Se absorver, como ensina mestre Aurélio, é “embeber em si, consumir, esgotar, exaurir”? Ora, para Bakhtin o outro não se esgota em mim nem eu no outro; intercompletam-se, mas cada um sempre deixa algum excedente de si mesmo. E transformar o outro pela absorção é torná-lo objeto exclusivo de mim mesmo, de minha própria vontade, em suma, é torná-lo passivo, é negar-lhe autonomia como consciência individual, é fazer dele a imagem que me convém. Ora, isso é acabamento, é fechamento do outro na definição que faço dele. Isso é o oposto do que propõe Bakhtin, para quem concluir o outro é objetificá-lo, reificá-lo, torná-lo coisa. Isso não é dialogismo, é monologismo” (BEZERRA, 2008, p. XIV).

realizaria a *potência dialógica* presente nos textos/discursos de CFA seríamos nós, os seus leitores, já que somos “o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita (...) esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 1984, p. 53).

Por meio de uma breve explicação sobre os conceitos de *escritor*, *função autor*, *autor-criador*, *voz*, *dialogia* e *polifonia*, pudemos notar que a apropriação do discurso alheio e/ou do próprio discurso para construir novos textos/discursos não é, necessariamente, algo inédito na história da literatura, muito menos um procedimento exclusivo de CFA. A hipótese que defendemos neste trabalho é a de que a principal característica que particulariza a obra deste escritor no contexto literário da segunda metade do século XX no Brasil faz-se por meio de uma associação entre três elementos presentes nos textos/discursos do *autor-criador* CFA, a saber: a apropriação e a reelaboração da própria voz e da voz alheia, que fundamentam a construção de outros textos/discursos; a *mise-en-abyme*⁷ das suas *personae* de escritor, que se relacionam umas com as outras de maneira auto-elucidativa e ininterrupta; o pentimento como um efeito produzido a partir dos processos *auto* e *antropofágico* de CFA, que envolvem a apropriação das vozes das *personae* de escritor anteriormente constituídas nos demais textos/discursos, bem como das vozes de outros autores-criadores. O pentimento se faz presente na medida em que, por meio da utilização das próprias vozes e das vozes alheias, as *personae* de escritor aí constituídas promovem, digamos, uma atualização deste passado no momento em que este emerge de sua situação/condição anterior para se (re)combinar num outro/novo contexto. É nessa “atualização” que os elementos anteriores e os posteriores se concentram numa circunstância espaciotemporal equivalente. Dessa maneira, o pentimento teria um duplo alcance: em se tratando da instância criadora, metaforicamente, este efeito

⁷ No capítulo “A máquina de tecer”, Lúcia Helena Carvalho (1983, p. 08) aponta que a *mise-en-abyme*, *i.e.*, a construção em abismo existe, na pintura e na literatura, desde o século XVI. Contudo, o uso deste termo foi feito, pela primeira vez, por André Gide, em 1893, para designar a organização de sua própria obra. Esta organização 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.

possibilita ao autor-criador CFA “uma forma de ver, e ver de novo mais tarde” (HELLMAN, 1980, p. vii) seus textos/discursos e, por extensão, suas *personae*; no que se refere ao plano da recepção, conceitualmente, nós, leitores, além de termos a chance de *ver, e ver de novo – mais tarde* – os textos/discursos e as *personae* de escritor de CFA que se fazem neste seu “voltar-se sobre si mesmo”, podemos participar, ativamente, desse processo.

Com o objetivo de estudar a associação entre os elementos que particularizam a obra de CFA no contexto artístico da segunda metade do século XX no Brasil, este trabalho está organizado da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, estudaremos a presença de elementos da obra da escritora Clarice Lispector (CL, daqui em diante) na poética de CFA. A apropriação, por parte de CFA, de procedimentos da obra de CL ajudaria na composição de suas *personae* inscritas por meio dos gêneros praticados pelo escritor. Em última análise, estudar a presença da voz-CL na obra de CFA implica compreender o modo como ele assume a sua máscara de escritor e lida com as ambições e mitos em torno das funções que esta posição lhe proporciona.

No segundo capítulo, concentraremos nossas análises nas apropriações de elementos temático-formais da obra do escritor Julio Cortázar (JC, daqui em diante) feitas por CFA, nas quais as *personae* que aí se fazem discutem, metalingüisticamente, sobre o ato de escrever, considerando-o como uma tarefa fundamental para a afirmação de suas existências. Associada à questão da escolha da máscara de escritor, entra em jogo, aqui, uma consciência lúdica, por parte de CFA, de que mascarar-se, via escrita, é um meio de driblar a morte, o silenciamento, o esquecimento.

No terceiro e último capítulo, considerando os procedimentos *autofágicos* e os *antropofágicos* utilizados, por CFA, para se fazer um escritor, estudaremos os conflitos e ambivalências deste autor-criador em relação às posições de *Escritor* que ele almejou ocupar e as que, efetivamente, ele ocupou. Veremos que o diálogo entre as múltiplas facetas,

escolhidas por CFA para se apresentar/representar e representar/apresentar o mundo que o cerca, implica um paradoxo: ao mesmo tempo em que o autor-criador não se fixa, por muito tempo, em nenhuma de suas *personae*, o conjunto delas constrói, digamos, uma (sua) máscara permanente: a de *Escritor*.

A perspectiva que considera a obra de CFA como uma espécie de tela constantemente reaproveitada em que o escritor lê a obra de outros autores, lê-se, (re)lê-se, faz-se, (re)faz-se, faz a sua obra e é feito escritor por ela promove uma constante releitura dessas *personae* que se constroem e são construídas, inexoravelmente, por meio da escrita. Daí, produz-se um intenso diálogo deste “acontecimento estético” (BAKHTIN, 2003) com as instâncias sociais, culturais e políticas às quais ele está vinculado. Afinal, como apontam alguns dos estudos feitos a partir da década de 90, a saber, JASINSKI (1998), PELLEGRINI (1999), MENDES (2000; 2005), MARCATTI (2000), TIBO (2007), a produção escrita de CFA se revela como uma espécie de “documentário” da sua geração, que testemunhou acontecimentos importantes na segunda metade do século XX no Brasil e no mundo. Uma geração marcada por acontecimentos políticos, sociais e culturais, tais como a ditadura militar brasileira, a contracultura dos anos 1960-1980, os crescentes conflitos urbanos, o superdesenvolvimento da indústria cultural etc., cujos desejos e projetos de vida depararam-se com a queda de alguns dos seus ideais, a frustração de algumas das suas utopias, perspectivas e anseios, a repressão política, a opressão disseminada no cotidiano e, também, a necessidade de autocrítica. Por isso, estudar as relações entre as *personae* de escritor de CFA – criadas e veiculadas por meio de sua produção escrita –, é dialogar com um intenso e rico período da história recente do Brasil e, também, do mundo ocidental.

Ao refletirmos sobre as particularidades das relações entre o autor-criador CFA e seu acontecimento estético, podemos produzir, metaforicamente, lembrando o título do livro da escritora norte-americana Lillian Hellman,⁸ o “nosso” álbum de retratos das *personae* de escritor de Caio Fernando Abreu. Seja pelos textos/discursos conhecidos até o momento, seja por aqueles que ainda estão por vir a público, a obra de CFA constitui-se como um objeto potencialmente lúdico, confeccionado com quantos forem os textos/discursos deste autor-criador. Sabemos, também que, nesse universo combinatório, é certo que cada leitor pode fazer seu álbum de CFA, escolhendo, como queira, qualquer um dos seus “retratos” ali presentes, pois as *personae* momentaneamente eleitas remeterão a outras, que remeterão a outras e, ainda, a outras mais... No presente trabalho que já é, digamos, o *devoir de seu próprio passado*, em meio a muitas representações de escritor de CFA, escolhemos, apenas, algumas. Ao folhearmos esta compilação, fazemos a união das extremidades da linha espaciotemporal que separa um “retrato” eleito do outro. Quem sabe, nesse movimento, mesmo que por hora, possamos visualizar os efeitos de nosso próprio pentimento sobre o traço multiforme da poética de CFA.

⁸ O título do livro de Lillian Hellman (1905-1984) é *Pentimento*: um álbum de retratos, de 1980. Neste livro, ao rememorar algumas situações vividas, a escritora faz uma comparação entre o seu passado e o seu presente – momento em que ela escreve o livro. É importante destacar que o *Pentimento*, de Lillian, foi publicado quatro anos antes de sua morte, fato que, associado ao conteúdo nele narrado – um relato autocrítico da vida e da obra da escritora – faz com que seja possível uma maneira de ver, e ver de novo, a sua vida e a sua obra ali representadas.

CAPÍTULO I

Posso recordar-me, posso perceber-me parcialmente através do sentimento externo, em parte posso fazer de mim mesmo objeto de desejo e de sentimento, ou seja, posso fazer de mim mesmo o meu objeto. Mas nesse ato de auto-objetivação eu não coincidirei comigo: permanecerei eu-para-mim no próprio ato dessa auto-objetivação mas não em seu produto, no ato da visão, do sentimento e do pensamento mas não do objeto visto ou sentido.(...)

Porque só o outro podemos abraçar, envolver de todos os lados, apalpar todos os seus limites: a frágil finitude, o acabamento do outro, sua existência-aqui-e-agora são apreendidos por mim e parecem enformar-se com um abraço; nesse ato o ser exterior do outro começa uma vida nova, adquire algum sentido novo, nasce em um novo plano da existência. Só os lábios do outro posso tocar com meus lábios, só no outro eu posso pousar as mãos, erguer-me ativamente sobre ele, afagando-o todo por completo, o corpo e a alma que há nele, em todos os momentos da sua existência. Nada disso me é dado vivenciar comigo, e aqui a questão não está apenas na impossibilidade física mas na falsidade volitivo-emocional de direcionar esses atos para si mesmo. Como objeto do abraço, do beijo, do afago, a existência exterior limitada do outro se torna axiologicamente rija e pesada, um material interiormente ponderável [il.] para se enformar plasticamente e esculpir um dado homem não como espaço fisicamente acabado e fisicamente limitado, mas como espaço vivo esteticamente acabado e limitado, como espaço esteticamente acabado do acontecimento.

M. Bakhtin

O autor e a personagem na atividade estética – *Estética da criação verbal*

1 – Do ofício de escritor

Em novembro de 1969, Caio Fernando Abreu recebia o Prêmio Fernando Chinaglia, da UBE – União Brasileira dos Escritores, pelo seu livro de contos *Inventário do irremediável*. No primeiro semestre do ano seguinte, o livro foi publicado pela Editora Movimento, em Porto Alegre. Nesta época, o escritor tinha 21 anos de idade e fazia sua estréia no cenário literário brasileiro. Tanto o prêmio quanto a publicação soam como uma espécie de realização do desejo expresso numa carta sua dirigida a seus pais, datada de 13 de março de 1969.

Dentre os assuntos desta carta, à qual pertence o trecho a seguir, destacam-se a sua demissão da, então, recém-criada revista *Veja*, o possível retorno à casa dos pais, em Porto Alegre, e a retomada do Curso de Letras, interrompido por causa de sua mudança para São Paulo. Além disso, CFA queixa-se do desamparo e da solidão por ele experimentados. Em contrapartida aos aspectos negativos, ele tranquiliza os pais dizendo que foi acolhido por um casal de amigos – a escritora Hilda Hilst e seu marido Dante⁹ –, e que ainda possui dinheiro para se manter por algum tempo. Seguem-se a isso algumas notícias promissoras sobre o andamento de seus projetos literários:

Tenho escrito muito. Um conto meu vai sair numa das próximas *Cláudia*, talvez a de abril – e o meu romance está nas mãos de duas pessoas influentes – Carmem da Silva e Léo Gilson Ribeiro (crítico literário) – que estão procurando editores. Também estou dando os últimos retoques num livro de contos chamado *Inventário do irremediável*, que um amigo escritor – Ignácio Loyola – vai levar para uma editora só de gente nova, a Senzala. É quase certo que sai. Deste, vou mandar também uma cópia para uma amiga no Rio, Maria Helena Cardoso, irmã do Lúcio Cardoso, aquele escritor que morreu há pouco. Se a editora Senzala por uma infelicidade não der certo, ela me

⁹ Hilda Hilst (1930-2004) poetisa, dramaturga e contista brasileira. Foi casada durante vinte anos com o escultor Dante Casarini.

arrumará um editor no Rio. Há também um outro livro de contos (*A margarida enlatada*, onde tem um conto dedicado a vocês) e uma novela (*Cavalo branco na escuridão*). Estão no Rio, com Carmem da Silva. Com todas essas coisas engatilhadas, é provável que muito em breve vocês tenham um filho famoso, com fotografias e entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafo, viagens à Europa, prêmios – todas essas coisas. (ABREU, 2002, p. 358 – grifos nossos)

É interessante notar que, em se tratando do veículo escolhido por CFA para se expressar – pois o gênero carta pressupõe a determinação do tom a ser utilizado em seu discurso, tendo em vista o tipo de relações existentes entre o remetente e seu(s) destinatário(s) –, mais do que um desejo de fama (entrevistas, revistas, fotografias, noites de autógrafo etc.) há, no trecho aqui reproduzido, a enunciação do CFA-missivista que requer dos seus pais o reconhecimento tanto de sua condição de filho do casal Nair e Zael Abreu – filho que, dentre os demais, se destacaria como escritor –, quanto a validação do seu ofício de ficcionista no sistema literário brasileiro. Melhor dizendo, por meio da carta, podemos perceber um desejo de conciliação entre a sua condição ocupada na esfera íntima e familiar, em relação aos seus pais e aos seus irmãos, e o ofício escolhido por ele, cuja afirmação se faz – e foi feita, ao longo dos quase 30 anos de sua produção – pelo público e pela crítica.

Decorre disto um outro aspecto relevante: tendo em vista que, hoje, temos acesso a uma parte da correspondência pessoal de Caio Fernando Abreu, publicada em livro, não é de se descartar o fato de que ele soubesse – e até esperasse – que suas cartas viessem a público, devido às “entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafo, viagens à Europa, prêmios – todas essas coisas” (p. 358), fatores que auxiliariam na exposição e no reconhecimento de sua posição como escritor. Daí trabalharmos com a hipótese de que CFA se comportasse, nas cartas, de modo a construir uma imagem (e a alimentar o mito) de

escritor em torno de si mesmo, para si, para seus amigos e parentes, para o público e para a crítica.¹⁰

Como demonstrado por meio do trecho da carta aqui reproduzido, é estudando, comparativamente, alguns dos textos de CFA, que tratam do seu processo de construção autoral – e dos mitos que se fazem em torno dela –, que iniciamos este capítulo. Interessa-nos selecionar textos em que possamos vislumbrar os diferentes papéis representados pelo enunciador CFA, cujo discurso se manifesta por meio de vários gêneros literários, a saber, o conto, a carta, a crônica, a peça de teatro, o romance, as entrevistas e os prefácios às edições revisadas. Nossa hipótese, aqui, é a de que a leitura, a apropriação e a “imitação”, por parte de CFA, de elementos da obra de Clarice Lispector (doravante CL) ajudariam na composição de suas *personae* de escritor presentes, nos textos, por meio dos gêneros e procedimentos praticados pelo escritor.

Nesse sentido, de acordo com o poeta e crítico literário T.S. Eliot (1888-1965), em seu ensaio “Tradição e talento individual” (1922),

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constitui a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórico, mas no sentido crítico. (ELIOT, 1989, p. 39)

¹⁰ Há um outro fator que reforça a construção do mito de escritor – e agora não nos referimos à construção deste mito pelo próprio CFA. Trata-se do olhar da crítica sobre seus textos/discursos. Organizado por Italo Moriconi, *Caio Fernando Abreu – Cartas* (2002), livro que reúne parte da correspondência pessoal de CFA, é dividido em duas partes: a primeira delas, intitulada “Todas as horas do fim”, contém cartas de CFA enviadas a amigos e a parentes entre os anos de 1980-1996, período que abrange os aspectos da vida e da obra do escritor até pouco antes de sua morte, em fevereiro de 1996. A segunda parte, “Começo: o escritor”, relaciona cartas produzidas entre os anos de 1965-1979, momento em que CFA saiu da casa dos pais, iniciando-se na carreira de jornalista e literato. A nosso ver, esta organização favorece uma narrativização dos fatos e sentimentos ali narrados, colocando a vida do escritor como uma espécie de “romance”, narrado em *ultima-res*. Num certo sentido, as biografias sobre CFA *Inventário de um escritor irremediável* (2008), de Jeanne Callegari, e *Para Sempre Teu, Caio F.* (2009), de Paula Dip, também constroem *personae* de escritor de Caio Fernando Abreu, reforçando os mitos em torno de sua vida e de sua obra. Contudo, levando em consideração os objetivos propostos neste trabalho, interessam-nos, apenas, os textos/discursos proferidos por CFA, sobre as suas *personae* de escritor.

Assumimos, tanto no sentido estético e histórico quanto no sentido crítico, que o conjunto dos textos/discursos de CFA não possui significação (ELIOT, 1989, p. 38) se tomado isoladamente. Pensamos que, ao situarmos sua obra, por “contraste e comparação” (p. 38), em relação à obra de CL, compreenderemos o minucioso trabalho de apropriação, feito por CFA, de procedimentos temático-formais da obra da escritora. Dessa maneira, nos aproximariamos do desvendamento de parte do processo crítico de CFA em relação às suas construções autorais. Se, é verdade que, de acordo com Eliot (1989), “a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora” (ELIOT, 1989, p.57), CFA levaria esta sua faculdade ao extremo, já que, ao apropriar-se de elementos da obra de CL, ele estaria fazendo desta apropriação um dos principais meios para firmar-se como autor no sistema literário brasileiro.

Longe de reduzir a obra de CFA à simples imitação, no sentido vulgar do termo, da obra de CL, demonstraremos como ele se vale de elementos temático-formais semelhantes aos da obra dela para construir a sua própria poética. Isto nos faz pensar que CFA manteve, ao longo de sua produção literária, um relacionamento ambivalente com o “modelo” Clarice Lispector: esta seria, para ele, uma espécie de ponto de partida – e de chegada –, um conjunto de temas e de formas a partir do qual o escritor pôde escolher alguns elementos e procedimentos, integrando-os, de forma reelaborada, ao seu repertório textual/discursivo. É partir daí que o autor-criador CFA compõe um painel de situações conflituosas, sentimentos e acontecimentos do cotidiano destas *personae* que se relacionam, direta ou indiretamente, mas, sempre, de

maneira dialógica, com os procedimentos temático-formais presentes na produção de Lispector.¹¹

De modo a tornar mais clara a apropriação de procedimentos temático-formais da obra de CL por CFA na composição de seus textos/discursos, fizemos – até onde o material escrito de CFA, que possuímos por hora, nos permitiu chegar – um mapeamento da presença explícita e implícita da voz-CL. Dessa maneira, percebemos que há, pelo menos, três tipos de apropriação, feitas pelo escritor, na composição dos seus textos/discursos, a saber, a *citação*, a *menção* e a *referência cifrada*. Tendo em vista que o discurso apropriado por CFA a ser estudado neste capítulo é o de Clarice Lispector, compreendemos que a apropriação de sua voz se faz de três modos: a) são *citações literais e nomeadas da obra de CL* as citações de trechos de textos/discursos da referida autora, sem que exista, neles, qualquer modificação feita por CFA. Na maioria das vezes, estas citações são identificáveis pelo nome da autora e/ou do conto e/ou livro de contos ao(s) qual(is) elas pertencem; b) entendemos por *menções à obra e à figura da escritora* as citações, nos textos/discursos de CFA, que não são idênticas aos textos/discursos apropriados de CL. Em geral, estas menções são identificadas por meio do nome Clarice Lispector e são compostas por citações de memória, feitas por CFA, com algumas variações em relação à sua constituição original. Além disso, as menções podem se referir a aspectos biográficos da vida da escritora; c) as *referências cifradas* integram os fragmentos de textos/discursos de Lispector que não são facilmente identificáveis nos textos/discursos de CFA. Isto porque o autor-criador não fornece qualquer referência sobre o(s) contexto(s) anterior(es) ao(s) qual(is) estes fragmentos pertencem. Ou seja, estes

¹¹ A respeito da relação entre as obras de CFA e de CL, ver MENDES, 2005. No seu trabalho, o autor elege alguns textos de ambos os autores, abordando-os comparativamente de modo a demonstrar, na obra de CFA, a presença marcante de elementos da obra de CL. Isso, segundo Mendes, contrariaria a declaração de CFA, feita numa entrevista a José Castello, em 1995. Eis o trecho: “**Caderno 2 – Que outras influências literárias marcaram você? / Caio** – Eu me influenciei muito também por Julio Cortázar e por Federico Garcia Lorca. Essas duas influências me equilibraram um pouco e me ajudaram a tomar distância de Clarice. Depois, virei hippie, fumei maconha, tomei ácidos e ouvi rock-and-roll sem parar. Tudo isso me “desclaricizou”. Li Kafka, Proust, Érico Veríssimo. Antes de Clarice, tive uma influência muito forte do Monteiro Lobato. Todo escritor, em síntese, é uma soma de influências e eu não podia escapar disso” (ABREU, 1995 – diversos). Como esclarecido na tese de Fernando Mendes, esta “desclaricização” mostra-se, sob certo ângulo, relativa.

fragmentos são cifrados porque não vêm assinados com o nome da autora, nem trazem qualquer dado explícito sobre o romance, o conto e/ou o livro de contos, a crônica, ou a entrevista dos quais eles se originaram.

Para facilitarmos a visualização das citações e das menções da voz-CL feitas por CFA, construímos dois quadros que se encontram em anexo, que podem ser consultados a critério do leitor. O **Quadro 1**, intitulado *Citações literais e nomeadas da obra de Clarice Lispector* traz, de acordo com a explicação dada anteriormente, todas as citações, feitas por CFA em seus textos/discursos, dos textos/discursos de CL, juntamente com informações sobre a origem dos trechos citados e sobre os outros/novos contextos em que eles foram “aplicados” por CFA. O **Quadro 2**, intitulado *Menções à obra e/ou à figura de Clarice Lispector*, relaciona as menções à obra e à figura de CL presentes nos textos/discursos de CFA, bem como os contextos aos quais elas se referem, tanto no conjunto da obra de CL, quanto da obra de CFA. No que se refere às referências cifradas da voz-CL, o estudo destas será feito na terceira parte deste primeiro capítulo. Por hora, com base nos quadros 1 e 2, elegemos alguns exemplos da presença de CL nos textos/discursos de CFA, a partir dos quais estudaremos o modo como o autor-criador se relaciona com esta presença.

1.1 – Os fragmentos explícitos de e sobre a obra de Clarice Lispector e as menções à sua figura de escritora

[Carta a Maria Lídia Magliani, em 10-09-1991]

Você compreende, compreende, compreende e compreende cada vez mais, e o que você vai compreendendo é cada vez mais aterrorizante – então você “pira”. Para não ter que lidar com o horror. “Porque estar vivo, verdadeiramente vivo, é horrível” – já dizia a GH (a reler) de Clarice, remember? Isso me voltou à cabeça ontem à noite. (ABREU, 2002, p. 221 – grifos nossos)

Nesta carta, CFA fala à amiga sobre a loucura, as dificuldades e o horror de estar vivo. Segundo ele, a criação artística é a única solução para estas questões, além de ser algo que faz a vida valer a pena. O trecho grifado é uma citação de memória do romance *A paixão segundo G.H.*, de 1964, de CL. Segue o trecho de origem:

(...) e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal. (...) ter descoberto que estou tão cruamente viva quanto essa crua luz que ontem aprendi, para aquela minha moralidade, a glória dura de estar viva é o horror. (LISPECTOR, 1998b, p. 22-23)

Percebe-se que há, por parte do CFA-missivista, uma apropriação da situação de descoberta existencial, experienciada pela personagem G.H., de CL, para caracterizar a sua própria experiência de vida ali representada. Esta apropriação aciona um deslocamento do elemento “um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele (...) a glória dura de estar viva é o horror” (LISPECTOR, 1998, p. 22-23) de seu estado/contexto anterior para um outro/novo contexto. Neste novo/outro contexto, o da carta de CFA, há a combinação do elemento deslocado com os outros elementos acrescentados pelo missivista, de modo a caracterizar a sua própria condição. É interessante notar que, em contraposição ao “crime contra minha vida pessoal” (p. 22), a possível atitude tomada pela personagem de Lispector após a sua descoberta, CFA aponta a loucura como uma espécie de fuga ao enfrentamento desta questão: “então você “pira”. Para não ter que lidar com o horror” (ABREU, 2002, p. 221).

Vejamos o trecho abaixo:

[Carta a Luciene Samôr, em 11-02-1995]

Escrevo, escrevo, escrevo. Quando páro, ando de bicicleta, cuido do jardim (explodiu em girassóis, almandas, petúnias e gladiolos – está lindo), faço yoga e leio a biografia de Clarice Lispector escrita por Nádya B. Gotlib, saindo pela Ática (leio as provas). Que vida, minha irmã: dá vontade de reler toda a obra dela. Mas não, porque então páro de escrever. Clarice disse tudo? Certa vez um crítico do *Le Magazine Littéraire* disse que meu texto parecia “o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock’n’roll e tomado algumas drogas”. Fiquei lisonjeadíssimo. (ABREU, 2002, p. 326)

Nesta carta, CFA descreve a sua rotina na época, 1995. Destaca-se, especialmente neste último trecho, a menção à leitura, por CFA, de uma biografia sobre Clarice Lispector,¹² assim como o fato de ele ter ficado orgulhoso com a comparação de sua obra à obra de CL, feita pelo crítico do *Le Magazine Littéraire*.¹³ Comparativamente, mesclam-se, aqui, as representações da obra e da vida de CFA com as da obra e da vida de CL, em que o saldo, de acordo com o missivista é positivo, já que ele ficou “lisonjeadíssimo” (p. 326). Comparemos este trecho com um outro trecho de uma outra carta sua escrita à amiga, e também escritora, Hilda Hilst, 22 anos antes, em 1973:

[Carta a Hilda Hilst, em 11-01-1973]

Meu trabalho [o livro *O ovo apunhalado*] está bem diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector. E bem mais objetivo, bem mais maduro que o Inventário [primeiro livro de contos](...).” (ABREU, 2002, p. 431 – grifo nosso)

Nesta carta, CFA escreve a Hilda, dando-lhe notícias sobre seu mais recente trabalho na época, o livro de contos *O ovo apunhalado*, que seria publicado em 1975. Como visto, o escritor julga estar livre das “influências de Clarice Lispector” (p. 431). Considerando a distância temporal que separa as duas cartas, um período de 22 anos, percebemos que a carta

¹² A biografia mencionada por CFA é *Clarice: uma vida que se conta*, de Nádya Batella Gotlib, lançada em 1995.

¹³ O crítico referido por CFA é Jacobo Machover (1954), professor, escritor e jornalista cubano, radicado na França desde 1963. A opinião emitida por ele vem impressa na capa da edição do livro *Morangos Mofados*, de CFA, lançada pela Companhia das Letras em 1995.

de 1995 apresenta o pentimento/arrependimento de CFA, no que se refere a uma mudança na avaliação, feita por ele, sobre si próprio como escritor e sobre a presença da voz-CL em sua vida e em obra representadas em ambas as cartas. Se na carta de 1973 CFA nega a presença da voz-CL em seu livro *O ovo apunhalado* (1975), na carta de 1995, CFA revê tal posicionamento, admitindo que CL participa de sua formação, de acordo com as representação sobre a vida e a obra de CL construídas por ele em 1995, de modo indiscutível, tanto é que ele se sente elogiado pela fala do crítico do *Le Magazine*.

Um outro pentimento ocorre, se tivermos em mente esta carta, produzida em fevereiro de 1995, em comparação com uma entrevista, concedida por CFA ao jornalista José Castello, no mês de dezembro do mesmo ano. Voltemos à carta de 1995: “(...) não, porque então páro de escrever. Clarice disse tudo? Certa vez um crítico do *Le Magazine Littéraire* disse que meu texto parecia “o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito *rock’n’roll* e tomado algumas drogas”. Fiquei lisonjeadíssimo” (ABREU, 2002, p. 326).

Neste trecho, há uma deferência de CFA em relação à CL, pois ele afirma que se (re)ler a obra dela, pelo menos até o momento, vai parar de escrever. Como uma espécie de resposta contrária ao possível ato de parar de escrever, caso CFA volte a ler a obra de CL, o missivista cita a comparação elogiosa de sua obra com a de CL, feita pelo crítico Jacobo Machover. É como se CFA utilizasse a fala metafórica do crítico para afirmar que, a seu favor estaria “o modo CL” de fazer literatura, aliado à sua experiência com drogas e *rock-and-roll*, no período entre 1950 e 1970, o que faria dele “uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito *rock’n’roll* e tomado algumas drogas” (2002, p. 326). De acordo com a posição de CFA assumida em fevereiro de 1995, usar drogas e ouvir *rock* seriam traços que contribuiriam para a afirmação de sua identidade autoral, elementos que o diferenciariam de CL sem, contudo, excluí-la de seu horizonte de referências.

No que diz respeito à aceitação e à admissão, por parte de CFA, da presença de CL em seus textos/discursos, na entrevista ao jornalista d’*O Estado de S. P.*, José Castello, em dezembro de 1995, o CFA-autor constrói uma opinião diferente daquela exposta 10 meses antes na carta mencionada há pouco, escrita em 11/02/1995. O trecho reproduzido a seguir nos dá uma noção de como CFA avalia a si próprio e a sua obra, nas décadas de 1960 e 1970, por meio da lembrança/reconstrução – uma recriação – do que ele viveu nesta época.

Caderno 2 – Que outras influências literárias marcaram você?

Caio – Eu me influenciei muito também por Julio Cortázar e por Federico Garcia Lorca. Essas duas influências me equilibraram um pouco e me ajudaram a tomar distância de Clarice. Depois, virei hippie, fumei maconha, tomei ácidos e ouvi rock-and-roll sem parar. Tudo isso me “desclaricizou”.

Caderno 2 – Como foi sua temporada no Rio?

Caio – Fui para a *Manchete* trabalhar com o Muniz Sodré no departamento de pesquisa. Mudei-me para Santa Teresa e, um dia fui preso por porte de maconha. Fui solto logo depois, graças à intervenção do Adolfo Bloch, que não queria ver um funcionário da *Manchete* envolvido com tóxicos. No minuto seguinte, o Adolfo me demitiu e ordenou que me dessem uma passagem de volta para Porto Alegre. Acontece que, na noite anterior à viagem, eu fui assistir à montagem de *Hoje É Dia de Rock*. Depois da peça, tomei o primeiro ácido de minha vida e desbundei por completo. Fiquei uns 15 dias “viajando” e só depois disso consegui voltar para a casa. Mas, a partir daí, continuei experimentando tudo o que me era oferecido. Era uma época muito boa porque ainda não havia a Aids e o sexo estava completamente liberado. Eu fazia sexo, tocava flauta e deixei o cabelo crescer até a cintura. Fui trabalhar no *Zero Hora*, de Porto Alegre, mas as pessoas se perturbavam comigo, porque até incenso eu acendia em minha mesa. De repente senti que eu não cabia mais em Porto Alegre. Então, em 1972, fui para Londres.

Caderno 2 – Viver de quê?

Caio – Na verdade fui primeiro para a Espanha, depois para a Suécia. Passei três meses em Estocolmo lavando pratos em um restaurante. Eu vivia no meio de exilados moçambicanos, portugueses, russos. O verão sueco não tem noite e eu saía do restaurante para me drogar. A viagem continuou. Mas acabei me sentindo muito só. Eu trabalhava demais e não tinha tempo para escrever. Decidi, então, ir para Amsterdã, onde a loucura continuou. Naquele tempo, todo mundo estava tomando ácido e indo para a Índia de carona. Eu mesmo decidi um dia ir pegar carona para assistir a um show dos Rolling Stones em Viena. Mas me perdi no caminho, não sabia mais em que país estava e voltei para a Holanda, sem conseguir chegar à Áustria para assistir ao show.

Caderno 2 – E Londres?

Caio – Bom, finalmente fui para Londres. Lá, decidi mergulhar de vez na literatura e escrevi, então, *Ovelhas Negras*, livro que a editora Sulina me relançou este ano. Boa parte das experiências londrinas estão relatadas neste livro. Eram tempos duros. Meu quarto não tinha eletricidade e eu escrevia à luz de velas, que roubava à noite de uma igreja gótica vizinha. Foi uma encruzilhada. Eu pensava: “Ou vou para a Índia, ou me torno escritor.” Decidi esquecer da Índia e optar pela literatura. (ABREU, 1995a, p. 4b – grifos nossos)

Ao dizer “Eu me influenciei muito também por Julio Cortázar e por Federico Garcia Lorca. Essas duas influências me equilibraram um pouco e me ajudaram a tomar distância de Clarice. Depois, virei *hippie*, fumei maconha, tomei ácidos e ouvi *rock-and-roll* sem parar. Tudo isso me ‘desclaricizou’” (ABREU, 1995a, p. 4b), CFA se apropria de parte da fala do crítico, deslocando-a para um outro contexto. Neste novo/outro contexto, ao contrário de construir uma representação sobre si e sobre sua obra que admite a presença de CL, a fala do crítico ajuda CFA a compor a negação da presença de CL. Ou seja, o fato de CFA ter usado drogas e ouvido *rock-and-roll* que antes, na carta de fevereiro de 1995, era algo que, associado ao “modo CL” de fazer literatura, dava-lhe um traço identitário e autoral seu, na entrevista, 10 meses depois, passa a ser o elemento responsável por sua “desclaricização”, *i.e.*, a negação da presença de CL no seu horizonte de referências.

Dessa maneira, o pentimento possibilitado pela diferença de 10 meses entre a carta à amiga Luciene e a entrevista ao jornalista José Castello contém, simultaneamente ao seu acontecimento, um arrependimento em relação à aceitação da presença de CL, por parte de CFA, relatada na carta de fevereiro de 1995. Isso porque, na entrevista de dezembro de 1995, CFA nega esta presença ao afirmar sua “desclaricização”. Por meio da comparação da carta e da entrevista de CFA, percebemos que o pentimento daí decorrente traz consigo os restos da formação/contexto anterior, já que a fala do crítico do *Le Magazine* aparece “em ruínas” no outro/novo contexto – o da entrevista –, para negar o posicionamento de CFA sobre a presença de CL em sua produção. O que é revelado neste pentimento é uma espécie de jogo

de mostrar e esconder, nos textos/discursos de CFA, a voz da escritora. A rigor, ironicamente, este jogo é um dos traços mais evidentes do andar, a par e passo, da obra de CFA com a de CL.

Isto pode ser notado, novamente, se tivermos em mente as duas edições do livro de contos *Inventário do irremediável* (1970), com uma diferença de 25 anos da 1ª edição para a edição revista pelo escritor, em 1995. Este livro sofreu uma rigorosa revisão em que teve até o seu título alterado: de *Inventário do irremediável* para *Inventário do ir-remediável*. Além disso, oito contos foram retirados e os demais reescritos. Vejamos, numa comparação entre a primeira edição e a edição revisada por CFA, o que resultou do pentimento sobre a admissão – ou não – da presença de CL por CFA.

O trecho “Ver o ovo é impossível; o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo” (LISPECTOR, 1999, p. 46) é parte do conto “O ovo e a galinha”, de *A legião estrangeira* (1964), de CL. Ele serve de epígrafe ao conto “O ovo”, do *Inventário do ir-remediável*, ed. rev., p. 36. Neste conto de CFA, por enxergar um imenso ovo cuja casca ameaça aprisionar a todos que o rodeiam, inclusive a si próprio, o protagonista é isolado num local que parece ser um sanatório. Lá, à luz do último toco de vela, ele conta sua história de vida. Esta epígrafe não existe no *Inventário do irremediável* (1ª ed.), sendo inserida por CFA apenas na edição revista.

Algo semelhante acontece nos seguintes trechos que, também, pertencem às duas edições do *Inventário*:

[Trecho 1]
 “Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E êsse jeito instável de pegar uma maçã no escuro – sem que ela caia.”
 – Que saco, hein? Estava demorando.
 – O quê?
 – A citação. Aaaaarrghhhh.
 Mas ela não sorri. (ABREU, 1970, p. 97)

[Trecho 2]

- Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse jeito instável de pegar uma maçã no escuro – sem que ela caia.
 - Que saco, hein? Estava demorando.
 - O quê?
 - A citação. Quem é?
 - Clarice Lispector.
- Ela não sorri. (ABREU, ed. rev., 1995c, p. 111)

No trecho 1, as orações que aparecem entre aspas constituem uma parte do discurso do narrador de 3ª pessoa que encerra o romance *A maçã no escuro*, de 1961, de CL. O conto de CFA, “Apenas uma maçã”, no qual esta citação é feita, narra uma conversa entre um casal de ex-namorados que se encontram depois de muito tempo separados. Ela, enquanto ambos conversam, manipula uma maçã. Ele, então, recorda e cita o trecho do romance de CL. Ela se irrita e percebe que, mesmo depois de muito tempo distantes um do outro, ele mantivera os mesmos hábitos. É importante destacar que a citação do livro de Lispector, na 1ª edição do *Inventário do irremediável*, é feita entre aspas e sem mencionar o nome da escritora.

O trecho 2 demonstra que esta mesma citação, feita na 1ª ed. do livro de CFA, existe na sua edição revista. Contudo, ela é nomeada e as aspas são retiradas. É interessante notar que, na citação da 1ª ed., a personagem não pergunta ao homem a quem pertence a frase, o que pressupõe que ela também conhece o romance de CL. Na citação presente na edição revista, a personagem também fica irritada, mas desconhece ou ignora que o trecho pertence ao livro de Clarice Lispector.

Ao observarmos este pentimento, percebemos que ele tem por base a 1ª edição do *Inventário* – primeira tela/livro de CFA pintada/publicado em 1970. Decorridos 25 anos, esta(e) mesma(o) tela(livro) é retomada(o) e refeita(o). Este refazimento conteria os traços da 1ª edição que, misturados às “novidades” da edição revista, fariam do *Inventário*, simultaneamente, o mesmo e um outro livro. Melhor dizendo, ao realizar a retomada e a reelaboração do passado do escritor num intervalo de 25 anos, o pentimento concretizado na

edição revista evidencia, também, uma reavaliação da imagem de escritor que o próprio CFA, em 1970, tinha de si.

A seguir, vejamos o modo como CFA se utiliza de fragmentos do próprio discurso, no caso, o prefácio à edição revisada do *Inventário do irremediável*, intitulado “Bodas de prata”, para construir a sua *persona* de CFA-autor em relação ao refazimento do *Inventário*, na entrevista a José Castello já mencionada, em dezembro de 1995:

[Trecho 1 – Entrevista]

Caderno 2 – Que defeitos você tentou extirpar?

Caio – *Inventário* é, antes de mais nada, um livro excessivamente influenciado por Clarice Lispector. Ela exercia, na época, uma fascinação muito forte sobre mim. Mais isso não se pode cortar.

Caderno 2 – Vinte e cinco anos depois, você decidiu trocar o título do *Inventário do Irremediável*. Por que tomou essa decisão? / Caio – Eu resolvi que agora o livro passa a se chamar *Inventário do Ir-Remediável*, assim com o hífen mesmo. Pode ficar um pouco estranho, mas é nisso que o livro se transformou. Ao cortar oito contos e reformar os outros radicalmente, eu quis tirar o tom da lamúria juvenil, a atmosfera pessimista e negativa que dominava o livro. (...) Mas, com o passar dos anos, eu descobri que a gente pode remediar o destino sim. Que o ato de ir pela vida e remediar o que é possível pode ser muito prazeroso. (ABREU, 1995a, p. 4b – grifos nossos)

[Trecho 2 – Prefácio]

Por que retomá-lo agora, 25 anos depois? Primeiro, ainda acredito nele. Segundo, é praticamente um novo livro. Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e 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*. (ABREU, 1995c, p. 5-6)

Ambos os textos/discursos são construídos pelo CFA-autor, que se coloca de forma supra-autoral, posição que lhe permite comentar o fazimento dos textos/discursos produzidos por suas demais *personae*. Se compararmos as declarações, feitas por CFA, sobre o que mudou no livro 25 anos depois da sua 1ª edição, percebemos que a entrevista, publicada em

dezembro de 1995, apresenta algumas “ruínas” do prefácio escrito pelo CFA-autor, em setembro, deste mesmo ano. Vejamos as orações grifadas por nós:

No prefácio: “Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e até o título mudou, passando da fatalidade daquele irremediável (algo melancólico e sem saída) para ir-remediável (um trajeto que pode ser consertado?)” (ABREU, 1995c, p. 5);

Na entrevista: “Ao cortar oito contos e reformar os outros radicalmente, eu quis tirar o tom da lamúria juvenil, a atmosfera pessimista e negativa que dominava o livro”. (...) Mas, com o passar dos anos, eu descobri que a gente pode remediar o destino sim. Que o ato de ir pela vida e remediar o que é possível pode ser muito prazeroso. (ABREU, 1995a, p. 5b);

No prefácio: “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*” (ABREU, 1995c, p. 5-6);

Na entrevista: “*Inventário* é, antes de mais nada, um livro excessivamente influenciado por Clarice Lispector. Ela exercia, na época, uma fascinação muito forte sobre mim. Mais isso não se pode cortar. (ABREU, 1995a, p. 5b).

Estes trechos sugerem que a reavaliação de CFA sobre si próprio como escritor e sobre o livro produzido por ele se estende tanto à lembrança da vida que CFA vivia no momento em que produzia a 1ª edição do *Inventário*, quanto à sua obra porque, para ele, no momento em que estes relatos são feitos (1995), estas instâncias são inseparáveis. Percebe-se, em seus discursos, uma espécie de desdobramento em que o CFA-autor, cuja carreira já está consolidada em meados da década de 1990, avalia o jovem CFA, escritor iniciante, que 25 antes escrevera o *Inventário*. Em última análise, revisar o livro significa revisar a própria vida e o modo como ele se posiciona diante de ambas. Nesse contraponto – que une as duas pontas

da linha espaciotemporal que separa o jovem escritor do escritor maduro e a 1ª edição do *Inventário* de sua edição revista –, é que vislumbramos o fazer as pazes de CFA com seu passado de vida e de obra e com a impressão/representação de escritor que ele tinha e/ou fazia de si mesmo e, também, de Clarice Lispector. Se, no passado, o *Inventário* oculta a voz-CL – como demonstrado anteriormente, no presente do *Inventário* de 1995, o mesmo não acontece: torna-se *remediável* e “prazeroso” (ABREU, 1995a, p. 5b) para CFA explicitar que a voz-CL é um importante parâmetro ao qual ele – tanto o jovem escritor quanto o escritor maduro – relacionou sua obra. Em outros termos, é este pentimento/arrependimento que permite que CFA, amadurecido, confesse, digamos – sem sentir culpa, vergonha e/ou insegurança –, a força da presença de CL, mesmo avaliando-a como “perigosa” e “excessiva”. Isso, segundo ele, “não se pode cortar” (ABREU, 1995a, p. 5b).

Uma mesma/outra “confissão” sobre a presença de CL em sua vida e em sua obra é representada num outro momento, anterior ao refazimento do *Inventário do ir-remediável* (1995), quando da edição revista do livro de contos *Triângulo das águas*, em 1991. No prefácio intitulado “Para não gritar” da edição revista, CFA apresenta uma avaliação sobre a 1ª edição do *Triângulo das águas*, lançada em 1983:

Na verdade, por trás da suposta unidade pelo elemento água, o livro continua misterioso para mim. Como se, ao escrevê-lo, deliberadamente tivesse procurado certo hermetismo e cifrado o que poderia ser simples. Para afastar leitores, não atraí-los. Clarice Lispector repetia sempre que não queria ser ‘um profissional da literatura’. Como minha mestra, eu também não... (ABREU, 1991, p. 13 – grifo nosso)

Na oração em destaque, nota-se mais uma declaração em que CFA admite Lispector como um modelo. Ao dizer que o livro continua misterioso para ele, o CFA-autor afirma a permanência, na edição revisada, dos traços herméticos que, segundo ele, o aproximariam da produção de CL. Uma produção feita para “afastar leitores, não atraí-los” (p. 13). Para

justificar o seu posicionamento sobre si próprio como escritor, CFA utiliza uma fala de CL, em que ela diz não se considerar uma escritora profissional. Esta declaração foi feita pela escritora numa entrevista a Julio Lerner, exibida pela TV Cultura, em 1977. Nesta ocasião, o entrevistador pergunta a Clarice Lispector sobre qual o momento em que ela decidiu assumir, efetivamente, a carreira de escritora. Ela responde que nunca assumiu esta carreira e que não é uma profissional: “Eu sou uma amadora e faço questão de continuar a ser uma amadora. Profissional é aquele que tem uma obrigação consigo mesmo... de escrever. Ou então com o outro. Em relação ao outro. Agora, eu... faço questão de não ser uma profissional. Para manter minha liberdade” (LISPECTOR, 1977).

Se tivermos em mente os quadros 1 e 2, em anexo (ver p. 211 e p. 215), a entrevista concedida pela escritora pode nos fornecer um outro dado sobre o modo como CFA se relaciona com o modelo Clarice Lispector. Contamos, nos quadros de citações e menções, oito ocorrências da voz-CL nos textos/discursos de CFA, que se referem ao livro *A legião estrangeira* (1964), de CL. Sem dúvida, este é o livro de CL mais apropriado por CFA: são sete citações do livro, dentre as quais três se referem, especificamente, ao conto “O ovo e a galinha”, além de uma menção a este mesmo conto (**Quadro 2**, menção 21). A preferência de CFA por este conto – por coincidência ou não – relaciona-se à declaração de CL na entrevista mencionada anteriormente. Interrogada pelo entrevistador sobre qual o seu trabalho preferido, ela responde que o conto “O ovo e a galinha”, até então, permanecia um mistério para ela e, por isto, era um de seus preferidos (LISPECTOR, 1977). Sugere-se, a partir dessas comparações que, para construir-se como escritor, CFA não só se apropria de elementos da obra de CL como, também, vale-se do modo como a escritora se comportava em relação à sua própria obra.

Esta semelhança de posicionamentos entre CFA e CL pode ser notada, também, quando CFA utiliza, como epígrafe para o seu livro *Ovelhas negras*, um trecho do

miniprefácio de Lispector à segunda parte do seu *A legião estrangeira*, de 1964, parte esta intitulada “Fundo de gaveta”. Eis o trecho de CL que serve de epígrafe ao livro de CFA: “Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto do modo carinhoso do inacabado, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão” (LISPECTOR, 1964, p. 127).

O livro *Ovelhas negras* (1995) reúne contos e fragmentos produzidos entre 1962 e 1995 que, por motivos diversos, não foram incluídos nos livros anteriores. Estes contos e fragmentos seriam, na perspectiva de CFA, os seus textos “de fundo-de-gaveta”, qualidade dada pela utilização de trecho de CL como epígrafe e pelo próprio CFA-autor, no texto de capa da edição de 1995, aqui reproduzido integralmente:

*Nunca pertenci àquele tipo histérico de escritor que rasga e joga fora. Ao contrário, guardo sempre as várias versões de um texto, da frase em guardanapo de bar, à impressão no computador. Será falta de rigor? Pouco me importa. Graças a essa obsessão foi que nasceu **Ovelhas negras**, livro que se fez por si durante 33 anos. De 1962 até 1995, dos 14 aos 46 anos, da fronteira com a Argentina à Europa.*

Não consigo senti-lo – embora talvez venha a ser acusado disso, pois escritores brasileiros geralmente são acusados, não criticados – como reles fundo-de-gaveta, mas sim como uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando fora de livros individuais. Alguns proibidos pela censura militarista; outros por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos, etc.; outros ainda simplesmente não se enquadravam na unidade temática ou/e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos. Eram e são textos marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas, talvez, que foi aliás um título que imaginei.

Foram às vezes publicados em antologias, revistas, jornais, edições alternativas. Mas grande parte é de inéditos relegados a empoeiradas pastas dispersas por várias cidades, e que só agora – como pastor eficiente que me pretendo – consegui reunir. Cada conto tem seu “o conto do conto”, frequentemente mais maluco que o próprio, e essas histórias também entram em forma de miniprefácios. A ordem é quase cronológica, mas não rigorosa: alguns tinham a mesma alma, embora de tempos diversos, e foram agrupados na mesma, digamos, enfermaria.

Eram cerca de 600 páginas e 100 textos, material para uns três rebanhos... O que ficou foi o que me pareceu “melhor”, mas esse “melhor”

por vezes é o “pior” – como a arqueológica novela A maldição dos Saint-Marie, melodrama escrito aos 14 anos. Claro: há autocomplacências, vanguardismos, juvenílias, delírios lisérgicos, peças-de-museu.

Mas jamais o assumiria se, como às minhas ovelhas brancas publicadas, não fosse eu capaz de defendê-lo com unhas e dentes contra os lobos maus do bom-gostismo instituído e estéril.

Remexendo, e com alergia a pó, as dezenas de pastas em frangalhos, nunca tive tão clara certeza de que criar é literalmente arrancar com esforço bruto algo informe do Kaos.

Confesso que ambos me seduzem, o Kaos e o in ou dis-forme. Afinal, como Rita Lee, sempre dediquei um carinho todo especial pelas mais negras das ovelhas.

(O Autor-Pastor) (ABREU, 1995b – grifos nossos)

É interessante destacar que há, especialmente no último parágrafo destacado do trecho anterior, uma reelaboração do texto/discurso de CL, que compõe o seu miniprefácio “Fundo-de gaveta”. Estes rastros de CL aparecem no gosto/preferência de CFA pelo inacabado. Vejamos:

CL: “Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto do modo carinhoso do inacabado, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão” (LISPECTOR, 1964, p. 127 – grifos nossos).

CFA: “Confesso que ambos me seduzem, o Kaos e o in ou dis-forme. Afinal, como Rita Lee, sempre dediquei um carinho todo especial pelas mais negras das ovelhas.” (ABREU, 1995b – grifos nossos)

Podemos notar que, além da apropriação do texto/discurso de CL, novamente, para firmar seu traço identitário de escritor/artista, CFA se vale de uma comparação entre ele e uma outra artista reconhecida pelo público e pela crítica, no caso, a cantora e compositora brasileira Rita Lee (1947) que, em meados dos anos de 1970, gravou sua canção intitulada “Ovelha negra” (ver anexo). Ao fazer esta comparação, é como se CFA concretizasse a metáfora criada por Jacobo Machover para caracterizar seus textos/discursos: “uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito *rock’n’roll* e tomado algumas drogas” (ABREU, 2002, p. 326). Ao “modo CL” de fazer e de lidar com a própria literatura, CFA associa, com humor, o

rótulo de marginalidade em relação ao senso-comum, iconizado na canção de Rita, de modo a particularizar sua produção e a diferenciar-se de CL como escritor. No entanto, a presença de Clarice Lispector é algo que, na comparação entre os trechos de ambos os prefácios, feita acima, permanece visível.

Para utilizarmos os termos da fala de CL, o motivo de publicar, também o que “não presta” – o que, nos termos de CFA, significa acolher as “mais negras das ovelhas” –, sugere uma espécie de falsa-modéstia por parte de CFA. Explicando: ao publicar “o que não presta” – *Ovelhas negras*, já que “o que presta” – o restante da obra –, “também, não presta”, CFA estaria expondo, digamos, suas falhas e fraquezas como escritor. Contudo, esta suposta equivalência entre esta coletânea e o restante da obra se mostra uma inverdade: *Ovelhas negras* consolida o papel, exercido por CFA, de revisor e crítico de si próprio como escritor e de sua obra. Esta visão endógena, paradoxalmente, autentica tanto o valor dos textos ali contidos como o valor do restante de sua obra, afirmando a posição de CFA como escritor e reivindicando o seu reconhecimento como tal.

Vejamos, agora, mais um exemplo de pentimento em que, no texto de CFA no qual ele comenta seu livro *Ovelhas negras*, lançado em julho de 1995, resistem alguns resquícios de textos/discursos realizados anteriormente. Comparemos os trechos a seguir que, por uma questão didática, estão listados em ordem cronológica crescente (setembro e novembro de 1990 e julho de 1995) de modo a facilitar a visualização do pentimento.

O trecho a seguir refere-se a uma fala do narrador-protagonista do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, lançado em setembro de 1990.

A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro. O escultor tira outra lasca de mármore. (ABREU, 1990, p. 13 – grifo nosso)

Há, aqui, 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”. Esta apropriação feita pelo narrador-protagonista para caracterizar, metalinguisticamente, o processo de criação do romance sugere que, em vez de obedecer a um prévio planejamento, *Onde andaré Dulce Veiga?* nascerá do próprio processo de busca/reconhecimento daquele que o constrói. Isto cria o efeito de que o romance é produzido na medida em que é narrado. Semelhante ao escultor que, com seus golpes, liberta a estátua presa no bloco de mármore, o narrador-protagonista organiza linguisticamente as experiências vividas, escolhendo, em meio a um “amontoado disforme” de palavras disponíveis, aquelas que trazem à tona o romance que “já estava lá”.

Outra comparação entre os processos criativos de um escritor e de um escultor pode ser vista em uma carta de CFA destinada ao jornalista e amigo José Márcio Penido, em 02 de novembro de 1990, na qual o CFA-missivista associa o bater à máquina aos golpes de formão em pedra bruta:

Até hoje não sei como consegui escrevê-lo numa Hermes Baby.¹⁴ 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 como 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. 198-190 – grifo nosso)

Por último, esta mesma concepção sobre a criação literária, segundo a qual produzir uma obra de arte é algo que exige um grande esforço intelectual e físico, é emitida pelo CFA-autor, no texto de capa de *Ovelhas negras*, lançado em julho de 1995.

¹⁴ Modelo compacto e portátil de máquina de escrever produzido pela empresa suíça Hermes, a partir dos anos de 1940.

“nunca tive tão clara certeza de que criar é literalmente arrancar com esforço bruto algo informe do Kaos” (ABREU, 1995b – grifos nossos).

Nota-se, pois, que CFA desloca o mote “trabalho duro *versus* inspiração” de seu contexto inicial, no caso, a fala do narrador-protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?*, para mais dois outros contextos posteriores ao romance, formando, com ele, outros textos/discursos. Vale lembrar que a frase “O gênio é feito de 1% de inspiração e 99% de transpiração”,¹⁵ idéia que problematiza a concepção moderna e romântica de genialidade, é apropriada por CFA, reelaborada e integrada aos seus textos/discursos, de modo a caracterizar seu trabalho como escritor.

Voltando à apropriação da voz-CL por CFA para se construir como escritor, se observarmos o **Quadro 2** (ver p. 215), que trata das menções à obra e à vida de CL feitas por CFA, podemos notar que estas se referem: a) à confissão – ou à negação – do fato de a vida e a obra de CL serem um modelo para CFA; b) a aspectos biográficos da vida de CL, bem como às paráfrases de trechos de alguns de seus textos; c) às dedicatórias de textos de CFA a CL; d) à figura de CL, integrada nos textos de CFA, como uma de suas personagens.

Dentre estes quatro grupos de menções de CFA à vida e/ou à obra de CL, chama-nos a atenção a menção 16, na qual CFA escreve: “À memória de Clarice Lispector, que tanto me chamava de Quixote”. Esta dedicatória está impressa na página de rosto da peça “O homem e a mancha” (ABREU, 1997, p. 95). Esta peça, presente no livro *Teatro completo* (1997), como o próprio título indicia, é uma livre adaptação de *Dom Quixote de La Mancha* (1605/1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616). Ela é composta por um único ato em que, nas 26 cenas, alternam-se os personagens Ator (Carlos), Miguel Quesada, Homem da Mancha, Dom Quixote e Cavaleiro da Triste Figura, todos eles interpretados pelo personagem Ator. A

¹⁵ Esta frase, atribuída ao poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), foi enunciada pelo inventor americano Thomas Edison (1847-1931).

dedicatória a CL, feita pelo CFA-dramaturgo, não nos parece aleatória. Ela remete ao modo como CL se referia ao CFA-autor, de acordo com o declarado por ele na entrevista a José Castello, em dezembro de 1995.

Caderno 2 – Você a conheceu [Clarice Lispector] pessoalmente?

Caio – Em 1971, li um dia no jornal que ela estava em Porto Alegre para dar uma entrevista na TV e que depois ia autografar seus livros. Peguei todos os livros que tinha da Clarice e corri para o estúdio. Deparei, então, com uma mulher linda, enigmática, silenciosa. Aquela gente toda em torno dela e ela absolutamente quieta, sentada em uma cadeira com aquelas unhas vermelhas. Não tive coragem de me aproximar e a fiquei olhando à distância. De repente, ela me chamou e, com aquela voz cheia de erres presos, me disse: “Você senta comigo. Você se parece com dom Quixote e deve ficar a meu lado, porque eu estou muito assustada.”

Caderno 2 – Ficaram amigos?

Caio – Pouco tempo depois, viajei ao Rio de Janeiro para o lançamento de *Limite Branco*. Assim que cheguei no hotel, telefonei para ela. “Eu quero ser a madrinha dessa noite”, ela me disse. Apareceu na livraria toda de preto e ficou a noite toda sentada a meu lado, em silêncio absoluto. De vez em quando, ela se voltava para mim e, com aquela voz rouca, sussurrava: “Você é Quixote! Você é Quixote!” Nessa época, Clarice estava escrevendo *Água Viva*. Nos dias seguintes, ela me telefonou várias vezes me convidando para visitá-la em seu apartamento. Quando eu chegava na portaria, o porteiro me dizia: “Dona Clarice não está.” Ela estava em casa, mas deixava o porteiro com essa ordem de barrar as visitas e se esquecia de mim.

Caderno 2 – Ela visitou você em Porto Alegre?

Caio – Clarice não gostava muito de viajar. Mas um dia, numa visita a Porto Alegre para um encontro literário, ela me telefonou. “Quixote, estou aqui”, me disse. “Venha me levar a algum lugar diferente, porque eu não gosto de escritores.” (ABREU, 1995a, p. 4b – grifos nossos)

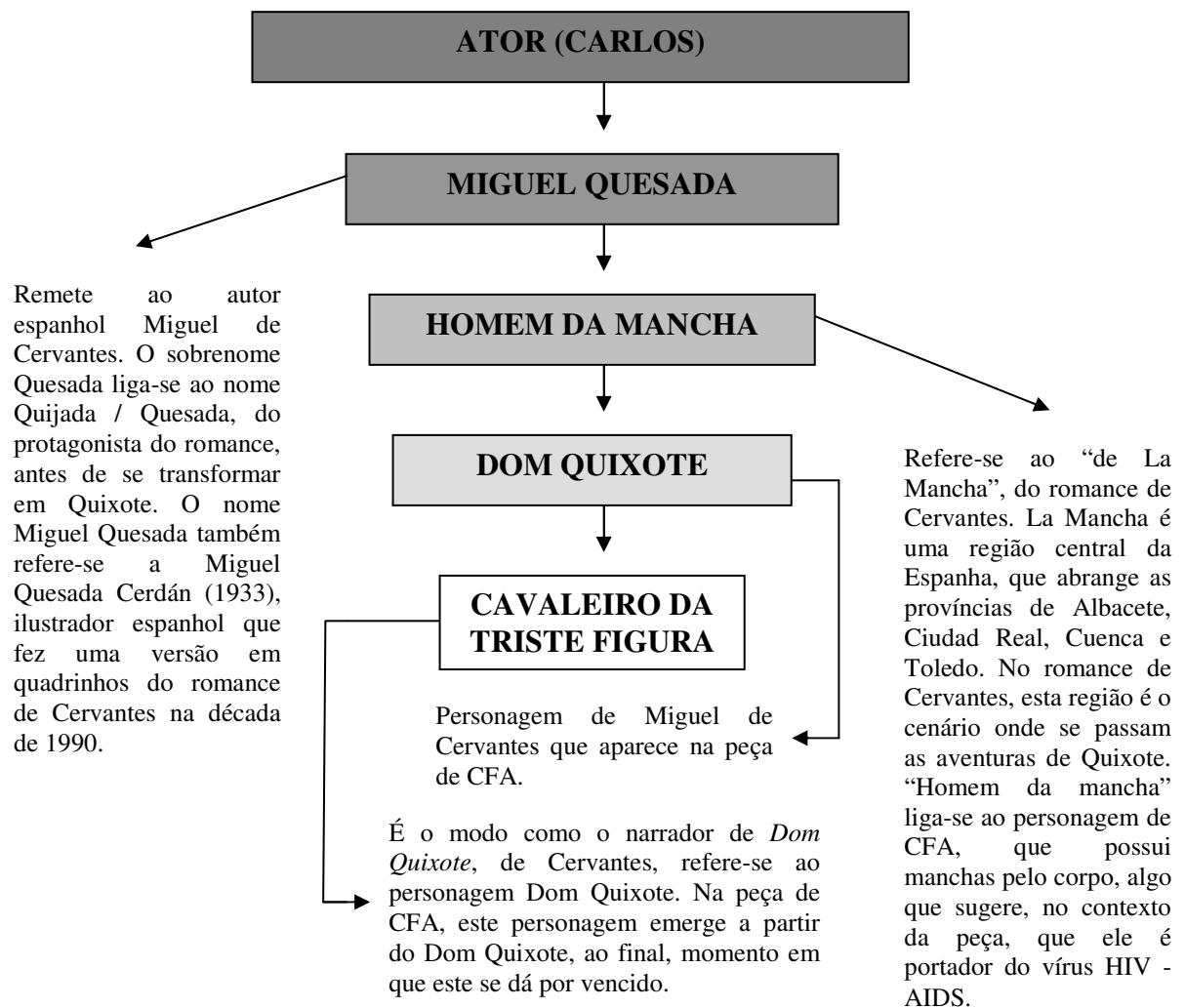
Este epíteto dado por Clarice Lispector a CFA encontra desdobramentos na representação de um dos personagens da peça “O homem e a mancha”, escrita pelo CFA-dramaturgo durante o carnaval de 1994. Numa leitura dramática desta peça, realizada em setembro deste mesmo ano, numa espécie de prefácio, o CFA-autor explica:

Ela [a peça] tem um ato e ela é feita para apenas um personagem. É um monólogo. A idéia básica é uma coisa como aqueles bonecos poloneses ou russos que chamam-se “babuska”. Tem um boneco, aí você abre no meio, dentro tem um outro igual, você abre este segundo tem um outro igual menorzinho, menorzinho... Então é um ator, que dentro dele tem um personagem que é o Miguel Quesada, um executivo, que dentro dele tem um outro personagem chamado O Homem da Mancha. Esse Homem da Mancha tem o Dom Quixote dentro dele, o Dom Quixote dentro dele tem o Cavaleiro da Triste Figura.

(...) Eu dediquei ele [o personagem Ator / a peça “O homem e a mancha”] à memória da Clarice Lispector, que eu conheci, que me chamava de Quixote. Ela dizia que eu me parecia com o Quixote. Até hoje eu não sei se era um elogio. (ABREU, 2009)¹⁶

Seguindo a pista deixada pelo CFA-autor em seu relato sobre a composição do personagem Ator, podemos notar que os nomes dos personagens interpretados por ele são variações, feitas pelo CFA-dramaturgo, do título do livro *Dom Quixote de La Mancha* e de seu autor, Miguel de Cervantes. Vejamos o **Quadro 3**, abaixo, que explica as relações traçadas a partir do personagem Autor:

¹⁶ Transcrição de um trecho do vídeo gravado por Marian Starosta, entre os dias 28 e 30/09/1994, no Teatro de Câmara em Porto Alegre.



Quadro 03 – Relações traçadas a partir do personagem Ator

É interessante mencionar que, nas cenas finais da peça de CFA, todos os personagens interpretados pelo Ator se manifestam simultaneamente:

CENA 25

Na qual todas as porções anteriores vêm subitamente à tona numa verdadeira apoteose esquizofrênica & pós-moderna.

Quixote está em frente ao impassível totem-Moinho. Dos lados, já caíram os dois telões. O telão à frente do totem também começa a descer, mas lentamente, milímetro por milímetro. Então acontece a Grande Divisão Esquizofrênica. Sem controle algum, os personagens anteriores – Ator, Miguel Quesada, o Homem da Mancha – começam a emergir caoticamente. Cada um quer tomar o poder e falar. Também começa a emergir em Quixote

o último personagem – o Cavaleiro da Triste Figura. (ABREU, 1997, p. 123. – grifos do autor)

Tendo em vista o desdobramento do personagem Ator em vários outros personagens, podemos dizer que este desdobramento encena, em menor escala, o desdobramento do escritor CFA, nas suas várias representações. Da mesma maneira como o personagem Ator dá forma e vida a Miguel Quesada, ao Homem da Mancha, ao Dom Quixote e ao Cavaleiro da Triste Figura, CFA, em seus texto/discursos, dá vida e forma às suas várias *personae*. Faz-se, portanto, um dos traços constituintes da marca autoral de CFA: ao ocupar uma posição, digamos, de base a partir da qual o autor-criador experimenta-se e experimenta ser o “outro” sem permanecer por muito tempo em nenhuma destas instâncias, CFA ambiciona ser, paradoxalmente, todos e nenhum.

1.2 – Da escolha voluntária da máscara de escritor

Como visto, nas apropriações da voz-CL feitas pelo autor-criador CFA, há um jogo de espelhos. Simultaneamente, as *personae* CFA se fazem e são feitas pela junção entre as representações da vida e da obra de CL e as representações da vida e da obra que o autor-criador faz de si mesmo. Na segunda parte deste capítulo, por meio das citações e das menções listadas nos quadros em anexo, estudamos as referências explícitas de CFA à voz-CL. Cabe-nos, agora, estudar, em alguns textos/discursos de CFA, de que forma os fragmentos da voz-CL que estão, ali, latentes, tornam-se claros e fortes constituintes dos enunciados das *personae* CFA. Isto, tendo em vista que, ao longo de sua produção escrita, as facetas identitárias de CFA afirmam a única posição permanente do criador de todas elas, a posição de escritor.

Para isso, selecionamos textos representativos de ambos os escritores que consideramos significativos em se tratando da relação CFA-CL. Na análise destes textos, serão levados em consideração: a) os elementos estruturais básicos da narrativa tais como: personagem, tempo, espaço, narrador etc.; b) a possibilidade de diálogo das motivações e das situações dramáticas de um texto para outro; c) as diferenças e as semelhanças nos procedimentos de CFA e de Lispector na produção de significados e na criação dos efeitos dramáticos e estéticos desejados.

Começemos com um trecho de um texto de CL:

(...) É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma pessoa. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. É solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. (LISPECTOR, 1984, p. 100)

Este trecho pertence à crônica “Persona”, publicada, inicialmente, no *Jornal do Brasil*, em 02 de março de 1968.¹⁷ Neste texto, baseada na reflexão sobre os termos “pessoa” e *persona*, a escritora desenvolve a idéia de que, no decorrer da vida, para ser uma pessoa é necessário que o ser humano escolha uma máscara por meio da qual ele possa representar a si próprio e o mundo que o cerca: “Não, não é que faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que este rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível” (LISPECTOR, 1984, p. 100).

É a partir do motivo/tema presente nesta crônica de CL que sua citação, aqui, nos é oportuna. É por meio dela que estabelecemos um primeiro ponto de contato – e são vários, como pudemos notar, inclusive, por meio das citações e menções feitas por CFA em seus

¹⁷ Posteriormente, esta crônica fez parte do livro *A descoberta do mundo* (1984), uma coletânea de textos de CL, publicados no *Jornal do Brasil*, entre os anos de 1967 e 1973. É esta edição que usamos em nossas análises.

textos/discursos, listadas nos **Quadros 1 e 2** (ver p. 211 e p. 215) – entre as vozes-CFA e as vozes-CL. Contudo, este fato não nos autoriza a fazer, aqui, uma relação direta, como se obra de CL fosse a razão para a obra de CFA e esta um resultado daquela, algo que seria redutor e infundado. Ao contrário, interessa-nos identificar as relações dialógicas entre a produção de CFA e de CL, algo mais proveitoso nos termos do que propomos aqui. Discutiremos em que medida, ao exercer-se como escritor, valendo-se do conto, da crônica, da carta, das peças de teatro, das entrevistas e dos prefácios às edições revisadas dos seus livros, CFA incorpora referências e procedimentos comuns à sua própria obra e, também, neste caso, à obra de Clarice Lispector para construir seus discursos/sua obra. É nesse processo que a voz-CL tem a sua importância destacada na assunção, por parte de CFA, do seu papel/máscara de escritor.

Abordaremos, em conjunto, trechos de textos de CFA e de CL, seguidos da citação e da explicação do contexto ao qual pertencem. Nossa hipótese é a de que o cruzamento dos aspectos semelhantes entre eles – tanto as referências externas à obra de CFA, no caso, a apropriação de procedimentos temático-formais claricianos, quanto às internas, as apropriações da própria obra – nos permitirá perceber de que forma(s) o autor-criador CFA escolheu sua(s) máscara(s) a partir da(s) qual(is) compreende – e enuncia – a si próprio e o mundo que o cerca. Os critérios que nos guiaram na escolha dos textos aqui abordados foram: 1) as semelhanças entre motivação e situação dramática (TOMACHEVSKI, 1976); 2) as semelhanças entre aspectos que envolvem a organização lingüística e a construção dos seus efeitos dramáticos e estéticos. Os textos de CFA são: o conto “Joãozinho e Mariazinha”, a crônica “O rosto atrás do rosto” e uma carta de CFA a seus pais, Nair e Zaél Abreu, escrita em 12-08-1987. Entremeados aos textos de CFA, abordaremos os seguintes textos de CL: o já mencionado “Persona”, o conto “Ele me bebeu” e o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Estes são os textos que elegemos como, digamos, a espinha dorsal desta relação

entre CFA e CL. Certamente, ao longo de nosso estudo, outros textos também serão abordados de modo a melhor sustentar nossas análises.¹⁸

Como o próprio título indicia, o conto “Joãozinho e Mariazinha”, do livro *Pedras de Calcutá* (1977-1996), remete à fábula “Hensel and Gretel”, dos Irmãos Grimm.¹⁹ Como uma espécie de conto de fada para adultos,²⁰ o conto de CFA apresenta um diálogo entre um homem e uma mulher desconhecidos um para o outro. O espaço, no conto, remete à cidade de São Paulo de meados dos anos de 1970, uma metáfora da floresta escura e encantada da fábula dos Irmãos Grimm. Nesta selva-cidade, *perdidos*, o Joãozinho e a Mariazinha de CFA são e/ou estão, igualmente, solitários e em busca de afeto e de sexo. Durante uma caminhada solitária numa fria noite de domingo, após tocar o interfone de um apartamento escolhido aleatoriamente, o homem pergunta por uma tal Maria. Em seguida, a mulher do outro lado da linha identifica-se como Maria e o convida a subir a seu apartamento. 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 etc. Enquanto isso, ambos bebem e fumam. No final, ele vai embora, revelando que não se chamava João e que 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.

¹⁸ Em nosso segundo capítulo, o principal assunto estudado será a apropriação, por parte de CFA, da voz de Julio Cortázar. No entanto, algumas referências aos textos/discursos do escritor argentino poderão compor nossas análises neste primeiro capítulo. Estas referências servirão como pontos de contato entre o primeiro e o segundo capítulos.

¹⁹ Traduzida, no Brasil, por “João e Maria”. Cf. GRIMM (2008).

²⁰ Em uma carta à jornalista, produtora de televisão e amiga Jacqueline Cantore, escrita entre 05 e 06 de janeiro de 1991, o CFA-missivista fala sobre um projeto que envolveria a produção de um livro de contos de fadas com versões para adultos. Citamos o trecho: “Tem um cineasta inglês, Simon não sei quê, querendo fazer um curta de *The red little shoes*, aliás me dei de Natal uma edição completíssima, com ilustrações originais, das histórias de Andersen – e um projeto novo meu é um livro de contos chamado *Malditas fadas*, com essas histórias reescritas adultamente, bem como o *Red shoes*” (ABREU, 2002, p. 201). Este projeto não foi realizado. *The red little shoes* é a tradução para o inglês do conto “Os sapatinhos vermelhos”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988. Uma análise que leva em consideração o modo como CFA se apropria da fábula “Os sapatos vermelhos”, de Hans Christian Andersen para construir o seu conto “Os sapatinhos vermelhos”, pode ser conferida em nossa dissertação de mestrado, DIAS (2006).

Quando teve consciência do que fazia, seus dedos já haviam apertado o botão do porteiro eletrônico. Não conhecia aquele prédio nem ninguém que morasse ali. Também não conhecia a rua e se acontecesse algo, como um policial perguntar o-que-fazia-ali-àquela-hora, não saberia responder. Sabia que era noite, que era domingo, e não estava sequer um pouco bêbado. Sabia também que não sentia nada especial, nem mesmo uma vaga vontade de aventura. Mas soube disso tudo muito tarde, pois seus dedos (uns dedos um tanto grossos e meio avermelhados que, vistos agora, pareciam estranhamente independentes) já haviam apertado o botão, e sua voz (uma voz também estranhamente independente, também grossa e como que avermelhada pelo frio) perguntava:

— A Maria está?

— É ela mesma — ouviu a voz feminina e sorridente saindo distorcida pelos orifícios do aparelho. Foi só no elevador, apertando o botão do sétimo andar, que lhe ocorreu que não conhecia nenhuma Maria (conhecia muitas Marias, mas nenhuma em especial), que poderia não ter entrado, não ter aberto a porta do elevador, não ter apertado o botão. Mas novamente era muito tarde. O elevador subia, a fôrmica amarela doendo um pouco nos olhos. Quando abriu a porta, uma réstia de luz no corredor orientou-o até o apartamento. E, ainda então, poderia ter voltado. Da mesma forma que os dedos e a voz, agora eram suas pernas, independentes, carregando-o para a porta e para a mulher que o cumprimentava sorrindo:

— Boa noite — ele disse. E antes de poder conter-se: — Eu sou amigo do Paulo.

— Paulo? — (Mas ele também não conhecia nenhum Paulo, ou conhecia vários, como todo mundo, nenhum em especial.) — Claro, o Paulo. E como vai ele?

A mulher se afastou para que entrasse. Havia um abajur aceso a um canto, um sofá de plástico avermelhado imitando couro, duas poltronas iguais, uma mesinha com cinzeiros e nenhum quadro nas paredes.

— Vai bem, vai muito bem. — A voz continuava dizendo coisas que ele não pretendia dizer. — Passou no exame, está muito contente. — Viu as cortinas um pouco encardidas e, além delas, o bloco de edifícios tapando a visão. Acrescentou: — Está até pensando em trocar o carro por um mais novo, deste ano.²¹ (ABREU, 1977, p. 23-24 – grifos nossos)

Como se pode notar, as orações em destaque descrevem ações que, segundo o narrador do conto, ocorrem contra a vontade do personagem anônimo. Estas ações indiciam, também, o início do processo de assunção – por parte deste homem desconhecido que toca o interfone do apartamento da mulher – de uma máscara para apresentar-se diante dela. Assim como ele, a mulher que o atende também é uma personagem anônima que, ao ser interrogada sobre uma tal Maria, rapidamente assume este mesmo nome para apresentar-se para o homem. Há, aqui, um pacto entre ambos, cuja senha para que eles participem do jogo erótico de

²¹ Utilizaremos em nossas análises as primeiras edições dos textos de CFA. Havendo mais de uma edição/versão do mesmo texto, ambas serão abordadas comparativamente.

apresentação/representação de si e do outro, para si e para o outro, é a pergunta “– A Maria está?” (p. 18).

Outro aspecto interessante que reforça o jogo de apresentação/representação, jogo este que ocorre, simultaneamente, no plano da história narrada e no plano da narração, é o fato de que o narrador de “Joãozinho e Mariazinha” – que ora se posiciona fora da ação, ora se coloca dentro dela, nivelando sua perspectiva ao ponto de vista dos personagens – controla a ordem dos acontecimentos narrados, organizando as ações retroativamente, semelhante à forma como utilizamos o *rewind* num vídeo-cassete ou num aparelho de DVD. Fazendo isso, ele enfatiza que as ações do homem: 3) ter entrado no apartamento; 2) ter aberto a porta do elevador e 1) ter apertado o botão do interfone, poderiam não ter acontecido, “(...) mas novamente era muito tarde” (ABREU, 1977, p. 23). Esta última oração reforça a seguinte ambivalência, que fornece um dado que, a partir do discurso do narrador, reverbera na caracterização dos personagens: a) *era muito tarde* porque todas essas ações do homem anônimo já haviam se processado e não se pode, digamos, voltar o filme da vida do personagem, nem o que já foi enunciado sobre ele; b) *era muito tarde* porque já era tarde da noite, horário em que, numa véspera de segunda-feira, a grande maioria dos moradores da cidade deveria estar dormindo. Isto, ao contrário dos *urbanóides* Joãozinho e Mariazinha, típicos caçadores de aventuras eróticas em meio à solidão vivida na grande cidade.

O termo *urbanóide* é utilizado pelos enunciadores CFA, em geral, na caracterização das pessoas que vivem nas cidades grandes e, digamos, sofrem os seus efeitos. Considerada por CFA como um lugar que concentra, simultaneamente, horror e beleza, São Paulo, embora nem sempre nomeada nos textos do escritor, é, para ele, um paradigma de cidade em que se associam as mais diversas mazelas sociais, tais como a prostituição, a miséria, as drogas etc., lugar em que preponderam o medo e a solidão do indivíduo. Contudo, mesmo agregando toda sorte de aspectos negativos em seu modelo urbano, a cidade conteria, também, muitas

possibilidades de um indivíduo obter satisfação/prazer em algum nível, principalmente em se tratando de sexo e drogas. A respeito do uso da palavra *urbanóide*, vejamos alguns exemplos que permeiam a obra de CFA e que são, por ele, apropriados e reelaborados de modo a compor novos textos. A seguir, poderemos identificar comportamentos semelhantes – destacando, dentre estes comportamentos, a busca por sexo e afeto –, que caracterizam, digamos, o que é ser um urbanóide:

Que que é isso, menino? Já não te disse que vamos virar a noite? Não me ouviu descartar agora há pouco mais uma suculenta FF*? – Imitou, a voz melosa: – *Ô-tudo-bem-e-aí-tô-ligando-para-saber-se-você-vai-fazer-alguma-coisa-hoje-à-noite*. Como se a gente tivesse *obrigação* de fazer alguma coisa toda noite. Só porque é sábado. Essa obsessão urbanóide de aliviar a neurose a qualquer preço nos fins de semana, pode?!/ *FF: Foda fixa. (ABREU, 1983, 123 – grifos nossos)

Este trecho pertence ao conto “Pela noite”, do livro *Triângulo das águas* (1983-1991). Ele se refere à fala do personagem Pêrsio, no diálogo com Santiago. Ambos são amigos de infância e, ao encontrarem-se numa sauna em São Paulo, muitos anos depois de terem saído da cidade onde nasceram, resolvem fazer uma jornada por bares e boates da noite *gay* paulistana. Contudo, esta jornada que, de início, parece se restringir a uma busca de ambos os personagens por sexo, revela-se, no decorrer da narrativa, como um encontro que envolve a entrega afetivo-amorosa de um para o outro.

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco? Urbanóides cortam sempre meu caminho à procura de cigarros, fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras que não chego a decifrar em seus olhos semafóricos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste? (Amor, amor certamente não.) Como evitaremos que nosso encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre? Não evitaremos. Pois a cidade está podre, você sabe. Mas

a cidade está louca, você sabe. Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro. (ABREU, 1995b, p. 204-205 – grifos nossos)

Este trecho pertence ao conto “Anotações sobre um amor urbano”, presente no livro *Ovelhas negras*, de 1995. Aqui, além da loucura, da doença e da podridão apontadas pelo personagem, há a menção ao “vírus que caminha em nossas veias” como mais uma ameaça aos habitantes/urbanóides. Certamente, o personagem se refere ao vírus da AIDS, doença que chegou ao Brasil no início da década de 1980, época em que este conto foi produzido.²²

Tem nada, meu amor. Existe coisa melhor do que você curtir seu próprio material? Eu me curto adoidado. Quando entro num lugar, fica todo mundo em silêncio, olhando pra mim, na maior perplexidade. Uma vez um careta, depois de me olhar milênios, veio me perguntar se eu era homem ou mulher. Ora vê se pode. Eu respondi: – Sei lá queridinho, acho que sou apenas um fenômeno contemporâneo. Tenho certeza que ele ficou encucado uns três dias. Sou uma força para todos esses urbanóides. Pelo menos faço eles pensarem um pouco. Tratamento de choque, meu amor. (ABREU, 1997, p. 26 – grifos nossos)

Este trecho é a fala da personagem Mona, da peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, publicada no volume *Teatro completo*, de 1997. Aqui, é interessante perceber que a personagem julga diferenciar-se daquilo que ela aponta no *outro* e que, segundo ela, faz dele um urbanóide: a caretice. Contudo, ambos são urbanóides na medida em que eles estão num

²² Sobre a produção deste conto, o CFA-autor explica: “Entre 1977, quando foi escrito, e 1987, este texto passou por várias versões. Três delas chegaram a ser publicadas (na extinta revista mineira *Inéditos*; no caderno *Cultura*, de *Zero Hora*, e no suplemento literário de *A tribuna da imprensa*). Alguns trechos também foram utilizados por Luciano Alabarse num espetáculo teatral. Mas nunca consegui senti-lo “pronto”, e por isso mesmo também nunca o incluí em livro. Continuo tendo a mesma sensação. Mas talvez o jeito sem jeito destes pedaços mais parecidos com fragmentos de cartas ou diário íntimo afinal seja a sua própria forma informe e inacabada” (ABREU, 1995b, p. 201). Se tivermos em mente o texto de apresentação, feito pelo CFA-autor à 1ª ed. de *Ovelhas Negras*, percebemos que o motivo do gosto pelo inacabado é, aqui, novamente retomado. Eis o trecho do texto de apresentação do livro, cuja idéia principal é retomada neste miniprefácio ao referido conto: “Confesso que ambos me seduzem, o *Kaos* e o *in ou dis-forme*” (ABREU, 1995b). Como dito anteriormente, tanto o texto de apresentação quanto este miniprefácio são construídos com base na apropriação, por parte de CFA, da voz-CL, no que se refere ao seu miniprefácio à segunda parte do seu *A legião estrangeira*.

mesmo espaço que congrega o tipo careta – como o homem que a questiona – e o tipo exótico como ela, que se veste e se comporta de forma excêntrica e andrógina.

Por meio dos trechos acima citados, notamos que o diálogo²³ entre eles se define em torno da pré-condição de que para se caracterizar como um urbanóide é necessário morar numa grande cidade e ser, digamos, transformado pelo medo, pela solidão e pela busca por satisfação física e existencial. Da mistura destes elementos, emerge um outro aspecto que auxilia na configuração do tipo urbanóide: o mascaramento. E é neste ponto que voltamos a “Joãozinho e Mariazinha”, conto que, como vimos, é marcado pela escolha, por parte dos personagens, da forma como se apresentar/representar para si e para o outro.

Ao colocar em cena um homem e uma mulher que vestem as máscaras de Joãozinho e Mariazinha, o conto trata do posicionamento dos personagens de acordo com seus interesses afetivo-sexuais. Este mascaramento se dá na medida em que, ao se depararem com as idiossincrasias um do outro, os envolvidos dissimulam seus interesses numa conversa em que ambos, sob suas respectivas máscaras, falam sobre seus gostos pessoais, suas amizades, e suas expectativas de vida. Este diálogo difuso em que, aparentemente, nada de importante é dito é, na verdade, decisivo: Joãozinho e Mariazinha citam objetos e bens de consumo – índices que podem revelar a condição social de cada um, tais como: cigarro, conhaque, rádio-relógio, carro novo etc. – como isca num jogo de sedução em que o ter e o ser podem representar o sucesso ou o fracasso da conquista erótica. Ter ou não ter uma garrafa de vinho e um rádio-relógio, aceitar ou não uma dose de conhaque podem ser sinais para que ambos prossigam ou interrompam o andamento de seus propósitos e, por conseguinte, sua participação no jogo de sedução.

²³ Além de utilizarmos este termo em sentido comum – o de substantivo masculino que caracteriza uma fala em que duas pessoas interagem –, fazemos um trocadilho com os termos *dialogia* e *dialógico*, de Bakhtin que, como visto na Introdução, referem-se ao contraponto em que os discursos de dois ou mais enunciadores se chocam, se igualam, se diferenciam e, sobretudo, se elucidam.

Dessa maneira, fica sugerido que o que os personagens camuflam por meio do mascaramento é o medo recíproco da aproximação amorosa e erótica. Tanto é que, quando o rapaz percebe que Maria também não é *Maria*, ou seja, que ela, como ele, está jogando o mesmo jogo, ele vai embora:

— Acho que vou andando. Ela não disse nada.
 — É muito tarde.
 Ela continuou sem dizer nada.
 — Tenho que trabalhar amanhã cedo.
 Ela ajeitou uma das mechas do cabelo. Ele encaminhou-se até a porta.²⁴
 Estendeu a mão para abrir. Mas ela foi mais rápida. Antes que ele pudesse completar o gesto ela estava do seu lado, e muito próxima. Tão próxima que sentiu contra o pescoço um bafo morno de cigarro e conhaque. As costas de sua mão esquerda roçaram a fazenda do vestido comprido. Quente, macia. Bastava menos que um gesto. Mas ela já abria a porta:
 — Dizem que se o visitante abre ele mesmo a porta, não volta nunca mais.
 Ele saiu. O corredor de mosaicos gelados.
 — Volte quando quiser — ela sorriu.
 Ele deu alguns passos em direção ao elevador. Ela continuava na porta. Antes de entrar no elevador ainda se voltou para encará-la mais uma vez. E não conseguiu conter-se.
 — Não conheço nenhum Paulo — disse.
 — Eu também não — ela sorriu. Ela sorria sempre.
 Ele apertou o botão do Térreo. Conseguiu segurar a porta um momento antes que se fechasse, para gritar:
 — Eu não me chamo João.
 — Eu também não me chamo Maria — julgou ouvir.
 Mas não tinha certeza. Difícil separar a voz sorridente do barulho de ferros do elevador. Rangendo, puxando para baixo.
 Na porta do edifício, tornou a apertar o botão do porteiro eletrônico:
 — Escuta — perguntou —, você não tem um rádio-despertador?
 — Claro que sim. Na minha cabeceira.
 O riso chegou distorcido através dos pequenos orifícios do aparelho.
 — E tenho também uma garrafa de vinho. Mas agora é muito tarde.
 (ABREU, 1977, p. 27-28 – grifos nossos)

No momento em que 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 utilizada – a simulação de serem outros que não eles mesmos –, ocorrem as revelações:

²⁴ Trecho modificado na edição revista: “Ele encaminhou-se para a porta” (ABREU, 1996c, p. 23 – grifo nosso).

“— Eu não me chamo João./ — Eu também não me chamo Maria — julgou ouvir.” (p. 28). Seguem-se a isto o desencontro e a frustração. O desmascaramento de Joãozinho e de Mariazinha não revela o inédito e o insondável de um para o outro. Pelo contrário, expõe a nudez das suas faces desgastadas pela solidão e pela exaustiva experiência de busca de algo ou de alguém que supra suas expectativas.²⁵ Além disto, este encontro, como na maioria dos que ocorrem na obra de CFA, mostra-se, na verdade, um desencontro. Diante da chance da realização de suas fantasias e desejos, os personagens são acometidos pelo que, em nossa dissertação de mestrado, chamamos de “um descompasso (predestinado?) das circunstâncias espaciotemporais determinadas, ou não, pelas oscilações psicológicas dos personagens para os quais jamais é dada uma segunda chance” (DIAS, 2006, p. 146 – grifo nosso),²⁶ ou seja, uma “disritmia” (p. 94) entre suas ações, a coisa e/ou a pessoa desejada(s), o tempo e o espaço, uma *sina*, assim como apontado pelo enunciador Pérsio, do conto “Pela noite”:

— 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.

²⁵ Sobre a falência do jogo de sedução devido à descoberta de que ambos os envolvidos estão utilizando a mesma estratégia de jogo, é importante mencionarmos que Julio Cortázar possui um conto que apresenta algumas semelhanças como o conto de CFA. Presente no livro *Alguém que anda por aí* (1977), publicado, coincidentemente, no mesmo ano de “Joãozinho e Mariazinha”, de CFA, “Ventos alísios” trata de um casal que, na tentativa de driblar o tédio e a rotina de um casamento de 20 anos, resolve viajar para um hotel paradisíaco. No entanto, para que a viagem se realize, eles elaboram uma espécie de jogo em que a principal regra é a de que eles devem seguir em vôos separados, encontrando-se, no hotel, como se fossem desconhecidos. A partir daí, marido e mulher envolvem-se com outras pessoas: Maurício fica com Ana e Vera inicia um namoro com Sandro. Ao final do conto, é revelado que, assim como esse casal, Sandro e Ana haviam viajado com os mesmos propósitos, desde o vôo de ida em aviões separados, o encontro no hotel como se fossem desconhecidos, até o envolvimento com Maurício e Vera. Este conto será estudado no segundo capítulo.

²⁶ Para utilizarmos uma expressão de CFA, utilizada em seu prefácio à ed. rev. de *Inventário do irremediável*, a esta “irremediável fatalidade” implicada na palavra “jamais”, reescrevemos: “(...) dos personagens para os quais, raramente, é dada uma segunda chance”. Dizemos isso porque, pelo menos no conto *Pela noite*, após o desmascaramento dos personagens Pérsio e Santiago, ambos assumem e explicitam o interesse erótico-amoroso de um pelo outro. Daí, as orações que encerram o conto: “Provaram um do outro no colo da manhã. / E viram que isso era bom” (ABREU, 1983, p. 166-167 – grifos nossos). A intertextualidade/interdiscursividade com o livro *Gênesis*, da *Bíblia*, sugere um “recomeço” para os dois personagens e, por consequência, uma segunda chance.

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, 1983, 123 – grifos nossos)

No trecho acima, podemos notar mais uma das apropriações feitas por CFA. Nas orações grifadas há uma referência ao mito grego de Tântalo. De acordo com Hacquard (1996), dotado de uma ambição desmedida, este rei, com o intuito de ocupar um lugar no Olimpo, assassina o próprio filho e oferece sua carne como alimento aos deuses. Descoberto, Tântalo é aprisionado em um lago, cuja água lhe cobre até os ombros. Na borda deste lago, há uma macieira repleta de frutos. Condenado a passar sede e fome eternamente, ao menor gesto seu para apanhar um pouco de água ou um fruto da macieira, ambos afastam-se dele. Esta “sina” é deslocada, por CFA, de seu contexto inicial, *i.e.*, o mito grego, para dar característica à dificuldade de Pérsio em construir e manter um amor, entregando-se afetivamente a outra pessoa, o que lhe permitiria escapar do círculo vicioso caçada/boate-gay/sexo/nova caçada.²⁷

Tendo em vista o medo da entrega afetiva e amorosa por parte dos enunciadores CFA, o motivo da máscara, na obra, aparece de forma determinante: ela é uma couraça que, na maioria das vezes, torna-se um acessório imprescindível ao *urbanóide* na batalha pela realização dos seus desejos. É curioso observar que, na maioria das vezes, a couraça que possibilita aos personagens “a caçada” – algo que reduz o encontro entre eles ao caráter exclusivamente sexual – também pode potencializar o desencontro afetivo.

Vejamos quais os desdobramentos do mascaramento no conto “Pela noite”, de CFA:

²⁷ No que se refere à dificuldade de Pérsio em conciliar, num mesmo objeto amoroso, a possibilidade de realização afetiva e sexual, ver LOPES, 2003.

Parado à sua frente, solene, engraçado, o outro estendeu o braço com o pequeno livro na mão. Feito uma espada, para tocá-lo, litúrgico, no ombro direito. Como se sagra-se, rei, a um cavaleiro.²⁸

— Você vai se chamar Santiago. Tens que jurar fidelidade eterna a esse nome. Eu te batizo, Santiago, no meio da noite fria de julho. Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém.

— O quê?

Mas ele não ouviu. Colocou os livros sobre a capa do disco, que não conseguira ver direito, sem parar de falar:

— Pérsio, de agora em diante eu vou me chamar Pérsio. Sempre quis me chamar Pérsio. (ABREU, 1983, p. 114 – grifos nossos)

Este conto trata do encontro e da jornada de dois homens por bares, boates e locais *gays* na São Paulo dos anos 80. Conhecidos de infância, já que ambos vieram de uma cidade do interior, eles se encontram numa sauna e combinam de sair num sábado à noite. O trecho acima descreve o momento em que, no apartamento de um deles, há uma espécie de (re)batismo de ambos. Como numa brincadeira de criança em que eles, na busca por aventuras, assumem outras identidades, Pérsio, crítico de teatro, e Santiago, professor, saem pela noite paulistana. Existem, na composição dos personagens, as seguintes oposições: enquanto Pérsio fala excessivamente, é ansioso e possui um comportamento sexual promíscuo, Santiago fala pouco, é tranquilo e viveu uma relação estável com outro homem durante 10 anos. É a partir destas diferenças que, no decorrer da narrativa, ambos discutem várias vezes, pois cada um, a seu modo, produz argumentos que justificam sua maneira de ser e de agir. Um exemplo disso é quando Pérsio critica Santiago por este ter sido capaz de construir e viver um amor, algo que ele, Pérsio, desconhece:

Quando você *renuncia* [à orientação homossexual] e nunca mais trepa?
Em nome da higiene, em nome da.²⁹ Eu não consigo. Jean Genet me cuspiria

²⁸ Trecho modificado na edição revista: “Feito uma espada, para tocá-lo litúrgico no ombro direito. Como se sagra-se rei a um cavaleiro” (ABREU, 1991, p. 122).

²⁹ Trecho modificado na edição revista: “Quando você *renuncia* [à orientação homossexual] e nunca mais trepa. Em nome da higiene, em nome da.” (ABREU, 1991, p. 178).

na cara. Daí você me diz, então pára, se é tão. Tão *traumatizante*, tão violento, pára. Ou batalha uma mulher. Sublima. Ou muda a tua sexualidade. Eu não gosto de mulher. Até já transei, mas não sinto nada, tudo liso. Então eu tento, eu fico uma semana, quinze dias sem foder. Então sinto falta. Aí vou na esquina e cato o primeiro que passar. Quanto custa, vamos lá, qualquer um. Paraíba, michê, crioulo, não tem problema. É rápido. Toalhas, torneiras e tal.³⁰ A grana, papéis definidos, eu-sou-bicha-você-é-macho, nenhum envolvimento. Já me roubaram, qualquer dia me matam. Isso não me importa. Mas e isso que falavam, amor? Essa sua história, eu não conheço. Eu só tive vislumbres, parecia prometido, preparado. E nunca aconteceu. Eu nunca consegui, eu nunca fui capaz, deve ser culpa minha. Ah, que banal. Até que ponto as circunstâncias não me favorecem, ou eu é que não favoreço as circunstâncias? (ABREU, 1982, p. 166-167 – grifos nossos)

É importante frisar que ambos estão mascarados de Pêrsio e de Santiago. Em nenhum momento da narrativa seus nomes verdadeiros são mencionados. É como se ambos emprestassem suas histórias de vida para preencherem e dar vida aos seus personagens, na medida em que as máscaras assumidas por eles lhes dão um rosto por meio do qual eles se apresentam/representam para si e um para o outro. Semelhante a “Joãozinho e Mariazinha”, em que, ao perceberem a falência do jogo de sedução empreendido por eles, os personagens desmascaram-se, o desfecho de “Pela noite” se dá quando Santiago, dizendo-se cansado e confuso, deixa Pêrsio em seu apartamento e vai embora. Pouco tempo depois, ele retorna. A entrega amorosa/sexual só ocorre quando ambos despem-se de suas máscaras e dizem, claramente, o que querem um do outro:

— Resolveu aceitar aquele chá, Santiago?

— Eu não me chamo Santiago — ele disse.

Não afastou o corpo para que o outro entrasse. Mas ele entrou. Fechou a porta às suas costas. Estendeu as duas mãos. Tocou-o nos ombros. De frente.

— Eu também não me chamo Pêrsio. Portanto não nos conhecemos. O que é que você quer?

Ele sorriu. Estendeu as mãos, tocou-o também. Vontade de pedir silêncio. Porque não seria necessária mais nenhuma palavra um segundo antes ou depois de dizerem ao mesmo tempo:

— Quero ficar com você.

³⁰ Trechos modificados na edição revista: “Toalhas, torneiras camisinha e tal. (...) Mas é isso que falavam, amor?” (ABREU, 1991, p. 178 – grifos nossos).

Provaram um do outro no colo da manhã.
E viram que isso era bom. (ABREU, 1982, p. 166-167 – grifos nossos)³¹

O motivo da máscara que, supostamente, guarda o verdadeiro rosto e o protege durante as batalhas sentimentais, também é abordado na crônica “O rosto atrás do rosto”, recolhida em *Pequenas epifanias* (1996) e publicada, inicialmente, em 22/10/1986, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Esta crônica relata as tentativas, por parte de um personagem anônimo, de desvendar o *outro* que, dotado de misteriosa beleza, provoca em seu observador os mais diversos sentimentos, tais como: o ódio, a compaixão, a violência etc. Vejamos:

Então ele viu o outro rosto. E era lindo, o outro rosto. Ele ficou olhando, encantado com tanta beleza. Mas o outro rosto não se movia.

Era tão bonito o outro que ele não resistiu à tentação de tocá-lo. (...)

Tão bonito, o outro rosto sob seus olhos e tão macia a pele do outro rosto sob seus dedos, que num impulso aproximou ainda mais seu próprio rosto. Tão próximo agora que conseguia sentir seu próprio hálito, como um vento miúdo fazendo esvoaçar os cabelos finos, perfumados, da cabeça do outro rosto. Mas o outro rosto não se movia. (ABREU, 1996b, p. 36 – grifos nossos)

Neste trecho, temos a exposição da situação inicial da crônica, o encontro do “ele” com o rosto de um outro que, pelo fato de não se mover, intriga o personagem que o observa. Sua reação diante do desconhecido é, aqui, de curiosidade e de carinho, já que o personagem toca-o suavemente, encosta seu rosto no rosto do outro, seus lábios nos lábios do outro.

Contudo, mesmo diante das ações amigáveis, o outro não esboça quaisquer reações. É então que, gradativamente, o carinho do observador ganha traços de violência contra o observado. Note-se isto na própria estrutura sintática, nos trechos abaixo em destaque, que evidencia o encadeamento das frases que registram a passagem do beijo à mordida no lábio,

³¹ Como mencionado na nota 26 deste primeiro capítulo, a intertextualidade com o livro *Gênesis*, da *Bíblia*, metaforiza um “renascimento” que, no conto, está associado ao desmascaramento dos personagens. É a partir deste renascimento que “Pérsio” e “Santiago”, então desconhecidos um para o outro, conseguem efetivar o encontro e a entrega amorosa.

desta ao bofetão, deste à navalhada, da navalhada à pedrada e, desta última, aos talhos com estilete:

Mordeu então a boca do outro rosto. (...) Com doçura, com paixão, com ansiedade e fúria. Mas o outro rosto não se movia.

(...)

(...) Uma das mãos segurou com força os cabelos finos, perfumados, enquanto a outra erguia-se para esbofeteá-lo uma, duas, várias vezes. Um fio de sangue escorreu do canto da boca do outro rosto. Que mesmo assim, não se movia.

Então apanhou a navalha que trazia no bolso. Um click seco libertou a lâmina. E num golpe veloz, num único gesto, com todo ódio que era capaz, e era muito, cortou a pele macia do outro rosto. E o outro rosto, lavado de sangue, ainda assim não se movia.

Então apanhou a pedra que trazia no bolso. Ergueu-a no ar e com um golpe duro bateu na boca do outro rosto, para quebrar-lhe os dentes. Os cacos escorreram pelos cantos da boca, pedras num rio de sangue. Cortado, os dentes quebrados: o outro rosto não se movia.

Então apanhou o estilete agudo que trazia no bolso. E com um golpe preciso, furou os dois olhos do outro rosto. Cortado, dentes quebrados, olhos vazados: e não – o outro rosto não se movia. (p. 36-37)

Isso, até o perscrutador perceber que aquele rosto é, na verdade, uma máscara que encobre um outro rosto – este sim, vivo –, que é por ele identificado como o seu próprio rosto:

(...) Então percebeu: o outro rosto não era um rosto vivo. O outro rosto era uma máscara morta sobre um outro rosto vivo. Estendeu as duas mãos e arrancou a máscara do outro rosto.

Por trás da máscara, por baixo do outro rosto estava o rosto dele mesmo. Inteiro e sem ferimento algum, o rosto dele mesmo. E era lindo, o próprio rosto vivo por trás da máscara morta do outro rosto. Ele ficou olhando o próprio rosto. Ele estendeu as mãos e tocou o próprio rosto com todo carinho – e era muito, esse carinho – que era capaz. (p. 37-38)

O auto-reconhecimento do personagem anônimo se faz nas últimas linhas da crônica.

Num gesto marcado pelo retorno ao posicionamento carinhoso, agora em relação ao rosto que

ele reconhece como o seu,³² o “ele” se prepara para ouvir o que tem a dizer a si: “Foi então que o próprio rosto – que não era o outro rosto nem o rosto de outro, mas sim o próprio rosto vivo por trás da máscara morta de outro rosto – finalmente começou a se mover. E disse: (p. 38 – grifos nossos)”. É justamente o que é dito pelo personagem de si para si que será, no desfecho da crônica, ocultado do leitor. Isto sugere que o desvendamento do mistério de “ser em si para si” – cujo processo se dá pela oscilação entre o carinho e a brutalidade, entre o amor e ódio, entre a doçura e a violência, num movimento doloroso e solitário – fica circunscrito unicamente à esfera íntima que é insondável e incomunicável ao *outro/nós* leitores.

Este dizer algo para si que não pode ser enunciado porque não encontra expressão na linguagem é construído por CFA, nesta crônica, a partir de uma cadeia de apropriações de falas da narradora de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector. Em princípio, há a apropriação do motivo que compõe as reflexões feitas por ela, no que se refere à escrita e à fala como modos de expressão: “Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. O que é que na loucura da franqueza uma pessoa diria a si mesma? (...) Não por falta de palavras mas porque estas coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi – não se dizem” (LISPECTOR, 1998e, p. 77). Além deste motivo – o de algo que não é passível de ser expresso por meio da linguagem – CFA também se apropria de um procedimento lingüístico utilizado por Lispector para construir os efeitos de expectativa e de inefabilidade:

No texto de CL, temos:

³² O ato de reconhecer a própria face no rosto do *outro* é um motivo freqüente na obra de Julio Cortázar. Um exemplo disto está no conto “Relato com um fundo de água”, do livro *Final do jogo* (1956). Neste conto, o narrador anônimo conta ao amigo Maurício um sonho que lhe é recorrente. Neste sonho, ele caminha sob a luz da lua até um dique, onde encontra um afogado de braços, preso pelos juncos. Depois de muito esforço, ao conseguir trazer o corpo para perto de si, virando-lhe a face, ele reconhece o próprio rosto no rosto do morto. Este conto será estudado no segundo capítulo.

(...) Estou me encontrando comigo mesma: é mortal porque só a morte me conclui. Mas eu agüento até o fim. Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal. Vou ter que interromper tudo para te dizer o seguinte: a morte é o impossível e o intangível. De tal forma a morte é apenas futura que há quem não agüente e se suicide. É como se a vida dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos à espera. (LISPECTOR, 1998e, p. 77 – grifo nossos)

No texto de CFA lê-se: “Finalmente começou a se mover. E disse:” (ABREU, 1996b, p. 38).

Tendo em mente as orações destacadas no trecho do livro de Clarice Lispector, percebemos que CFA constrói, em sua crônica, um desfecho “em aberto”, produzindo, no texto, um efeito de expectativa. Do mesmo modo que a narradora de CL fala em obter uma “resposta” da vida e esta “dissesse o seguinte: e simplesmente não houvesse o seguinte. Só os dois pontos à espera” (LISPECTOR, 1998e, p. 77), na crônica de CFA, a expectativa de ouvirmos o que o personagem tem a dizer para si é rompida com a finalização da crônica. Ou seja, a crônica de CFA é concluída, paradoxalmente, com o inconclusivo “disse:”.

Esse recurso também é utilizado no miniconto “Nos poços”, presente no livro *O ovo apunhalado* (1975), de CFA, aqui reproduzido integralmente:

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê. (ABREU, 1975, p. 05)

Neste conto, cair nos poços, metaforicamente, sugere os obstáculos que o ser humano experiencia no decorrer de sua existência. É interessante notar que, nas orações destacadas, por mais fundo que se possa estar num “poço”, “você vai descobrir quê.” (p. 05). Há neste

“quê” seguido de ponto final, duas possíveis interpretações que não se excluem. Um dos possíveis sentidos é a indefinição do que é descoberto quando se chega ao mais fundo em um poço. Esta preposição substantivada ao final da oração, marcada com o acento circunflexo, remete, de acordo com o Dicionário *Houaiss* (2001), à: “**1.** representação de algo (fato, coisa etc.) indeterminado, indefinido: alguma coisa; **2.** Derivação: sentido figurado. Aquilo que é difícil ou torna uma coisa difícil, custosa; complexidade, complicação, dificuldade” (HOUAISS, 2001). Nesse sentido, ao entrar “nos poços dos poços sem fim” (ABREU, 1975, p. 05), o ser humano vai descobrir uma “complicação” e/ou uma “dificuldade”, algo “indeterminado” e/ou “indefinido”. Outro sentido possível é o de que, ao se chegar ao fundo do poço, descobre-se que esta “complicação indefinida” é, também, algo que não pode ser expresso por meio da linguagem, *i.e.*, o inefável. Nesse sentido, o procedimento da supressão do elemento que esclareceria o enigma/mistério do que é encontrado (ou dito para si, no caso da crônica “O rosto atrás do rosto”) pelos personagens causa um aumento do efeito de expectativa nos planos da narração e da narrativa para, em seguida, frustrar, no plano da recepção, esta expectativa. Decorre, daí, que, ao enfatizar a impossibilidade de se expressar algo que é indizível por meio da linguagem, paradoxalmente, CFA realiza/enuncia o inefável.

A seguir, veremos dois exemplos deste mesmo procedimento na obra de Clarice Lispector. O primeiro trecho escolhido por nós encontra-se no desfecho de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, romance publicado em 1969. Depois da entrega afetiva e sexual de Lóri a Ulisses, ainda na cama, ambos têm uma conversa de cunho filosófico-existencial:

[Lóri] – Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos em humanizá-lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza. Você pensa que –

[Ulisses] – Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte: (LISPECTOR, 1998d, p.155 – grifo nosso)

Neste trecho, que reproduz as últimas linhas do referido romance, a continuação do discurso de Lóri é interrompida pela fala de Ulisses. Esta, por sua vez, também, é suprimida, pois o romance é finalizado. Além disso, se tivermos em mente a última fala de Ulisses, “Eu penso o seguinte:”, podemos notar que a supressão do que será por ele dito cria a sugestão de que há uma continuação, digamos, *ad infinitum*, sinalizada pela pontuação (:). Se Ulisses disse algo, este ficou restrito ao plano da narrativa do romance, circunscrito a ambos os participantes do diálogo. Assim como, na crônica de CFA, nunca saberemos o que o personagem disse para si, e, no seu miniconto, também nunca saberemos o que a pessoa descobrirá quando chegar no mais fundo dos poços, no romance de CL, a continuação do diálogo entre o casal protagonista fica inaudível para o leitor.

Um outro exemplo deste procedimento na obra de Lispector está no romance *A hora da estrela*, de 1977:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De que? Quem sabe se mais tarde saberei? Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. (LISPECTOR, 1998f, p. 12 – grifo nosso)

Neste trecho, Rodrigo S. M., o narrador do romance, expõe suas motivações para escrever sobre Macabéa. Na frase “É visão da iminência de.”, cria-se um efeito de hesitação, em que o narrador se questiona sobre por que e como irá tecer sua narrativa, algo que ele diz que ainda não está claro para ele. A esta hesitação, segue-se a expectativa: “Quem sabe se mais tarde saberei? Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (p. 12). A combinação destes dois efeitos constrói uma espécie de fingimento, por parte do narrador, em

relação ao fato de ele não saber sobre o que é/está iminente. Este não saber reforça a impressão de que o romance é uma obra em processo e que se faz na medida em que é escrito/narrado por Rodrigo S. M.. Isso é reforçado pela metáfora/comparação “Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (LISPECTOR, 1998f, p. 12). No entanto, no plano da recepção, a materialização do livro contraria esta impressão e revela a armadilha proposta pelo narrador do romance, já que este foi produzido por CL, com, pelo menos, um mínimo de planejamento.³³ Além disso, a idéia de que *A hora da estrela* é uma narrativa em processo, algo sugerido no trecho da fala de Rodrigo S. M., é apropriada e “transferida” por CFA para o seu romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990). Vejamos:

Mas eu *tinha* que ficar contente. 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. (ABREU, 1990, p. 12-13 – grifo nosso)

O motivo do escritor fracassado que é abordado em *A hora da estrela*, de CL, é retomado e reelaborado no romance de CFA, de maneira a caracterizar seu narrador-protagonista. No trecho acima, após um período em que ele se encontrava mergulhado num “pântano de depressão e autopiedade onde refocilava há quase um ano” (p. 13), o protagonista acaba de receber a notícia de sua contratação, como repórter, para trabalhar num jornal da cidade. É interessante notar que, ao dizer “Gostei tanto da expressão *pântano-de-depressão-*

³³ De acordo com Franco Junior (2000), a preocupação com o viver (e escrever) o instante-já, captando-o, via escrita, no momento mesmo de seu acontecimento é um dos móveis da escrita de CL em *Água viva* (1977). Este “mote” aparece reelaborado e integrado a um texto de CFA, a crônica “Ao momento presente”, originalmente publicada n’*O Estado de S. Paulo* em 11/3/1987 e reunida, posteriormente, na coletânea *Pequenas epifanias* (1996). Neste texto, CFA alerta o leitor sobre a preciosidade dos momentos da vida cotidiana. Cada instante deve, seguindo ele, ser tratado como único e vivido intensamente. Ver menção 11, **Quadro 2**, em anexo.

&-etc. que quase procurei papel para anotá-la” (p. 13), o narrador-protagonista reforça sua posição como escritor, ofício também exercido por Rodrigo S. M, de *A hora da estrela*. A partir daí, podemos notar que há uma espécie de desdobramento: o narrador-protagonista do romance de CFA participa como personagem da cena narrada por ele próprio, como se estivesse sendo observado por um outro que, na verdade, é ele mesmo. Este jogo entre o encenar e narrar, tecendo, simultaneamente, comentários ao perceber-se encenando a própria narrativa, cria o efeito de que *Onde andará Dulce Veiga?* é uma narrativa em processo. Daí a autocrítica irônica e bem humorada, por parte do narrador-protagonista, sobre o fato de ele considerar-se, metaforicamente, “esculpido” e/ou “escrito” na medida em que vive e relata sua experiência no romance.³⁴

Voltemos à crônica “O rosto atrás do rosto”, de CFA, e vejamos em que medida ela se relaciona com o conto “Ele me bebeu”, de Clarice Lispector.

Neste conto, Aurélia Nascimento e Serjoca têm uma relação profissional – ele é seu maquilador – e de amizade, pois eles costumam sair juntos para jantar e se divertir em boates. A personagem feminina é descrita como “bonita”, ao natural. Mas, de acordo com o narrador do conto, maquiada por Serjoca, Aurélia fica deslumbrante. Numa ocasião, ambos conhecem um rico industrial chamado Affonso e se interessam, ao mesmo tempo, por ele. Contudo, ao pedir a Serjoca que a prepare para o encontro com Affonso, Aurélia percebe que ele está, por meio da maquiagem, apagando-lhe o rosto:

A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne. Carne morena.

Sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar no espelho. Era isso mesmo que ela imaginara: Serjoca tinha anulado o seu rosto. (...)

³⁴ O estudo das concepções sobre criação artística presentes neste romance, em comparação com trechos de outros textos/discursos de CFA e de outros autores-criadores, será realizado no terceiro e último capítulo deste trabalho.

Ele está me bebendo, pensou, ele vai me destruir. E é por causa de Affonso. (LISPECTOR, 1974b, p. 56-57)

Durante o almoço com Affonso, Aurélia tem uma presença discreta e quase não conversa. Serjoca marca um encontro com Affonso para a noite. Ela, então, mente, dizendo que não poderá ir, mas, na verdade, “não ia porque não tinha cara para mostrar” (LISPECTOR, 1974b, p. 57). Constatando que Serjoca lhe tirara o rosto e, também, o homem pretendido, Aurélia interroga-se sobre o que fazer para ter de volta sua individualidade:

Chegou em casa, tomou um banho de imersão com espuma, ficou pensando: daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? A sua individualidade?

Saiu da banheira pensativa. Enxugou-se com uma toalha enorme, vermelha. Sempre pensativa. Pesou-se na balança: estava com bom peso. Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou.

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada.

Então – então de súbito deu uma bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada, olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se.

E realmente aconteceu.

No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to. (LISPECTOR, 1974b, p. 57-58)

É por meio das bofetadas que Aurélia reconhece a si mesma. Este reconhecimento – seu sobrenome já indicia isto no início do conto – é o *nascimento* doloroso e brutal, por meio do desfecho dos golpes, que reforça o dado humano de Aurélia, o direito de escolha individual de sua própria face. Esta é, essencialmente, dela, e descoberta, somente, por ela. Ao contrário de quando, anteriormente, Serjoca lhe *dava* um rosto ao maquiá-la e, também, quando ela se dava um “rosto” ao deixar-se maquiar por ele. Mais do que a constatação de que estava sendo *bebida* por Serjoca, Aurélia se dá conta da falência do modo de apresentação/representação de si, para si e para o mundo, ou seja, de sua “máscara de guerra” (LISPECTOR, 1984, p. 101), um acessório que era desejado por ela, mas preparado por outra pessoa.

Especialmente entre estes dois últimos textos, a crônica de CFA e o conto de CL, temos um diálogo que se refere tanto à escolha de temas quanto à escolha de modos de se construir os efeitos estéticos e dramáticos. Além de seus personagens assumirem a própria individualidade, nascendo e descobrindo-se por meio de uma ação dolorosa e violenta (as bofetadas, os cortes, as mordidas etc.), notamos, também, que o modo como isto é construído em termos de fábula e de trama guarda algumas semelhanças marcadas, especialmente, pelas escolhas lingüísticas feitas por Lispector e CFA.

No capítulo “O estilo de humildade e a escritura”, de *O drama da linguagem*, Benedito Nunes, ao estudar a obra de CL, aponta a repetição como um dos principais recursos lingüísticos utilizados pela escritora na criação dos efeitos estéticos e dramáticos em seus textos.

Trata-se de uma ocorrência freqüente nos diversos textos da autora. Incidindo em substantivos, verbos e advérbios, variando pela extensão – às vezes limitada a uma frase, outras aplicada a um conjunto de frases –, a repetição, verdadeiro “agente lírico”, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso. (NUNES, 1995, p. 136)

No conto “Ele me bebeu”, de CL, destacamos alguns trechos em que podemos notar o uso deste recurso.

Trecho 1: “A impressão era a de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de *carne. Carne morena*” (p. 56). Convidada por Affonso para um almoço, Aurélia pede a Serjoca que a prepare para o encontro. Ela percebe que, em vez de realçar os seus traços, ele esconde a sua beleza natural por meio da maquiagem. Isso, porque, na disputa por Affonso, Aurélia seria uma forte concorrente. Esta repetição, “uma cara só de *carne, carne morena*”, enfatiza a despersonalização feita por Serjoca, que priva a sua concorrente de importantes

artifícios que, no jogo de sedução, seriam fundamentais: ao maquiá-la, Serjoca constrói uma face “deslumbrante” de mulher sedutora, feminina, sensual, mas artificial. Os artifícios encobrem o verdadeiro rosto de Aurélia, surtindo um efeito contrário, pois Affonso dela se desinteressa.

Trecho 2:

Chegou em casa, tomou um banho de imersão com espuma, ficou pensando: daqui a pouco ele me tira o corpo também. O que fazer para recuperar o que fora seu? A sua individualidade?

Saiu da banheira pensativa. Enxugou-se com uma toalha enorme, vermelha. Sempre pensativa. Pesou-se na balança: estava com bom peso. Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou.

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada.

Então – então de súbito deu uma bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada, olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se. (p. 57-58 – grifos nossos)

Neste trecho, no primeiro parágrafo, temos a locução verbal “ficou pensando”. Segue-se a esta locução o adjetivo “pensativa” que, ao ser retomado, vem antecedido pelo advérbio “sempre”. Esta repetição enfatiza que as ações realizadas por Aurélia – tomar um banho de espuma, sair da banheira, enxugar-se e pesar-se – são concomitantes ao pensamento fixo de (re)tomar sua individualidade apagada por Serjoca. Este efeito de duração da ação de pensar, na narração, é substituído por outro, o de uma interrupção repentina no fluxo de pensamento da personagem, por meio da repetição do advérbio *então*. Esta ênfase cria um aumento da carga emocional no discurso do narrador e prepara para o clímax do conto, em que, de modo passional, Aurélia dá a primeira bofetada em seu rosto, seguida de mais duas, ato que desencadeia o seu (re)nascimento/(re)conhecimento.

Semelhante ao ocorrido no conto de CL, em sua crônica, CFA lança mão, também, da repetição como um recurso lingüístico para criar determinados efeitos em seu texto.

Então ele viu o outro rosto. E era lindo, o outro rosto. Ele ficou olhando, encantado com tanta beleza. Mas o outro rosto não se movia.

Era *tão* bonito o *outro* que ele não resistiu à *tentação* de tocá-lo. (...)

Tão bonito, o *outro rosto* sob seus olhos e *tão* macia a pele do *outro rosto* sob seus dedos, que num impulso aproximou ainda mais seu próprio *rosto*. *Tão* próximo agora que conseguia sentir seu próprio hálito, como um vento miúdo fazendo esvoaçar os cabelos finos, perfumados, da cabeça do *outro rosto*. Mas o outro rosto não se movia.

(...)

Mordeu então a boca do outro rosto. Primeiro de leve, depois mais forte. Cada vez mais faminto, arrancando pedaços de uma maçã vermelha. *Mordeu* os lábios, o queixo, e também as faces e o nariz e os olhos *do outro rosto*. Com doçura, com paixão, com ansiedade e fúria. Mas o outro rosto não se movia.

Da mesma forma como tinha aproximado do seu o *outro rosto*, afastou-o com as duas *mãos* iradas. Uma das *mãos* segurou com força os cabelos finos, perfumados, enquanto a outra erguia-se para esbofeteá-lo uma, duas, várias vezes. Um fio de sangue escorreu do canto da boca do *outro rosto*. Que mesmo assim, não se movia.

Então apanhou a navalha que trazia no bolso. Um click seco libertou a lâmina. E num golpe veloz, num único gesto, com todo ódio que era capaz, e era muito, cortou a pele macia do *outro rosto*. E o *outro rosto*, lavado de sangue, ainda assim não se movia.

Então apanhou a pedra que trazia no bolso. Ergueu-a no ar e com um golpe duro bateu na boca do *outro rosto*, para quebrar-lhe os dentes. Os cacos escorreram pelos cantos da boca, pedras num rio de sangue. Cortado, os dentes quebrados: o outro rosto não se movia.

Então apanhou o estilete agudo que trazia no bolso. E com um golpe preciso, furou os dois olhos do *outro rosto*. Cortado, dentes quebrados, olhos vazados: e não – o outro rosto não se movia. (ABREU, 1996b, p. 36-37 – grifos nossos)

Como podemos notar, há repetições de ordem diversa que produzem efeitos variados no texto de CFA. Vejamos.

Primeiro exemplo: a repetição do pronome indefinido “outro”, seguido do substantivo “rosto”. A retomada constante de “outro rosto”, ao longo do texto, reitera que o rosto visto não é o do observador, mas, sim, de alguém completamente desconhecido para ele. Além disso, esta repetição personifica o termo “outro rosto”, colocando-o na posição de personagem antagonista, já que este se mantém misterioso e indecifrável para o personagem observador até que ele descubra a causa dessa impassibilidade.

Segundo exemplo: a repetição do advérbio “tão” enfatiza e aumenta a intensidade das características de beleza, maciez e proximidade do “outro rosto”, que fascinam o seu observador. Este advérbio, juntamente com a repetição de dois outros advérbios, “não” e “então”, e com os substantivos terminados em ão(s), tais como, “tentação”, “paixão” e “mãos”, compõem uma aliteração que reforça a carga emocional da narração, dando ao texto um tom lírico, aproximando-o da prosa poética.

Terceiro exemplo: a repetição de estrutura sintática que determina o modo e/ou instrumento utilizado pelo observador para desvendar o seu antagonista, nas seguintes orações:

- 1) *Mordeu então **a boca** do outro rosto.*
- 2) *Mordeu **os lábios, o queixo, e também as faces e o nariz e os olhos** do outro rosto.*
- 3) [Mordeu] Com doçura, com paixão, com ansiedade e fúria.
- 4) *Então apanhou **a navalha** que trazia no bolso.*
- 5) *Então apanhou **a pedra** que trazia no bolso.*
- 6) *Então apanhou **o estilete agudo** que trazia no bolso.*

Este paralelismo constrói uma gradação na intensidade dos sentimentos e das ações realizadas pelo observador. No início, este é tomado de ternura e seu toque no “outro rosto” é leve e carinhoso. Contudo, no decorrer do texto, independentemente dos sentimentos e dos atos do observador – sejam estes de ternura/leve toque, de raiva/mordida, ou de fúria/navalhada-pedrada-estiletada – o “outro rosto” permanece imóvel e sem demonstrar quaisquer reações. Na oração 2 temos um exemplo de enumeração que descreve, num crescendo, as ações do observador em relação ao observado. A oração 3 apresenta uma outra enumeração que produz uma gradação na intensidade dos sentimentos experimentados pelo observador: este passa da doçura à paixão, da paixão à ansiedade, desta à fúria e, como veremos, há o desencadeamento da violência que resulta no dilaceramento do “outro rosto”.

Isso, até o momento em que o observador percebe que este “outro rosto” é uma máscara morta que encobre um outro rosto vivo.

Quarto exemplo: a repetição dos mesmos termos numa construção sintática semelhante, com a frase “Mas o outro rosto não se movia”, ao final dos parágrafos do texto, com as seguintes variações: 1) “Que mesmo assim, não se movia”; 2) “ainda assim não se movia”; 3) “o outro rosto não se movia”. Nas variações deste paralelismo, partículas tais como conjunções (“mas”), pronomes (“que”, “mesmo”) e advérbios (“ainda”, “assim”), são acrescentadas ou retiradas, o que resulta num efeito de gradação. Este efeito está ligado à intensidade dos sentimentos e ao tipo de ação realizada pelo observador (ver o terceiro exemplo), já que estas orações, sempre ao final dos parágrafos, encerram a impassibilidade do “outro rosto” em relação às ações do observador.

Vimos que, em comparação com o texto de Clarice Lispector, o texto de CFA apresenta um uso intenso da repetição como recurso lingüístico. No caso da personagem Aurélia Nascimento, vimos que as repetições sinalizam a reação passional e violenta que desencadeia o (re)nascimento da personagem. Em se tratando do personagem do texto de CFA, as repetições que constituem paralelismos reiteram o ritmo agitado das ações do protagonista diante de seu antagonista que, frente às agressões sofridas, permanece impassível e misterioso para o seu agressor. Em ambos os textos, a passionalidade construída por meio do uso do mesmo recurso, a repetição, aproxima-os tanto no plano temático, como já estudado, como no plano estrutural.

Como veremos, por meio da abordagem do texto que segue, no processo de fazimento da obra de CFA, a assunção da máscara multifacetada de escritor não é realizada, digamos, sem alguma dramatização do sofrimento causado por esta necessidade de escolha. Vejamos como o CFA-missivista se apresenta/representa numa carta aos pais.

Em 1987, CFA estava com 39 anos e já possuía uma carreira consolidada. Após retornar a São Paulo de uma visita à casa dos pais, em 12-08-1987, ele escreve aos dois uma carta em que há uma espécie de explicação sobre a dificuldade de demonstrar o seu afeto. Além disso, ele se queixa – ao mesmo tempo em que pede desculpas – por não ter se adaptado à rotina da família:

Querida mãe, querido pai,
 não sei mais conviver com as pessoas. Tenho medo de uma casa cheia de pais e mães e irmãos e sobrinhos e cunhados e cunhadas. Tenho vivido tão só durante tantos – quase 40 – anos. Devo estar acostumado.
 Dormir 24 horas foi a maneira mais delicada que encontrei de não perturbar o equilíbrio de vocês – que é muito delicado. E também de não perturbar o meu próprio equilíbrio – que é tão ou mais delicado. (ABREU, 2002, p. 153).

Neste trecho, o missivista aponta a diferença entre a rotina da família, que envolve um número grande de pessoas numa mesma casa, e a sua, uma vida marcada, como ele mesmo diz, pelo isolamento e pela solidão. Daí, a sua inabilidade de integrar-se ao cotidiano e às teias afetivas familiares, o que lhe provoca uma sensação de inadequação. Dessa forma, o carinho e o afeto que também poderiam encontrar representação por meio de abraços, beijos, afagos, etc. são representados por meio da carta, como uma forma de justificar e procurar suprir esta dificuldade:

Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples como “eu gosto de você”. Gosto de mim. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que escreve sobre a vida – como quem olha de uma janela – mas não consegue vivê-la.

Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco (...). (p. 153 – grifos nossos)

No trecho anterior, CFA aponta que a sua dificuldade de se relacionar com os pais advém do fato de ele ser um *escritor*, ou seja, alguém que só é capaz de lidar consigo, com os outros e com o mundo que o cerca por meio da ficção. É dentro deste campo, amparado pela escrita, que o CFA-missivista expressa seus medos e dificuldades em relação ao afeto familiar. Além disto, ao assumir a qualidade de escritor, a carta, de certa forma, o liberaria de exercer outros modos de expor seu afeto aos pais, já que demonstrar seus sentimentos por meio de outro veículo que não seja a escrita seria, para o missivista, uma grande barreira.

Justifica-se, pois, a sua opção pela carta: ao estruturar seu discurso em primeira pessoa, CFA cria, por meio da escrita, uma representação de si e, conseqüentemente, do(s) seu(s) destinatário(s), *i.e.*, uma ficção. Semelhante a um pentimento, à idéia de fracasso em relação ao enfrentamento das dificuldades da vida concreta, CFA sobrepõe, por meio da carta, uma espécie de correção. O arrependimento nela elaborado possui uma dupla função: ele visa a “corrigir”/remediar a falta de habilidade do missivista em integrar-se no cotidiano dos pais e da vida em família e, ao mesmo tempo, faz existir algo que, no passado recente quando da visita aos pais, não houve. Aos gestos de compreensão e de afeto em relação aos pais que ele não foi capaz de realizar na época, soma-se o pedido de desculpas: “Perdoem o silêncio, o sono, a rispidez, a solidão. Está ficando tarde, e eu tenho medo de ter desaprendido o jeito. É muito difícil ficar adulto. Amo vocês, seu filho Caio” (ABREU, 2002, p. 153).

Ao vestir, digamos, a máscara involuntária de filho, aquela que Nair e Zaél Abreu lhe atribuem,³⁵ ao produzir a carta, CFA sobrepõe uma outra máscara, desta vez, escolhida por ele: passando de filho do casal a *filho-escritor*, o missivista requiere, mais precisamente, ser reconhecido como um escritor. Se escrever em primeira pessoa é uma maneira de representar-se – e de se fazer apresentar –, é interessante notar que a estruturação dessa representação/apresentação passa, mais uma vez, pela apropriação do discurso alheio. De

³⁵ Notar que o missivista assina a carta desta forma: “seu filho Caio” (ABREU, 2002, p. 153).

modo a definir a si próprio e o modo como quer ser visto pelos pais, CFA reitera: “Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco (...)” (ABREU, 2002, p. 153). Especialmente nas duas últimas orações grifadas, há a apropriação de um trecho de *Água viva* (1973), de CL. Vejamos:

Que o Deus venha: por favor. Mesmo que eu não mereça. Venha. Ou talvez os que menos merecem mais precisem. Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor. Às vezes me arranha como se fossem farpas. (...) (LISPECTOR, 1998e, p. 51)

Embora os trechos da carta de CFA e do livro de CL, aqui citados, tratem de circunstâncias distintas – o missivista dirige-se aos pais, enquanto que a enunciativa-CL direciona seu discurso a um receptor desconhecido –, há, entre eles, algumas semelhanças; é por meio da construção de uma representação de si que ambos se caracterizam e se dão a ver para e pelo *outro*. Assim como a voz-CL se define como “inquieta”, “áspera” e “desesperançada”, o enunciador CFA utiliza adjetivos semelhantes para caracterizar suas ações: “O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra” (p. 153). Além disso, os dois enunciadores apontam que, por mais que haja dificuldade de demonstrar afeto por algo ou alguém, já que suas ações *secas* e *ásperas* realizariam, segundo eles, o contrário do que eles sentem, isso não significa que eles não tenham “muito amor. Amor louco” (ABREU, 2002, p. 153) e “amor dentro de mim” (LISPECTOR, 1998e, p. 51).

Na comparação entre estes dois trechos, percebemos que o autor-criador CFA – que é, também o CFA-leitor da obra de CL –, ao escrever sua carta aos pais, um fato concreto, vale-se de uma situação ficcional, a apropriação da voz-CL, agregando-se a ela para descrever seus sentimentos e construir sua auto-representação. Nesse sentido, assim como visto

anteriormente em relação às citações literais e nomeadas de CL, bem como às menções às representações de sua vida e de sua obra, é comum que os enunciadores CFA associem uma ficção (o texto de CL) à representação, na carta, de uma realidade por eles vivida, neste caso, a dificuldade de demonstrar afeto aos pais, e *vice-versa*. É por isto que, no momento em que o missivista escreve “Amo vocês como quem escreve para uma ficção” (ABREU, 2002, p. 153), ele não está sendo incoerente: no plano da ficção, é possível sanar seus bloqueios afetivos e concretizar o que seria, no plano real, difícil. Num balanço entre a representação do passado vivido por ele – em que há o bloqueio afetivo – e a carta como instrumento que possibilita romper e remediar este bloqueio –, resta a escrita como saldo positivo, já que, além de fazer a mediação entre a falta de habilidade em se relacionar e a “reparação” desta falta, o missivista tem a vantagem de não precisar despir-se da *persona* de escritor para si e para os outros.

Vejamos em que medida esta carta se relaciona com uma crônica de CL, no que se refere ao momento da escolha da máscara por meio da qual a pessoa apresenta-se/representa-se para si e para o mundo que a cerca.

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos da adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva, como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é.

Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar.

É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. (LISPECTOR, 1984, p. 100-101)

O trecho acima pertence à crônica “Persona”, de CL, publicada em 02 de março de 1968, no *Jornal do Brasil*. De acordo com Franco Junior (1993), trechos de “Persona” foram reaproveitados por CL na construção de um narrador de 3ª pessoa, que relata as experiências de escolha da “máscara de guerra de vida” (LISPECTOR, 1984, p. 100-101) da personagem Lóri, do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado no ano seguinte à crônica, em 1969.³⁶

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia — só o entendeu depois — pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. (LISPECTOR, 1998d, p. 83 – grifo nosso)

Neste trecho, Lóri, uma professora primária, vai a um coquetel na esperança encontrar um homem que desvie seu interesse por Ulisses, um professor universitário com quem ela está emocionalmente envolvida. A personagem compõe, por meio da maquiagem, uma máscara de “caça” para ir à festa. Ao sentir-se desconfortável, já que a maquiagem faz com que Lóri se apresente/represente como alguém “que ela não era” (p. 83), a personagem apanha um táxi e volta para casa. Ao ser olhada pelo motorista do carro que a leva, ela, rapidamente, dá-se conta de que a máscara que havia escolhido é inadequada:

O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta. (...)
Também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva. Aquela mesma que nos partos da adolescência se escolhia para não se ficar desnudo

³⁶ O estudo comparativo entre a crônica e o romance de CL é realizado por Franco Junior (1993), em sua dissertação de mestrado. É importante mencionar que CFA não apenas apropria-se de fragmentos de seus próprios textos/discursos como, também, semelhante à Lispector, vale-se de grande parte de uma crônica sua para construir um trecho do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. Esta apropriação e sua relação com este mesmo procedimento utilizado por CL serão estudadas no terceiro capítulo deste trabalho.

para o resto da luta. Não, não é que se fizesse mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estivesse nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível: era pois menos perigoso escolher, antes que isso fatalmente acontecesse, escolher sozinha ser uma “persona”. Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter ativa como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era.

Se bem que podia acontecer uma coisa humilhante. Como agora no táxi acontecia com Lóri. É que, depois de anos de relativo sucesso com a máscara, de repente — ah menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou de uma palavra ouvida do chofer — de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão com um ruído oco. E eis rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E o rosto de máscara crestada chorava em silêncio para não morrer. (LISPECTOR, 1998d, p. 85 – grifo nosso)

Os trechos em destaque descrevem o momento da falência do artifício escolhido por Lóri. Sua máscara cresta-se “toda como lama seca”, expondo o “rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser” (p. 85).

Voltemos à carta de CFA aos pais, especialmente nas orações: “Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco (...)” (ABREU, 2002, p. 153). Neste trecho, podemos dizer que “por trás disso” – a máscara usada por CFA quando da visita à casa dos pais, uma face que contempla o “áspero do gesto” e a “secura da palavra” –, “há muito amor. Amor louco”. No entanto, é somente a escrita que dá uma outra forma e torna possível – do modo como ele gostaria – a expressão deste “amor louco” que, digamos, já “estava lá”. Isso porque, ao escrever a carta, CFA reconhece que, sobre a máscara seca e áspera, ele pode colocar uma outra que melhor o apresente/represente.

Mais do que um pentimento/arrependimento – que faz acontecer, no plano dos afetos familiares, o que, na época da visita, não foi possível – a carta aos pais oferece a CFA a possibilidade de ele apresentar-se/representar-se, efetivamente, da forma como lhe agrada. É neste momento que algo semelhante ao que é relatado na crônica de CL – e que ocorre, a Lóri, personagem do romance –, acontece, também, com o missivista:

[“Persona”]

(...) Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. (LISPECTOR, 1984, p. 100)

[*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*]

Mas quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era. (LISPECTOR, 1998d, p. 85)

Com a sua “máscara de guerra” de escritor, CFA “é”, “ganha uma nova firmeza” e “supera um obstáculo” (1998d, p. 85). Além ser uma constituinte do autor-criador CFA, a escrita permite a ele vestir inúmeras faces e assumir perspectivas variadas, ou seja, a de narrador, de personagem, de missivista, de dramaturgo, de autor etc., tantas quantas forem os gêneros de discurso praticados por ele. Faz-se, a partir do contraponto entre os diferentes gêneros de discurso, cuja construção se dá por meio da apropriação e da reelaboração de elementos da obra de CL, uma dialogia em que as vozes ali contidas se constituem e são constituídas umas pelas outras. Embora aparentemente fragmentadas e fragmentárias, estas vozes vibram simultaneamente, constituindo a única característica permanente de CFA: a qualidade de escritor assumida – e requerida por ele – tanto na esfera pública, que envolve os demais escritores, o público leitor e a crítica, quanto na esfera familiar e íntima, que contempla seus pais, parentes e amigos.

É por meio da representação/apresentação de si e do *outro*, para si e para o *outro*, algo deixado como legado por meio da escrita, que o autor-criador CFA pôde se experimentar atuar como contista, cronista, missivista e dramaturgo, elucidando, em cada um destes gêneros, o ser contido em potência nos demais. Nesse sentido, não haveria uma definição estanque de papéis e funções exercidos por ele, a não ser a permanência de uma posição de base – a de escritor –, a partir da qual se fazem as demais.

CAPÍTULO II

*Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.*

*Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.*

*Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu 'screvo.*

Ricardo Reis

2 – Os fragmentos explícitos de e sobre a obra de Julio Cortázar e as menções à sua figura de escritor: a verdade do clichê e/ou o clichê da verdade

No capítulo anterior, vimos que as apropriações da voz-CL, feitas por CFA em sua obra, são um modo recorrente de o escritor confeccionar sua escrita e fazer-se escritor por meio dela. No fazimento de sua obra, CFA experimentou e experimentou-se em vários papéis, tais como, o de contista, o de cronista, o de missivista, o de romancista, o de dramaturgo, e, sobretudo, o de autor que comenta e avalia os seus demais posicionamentos. No contraponto entre estes gêneros de discurso, emergem inúmeras funções – de filho, de amigo, de narrador, de personagem, de leitor, de fã, etc. – que são encenadas, por vezes, de modo conflituoso e/ou harmonioso. Nesse sentido, sabemos, também, que a reivindicação e a assunção da posição de escritor, por parte de CFA, apóia-se, digamos, numa escrita de mascaramento, em que estão em jogo tanto as idéias/representações que CFA tinha de si, quanto as que ele escolheu e desejou, consciente ou inconscientemente, construir para se dar a ver para e pelo *outro* – seja este outro o leitor, a crítica especializada, os pais, os amigos, etc. – e, por que não dizer?, para e por si próprio.

Neste capítulo, estudaremos as apropriações de alguns elementos da obra de Julio Cortázar (JC, daqui em diante) feitas por CFA em uma escrita multifacetada na qual as *personae* que aí se fazem discutem, metalingüisticamente, sobre o ato de escrever, considerando-o como tarefa fundamental para a afirmação de suas existências. Em outras palavras, valer-se da escrita para comunicar-se ao (com um) *outro* seria equivalente, para os enunciadores CFA, a existir e a resistir.

Na primeira parte deste capítulo, trabalharemos com as pistas declaradas da presença de JC na obra de CFA. Com base nos **Quadros 4 e 5** (ver p. 221 e p. 223) que se encontram em anexo, estudaremos o modo como a voz-JC integra e ajuda a compor as vozes dos enunciadores CFA e os seus discursos/textos. No **Quadro 4**, podemos visualizar o primeiro

tipo de apropriação, feita por CFA, da voz-JC, a saber, a *citação*. São *citações literais e nomeadas da obra de Julio Cortázar* as apropriações de trechos de textos/discursos do referido autor, sem que haja, neles, qualquer modificação feita por CFA. Estas citações são facilmente identificáveis por causa da presença do nome do autor e/ou do conto e/ou livro de contos ao(s) qual(is) elas pertencem. O **Quadro 5** enumera as ocorrências do segundo tipo de apropriação da voz-JC, a *menção*. Compreendemos por *menções à obra e à figura do escritor* as referências, nos textos/discursos de CFA, ao conjunto da obra de JC que, em geral, aparece como um componente do repertório cultural dos enunciadores CFA. Além disso, as menções podem referir-se a aspectos biográficos da vida do escritor.

Na segunda parte deste capítulo, estudaremos o terceiro tipo de apropriação da voz-JC feita por CFA, as *referências cifradas*, ou seja, os fragmentos de discurso de JC que não são facilmente identificáveis nos textos/discursos de CFA. Isso porque o autor-criador CFA não fornece quaisquer referências sobre o(s) contexto(s) anterior(es) ao(s) qual(is) estes fragmentos pertencem. Estes vestígios menos evidentes da voz-JC na composição das *personae* CFA envolvem as motivações e as situações dramáticas semelhantes, as construções lingüísticas e os procedimentos que visam à criação de efeitos dramáticos e estéticos comuns à obra dos dois escritores.

Se tivermos em mente os **Quadros 4 e 5**, podemos notar que as citações literais e nomeadas da voz-JC, bem como as menções à sua obra e à sua figura perpassam, cronologicamente, todo o período que abrange a produção escrita de CFA. No **Quadro 4**, as citações estão em número reduzido e aparecem na forma de epígrafe de um conto (citação 1) e de uma das subdivisões de *O ovo apunhalado* (1975[1984]) (citação 2). Em se tratando do **Quadro 5**, as menções ali reunidas são compostas de: 1) referências que integram o repertório cultural dos enunciadores CFA (menções 3 e 4); 2) aspectos relativos a características da figura de Julio Cortázar e à sua biografia (menções 7, 8, 9, 10, 11 e 12); 3) comparações que

servem como uma espécie de modelo e/ou clichê a ser seguido/encenado pelos enunciadores CFA (menções 5 e 6).

Se compararmos os quadros de citações e menções da voz-CL e da voz-JC na obra de CFA, perceberemos que os **Quadros 4 e 5** apresentam um número reduzido de referências declaradas a Julio Cortázar. Ao contrário do que acontece com a voz-CL que, como vimos, alcança várias instâncias nos textos de CFA – que vão desde as epígrafes até a construção de representações da escritora, que figura, em alguns textos/discursos, como uma personagem de CFA –, a voz-JC possui, nos quesitos citação e menção, um aparecimento discreto e, digamos, menos complexo.

Porém, a apropriação da voz-JC por CFA não é menos importante. Além das citações e das menções à obra e à figura de Julio Cortázar, que abrangem as epígrafes, os constituintes do repertório cultural dos enunciadores CFA e os aspectos biográficos – suas visitas ao Brasil, seu casamento com a escritora Ugné Karvelis com quem Caio Fernando Abreu teve contato, o signo de Virgem em comum entre ambos os escritores – cabe destacar que, em se tratando de referências explícitas ao escritor argentino, as que nos provocaram maior curiosidade são as menções 5 e 6 do **Quadro 5**. Nestas, podemos flagrar indícios da estereotipagem de situações dramáticas, de personagens, de sentimentos etc., um procedimento que se torna muito comum na produção escrita de CFA a partir dos anos de 1980. Esta estereotipagem consiste em considerar algo já realizado, dito e/ou escrito por outra pessoa e/ou autor-criador como um clichê, de modo a provocar a impressão de que o que está sendo dito/narrado por suas *personae* não passa de algo já desgastado e sem valor estético-literário. No entanto, esta impressão se mostra falsa: ao fazerem uso da estereotipia, ao contrário de invalidar seus textos/enunciados, as vozes-CFA, paradoxalmente, afirmam que os lugares-comuns de suas

narrativas são válidos, pois estes, ao serem colocados e recombinaados em contextos diferentes, produzem significados e efeitos diversos.³⁷

A seguir, vejamos como a voz-JC é tomada de empréstimo por CFA. Isto, num primeiro momento, atesta a validade da história contada por Julio Cortázar que, ao ser mencionada no texto/discurso de CFA, torna-se um parâmetro na comparação entre os textos/discursos de ambos os enunciadorees. Num segundo momento, esta comparação adquire um valor metonímico e metafórico capaz de produzir novos significados que enriquecem tanto o texto/discurso de CFA quanto o de JC:

(...) Depois [Pérsio] começou a vestir seu enorme casaco verde-musgo, como o de um aviador, cheio de bolsos, presilhas, cordões, distintivos costurados, pendurados, caseados e fechos. Atrapalhou-se, e como um afogado, como num conto de Cortázar, Santiago lembrou, começou a fazer gestos desordenados com os braços compridos, enfiando um pelo avesso e deixando o capuz escorregar para dentro, uma corcunda. Babou um pouco, olhando para os dois, vesgo. (ABREU, 1983, p. 141 – grifo nosso)

Esta menção pertence ao conto “Pela noite”, de CFA. Este trecho narra o momento em que Pérsio e Santiago se preparam para sair na noite *gay* paulistana. Em se tratando da menção ao afogado “num conto de Cortázar” (p. 141) é provável que o conto apropriado por CFA seja “Relato com um fundo de água”, do livro *Final do jogo* (1956).³⁸ No entanto, no que se refere à confusão de Pérsio ao vestir o casaco, há uma referência cifrada a um outro conto de JC, intitulado “Ninguém tem culpa”, que também faz parte do livro *Final do Jogo*. Vejamos de que maneira o primeiro conto, “Relato com um fundo de água”, de JC, é apropriado por CFA de modo a construir/caracterizar seu personagem.

(...) E quando rio acima vi o corpo do afogado, balançando lentamente como para se desenredar dos juncos da outra margem, a razão da noite e de que eu

³⁷ O procedimento de estereotipagem, aqui, encontra expressão por meio dos exemplos que serão estudados a seguir. Um estudo deste aspecto no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de CFA, foi feito em nossa dissertação de mestrado (DIAS, 2006).

³⁸ Em espanhol: “Relato con un fondo de agua”, *Final del juego* (1956).

estivesse nela resolveu-se naquela mancha negra à deriva, que mal girava, retida por um tornozelo, por uma mão, oscilando suavemente para se soltar, saindo dos juncos até entrar na corrente do canal, aproximando-se compassada da ribeira nua onde a lua ia lhe dar de cheio em plena cara. (CORTÁZAR, 1971, p. 146 – grifo nosso)³⁹

Este trecho do conto de JC refere-se ao momento em que o narrador-protagonista relata um sonho recorrente ao amigo Maurício. Neste sonho, ele caminha à beira de um rio que o leva até o local onde se encontra o corpo de um afogado. Depois de muita dificuldade para alcançar o cadáver, ao virá-lo de barriga para cima, o protagonista reconhece, com surpresa, no rosto do afogado, a sua própria face. Se compararmos especialmente as orações grifadas no trecho do conto de Julio Cortázar com o trecho do conto de CFA anteriormente citado, percebemos que no conto “Pela noite”, a comparação feita pelo personagem Santiago – entre o modo como Pérsio veste o casaco e o afogado, do conto de JC, que bóia enroscado nos juncos de um lago – sugere, de modo ambivalente, que: 1) Pérsio, ao se vestir, enrosca-se no casaco grande e cheio de bolsos e amarras, fazendo movimentos semelhantes aos de uma pessoa afogando-se; 2) A dificuldade de Pérsio ao vestir-se, faz com que Santiago se lembre do afogado do conto de JC. Nesta cadeia de livres associações, presente neste trecho do texto de CFA, há um outro elemento que incrementa o jogo de significações: metonimicamente, Pérsio encenaria, em sua realidade, algo que existe e foi lido, na ficção, por Santiago, assim como, metaforicamente, o conto de JC, também, serve de modelo, digamos, para caracterizar/classificar o afobamento e a falta de habilidade de Pérsio com a própria roupa.

Ainda, no que se refere à confusão de Pérsio ao vestir-se, temos uma apropriação, feita por CFA, de elementos de um outro conto de JC que são deslocados de modo a compor e caracterizar a “cena”:

³⁹ “Y cuando río arriba vi el cuerpo del ahogado, balanceándose lentamente como para desenredarse de los juncos de la otra orilla, la razón de la noche y de que yo estuviera en ella se resolvió en esa mancha negra a la deriva, que giraba apenas, retenida por un tobillo, por una mano, oscilando blandamente para soltarse saliendo de los juncos hasta ingresar en la corriente del canal, acercándose cadenciosa a la ribera desnuda donde la iba darle de lleno en plena cara” (CORTÁZAR, 2007a, p. 501-502).

Com um puxão, arregaça a manga do pulôver e olha para a mão como se não fôsse sua, mas agora que está fora do pulôver vê-se que é a sua mão de sempre e êle a deixa cair na extremidade do braço sôlto, e pensa que será melhor meter o outro braço na outra manga para ver se assim fica mais fácil. (...) Melhor tudo ao mesmo tempo, abaixar a cabeça para enfiá-la à altura da gola do pulôver, enquanto mete o braço livre na outra manga, endireitando-a e puxando simultaneamente com os dois braços e o pescoço. Na repentina penumbra azul que o envolve, parece absurdo continuar assobiando. Começa a sentir como um calor no rosto, ainda que parte da cabeça já devesse estar de fora, mas a testa e todo o rosto continuam cobertos e as mãos só andam pela metade das mangas; por mais que puxe nada vem para fora e agora pensa que talvez se tenha enganado nessa espécie de cólera irônica com que reiniciou a tarefa, e que cometeu a bobagem de meter a cabeça em uma das mangas e uma mão na gola do pulôver. (...) a lã azul aperta-lhe agora com uma fôrça quase irritante o nariz e a bôca, sufoca-o mais do que tivesse podido imaginar, obrigando a respirar profundamente enquanto a lã vai se umedecendo junto à bôca; provàvelmente desbotará e manchará seu rosto de azul. (CORTÁZAR, 1971, p. 15-16 – grifos nossos)⁴⁰

Este trecho pertence ao conto “Ninguém tem culpa”,⁴¹ de Cortázar. Neste conto, o personagem se atrapalha ao vestir um pulôver. Como se pode notar, há, por parte do protagonista, um estranhamento. Quanto mais ele tenta livrar-se da blusa, mais esta parece sufocá-lo. Além disso, o personagem não reconhece a própria mão no interior da roupa, o que sugere que os movimentos executados por ela não lhe pertencem. Vejamos como é narrado o desfecho desta situação:

⁴⁰ “De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver se así resulta más sencillo. (...) Mejor todo al mismo tiempo, agachar la cabeza para calzarla a la altura del cuello del pulóver a la vez que mete el brazo libre en la otra manga enderezándola y tirando simultáneamente con los dos brazos y el cuello. En la repentina penumbra azul que lo envuelve parece absurdo seguir silbando, empieza a sentir como un calor en la cara, aunque parte de la cabeza ya debería estar afuera, pero la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas, por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que a hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver. (...) la lana azul le aprieta ahora con una fuerza casi irritante el nariz y la boca, lo sufoca más de lo que hubiera podido imaginarse, obligándolo a respirar profundamente mientras la lana se va humedeciendo contra la boca, probablemente desteñirá y le manchará la cara de azul” (CORTÁZAR, 2007a, 393-394).

⁴¹ Em espanhol: “No se culpe a nadie”, *Final del juego* (1956).

Não quer abrir os olhos absurdamente, mas sabe que pulou para fora, essa matéria fria, essa delícia é o ar livre, e não quer abrir os olhos e espera um segundo, dois segundos, deixa-se viver em um tempo frio e diferente, o tempo do lado de fora do pulôver, está de joelhos e é belo estar assim, até que, pouco a pouco, reconhecidamente entreabre os olhos livres da baba azul da lã do lado de dentro, entreabre os olhos e vê as cinco unhas negras suspensas apontando para os seus olhos, vibrando no ar antes de saltar contra seus olhos, e tem tempo de baixar as pálpebras e jogar-se para trás, cobrindo-se com a mão esquerda, que é sua mão, que é tudo o que lhe resta para se defender de dentro da manga, para que puxe para cima a gola do pulôver e a baba azul envolva outra vez seu rosto, enquanto se levanta para fugir a outra parte, para chegar afinal a alguma parte sem mão e sem pulôver, onde somente haja um ar ruidoso que o envolva e o acompanhe e o acaricie e doze andares. (CORTÁZAR, 1971, p. 20)⁴²

De acordo com o trecho acima, fica sugerido que o protagonista se livra temporariamente do pulôver. Contudo, ao abrir os olhos, ele avista as ameaçadoras unhas negras que investem contra ele, fazendo com que o pulôver novamente o envolva. Nesse momento, no anseio de fugir para algum lugar “sem mão e sem pulôver” (p. 20), ele cai – ou se atira? – de uma altura de doze andares. É importante destacar que, como a narração é construída de maneira a reforçar as ambigüidades, não podemos distinguir se o homem foi uma vítima de seu embaraço com a roupa, se o pulôver continha algo de monstruoso e assassino, se o próprio personagem, ao atralhar-se com ele, deu-lhe esta conotação, ou, porque não?, estas três possibilidades ao mesmo tempo. Isso faz com que reconheçamos mais uma apropriação, por parte de CFA, de elementos deste conto de Cortázar, de modo a construir um outro texto/discurso seu. Trata-se do conto “Gravata”, do livro *O ovo apunhalado*, produzido em 1975, escrito anteriormente ao conto “Pela noite”, que é de 1983.

Em “Gravata”, um homem avista uma gravata de seda importada na vitrine de uma loja. Depois de juntar suas economias feitas durante o mês, ele a compra. Ao abrir seu

⁴² “(...) absurdamente no quiere abrir los ojos pero sabe que ha salido afuera, esa materia fría, esa delicia es el aire libre, y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, se deja vivir en un tiempo frío e diferente, el tiempo de fuera del pulóver, está de rodillas y es hermoso estar así hasta que poco a poco agradecidamente entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, vibrando en el aire antes de saltar contra sus ojos, y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos” (CORTÁZAR, 2007a, p. 397).

armário, o personagem percebe que suas roupas são demasiado velhas e vulgares e que, por isso, elas não combinam com a gravata cara e requintada que ele acabou de adquirir.

Fascinado pelo objeto recém comprado, ele resolve experimentá-la:

(...) tomou-a com os dedos de pontas quadradas e colocou-a em volta do pescoço. Os dez dedos esmeraram-se em laçadas: segurou as duas pontas com extremo cuidado, cruzou a ponta esquerda com a direita, passou a direita por cima e introduziu a ponta entre um lado esquerdo e um lado direito. Abriu a porta do guarda-roupa, onde havia o espelho grande, olhou-se de corpo inteiro, as duas mãos atarefadas em meio ao pano. Sentia-se aliviado. (...) — “Basta apertar.” Mas antes de apertar uma coisa qualquer começou a acontecer independente de seus movimentos. Sentiu o pescoço sendo lentamente esmagado, introduziu os dedos entre os dois pedaços de cor vagamente indefinível, entremeado de pequenas formas coloridas, mas eles queimavam feito fogo. Levou os dedos à boca, lambeu-os devagar, mas seu ritmo lento chocava-se contra o ritmo acelerado da gravata, apertando cada vez mais. Ainda tentou desvencilhar-se duas, três vezes, dizendo-se baixinho do impossível, o pescoço queimava e inchava, sentia os olhos encherem-se de sangue, quase saltando das órbitas. Quando tentou gritar é que ergueu os olhos para o espelho e, antes de rodar sobre si mesmo para cair sobre o assoalho, ainda teve tempo de ver um homem de olhos enormes, boca aberta revelando algumas cáries e falhas nos dentes, inúmeras rugas na testa, escassos cabelos despenteados, duas pontas de seda estrangeiras movimentando-se sobre o peito, uma mão cerrada com força e a outra estendida em direção ao espelho, como se pedisse socorro a qualquer coisa muito próxima, mas inteiramente desconhecida. (ABREU, 1975, p. 17)⁴³

Se compararmos os trechos dos contos de JC e de CFA, percebermos que as situações dramáticas nas quais seus personagens estão envolvidos são semelhantes. Inclusive os

⁴³ Trecho modificado na edição revista: “(...) tomou-a entre os dedos de pontas arredondadas e colocou-a em volta do pescoço. Os dez dedos esmeraram-se em laçadas: segurou as duas pontas com extremo cuidado, cruzou a ponta esquerda com a direita, passou a direita por cima e introduziu a ponta entre um lado esquerdo e um lado direito. Abriu a porta do guarda-roupa, onde havia o espelho grande, olhou-se de corpo inteiro, as duas mãos atarefadas em meio às pontas de pano. Sentia-se aliviado. (...) — Basta apertar. Mas antes de apertar uma coisa qualquer começou a acontecer independente de seus movimentos. Sentiu o pescoço sendo lentamente esmagado, introduziu os dedos entre os dois pedaços de pano de cor vagamente indefinível, entremeado por pequenas formas coloridas, mas eles queimavam feito fogo. Levou os dedos à boca, lambeu-os devagar, mas seu ritmo lento opunha-se ao ritmo acelerado da gravata, apertando cada vez mais. Ainda tentou desvencilhar-se duas, três, quatro vezes, dizendo-se baixinho do impossível de tudo aquilo, o pescoço queimava e inchava, os olhos inundados de sangue, quase saltando das órbitas. Quando tentou gritar é que ergueu os olhos para o espelho e, antes de rodar sobre si mesmo para cair sobre o assoalho, ainda teve tempo de ver um homem de olhos esbugalhados, boca aberta revelando algumas obturações e falhas nos dentes, inúmeras rugas na testa, escassos cabelos despenteados, duas pontas de seda estrangeira movimentando-se feito cobras sobre o peito, uma das mãos cerradas com força e a outra estendida em direção ao espelho — como se pedisse socorro a qualquer coisa muito próxima, mas inteiramente desconhecida” (ABREU, 1984, p. 31 – grifos nossos).

desfechos de ambos os contos são parecidos, na medida em que fica sugerida a morte dos personagens. Para compor seu texto/discurso, CFA desloca elementos do conto de Julio Cortázar. Enquanto no conto deste escritor temos um pulôver como instrumento, maneira e/ou causa da morte do protagonista, no conto de CFA temos, exercendo essas mesmas funções, a gravata. Além disso, a ambigüidade na narrativa é construída por CFA de maneira análoga à do conto de JC. Vejamos:

JC (...) reconhecidamente entreabre os olhos livres da baba azul da lã do lado de dentro, entreabre os olhos e vê as cinco unhas negras suspensas apontando para os seus olhos, vibrando no ar antes de saltar contra seus olhos, e tem tempo de baixar as pálpebras e jogar-se para trás, cobrindo-se com a mão esquerda, que é sua mão, que é tudo o que lhe resta para se defender de dentro da manga (...). (CORTÁZAR, 1971, p. 20 – grifo nosso)

CFA Quando tentou gritar é que ergueu os olhos para o espelho e, antes de rodar sobre si mesmo para cair sobre o assoalho, ainda teve tempo de ver um homem de olhos enormes, boca aberta revelando algumas cáries e falhas nos dentes, inúmeras rugas na testa, escassos cabelos despenteados, duas pontas de seda estrangeiras movimentando-se sobre o peito, uma mão cerrada com força e a outra estendida em direção ao espelho, como se pedisse socorro a qualquer coisa muito próxima, mas inteiramente desconhecida. (ABREU, 1975, p. 17 – grifo nosso)

Ambos os trechos descrevem o clímax das narrativas de JC e de CFA, momentos críticos em que os protagonistas se vêem ameaçados, respectivamente, pelo pulôver e pela gravata. É interessante notar que, enquanto o protagonista de “Ninguém tem culpa” “entreabre os olhos e vê as cinco unhas negras suspensas apontando para os seus olhos” (CORTÁZAR, 1971, p. 20), o personagem de “Gravata” vê “duas pontas de seda estrangeiras movimentando-se sobre o peito” (p. 17). No conto de JC, não é possível precisar se as unhas negras pertencem à mão direita do personagem, pois esta mão, para ele, é estranha e parece ter vontade própria. Esse estranhamento fica sugerido porque, em seguida, há a descrição da mão esquerda do protagonista como sendo “a mão esquerda, que é sua mão, que é tudo o que lhe resta para se defender de dentro da manga” (CORTÁZAR, 1971, p. 20), o que pressupõe que

a mão direita, a das unhas negras, não seria sua. Neste conto, também não sabemos ao certo o que se passou com o protagonista. Temos algumas suposições: a primeira delas – e o próprio título do conto indicia –, é a de que “ninguém tem culpa”, ou seja, a morte do personagem pode ter sido causada por um acidente em que ele, ao enroscar-se com o pulôver, debateu-se a ponto de cair pela janela do apartamento. Outra hipótese é a de que, ao vestir o pulôver, este cria vida e sufoca o protagonista a ponto de levá-lo a atirar-se pela janela em busca de alívio. Uma outra interpretação agrega as duas hipóteses anteriores: o protagonista enrosca-se no pulôver – que parece sufocá-lo –, ao mesmo tempo em que a atrapalhação, ao executar uma tarefa banal, pode transformar-se, subitamente, em algo tão difícil a ponto de ser encarada pelo protagonista como algo controlado por uma força estranha/sobrenatural. A isso soma-se a sugestão de que a sua mão direita, ao passar por dentro do pulôver e sair pela manga, adquire, fantasticamente, um aspecto animalesco, algo que faz com que o protagonista não a reconheça como sua. Como visto, as unhas negras parecem atacar o personagem até que ele seja, novamente, envolvido pela blusa.

No conto de CFA, o desfecho também é ambíguo, pois, nas orações “duas pontas de seda estrangeiras movimentando-se sobre o peito, uma mão cerrada com força e a outra estendida em direção ao espelho” (ABREU, 1975, p. 17), não temos certeza se é o próprio personagem que se enforca com a gravata, se é a gravata que, personificada, enforca-o, ou, ainda, simultaneamente, as duas coisas. No entanto, se compararmos os trechos das duas edições do mesmo conto de CFA, a edição revista parece, de certa forma, resolver esta ambigüidade. Isso porque, em lugar de “duas pontas de seda estrangeiras movimentando-se sobre o peito”, da primeira edição, na edição revista, CFA acrescenta “duas pontas de seda estrangeira movimentando-se feito cobras sobre o peito”. Na primeira edição, o adjetivo no plural “estrangeiras” refere-se a “duas pontas de seda”. Compreendemos, pois, que as duas pontas é que são estrangeiras/estranhas e não o pano em si, isto é, a seda da qual as duas

pontas são feitas. Na edição revista, o adjetivo no singular “estrangeira” designa não “as pontas”, mas, sim, a seda. A qualidade de estranho/estrangeiro é dada pelo acréscimo da comparação “feito cobras”, o que dá à movimentação das “duas pontas de seda” a conotação de que elas se personificam e assassinam o protagonista. No pentimento/sobreposição dos trechos da primeira edição pela edição revista, CFA faz uma contenção no efeito de ambigüidade, o que resulta numa maior clareza de que o personagem foi vítima não de si próprio e, sim, da gravata, que criou vida e o enforcou. Isso faz com que o conto, em sua segunda versão, ganhe uma interpretação mais “fechada”.

Voltemos ao conto “Pela noite”, que é construído com base num pentimento. Neste pentimento, como visto, encontramos, em potência, elementos de “Relato com um fundo de água” e “Ninguém tem culpa”, de JC, que, associados aos “novos” elementos criados por CFA, auxiliam na produção de outros textos/discursos. Além disso, no conto de CFA, percebemos uma espécie de “(re)ficcionalização”, feita por meio da metáfora e da metonímia. Metonimicamente, Pérsio encenaria uma espécie de duplo do afogado do conto de Cortázar, ao mesmo tempo em que, metaforicamente, o afogado do conto de JC contribuiria para a caracterização das ações e, por conseqüência, do personagem Pérsio. Encontrados na realidade textual do enunciador CFA os seus correspondentes ficcionais, os contos “Relato com um fundo de água” e “Ninguém tem culpa”, de JC, estes auxiliariam na caracterização do estado de afobamento de Pérsio ao vestir o casaco, algo que, na perspectiva de Santiago, o personagem que o observa, já foi lido e/ou vivido, no nível da representação, pois ele teve contato com os contos de JC. Além disso, se levarmos em consideração que Pérsio não é o verdadeiro nome do personagem de “Pela noite” mas, sim, uma máscara assumida por ele, o duplo que ele constitui com o afogado de JC afirma, novamente, a presença da voz-JC nos

textos/discursos de CFA, já que o (re)batismo do personagem de “Pela noite” é uma homenagem ao personagem Pérsio de *Os prêmios*, de Julio Cortázar.⁴⁴

A este procedimento de (re)ficcionalização, soma-se um outro modo de produção de sentidos, engendrado pelo autor-criador, que deve ser levado em consideração. Trata-se da paródia. Vejamos a menção 6 do **Quadro 5**:

“COMO naquele conto de Cortázar – encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzado. Sétimo ou oitavo porque era mágico e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro” (ABREU, 1988a, p. 99).

Esta menção – assim como a menção anteriormente analisada –, refere-se a *um conto de Cortázar*, mas não revela, claramente, qual é o conto utilizado como parâmetro de comparação. Cabe ao leitor recorrer ao seu repertório de leituras para (re)compor a informação dada – propositalmente? – “pela metade” pelo autor-criador. Cumprida esta primeira exigência, digamos, o próximo passo é relacionar o conteúdo do conto de JC com o conto de CFA que o mencionou. No processo de recepção dos dois textos pelo leitor, o contraponto entre os textos/discursos de ambos os autores potencializaria os significados tanto do primeiro conto quanto do segundo.

A partícula “encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzado” (ABREU, 1988a, p. 99) revela que, para construir o seu “Mel & girassóis”, presente no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, CFA se apropria, desta vez, do conto “Ventos alísios”, do livro *Alguém que anda por aí*, de 1977, de JC.⁴⁵

O conto de JC narra a história de um casal que, para driblar o tédio e a mesmice de um casamento de vinte anos, inventa um jogo. Este jogo é jogado com base em algumas regras

⁴⁴ Em espanhol: *Los premios* (1960). A respeito do (re)batismo dos personagens ligado à questão do mascaramento, no conto “Pela noite”, de CFA, ver nossas análises no primeiro capítulo.

⁴⁵ Em espanhol: “Vientos alisios”, *Alguien que anda por ahí* (1977).

estipuladas por eles. A primeira delas é que ambos devem viajar em vôos separados para um hotel de luxo na África. A segunda regra recomenda que, no hotel, eles se hospedem em bangalôs diferentes. A terceira regra indica que o casal se comporte como se ambos fossem desconhecidos um do outro a ponto de que não haja censura nem olhares reprovadores que condenem as ações e as decisões que cada um deles toma. A quarta regra prevê um encontro às escondidas em que Vera e Maurício devem decidir se vale a pena ou não continuarem no jogo. Por último, a quinta regra propõe que eles voltem para casa no mesmo avião. A partir daí, eles entrariam numa “zona divertida e incerta, soma aleatória na qual tudo podia acontecer e da qual não se devia falar” (CORTÁZAR, 1981, p. 27).⁴⁶ Um vez traçado esse roteiro, eles passam à execução do plano. Quando Vera chega ao hotel, ela avista Maurício já integrado em um grupo de pessoas. Pouco tempo depois, assim como Maurício se envolve com Ana, Vera inicia um namoro com Sandro.

O código fixava sábado às sete, Vera aproveitou um encontro sem testemunhas na praia e mostrou ao longe um palmeiral propício. Abraçaram-se com um velho carinho, rindo como crianças, acatando ao artigo quarto, boa gente. Havia uma macia solidão de areia e ramos secos, cigarros e esse bronzeado do quinto ou sexto dia em que os olhos ficam brilhando como novos, em que falar é uma festa. (CORTÁZAR, 1981, p. 31 – grifo nosso)⁴⁷

O trecho acima refere-se ao momento em que Vera e Maurício encontram-se às escondidas para conversarem a respeito de como ambos estavam se saindo em suas aventuras amorosas, algo que está previsto na quarta regra do jogo criado por eles. Antes de estudarmos

⁴⁶ “(...) entraba en una zona a la vez decidida e incierta, suma aleatoria en la que todo podía darse y la que no había que hablar” (CORTÁZAR, 2007b, p. 485).

⁴⁷ “El código fijaba el sábado a las siete de la tarde, Vera aprovechó un encuentro sin testigos en la playa y mostró a la distancia un palmeral propicio. Se abrazaron con un viejo cariño, riéndose como chicos, acatando el artículo cuatro, buena gente. Había una blanda soledad de arena y ramas secas, cigarrillos y ese bronceado del quinto o sexto día en que los ojos se ponen a brillar como nuevos, en que hablar es una fiesta” (CORTÁZAR, 2007b, p. 488).

o modo como CFA se apropria de elementos presentes neste trecho para descrever o encontro do casal anônimo de seu conto, vejamos como “Mel & girassóis” é estruturado.

Neste conto de CFA, é narrado um encontro amoroso bem sucedido entre um homem e uma mulher. Ambos são solteiros de meia idade, profissionalmente bem colocados, maduros e bem resolvidos sexual e afetivamente e estão em férias num hotel de luxo à beira da praia. Estruturado sob a forma de um mini-romance-folhetim composto de sete capítulos, o conto é construído por meio de clichês que reiteram este modelo de narrativa. Vale dizer que o conto, por sua forma (capítulos que terminam sempre em suspenso como isca ao leitor) e por seu conteúdo (a história de amor), dialoga com o imaginário projetado pela indústria cultural no que se refere às revistas femininas, ao romance cor-de-rosa, às novelas de televisão. Este diálogo se faz via paródia e é marcado pela autocrítica e ironia do narrador do conto. A começar pela descrição do casal protagonista, que é identificado por meio de caricaturas: a mulher é “uma Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro”; o homem, “qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim De Largar Tudo E Ir Morar Num Barco Como O Almir Klink” (ABREU, 1988a, p. 106). O ambiente é desenhado como uma espécie de paraíso artificial, construído de modo a criar um clima perfeito para o encontro do casal. Além disso, o envolvimento entre ambos ocorre sem procuras, desesperos, nem angústias, algo que dá à narrativa um tom de *happy end* dos filmes holywoodyanos, uma espécie de aura da bossa-nova, como apontado por MARCATTI (2000) em sua dissertação de mestrado intitulada *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*.⁴⁸

É interessante destacar que alguns traços formais contribuem para a construção do clichê. Nesse sentido, o olhar do narrador de terceira pessoa, que narra com base em dados objetivos-observáveis, é fundamental no que se refere à criação do ambiente do qual os

⁴⁸ Segundo a autora, “Mel & girassóis” é construído de modo a “massagear” o ego do leitor-ideal, já que projeta – e realiza – um final feliz. O conto teria um efeito de “promessa de felicidade” que, semelhante ao efeito da bossa-nova, gênero musical criado no Brasil dos anos de 1950-60, cria um clima de atemporalidade em que não há sofrimento nem esforço, apenas a recompensa dos afetos positivos. Cf. MARCATTI, 2000, p. 149.

personagens participam. Capaz de reconhecer padrões de comportamento que se repetem e se refratam na caracterização do espaço, no caso, o hotel na beira da praia, o narrador é habilidoso em sintetizar – em poucas palavras e com bastante ironia – as situações narradas. Note-se isso na caracterização do casal protagonista, reproduzida anteriormente, além destes exemplos recolhidos em outros momentos da narrativa:

- 1) Ela ficou numa mesa do lado esquerdo, com a Professora Secundária Recuperando-se Do Amargo Desquite, a Secretária Executiva Louca Por Uma Transa Com Aqueles Garotões Gostosos e a Velha Tia Solteirona Cansada De Cuidar Dos Sobrinhos. Ele sentou numa mesa à extrema direita — nada ideológico — junto do Casal Em Plena Segunda Lua De Mel Arduamente Conquistada e o Jogador De Basquete Em Busca De Uma Vida Mais Natural. (ABREU, 1988a, p. 102 – grifos nossos)
- 2) (...) ia até resistir ao sono quando viu a Secretária Executiva aproximando-se com uma Estonteante Tanga Tigrada (ABREU, 1988a, p. 105)
- 3) Ela, que quase não fumava, aceitou um cigarro. E disse que gostava de Fellini.⁴⁹ Ele concordou: demais. Para surpresa dela, ele falou em Fassbinder.⁵⁰ Ela foi mais além, rebateu com Wim Wenders.⁵¹ Ele então teve um pouco de medo, recuou e contemporaneizou em Bergman.⁵² Ela disse ah, mas avançou ainda mais e radicalizou em Philip Glass.⁵³ Ele disse não vi o show, e começou a discorrer sobre minimalismo: um a zero para ele. Ela aproveitou para fazer uma extensa, um tanto tensa, digressão sobre qualquer coisa como Identidades Da Estética Minimalista⁵⁴ Com O Feeling Da Bossa-Nova.⁵⁵ Ele ouviu, espantado: um a zero para ela.

Empatados, encontraram-se em João Gilberto,⁵⁶ que ouviam sozinhos em seus pequenos mas bem decorados apartamentos urbanos, quando queriam abrir o gás, jogar-se pela janela ou cortar os pulsos, e não tinham ninguém na madrugada. Encontraram-se tanto que, mais de meio-dia, ela aceitou também uma cerveja. Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando *O Pato*,⁵⁷ enquanto todos aqueles Atletas Dispostos A Tudo Por Um Corpo Mais Perfeito, Gays Fugindo Da Paranóia Urbana Da Aids, Senhoras Idosas Porém Com Tudo Em Cima, e por aí vai, retiravam-se em busca do almoço. (ABREU, 1988a, p. 106)

⁴⁹ Federico Fellini (1920-1993), cineasta italiano.

⁵⁰ Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), cineasta e ator alemão.

⁵¹ Ernst Wilhelm Wenders (1945), cineasta alemão.

⁵² Ingmar Bergman (1918-2007), dramaturgo e cineasta sueco.

⁵³ Philip Glass (1937), compositor norte-americano.

⁵⁴ O enunciador CFA refere-se, aqui, à música minimalista, da qual a obra do compositor Philip Glass pode ser considerada uma das representantes. Este gênero musical marca-se pela repetição de pequenos trechos, com pouca variação, durante um longo período de tempo, produzindo um efeito de inatividade/atemporalidade. Este é um procedimento comum na música erudita do final do século XX até os dias atuais e na música eletrônica.

⁵⁵ A bossa-nova é um movimento da música popular brasileira surgido nas décadas de 1950-60, no Rio de Janeiro.

⁵⁶ João Gilberto Prado Pereira de Oliveira (1931), cantor e compositor brasileiro. É considerado o criador da bossa-nova.

⁵⁷ Música composta por Jayme Silva e Nilza Teixeira, gravada por João Gilberto, em seu disco *O amor, o sorriso e a flor*, de 1960. Ver anexo 6.

- 4) Ela tinha assumido seu destino de Mulher Totalmente Liberada Porém Profundamente Incompreendida E Aceitava A Solidão Inevitável. Ele estava absolutamente seguro de sua escolha de Homem Independente Que Não Necessita Mais Dessas Bobagens De Amor. (ABREU, 1988a, p. 108)

O duelo intelectual entre o homem e a mulher (trecho 3) e a descrição das roupas (trecho 2) e das atitudes dos demais personagens são feitos por meio do uso da metonímia e da metáfora. Metonimicamente, porque o narrador classifica e prevê as atitudes dos personagens a partir de um detalhe que os define no contexto do conto. Dessa maneira, com base na utilização de um acumulado de clichês para descrever algo ou alguém, o enunciadador-CFA constrói uma “paisagem”, aparentemente, perfeita. No entanto, esta perfeição é uma metáfora que revela o seu contrário: instaura-se, pois, a ironia. Note-se, especialmente, nas orações grifadas dos trechos 1, 3 e 4, que a marca formal que indicia a estereotipagem dos personagens e de suas ações é a ausência de seus nomes próprios, que são substituídos por frases prontas em que cada palavra tem sua inicial grafada com letras maiúsculas. Um outro exemplo de recurso formal que destaca a natureza de frase feita, idéia pronta, clichê e/ou lugar-comum de algo ou alguém que resultam num efeito de ironia, é a utilização de hífen entre as palavras de uma oração. Isso pode ser notado no conto “Pela noite”, no trecho estudado no primeiro capítulo que voltamos a reproduzir aqui: “(...) Não me ouviu descartar agora há pouco mais uma suculenta FF*? – Imitou, a voz melosa: – *Ôi-tudo-bem-e-aí-tô-ligando-para-saber-se-você-vai-fazer-alguma-coisa-hoje-à-noite*” (ABREU, 1983, p. 123). Neste trecho, Pêrsio e Santiago se preparam para sair na noite gay paulistana. O telefone de Pêrsio toca e ele não atende, supondo que se trata de um de seus muitos “casos”, o que ele mesmo define como “FF”, *i.e.*, “foda fixa”. Nesta fala, o personagem imita e critica um dos estereótipos de *gay* masculino.

No decorrer da narração de “Mel e girassóis”, o narrador faz questão de promover uma espécie de desvendamento da “imperfeição” por meio da perfeição exacerbada: ele mesmo

alerta o leitor: “Se você quer que eu conte, repito, mas não é nada original, garanto” (ABREU, 1988a, p. 106). Um outro exemplo disso está no momento em que narrador descreve a personagem feminina, minutos depois do seu primeiro encontro com o homem, ocasião em que ela boiava sozinha em alto-mar, e ele, acidentalmente, esbarra nela: “Ele nadou para longe. Ela continuou boiando. Indiferentes. Nadando para longe, em direção àqueles veleiros que não eram reais, mas uma paisagem desenhada e até meio cafona, exatamente do gênero desta que traço agora (...)” (ABREU, 1988a, p. 100-101 – grifo nosso). Esta ironia em relação ao seu próprio discurso, cujo tom é *fake* e mexeriqueiro, tem um duplo alcance: paradoxalmente, ela destaca e critica o uso dos clichês mas, também, afirma-os. Isso porque o conto – ao projetar e realizar um final feliz –, é a evidência de que as fórmulas prontas, ambigualmente, cumprem os seus efeitos emotivos e estéticos.

Como dito anteriormente, para narrar o encontro dos personagens, CFA vale-se de elementos presentes no trecho do conto de Julio Cortázar reproduzido anteriormente. O procedimento utilizado pelo autor-criador, aqui, é o da apropriação parodística:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1989, p. 54)

Esta “repetição que inclui diferença” (p. 54) é construída da seguinte forma: enquanto no conto de Cortázar o casal encontra-se no hotel como estipula o código por eles criado, elemento este que caracteriza e justifica, no conto, o encontro de ambos, para justificar e caracterizar o encontro de seu casal protagonista, CFA utiliza um aspecto místico que indicia a influência dos astros, a conjunção Libra/Escorpião que encerra um momento “mágico” e “justo” propício a que o “eu” veja o “outro” (ABREU, 1988a, p. 99): “encontraram-se no

sétimo ou oitavo dia de bronzado. Sétimo ou oitavo porque era mágico e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro” (p. 99). Isso faz com que o caráter de regra pré-estabelecida, do conto de JC, ganhe, no conto de CFA, uma conotação irônica, a de que o encontro entre o casal já estava, digamos, “escrito nas estrelas”, por dois motivos: primeiro porque, este encontro ocorre devido a uma conjunção astrológica favorável – e isto, ao mesmo tempo, reitera e satiriza o clichê de que a maioria das histórias de amor bem sucedidas tem um misto de predestinação e acaso. Segundo porque, se tivermos em mente o início de “Mel & girassóis”, percebemos que o narrador anuncia: “Como naquele conto de Cortázar” (ABREU, 1988a, p. 99). Isto sugere que a história que se segue é semelhante a uma outra contada, anteriormente, por Cortázar e que, portanto, o início, o desenrolar e o desfecho de “Mel & girassóis” está contido e/ou pré-determinado no conto de JC. Este caráter aparentemente desmerecedor atribuído pelo narrador à sua própria história serve como um elemento provocativo ao leitor que, mesmo sendo avisado de que a história por ele contada “não é nada original” (ABREU, 2001, p. 106), continua a lê-la.

Comparando os trechos abaixo, podemos notar que eles contêm fragmentos dos textos/discursos de JC que são deslocados e (re)contextualizados em outro(s) momento(s) da narrativa de CFA:

[Trecho 1 – “Ventos alísios”]

(...) Vera aproveitou um encontro sem testemunhas na praia e mostrou ao longe um palmeiral propício. Abraçaram-se com um velho carinho (...) e esse bronzado do quinto ou sexto dia em que os olhos ficam brilhando como novos, em que falar é uma festa. (CORTÁZAR, 1981, p. 31 – grifo nosso)⁵⁸

[Trecho 2 – “Mel e girassóis”]

⁵⁸ “(...) Vera aprovechó un encuentro sin testigos en la playa y mostró a la distancia un palmeral propicio. Se abrazaron con un viejo cariño (...) y ese bronzado del quinto o sexto día en que los ojos se ponen a brillar como nuevos, en que hablar es una fiesta” (CORTÁZAR, 2007b, p. 488).

(...) Encontraram-se, enfim, naquele dia em que o branco da pele urbana começa a ceder território ao dourado, o vermelho diluiu-se aos poucos no ouro, então dentes e olhos, verdes de tanto olharem o sem fim do mar, cintilam feito os de felinos espiando entre moitas. (...). E lá pelo sétimo, oitavo dia de bronzado, passar as mãos nessas superfícies de ouro moreno provoca certo prazer solitário, até perverso, não fosse tão manso, de achar a própria carne esplêndida.

Olharam-se entre palmeiras — carnívoros, mas saciados, portanto serenos — pela primeira vez. (ABREU, 1988a, p. 99 – grifos nossos)

Especialmente nas orações grifadas do trecho 2, há a “sobrevivência” de fragmentos do discurso de JC, *i.e.*, as orações grifadas no trecho 1. No conto de CFA, o bronzado do “quinto ou sexto dia” dos personagens de Cortázar dá lugar ao bronzado do “sétimo ou oitavo dia”, com a troca dos elementos “os olhos ficam brilhando como novos”, do conto de JC pelos elementos “cintilam feito os [olhos] de felinos espiando entre moitas”, no conto de CFA. Além disso, as orações “um palmeiral propício. Abraçaram-se com um velho carinho”, do conto de JC, no conto de CFA, aparecem como “Olharam-se entre palmeiras — carnívoros, mas saciados, portanto serenos”, para caracterizar o clima de sedução entre o casal. Enquanto no conto de Julio Cortázar, eles se abraçam num “palmeiral propício”, longe dos olhares alheios, “com um velho carinho”, o que define um histórico de experiência amorosa na relação entre ambos, no conto de CFA, o casal se olha “entre palmeiras”, ou seja, sedutoramente, “carnívoros, mas saciados”, de acordo com a possibilidade de realização afetivo-amorosa que um sinaliza para o outro.

Essas apropriações de elementos do conto de JC por CFA ajudam a reforçar o caráter de clichê do encontro amoroso entre o casal do seu conto. Se, no conto de JC, o casal Vera e Maurício resolve pôr em prática o jogo de férias numa tentativa de fugir da mesmice e do senso-comum, o casal do criado por CFA, paradoxalmente ao afirmar uma lógica “perfeita” do encontro amoroso que resulta no “*happy end-bossa-nova*”, critica e, novamente, afirma este clichê. Vale saber que, no conto de JC, o clichê do jogo erótico de férias do casal é afirmado de uma outra maneira: no desfecho da narrativa, a dupla protagonista passa a ser

Sandro e Ana, as pessoas com quem Maurício e Vera envolveram-se. Dessa forma, ambos os casais estavam jogando o mesmo jogo e obedecendo à terceira regra, a de que eles deveriam comportar-se como estranhos, sem demonstrar qualquer reprovação em relação às atitudes e escolhas amorosas um do outro. Isto sugere que este plano erótico da troca de casais não passa de uma fórmula recorrente e, por isto, desgastada. Dizendo de outra maneira, é como se CFA, para construir seu texto/discurso, utilizasse elementos que, no conto de JC, já estão desgastados porque banalizados por meio da repetição, para, de novo, repeti-los, desta vez, com um valor ambivalente. Abaixo, podemos conferir mais um exemplo desta transformação do discurso de JC que, ao ser devorado, sobrevive “em ruínas” no texto/discurso de CFA.

No texto de Cortázar, para caracterizar o hotel em que Vera se hospeda, há a seguinte descrição feita pelo narrador de 3ª pessoa: “Divertido chegar a Mombaça, uma hora de táxi e que a levasse ao *Trade Winds*, a um bangalô na praia com macacos cabriolando nos coqueiros e sorridentes caras africanas (...)” (CORTÁZAR, 1981, p. 27).⁵⁹ Percebe-se que, neste trecho, o narrador opera por meio da síntese e da metonímia para compor uma visão geral do espaço e do ambiente descritos. Semelhante ao foco de uma câmera, ele enquadra o “bangalô”, a “praia”, os “macacos cabriolando”, os “coqueiros”, as “sorridentes caras africanas”, fragmentos que, em seu conjunto, compõem um clima de isolamento e ócio, intencionalmente projetado de modo a favorecer o descanso e o gozo de férias.

No conto de CFA, temos a apropriação – e a intensificação – deste ambiente pré-fabricado do conto de JC:

Então foi jantar no restaurante do hotel, aquela coisa de bananas & abacaxis decorando saladas, araras & tucanos empoleirados sobre suflês, como um filme meio B, até mesmo meio C, e de repente houvesse um número rápido com Carmen Miranda nas escadarias, não espantaria.

⁵⁹ “Divertido llegar a Mombasa, una hora de taxi y que la llevaran al *Trade Winds*, a un bungalow sobre la playa con monos cabriolando en los cocoteros y sonrientes caras africanas (...)” (CORTÁZAR, 2007b, 485).

(...)

Eram como bangalôs dispostos lado a lado, e para chegar ao restaurante você vinha por uma espécie de corredor-varanda coberto de tralhas artesanais, redes penduradas entre colunas em arco. Se você quer saber, havia sim cestos de palha, peixes empalhados pendurados nas paredes caiadas de branco, além de grandes vasos de cerâmica — que, inevitável, faziam lembrar que Morgiana e Ali Babá — estrategicamente espalhados no percurso. Morenos de calças brancas e peito nu tocando violão jogados em redes, também havia. E moças morenas de cabelos soltos, vestidos estampados de flores miudinhas, caminhando tão naturais entre as cerâmicas que tudo aquilo parecia de verdade. Aquela coisa rústica: todos morenos, ardentes, arfantes, ecológicos, contratados pelo hotel. (ABREU, 1988a, p. 101-102 – grifos nossos)

Destaca-se, aqui, o tom mexeriqueiro do narrador que simula cumplicidade com o leitor, incitando-lhe a curiosidade sobre as possíveis intimidades entre Ali Babá e Morgiana.⁶⁰ É importante notar que este tom enunciativo projeta um perfil de leitor-ideal, ligado, principalmente, ao público feminino de classe-média, que consome revistas femininas, programas de fofocas e variedades sobre a vida dos artistas. No momento em que, no conto, o enunciador-CFA explicita que a sua história já foi contada por outro, ao “recontá-la”, ele transforma sua narrativa numa espécie de repetição com variação, pois esta história é *como um conto de Cortázar*, mas não o próprio conto de Cortázar. É justamente por insistir que sua narrativa é feita com base na história já contada de JC, que o autor-criador CFA, ao reiterar este texto/discurso, produz, digamos, um acumulado de clichês que culminam, paradoxalmente, numa história nova/inédita. Em outras palavras, é como se CFA, valendo-se de situações e sentimentos que explicitam o clichê e que, de antemão, são utilizados para produzir um *happy end* semelhante ao dos filmes hollywoodianos, conseguisse, por meio de sua narrativa, afirmar que, mesmo com base em lugares-comuns, é possível construir uma “verdade”, pois, de certa forma, as situações e sentimentos ali narrados se traduzem na

⁶⁰ Ali Babá é o protagonista de “Ali Babá e os quarenta ladrões”, uma das histórias narradas por Sherazade, em *As mil e uma noites* (anônimo). Nesta narrativa, Morgiana é uma escrava que trabalhava na casa de Cassim, irmão do herói. Para ajudar a preservar o tesouro que Ali roubou dos quarenta ladrões, ela traça um plano para acabar com a vida dos bandidos. Ao salvar Ali Babá da morte, Morgiana, então, ganha a liberdade e o direito de casar-se com o filho do herói. Cf. TAHAN (2000).

padronização de comportamentos que a vida em sociedade repete e afirma no senso-comum e *vice-versa*.

Vimos, também, que, para os enunciadores-CFA, é muito comum que um fato e/ou um sentimento vivido/experimentado por eles seja comparado com algo existente na ficção – seja este algo um conto, um romance, um filme etc. – e/ou que remeta ao campo artístico, tal como uma música, uma pintura, uma escultura etc. Esta necessidade de encontrar uma correspondência entre realidade e ficção faz com que a ficção de outrem, que é integrada na realidade textual de CFA, seja re-ficcionalizada. Em outros termos, emprestar algo da ficção alheia para construir a própria, significa, para as *personae* CFA, articular e tornar possível, por meio de seus textos/enunciados, as suas existências. Nesse sentido, tanto em relação às citações e às menções a Clarice Lispector quanto às citações e às menções a JC, os enunciadores CFA comportam-se, digamos, de maneira semelhante: as vozes CL e JC são tomadas pelo escritor como uma ficção-realidade. A partir do momento que CFA as utiliza para compor os discursos – e, por conseguinte, as *personae* que enunciam estes textos/discursos –, estas vozes tornam-se uma ficção na ficção de CFA. Contudo, os efeitos desta re-ficcionalização das vozes CL e JC são diferentes: enquanto a voz-CL é considerada um modelo para CFA – modelo, como visto no primeiro capítulo, levado, digamos, muito a sério pelo escritor –, não há, por parte deste, a estereotipagem da voz da escritora, ao contrário do que, como vimos, ocorre com a voz-JC.

Esta voz, num primeiro momento, é tomada como um tipo/clichê que, no sentido lato da palavra, designa a placa de metal que, atrelada à prensa, imprime as formas pré-estabelecidas. Metaforicamente, nas ocasiões em que as *personae* de escritor de CFA enunciam “como num conto de Cortázar” (ABREU, 1983, p. 141) e “Como naquele conto de Cortázar” (ABREU, 1988a, p. 99) é como se a história já contada, os discursos/textos de JC tidos como fôrma/tipo/clichê, produzissem, “no papel” de CFA, ao mesmo tempo, a

“imagem” pré-estabelecida pela voz-JC e uma outra, a da *persona* do CFA-contista. Isso faz com que, em princípio, o próprio texto/discurso de CFA reverbere como um clichê do que já foi narrado/dito por outrem. No entanto, o que é, aparentemente, um conjunto de lugares-comuns, por meio do uso de mecanismos de produção de sentido, a saber, a metáfora, a metonímia, a paródia e a ironia, revela-se como uma importante ferramenta para produzir algo novo/inédito. É neste processo que CFA imprime, digamos, a sua marca autoral.

Ainda no que se refere às pistas declaradas da presença da voz-JC nos textos/discursos de CFA, vejamos a citação abaixo:

“Era perfectamente natural que te acordaras de él a la hora de las nostalgias, cuando uno se deja corromper por esas ausencias que llamamos recuerdos y hay que remendar con palabras y con imágenes tanto hueco insaciable.” (Julio Cortázar: *Final del juego*)⁶¹ (ABREU, 1975, p. 25 – grifos do autor)

Esta citação pertence ao conto “Relato com um fundo de água”, do livro *Final do Jogo* (1956). Ela serve de epígrafe para o conto “Visita”, presente no livro *O ovo apunhalado* (1975), de CFA. Neste conto, o narrador-protagonista relata uma visita ao quarto de seu amigo morto recentemente. Na casa, ele observa atentamente os objetos pessoais, os móveis e a decoração numa tentativa de reconstituir o cotidiano vivido pelo amigo. Porém, ao fim da narrativa, ele constata, melancolicamente, que a ausência do outro é irreversível. Daí a relação com a epígrafe escolhida, já que o conto de Cortázar trata, também, de um relato em 1ª pessoa, cujo narrador menciona a ausência de um amigo seu na adolescência. Esta presença declarada da voz-JC no texto/discurso de CFA remete a uma referência cifrada, presente num

⁶¹ “Era perfeitamente natural que você falasse de Lúcio, que se lembrasse dêle na hora das saudades, quando a gente se deixa corromper por essas ausências que chamamos recordações e se deve remendar com palavras e com imagens tanto vazio que não se pode preencher” (CORTÁZAR, 1971, p. 143).

outro conto de CFA. Trata-se de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

Neste conto, o narrador de 1ª pessoa, no decorrer de sua enunciação, alterna a escrita de uma carta com algumas descrições sobre si próprio. Esta alternância pode ser notada nos trechos abaixo, especialmente pela mudança no tipo de letra:

HOJE faz exatamente sete anos que fugi para sempre do Passo da Guanxuma,⁶² Dudu. É setembro, mês do teu aniversário, mas não lembro o dia certo. (...) Mas foi quando olhei para o espelho que vi o calendário ao lado e aí me veio esse peso no coração, essa lembrança do Passo, de setembro e de você. (...)

(...)

Agora olhei pela janela. A janela do meu quarto dá para os fundos de outro edifício, fica sempre um ar cinzento preso naquele espaço. Um ar grosso, engordurado. Se você estivesse aqui e olhasse para a frente, veria uma porção de janelinhas de banheiro, tão pequenas que nem dá para espiar o monte de sacanagens que devem acontecer por trás delas. Se você olhasse para baixo, veria aquelas latas de lixo todas amontoadas no térreo.(...)

(...)

Você não sabe, mas acontece assim quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar noutra cidade, que ainda não começou a ser sua. Você sempre fica meio tonto quando pensa que não quer ficar, e que também não quer — ou não pode — voltar. Você fica igualzinho a um

⁶² Passo da Guanxuma é uma cidade fictícia, recorrente em vários textos/discursos de CFA. Uma descrição desta cidade é feita no conto intitulado “Introdução ao Passo da Guanxuma”, publicado no livro *Ovelhas Negras*, de 1995. Vejamos o que o CFA-autor, no miniprefácio que antecede este conto, escreve sobre o seu fazimento: “A primeira vez que a cidade imaginária Passo da Guanxuma apareceu num conto meu foi em **Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga**, escrito em 1984 e incluído no livro **Os dragões não conhecem o paraíso**. Naquele conto é narrado o assassinato de Dudu Pereira, que volta a aparecer aqui. Em outras histórias, voltou a aparecer o Passo, até que assumi a cidade (...). Este texto, de 1990, pretendia ser o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre o Passo, tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. De qualquer forma, acho que tem vida própria, com o estabelecimento de uma geografia e esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis respingados aqui e ali como gotas de sangue entre as palavras” (ABREU, 1995b, p. 67 – grifo nosso). Note-se que, especialmente nestas últimas orações grifadas, metaforicamente, o CFA-autor considera os fragmentos, as situações e os personagens recorrentes em outros textos/discursos como “fragmentos”, ou seja, “gotas de sangue entre as palavras”. Podemos dizer que, neste trabalho, ao perseguirmos o aparecimento e, por assim dizer, o desaparecimento destas “gotas de sangue” disseminadas nos textos/discursos de CFA, percorremos a geografia/pentimento de sua obra. Um exemplo disso é a assunção, por parte de CFA, do Passo da Guanxuma como um “lugar” recorrente em seus textos/discursos. Enquanto na primeira edição do conto “Pela noite”, do livro *Triângulo das Águas*, o protagonista Pérsio, quando se refere à sua cidade natal, menciona apenas “a Cidade”, na edição revista deste conto, “a Cidade” é substituída por “Passo da Guanxuma”. Eis o trecho da primeira edição do conto, em comparação com este mesmo trecho da ed. rev.: [Trecho 1] Falar em *flash-back*, sabe que às vezes tenho vontade de voltar para lá? / — Você? Não acredito. — Acredite, tenho. Uma vontade louca, às vezes, de voltar para a Cidade.” (ABREU, 1983, p. 152 – grifo nosso). [Trecho 2] “Falar em *flash-back*, sabe que às vezes tenho vontade de voltar para lá? / — Você? Não acredito. / — Acredite, tenho. Uma vontade louca, às vezes, de voltar para o Passo da Guanxuma” (ABREU, 1991, p. 163 – grifo nosso).

daqueles caras de circo que andam no arame e de repente o arame plac! ó, arrebenta, daí você fica lá, suspenso no ar, o vazio embaixo dos pés. Sem nenhum lugar no mundo, dá para entender?

Ando tão só, Dudu. Ando tão triste que às vezes me joga na cama, meto a cara fundo no travesseiro e tento chorar. Claro que não consigo. Solto uns arquejos, roncões, soluços, barulhos de bicho, uns grunhidos de porco ferido de faca no coração. Sempre lembro de você nessas horas. Hoje, preferi te escrever. Também, os lençóis estão imundos.

(...) Fora isso, que é bastante porco, continuo um cara bem limpinho. Dudu. E se você ainda consegue lembrar daqueles banhos que a gente tomava pelados na sanga Caraguatatá — porque eu, eu não esqueço um segundo nestes sete anos —, mais do que ninguém, você sabe como isso é verdade.

2

Tenho trinta e três anos e sou um cara muito limpo. Tomo no mínimo um banho por dia, escarafuncho bem as orelhas com cotonetes, desses que, dizem, têm um dourado no meio, daí você ganha um prêmio se encontrar, mas eu nunca encontrei. As unhas não corto, não é preciso, desde criança rôo até o sabugo.

Não sou um cara feio, acho que não. Verdade que podia ser mais alto um pouco, embora não seja nenhum pônei. E um um pouco menos peludo, também podia. (...)

Não era assim, lá no Passo. Quero dizer, não que eu não fosse peludo — isso começou com uns treze, catorze anos, e não parou até hoje. Pêlo é o tipo de coisa que não pára nunca de crescer no corpo de um cara. Mas a pele, isso que eu quero dizer, a pele não era branca. No Passo tinha sol quase todo dia, e uma praiazinha de areia bem clara, na beira da sanga. Eu ficava ali deitado na areia, completamente nu, quase sempre sozinho. Eu nadava e nadava e nadava naquela água limpa. Deve ser por isso que, embaixo desses pêlos todos, os músculos são muito duros.

Ou eram. Tenho ficado tanto tempo deitado que eles estão amolecendo. Esse é só um dos sintomas, ficar muito tempo deitado. Tem outros, físicos. Uma fraqueza por dentro, assim feito dor nos ossos, principalmente nas pernas, na altura dos joelhos. (ABREU, 1988a, p. 81-84)

Nos parágrafos escritos em itálico, podemos notar que o narrador-protagonista endereça a carta a Dudu, o amigo, utilizando um tom semelhante ao de um diálogo, como se o destinatário estivesse vivo, algo que – descobriremos ao final da narrativa – não é verdade. Ele dá notícias suas ao amigo, expondo os motivos que o levam a escrever, além de relembrar coisas que ambos costumavam fazer juntos durante adolescência. Nas orações com letra normal, o narrador relata algumas lembranças sobre o que ele viveu no Passo da Guanxuma e, também, fala sobre sua rotina atual. No entanto, há a modificação do interlocutor, que deixa de ser o Dudu da carta e passa a ser o próprio narrador, que fala, melancolicamente, de si para si, como se falasse para uma outra pessoa:

(...) Abro muitas vezes a porta, espio, nunca tem nada. Nem podia, claro, depois de tudo. Não tenho ninguém mais lá no Passo. Só o Dudu. Que agora, depois de sete anos, já nem sei direito se tenho para sempre ou, ao contrário, não terei nunca mais.

Não queria pensar no Dudu agora, mas quando abri a porta e vi a mesinha do corredor vazia — vazia de cartas, quero dizer, porque tem sempre aquele elefante rosa com flor de plástico do lado — sem querer, fiquei pensando bem assim: como seria bom se tivesse uma carta do Dudu agora. Aí eu pegava a carta, me sentava, lia devagar, devia ter notícia do Passo, devia falar naquela praiazinha, em setembro, numas tardes quase quentes outra vez, já dava para começar a tomar sol de novo, eu e ele, porque além de mim ele era o único cara que conhecia aquele lugar. Mas então eu acendia um cigarro e lia, depois pegava papel e caneta, pensava um pouco e começava a responder. Depois da data, tinha que escrever alguma coisa, aí embatucava, em dúvida se seria melhor *meu-prezado-Dudu* ou *caro-Dudu*, *amigo-Dudu* ou só *Dudu*, ou quem sabe *meu-amigo*. Ficaria um monte de tempo assim pensando, roendo a tampa da caneta, até começar a escurecer. Talvez resolvesse começar a escrever sem data nem nada, para não contar tudo. Talvez deixasse a carta assim mesmo, só uma data num papel em branco, e tomaria um banho, faria de vez a barba, depois me vestiria lento até chegar a hora de sair para o Bar, decidindo que não era preciso carta alguma, porque desta vez.

Só que essas eram o tipo de coisa que eu não queria de jeito nenhum pensar no meio daquela tarde, quase noite. No Passo, no Bar, no Dudu. Tudo isso me faz tanto mal. (ABREU, 1988a, p. 85)

Na medida em que a narração se desenvolve, a solidão e o sentimento de culpa do narrador ficam mais evidentes. O que, no início do conto, é um relato melancólico, da metade para o final, transforma-se numa espécie de confissão, principalmente quando o narrador escreve a Dudu:

Eu ando muito infeliz, Dudu, este é um segredo que conto só para você: eu tenho achado, devagarinho, cá dentro de mim, em silêncio, escondido, que nem gosto mais muito de viver, sabia?

Não é falta de grana, não. Aqui a gente se vira. (...) Nem falta de amor, que te falei da Teresângela, e tem também o Carlão ali da Praça Roosevelt, quando bebo demais, fumo maconha, tomo bola, mesquiteço de mim e fico meio mulher, mais a Noélia, uma gatona repórter da revista Bonita, que conheci no Bar uma noite que ela perguntou o meu signo no horóscopo chinês, e eu sou Tigre e você, lembrei, Dragão.

Amor picadinho, claro, amor bêbado, amor de fim de noite, amor de esquina, amor com grana, amor com fissura, chato nos pentelhos e doença, nas madrugadas de sábado desta cidade que você não conhece nem vai conhecer. De qualquer jeito, amor, Dudu, embora não mate a sede da gente. Amor aos montes, por todos os cantos, banheiros e esquinas.

Não é isso, nem a falta disso. Me roendo por dentro, é outra coisa que só você poderia saber o que é, mas nem você mesmo soube naquele tempo, e agora nem eu sei se saberia explicar a você ou a qualquer outro. (ABREU, 1988a, p. 87-88 – grifos nossos)

Ao final do conto, por meio da revelação de fatos passados há sete anos, compreendemos a seqüência de acontecimentos que motivaram as atuais ações, pensamentos e sentimentos do narrador:

Desde aquela tarde quase quente de setembro, quando nos estendemos nus sobre a areia clara das margens da sanga Caraguatatá, um dia perto do teu aniversário, o céu azul feito alguém tivesse pintado ele, essas ventanias de primavera secando rápido nossos cabelos molhados, enquanto uma borboletinha amarela esvoaçava entre nós para escapar depressa no momento exato em que, ali do meu lado, você se debruçou na areia para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pêlos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele que naquele tempo não era branca assim, o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d'água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros — para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente. (ABREU, 1988a, p. 90 – grifo nosso)

Para o narrador, escrever a carta a alguém que já está morto é uma forma de – para utilizarmos a referência cifrada ao conto de JC que aqui aparece – “remendar com palavras e com imagens tanto vazio que não se pode preencher” (CORTÁZAR, 1971, p. 143).⁶³ Além disso, por meio da carta, o narrador confessa e tenta expiar a culpa que sente por ter matado o amigo. Como o trecho acima reproduzido sugere, ao olhar firme nos olhos e por entre os “pêlos crespos” do narrador, Dudu avança, digamos, por um terreno desconhecido para

⁶³ “(...) remendar con palabras y con imágenes tanto hueco insaciable” (CORTÁZAR, 2007a, p. 499).

ambos. Daí a negação violenta, por parte do narrador, das sensações e dos sentimentos despertados pelo olhar do outro que o “invade” e o “desautomatiza”. Matar Dudu significa matar algo em si mesmo que o narrador não compreende e/ou não quer compreender – nem aceitar. Este “algo” que, no plano da narração, é indiciado por meio das ações de Dudu, *i.e.*, o olhar, a possibilidade de toque, o hálito de hortelã bem próximo da boca do narrador, pode, no plano da recepção, ser formulado como a apresentação, ao narrador, da possibilidade de um contato homoafetivo, contato que ele, brutalmente, rejeita.

Vejamos alguns trechos de “Relato com um fundo de água”, de JC, tendo em vista as atitudes e os posicionamentos do narrador, para, em seguida, compará-los com as atitudes e com os posicionamentos do narrador do conto de CFA:

O conhaque está aí, sirva-se. Às vezes me pergunto porque você ainda se incomoda em vir me visitar. Você enlameia os sapatos, suporta os mosquitos e o cheiro do lampião de querosene... Já sei, não faça cara de amigo ofendido. Não é isso, Maurício, mas na verdade você é o único que resta, do grupo de então já não vejo ninguém. De você, a cada cinco ou seis meses, chega uma carta, e depois a lancha o traz com um pacote de livros e garrafas, com notícias desse mundo remoto a menos de 50 quilômetros, talvez com a esperança de um dia arrancar-me desse rancho meio podre. Não se ofenda, mas sua fidelidade amistosa quase me dá raiva. Compreenda, tem algo de recriminação, quando você vai embora sinto-me como um condenado, tôdas as minha preferências definitivas parecem simples formas de hipocondria, que uma viagem à cidade bastaria para mandar ao diabo. Você pertence a essa espécie de testemunhas carinhosas que até nos piores sonhos nos afligem sorrindo. (CORTÁZAR, 1971, p. 143-144 – grifos nossos)⁶⁴

⁶⁴ “El coñac está ahí, servite. A veces me pregunto por qué te molestás todavía en venir a visitarme. Te embarrás los zapatos, te aguantás los mosquitos y el olor de la lámpara a kerosene... Ya sé, no pongas la cara del amigo ofendido. No es eso, Mauricio, pero en realidad sos el único que queda, del grupo de entonces ya no veo a nadie. Vos, cada cinco o seis meses llega tu carta, y después la lancha te trae con un paquete de libros y botellas, con noticias de ese mundo remoto a menos de cincuenta kilómetros, a lo mejor con la esperanza de arrancarme alguna vez de este rancho medio podrido. No te ofendás, pero casi me da rabia tu fidelidad amistosa. Comprendé, tiene algo de reproche, cuando te vas me siento como enjuiciado, todas mis elecciones definitivas me parecen simples formas de la hipocondría, que un viaje a la ciudad bastaría para mandar al diablo. Vos pertenecés a esa especie de testigos cariñosos que hasta en los peores sueños nos acosan sonriendo” (CORTÁZAR, 2007a, p. 499-500).

Como se pode notar no trecho reproduzido anteriormente, o narrador de JC encontra-se isolado numa propriedade não muito longe da capital Buenos Aires. Neste local, há uma casa de veraneio, na qual ele, em sua juventude, costumava passar férias com seus amigos. No tempo presente em que se desenvolve a narração, sabemos que as visitas ao narrador são esporádicas mas, quando elas acontecem, alguns fatos e situações ocorridas em visitas anteriores feitas por outras pessoas se repetem. O próprio narrador menciona que o sonho que ele se prepara para contar ao amigo Maurício, também fora contado, anteriormente, a um outro amigo, chamado Lúcio, sob circunstâncias semelhantes: o conhaque, a noite de lua clara, as rãs que coaxam em meio ao canavial à margem do rio. É e na tentativa de “remendar com palavras e com imagens” (CORTÁZAR, 1971, p. 143) a ausência de Lúcio, que o narrador faz o entrelaçamento da lembrança do encontro entre ambos com a situação vivida, no presente, entre ele e Maurício. Nesse entrelaço, compõe-se o cenário para o atual encontro:

A gente fala com você e é como se estivesse só, e talvez é por isso que a gente fala com você como eu agora. (...)

(...) Enfim, falávamos de um sonho que tive naquele tempo, um sonho que começava aqui na varanda, comigo olhando a lua cheia sôbre os canaviais, ouvindo as rãs que latiam como não latem os cachorros, e depois seguindo um vago caminho até chegar ao rio, andando devagar pela margem com a sensação de estar descalço e que os pés se afundavam no barro. No sonho eu estava só na ilha, o que era estranho naquele tempo; se voltasse a sonhá-lo agora, a solidão não me pareceria tão vizinha do pesadelo como então. Uma solidão com a lua mal subida no céu de outra margem, com o chapinhar do rio e às vezes o baque esmagado de um pêssego caindo em um rêgo. Agora até as rãs se tinham calado, o ar estava pegajoso como nesta noite, ou como quase sempre aqui, e parecia ser necessário continuar, deixar para trás o molhe, seguir pela grande volta da costa, atravessar os laranjais, sempre com a lua na cara. Não invento nada Maurício, a memória sabe o que deve guardar inteiro. Conto a você o mesmo que contei a Lúcio, vou chegando ao lugar onde os juncos rareavam pouco a pouco e uma língua de terra avançava sobre o rio, perigosa por causa do barro e a proximidade do canal, porque no sonho eu sabia que aquilo era um canal profundo e cheio de remansos, e me aproximava da ponta passo a passo, afundando-me no barro amarelo e quente da lua. E assim fiquei à margem, vendo do outro lado os canaviais negros onde a água se perdia secreta, enquanto aqui, tão perto, o rio se agitava dissimulado, procurando onde se agarrar, resvalando outra vez e se amarrando. Todo canal era lua, uma imensa cutelaria confusa que me

cortava os olhos, e em cima um céu aplastando-se contra a nuca e os ombros, obrigando-me a olhar interminavelmente a água. E quando rio acima vi o corpo do afogado, balançando lentamente como para se desenredar dos juncos da outra margem, a razão da noite e de que eu estivesse nela resolveu-se naquela mancha negra à deriva, que mal girava, retida por um tornozelo, por uma mão, oscilando suavemente para se soltar, saindo dos juncos até entrar na corrente do canal, aproximando-se compassada da ribeira nua onde a lua ia lhe dar de cheio em plena cara. (CORTÁZAR, 1971, p. 144-146 – grifo nosso)⁶⁵

Este trecho refere-se ao tempo presente da narração. A este tempo presente, o narrador ata o passado e o futuro, fazendo com que estas instâncias se relacionem de forma especular. Dessa maneira, o conteúdo do sonho recorrente sonhado por ele é contado a Maurício, assim como, no passado, também foi contado a Lúcio. Esta associação entre o presente e o passado feita pelo narrador projeta para o futuro a repetição desta situação até que o sonho esteja, de acordo com ele, completo:

Então vê, seria injusto não terminar o que lhe estava contando, a esta altura da noite em que tudo coincide cada vez mais com aquela outra noite em que o contei a Lúcio. Até a situação é simétrica, nessa cadeira de lona você enche o vazio de Lúcio, que vinha naquele fim de verão e ficava como

⁶⁵ “(...) Uno habla con vos y es como si al mismo tiempo estuviera solo, y a lo mejor es por eso que uno habla con vos como yo ahora. / (...) En fin, hablábamos de un sueño que tuve en ese tiempo, y era un sueño que empezaba aquí en la veranda, conmigo mirando la luna llena sobre los cañaverales, oyendo las ranas que ladraban como no ladran ni si quiera los perros, y después siguiendo un vago sendero hasta llegar al río, andando despacio por la orilla con la sensación de estar descalzo y que los pies se me hundían en el barro. En el sueño yo estaba solo en la isla, lo que era raro en ese tiempo; si volviese a soñarlo ahora la soledad no me parecería tan vecina de la pesadilla como entonces. Una soledad con la luna apenas trepada en el cielo de la otra orilla, con el chapoteo del río y a veces el golpe aplastado de un durazno cayendo en una zanja. Ahora hasta las ranas se habían callado, el aire estaba pegajoso como esta noche, o como casi siempre aquí, y parecía necesario seguir, dejar atrás el muelle, meterse por la vuelta grande de la costa, cruzar los naranjales, siempre con la luna en la cara. No invento nada, Mauricio, la memoria sabe lo que debe guardar entero. Te cuento lo mismo que entonces le conté a Lucio, voy llegando al lugar donde los juncos raleaban poco a poco y una lengua de tierra avanzaba sobre el río, peligrosa por el barro y la proximidad del canal, porque en el sueño yo sabía que eso era un canal profundo y lleno de remansos, y me acercaba a la punta paso a paso hundiéndome en el barro amarillo y caliente de luna. Y así me quedé al borde, viendo del otro lado los cañaverales negros donde el agua se perdía secreta mientras aquí, tan cerca, el río manoteaba solapado buscando dónde agarrarse, resbalando otra vez y empecinándose. Todo el canal era luna, una inmensa cuchillería que me tajeaba los ojos, y encima un cielo aplastándose contra la nuca y los hombros, obligándome a mirar interminablemente el agua. Y cuando río arriba vi el cuerpo del ahogado, balanceándose lentamente como para desenredarse de los juncos de la otra orilla, la razón de la noche y de que yo estuviera en ella se resolvió en esa mancha negra a la deriva, que giraba apenas, retenida por un tobillo, por una mano, oscilando blandamente para soltarse saliendo de los juncos hasta ingresar en la corriente del canal, acercándose cadenciosa a la ribera desnuda donde la iba darle de lleno en plena cara” (CORTÁZAR, 2007a, p. 500-502).

você sem falar, êle que tanto falara, e deixava passar as horas bebendo, ofendido por nada ou pelo nada, por aquêle repleto nada que nos ia afligindo sem que nos pudéssemos defender. (...) Mas fique, Maurício, fique um pouco mais ouvindo o chapinhar do rio, talvez você acabe sentindo que entre tôdas aquelas mãos de água e juncos que escorregam no barro e se desfazem em redemoinhos, há umas mãos que a esta hora estão fincadas nas raízes e não se soltam, algo sobe o molhe e se levanta coberto de lixo e mordeduras de peixes, vem aqui para me buscar. Ainda posso virar a moeda, ainda posso matá-lo outra vez, mas se obstina e volta e uma noite me levará com ele. Vai me levar, eu lhe digo, e o sonho realizará sua imagem verdadeira. Terei que ir, a língua de terra e o canaviais me verão passar, de barriga para cima, magnífico de lua, e o sonho estará afinal completo, Maurício, o sonho estará afinal completo. (CORTÁZAR, 1971, p. 148-150 – grifo nosso)⁶⁶

Neste trecho, fica sugerido uma espécie de ciclo repetitivo e mortal do qual o narrador não pode escapar. Ao considerar-se “preso” e consciente do seu destino inexorável, ele se coloca à espera da própria morte, representada por “algo [que] sobe o molhe e se levanta coberto de lixo e mordeduras de peixes”⁶⁷ (CORTÁZAR, 1971, p. 150) para buscá-lo, concretizando, no plano da realidade vivenciada pelo narrador, a morte anunciada em seu sonho.

Se compararmos os trechos dos contos de CFA e de JC aqui reproduzidos, podemos notar as seguintes semelhanças e diferenças: 1) o narrador de CFA encontra-se solitário e isolado numa grande cidade, lugar para onde ele fugiu depois de ter cometido o assassinato do amigo. Ao contrário, o narrador de JC isola-se numa pequena ilha há poucos quilômetros de Buenos Aires, permanecendo no local onde ocorreu um afogamento. Não é possível precisar se o personagem de Cortázar teve alguma relação com esta morte; 2) O narrador de CFA

⁶⁶ “Ya ves, sería injusto no terminar lo que te estaba contando, a esta altura de la noche en que todo coincide cada vez más con esa otra noche en que se lo conté a Lucio. Hasta la situación es simétrica, en esa silla de hamaca llenás el hueco de Lucio que venía en ese fin de verano y si quedaba como vos sin hablar, él que tanto había hablado, y dejaba correr las horas bebiendo, resentido por nada o por lo nada, por esa repleta nada que nos iba acosando sin que pudiéramos defendernos. (...) Pero quedate, Mauricio, quedate otro poco oyendo el chapoteo del río, a lo mejor acabarás por sentir que entre todas esas manos de agua y juncos que resbalan en el barro y se deshacen en remolinos, hay unas manos que a esta hora se hincan en las raíces y no sueltan, algo trepa al muelle y se endereza cubierto de basuras y mordiscos de peces, viene hacia aquí buscarme. Todavía puedo dar vuelta la moneda, todavía puedo matarlo otra vez, pero se obstina y vuelve y alguna noche me llevará con él. Me llevará, te digo, y el sueño cumplirá su imagen verdadera. Tendré que ir, la lengua de tierra y los cañaverales me verán pasar boca arriba, magnífico de luna, y el sueño estará al fin completo, Mauricio, el sueño estará al fin completo” (CORTAZAR, 2007a, p. 503-505).

⁶⁷ “(...) algo trepa al muelle y se endereza cubierto de basuras y mordiscos de peces” (CORTAZAR, 2007a, p. 505).

escreve uma carta para Dudu, numa tentativa de preencher o vazio deixado pela ausência do amigo e, ao mesmo tempo, aliviar a culpa por tê-lo matado. O narrador de JC tem como interlocutor o amigo Maurício, para quem conta, pessoalmente, num discurso melancólico e profético, o sonho recorrente no qual ele visualiza a própria morte; 3) Nos dois contos, os narradores falam com um outro personagem como se falassem consigo mesmos, procurando justificativas e explicações para as escolhas de vida feitas por eles. Enquanto o narrador de CFA vive sozinho na cidade grande procurando esquecer o acontecido em Passo da Guaxuma, o narrador de Julio Cortázar recolhe-se na casa de veraneio, reconta e repete, na própria vida – e com quem no rancho vier visitá-lo –, o sonho macabro por ele sonhado; 4) Ambos os narradores têm seus relatos motivados por algo que os atormenta: para o narrador de CFA, a carta ao amigo morto é uma forma de expiar a culpa pelo assassinato de Dudu, além de procurar justificativas para seus atos. No caso do narrador de JC, a conversa com Maurício visa a preencher o vazio deixado por Lúcio e fazer uma espécie de revelação do destino que o aguarda, ou seja, ser levado, assim como o afogado, para o fundo do rio.

Por meio desta comparação, podemos ter uma medida de como CFA vale-se de fragmentos do texto/discurso de JC para construir o seu próprio texto/discurso. Além disso, se tivermos em mente a construção de “Uma praiazinha bem clara, ali, na beira da sanga” em comparação com os procedimentos utilizados no fazimento de “Mel & girassóis”, perceberemos que há uma diferença notável. Neste conto, CFA associa, aos elementos apropriados de “Ventos alísios”, de Cortázar, a metáfora, a ironia e a paródia para engendrar, digamos, uma “repetição que inclui diferença” (HUTCHEON, 1989, p. 54). Em “Uma praiazinha bem clara, ali, na beira da sanga”, as apropriações dos fragmentos do discurso de JC, *i. e.*, do conto “Relato com um fundo de água”, são feitas, por CFA, de modo sutil e, por vezes, truncado, sem a utilização dos mecanismos de produção de sentido utilizados em “Mel

& girassóis”. Esta mobilidade em lidar com as diversas formas de apropriação do discurso alheio imprime mais uma das particularidades da poética do autor-criador CFA.

2.1 – Uma escrita de mascaramento, existência e resistência

Como visto na primeira parte deste segundo capítulo, algumas referências explícitas a Julio Cortázar, feitas por CFA, podem remeter a outras, construídas, ainda, de maneira mais velada. Nesta segunda parte, trataremos, exclusivamente, da presença das referências cifradas da obra/discurso de JC na obra/discurso de CFA. Para isso, selecionamos textos significativos dos dois autores que dialogam por meio de motivações, situações dramáticas e aspectos lingüísticos que desencadeiam efeitos dramáticos e estéticos em comum. Isso, aliado às referências explícitas à voz-JC, nos dará uma dimensão da participação da obra do escritor argentino na produção de CFA. Como visto no capítulo anterior, em que, uma vez vestida a máscara de escritor, as *personae* CFA exercem, por meio dos gêneros de discurso escolhidos, inúmeras funções, neste capítulo, veremos, na comparação entre os textos de CFA e de JC, quais as relações que essas *personae* têm com o ato de escrever.

Abordaremos trechos de textos de CFA e de JC, seguidos da explicação do contexto ao qual pertencem. Nossa hipótese é a de que, no cruzamento dos aspectos semelhantes entre eles, o ato de escrever torna-se uma pré-condição para que as *personae* CFA resistam a situações que lhes causam algum tipo de opressão, seja física e/ou psicológica. Se escrever, aqui, significa resistir, isto não é menos importante do que a escolha da máscara de escritor, ato que, como vimos, funda a existência dos enunciadores CFA. O que propomos neste capítulo é estudar as relações destas *personae* com a escrita que, paradoxalmente, mascara e elucida, nos textos, os modos de existência e de resistência às adversidades dos enunciadores CFA.

Os textos que elegemos como fio condutor de nossas análises são, de CFA: 1) o conto “O ovo”; 2) a crônica “Primeira carta para além do muro”; 3) a carta à amiga Maria Lúcia Magliani, escrita em 16/08/1991. Os textos de Julio Cortázar são: 1) o conto “Carta a uma senhorita em Paris”; 2) alguns trechos de entrevistas do escritor ao jornalista Omar Prego, reunidas no livro intitulado *O fascínio das palavras* (1985). Isto não impede, porém, que outros textos de CFA e de JC sejam abordados, com o intuito de darmos uma melhor sustentação à nossa análise.

O primeiro texto a ser estudado é o conto intitulado “O ovo”, de CFA, presente no livro *Inventário do irremediável* (1970) / *Inventário do ir-remediável* (1995). Neste conto, o personagem protagonista conta a sua história de vida. Preso num local que não podemos determinar ao certo se se trata de uma cela ou de um hospital psiquiátrico, ele constrói sua narrativa, na qual aborda acontecimentos de sua infância e adolescência. No escuro, há algumas noites, e sob a luz do último toco de vela que lhe resta, o protagonista anônimo tenta, por meio da escrita, comunicar a alguém o sofrimento vivido por ele; pela janela do seu quarto/cela, ele avista a casca de um grande ovo que ameaça sufocá-lo.

(...) Olho para o meu corpo — será que êle cabe dentro de um ôvo, será que não vai doer? Eu não sei. Tenho muito medo. Estou esperando, cansei de escrever, a vela está quase apagada. Vou deitar. Estou ouvindo o rumor do ôvo aproximando-se cada vez mais. É um barulho muito leve, quase como um arfar de gente cansada. Está muito perto, muito perto. Ninguém vai-me ouvir se eu gritar. (ABREU, 1970, p. 28)

No decorrer de seu relato, o protagonista afirma que não teve uma infância nem uma adolescência diferentes das de outras pessoas, exceto pelo fato de ele enxergar, no horizonte, uma parede branca que se aproximava de todos. Devido ao fato de ele insistir em alertar as pessoas da pequena cidade onde morava a respeito dessa ameaça, o protagonista foi recolhido, encarcerado e submetido a eletrochoques:

Eu queria contar tôda a minha vida para que se alguém lesse visse que eu não sou louco, que sempre foi tudo normal comigo, que eu fiz e disse as coisas que todo mundo faz e diz, e que a coisa mais estranha da minha vida foi só a menina que segurou no meu pintinho e aquela outra que eu namorei terem casado com soldados da brigada. Que eu via a parede e que todos os outros viam, eu tenho certeza, só que eles não queriam ver, não sei porquê, e prendiam quem via. Ontem chamei o de três olhos, que parece o mais simpático, e mostrei a parede, perguntei se ele não via, falei devagar, sem me exaltar nem nada. (ABREU, 1970, p. 28)

Neste conto, percebemos uma tensão entre a realidade vivida pelos pais do personagem preso e pelo restante dos moradores da cidade e, digamos, uma outra realidade, a que é vivida pelo protagonista da narrativa, que, involuntariamente, problematiza a primeira. Em seu relato ambíguo, não é esclarecido se o protagonista cruza a linha tênue que separa a loucura da sanidade – e, por isto, ele se encontraria num hospital psiquiátrico – ou se ele alude, de forma metafórica, aos mecanismos de controle e combate à resistência política, geralmente utilizados nos regimes totalitários, tais como a prisão e a tortura. De qualquer forma, ambas as situações, seja a de internação ou a de prisão, implicam o questionamento da realidade tida como senso-comum, vivida pelos demais personagens do conto. Nesse sentido, o ato de escrever, para o protagonista, significa uma tentativa de afirmar a sua existência e, por conseguinte, sua resistência ao anonimato. Além disso, registrar o que ele viveu por meio da escrita é uma maneira de resistir, mesmo que seja no plano da ficção, à morte social – no caso, a loucura, ou, pior, um processo de enlouquecimento agenciado institucionalmente –, e de transformar a sua possível morte física num ato simbólico de implicações políticas.⁶⁸

Há, ainda em relação a este conto, um importante aspecto que não deve ser ignorado, já que diz respeito ao processo de escrita de CFA. Para facilitar nossa exposição, fizemos o

⁶⁸ Uma análise deste conto, que leva em consideração o binômio autoritarismo = repressão, é feita por Valéria Pereira em sua dissertação de mestrado intitulada “Caio Fernando Abreu em *Inventário do irremediável: navegante de águas turvas*”. Cf. PEREIRA, 2008.

quadro abaixo em que apresentamos as modificações, feitas por CFA, de uma edição para outra.

	<i>Inventário do irremediável</i> (1970)	<i>Inventário do ir-remediável</i> (1995)
1	(...) Olho para o meu corpo — será que êle cabe dentro de um ôvo, será que	Olho para o meu corpo. Será que ele cabe dentro de um ovo? Será que
2	não vai doer? Eu não sei. Tenho <u>muito</u> medo. Estou esperando, cansei de	não vai doer? Eu não sei. Tenho <u>tanto</u> medo. Estou esperando, cansei de
3	escrever, a vela está quase <u>apagada</u> . Vou deitar. Estou ouvindo o rumor do	escrever, a vela está quase <u>apagando</u> . Vou deitar. Estou ouvindo o rumor do
4	ôvo <u>aproximando-se</u> cada vez mais. É um barulho <u>muito</u> leve, quase como	ovo <u>se aproximando</u> cada vez mais. É um barulho <u>leve, leve</u> . Quase como
5	um <u>arfar</u> de gente cansada. Está muito perto, <u>muito</u> perto. Ninguém <u>vai-me</u>	um <u>suspiro</u> de gente cansada. Está muito perto. <u>Tão</u> perto que ninguém <u>vai me</u>
6	ouvir se eu gritar. (ABREU, 1970, p. 28)	ouvir se eu gritar. (ABREU, 1995c, p. 44)

Quadro 6 – Conto “O ovo”, 1ª ed. e ed. rev.

Se compararmos as duas versões deste mesmo trecho do conto “O ovo”, notaremos algumas diferenças de estruturação textual (linhas 1 e 2) e de pontuação (linhas 1 e 5), assim como a substituição de um adjetivo por um verbo no gerúndio (linha 3) e de um advérbio pela repetição de um mesmo adjetivo (linha 4), que alteram os efeitos dramáticos e estéticos dos textos. Eis alguns destes efeitos: no trecho da 1ª ed. – e no conto como um todo – não há nenhum parágrafo. O que dá ao texto um ritmo de leitura mais fluído e acelerado. A isto, soma-se o fato de as frases do trecho da 1ª ed. serem mais longas, com breves pausas dadas por vírgulas. Ao contrário da 1ª ed., a edição revista, no texto como um todo, apresenta parágrafos e as vírgulas, muito utilizadas na 1ª ed., são transformadas em pontos finais, o que faz com que as orações fiquem mais curtas, num ritmo mais lento. Essa lentidão também é

composta, por exemplo, pela troca da expressão “está quase apagada” (1ª ed.) por “está quase apagando” (ed. rev.). É visível que, da primeira versão para a segunda, CFA alterou o ritmo do texto de modo a compor a iminência de silenciamento e/ou de morte do protagonista de uma maneira, digamos, dramaticamente mais contundente. Isso, porque este efeito dramático é construído num crescendo que vai desde a ingenuidade de uma simples história de infância e adolescência até o internamento/encarceramento e o silenciamento final do narrador. Esse último coincide, logicamente, com o término de seu relato. Cessa-se o relato, porém, a escrita permanece, mantendo o seu enunciador vivo, pelo menos, no plano da ficção, da história posta em livro.

Em um movimento semelhante ao do enunciador do conto, em que a escrita é algo que faz com que ele resista e, de certa forma, engane a morte por meio da ficção, o autor-criador CFA, ao revisar seus textos, comparando as duas edições de seu conto, ofereceria aos leitores, digamos, os bastidores de seu processo de criação literária, revelando o seu pentimento em relação a si próprio como escritor e à sua obra. Em última análise, ao revisar o que publicou anteriormente, CFA burila a sua escrita de maneira a firmar um traço autoral seu. Além disso, nessa maneira de ver – e ver de novo – a si mesmo e a sua obra, CFA compõe e alimenta os mitos sobre si mesmo como escritor, adiando, por meio de sua literatura, a sua própria morte.

Se para os enunciadores CFA escrever é resistir e/ou, pelo menos, adiar a morte física e/ou transformá-la num símbolo de luta e perseverança, vejamos o que ocorre no conto “Carta a uma senhorita em Paris”,⁶⁹ de Julio Cortázar, que, como veremos, guarda algumas semelhanças com os textos/discursos de CFA.

O conto de JC, narrado em 1ª pessoa, inicia-se com o relato do narrador-protagonista sobre a sua mudança para o apartamento de uma amiga em Buenos Aires. Este relato é feito por meio de uma carta do protagonista anônimo endereçada à amiga Andrée, que está em

⁶⁹ Em espanhol, “Carta a una señorita en París”, do livro de contos *Bestiario*, de 1951.

viagem a Paris. De acordo com o narrador, ele e ela fizeram um acordo que beneficiaria ambos: enquanto ela estivesse fora, ele moraria no apartamento dela sob a condição de tomar conta do local. Contudo, antes mesmo da mudança, uma situação inusitada ocorre com o protagonista:

Quando sinto que vou vomitar um coelhinho, ponho dois dedos na boca como uma pinça aberta, e espero sentir na garganta a penugem morna que sobe como uma efervescência de sal de frutas. Tudo é rápido e higiênico, transcorre em um brevíssimo instante. Tiro os dedos da boca e neles trago preso pelas orelhas um coelhinho branco. O coelhinho parece contente, é um coelhinho normal e perfeito, só que muito pequeno, pequeno como um coelhinho de chocolate, mas branco e inteiramente um coelhinho. Ponho-o na palma da mão, levanto sua penugem com uma carícia dos dedos, o coelhinho parece satisfeito de haver nascido e bole e esfrega o focinho na minha pele, mexendo com essa trituração silenciosa e cosquenta do focinho de um coelho contra a pele de uma mão. (CORTÁZAR, s/d, p. 19)⁷⁰

Subitamente, sem nenhuma explicação, ele passa a vomitar coelhinhos, com quatro ou cinco semanas de intervalo entre um animal e outro. Apesar de o narrador tentar passar, por meio da carta, uma impressão de que vomitar coelhinhos é algo que não o incomoda, é, justamente, essa tentativa de naturalização de algo absurdo que demonstra o seu desconforto em relação ao acontecimento inusitado. No decorrer da narrativa, esta falsa naturalidade em relação ao fato de vomitar coelhinhos evolui para uma inquietação constante. Escrever, pois, a carta à amiga é uma forma de confessar seu mais íntimo segredo e desculpar-se por não conseguir controlar o surgimento dos coelhinhos que estão destruindo o apartamento dela:

⁷⁰ “Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco. El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño como un conejito de chocolate pero blanco y eternamente un conejito. Me lo pongo en la palma de la mano, le alzo la pelusa con una caricia de los dedos, el conejito parece satisfecho de haber nacido y bulle y pega el hocico contra mi piel, moviéndolo con esa trituración silenciosa y cosquilleante del hocico de un conejo contra la piel de una mano” (CORTÁZAR, 2007a, p. 139).

(...) Precisamente entre o primeiro e o segundo andar, senti que ia vomitar um coelhinho. Nunca lhe contara antes, não acredite que por deslealdade, mas naturalmente a gente não vai ficar explicando a todos que, de quando em quando, vomita um coelhinho. Como isso sempre me tem sucedido estando só, escondia o fato como se escondem tantos detalhes do que acontece (ou a gente faz acontecer) na intimidade total. Não me censure Andréé, não me censure. De quando em quando me acontece vomitar um coelhinho. Não é razão para não viver em qualquer casa, não é razão para que a gente tenha de se envergonhar e estar isolado e andar se calando. (CORTÁZAR, s/d, p. 19 – grifo nosso)⁷¹

Ao perceber que os coelhos estão crescendo e roendo as lombadas dos livros, os forros das cadeiras, rasgando as cortinas e desordenando completamente a arrumação da casa de Andréé, o narrador desespera-se:

Agora chega, escrevi isto porque me interessa provar-lhe que não fui tão culpado na destruição irrecuperável de sua casa. Deixarei esta carta esperando-a, seria sórdido que o correio a entregasse em alguma clara manhã de Paris. (...)

Não tive tanta culpa, você verá quando chegar que muitos dos destroços estão bem reparados com o cimento que comprei em uma casa inglesa, eu fiz o que pude para evitar-lhe um desgosto... Quanto a mim, do dez ao onze há como um vazio insuperável. Você vê: dez estava bem (...). Mas não com onze, porque dizer onze é certamente dizer doze, Andréé, doze que será treze. Então está o amanhecer e uma fria solidão na qual cabem a alegria, as recordações, você e talvez tantos outros. Está esta sacada sobre [a rua] Suipacha cheia de aurora, os primeiros sons da cidade. Não acho que seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiro colegiais. (CORTÁZAR, s/d, p. 27-28 – grifos nossos)⁷²

⁷¹ “(...) Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito. Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito. Como siempre me ha sucedido estando as solas, guardaba el hecho igual que se guardan tantas constancias de lo que acaece (o hace uno acaecer) en la privacidad total. No me lo reproche, Andréé, no me lo reproche. De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose” (CORTÁZAR, 2007a, p. 138).

⁷² “Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozó insalvable de su casa. Dejaré esta carta esperándola, sería sórdido que el correo se la entregara alguna clara mañana de París. (...) No tuve tanta culpa, usted verá cuando llegue que muchos de los destrozos están bien reparados con el cemento que compré en una casa inglesa, yo hice lo que pude para evitarle un enojo... En cuanto a mi, del diez al once hay como un hueco insuperable. Usted ve: diez estaba bien (...). No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andréé, doce que será trece. Entonces está el amanecer y una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos, usted y acaso tantos más. Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre les adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales” (CORTÁZAR, 2007a, p. 145-146).

Por meio das descrições feitas pelo narrador sobre o apartamento de Andrée, percebemos que se trata de um típico imóvel de classe média, que reflete, por meio da localização e da decoração, os gostos pequeno-burgueses de sua moradora. Vale dizer que o apartamento se localiza na Calle Suipacha, uma rua da região central de Buenos Aires. É decorado com objetos e obras de arte, tais como: um quadro do pintor cubista francês Amédée Ozenfant (1886-1966), um retrato do poeta e filósofo espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936), um abajur de porcelana, um auto-retrato do pintor uruguaio Augusto Torres (1913-1992), livros e dicionários em francês e espanhol, discos de música erudita. Tudo isso faz com que tenhamos uma idéia sobre o nível social e cultural, bem como dos gostos de Andrée. Fica sugerido que o narrador-protagonista, mesmo negando ser a causa da desarrumação do apartamento – já que ele afirma que vomitar coelhinhos lhe é involuntário –, instaura o caos nessa arrumação:

Andrée, eu não queria viver em seu apartamento da Calle Suipacha. Não tanto pelos coelhinhos, mas porque me desagrada entrar em uma ordem fechada, construída até nas mais finas malhas do ar (...). Para mim é duro entrar num ambiente onde alguém que vive confortavelmente dispôs tudo com uma reiteração de sua alma (...). Ah, querida Andrée, que difícil opor-se, embora aceitando-a com inteira submissão do próprio ser, à minuciosa ordem que uma mulher instaura em sua agradável residência. (CORTÁZAR, s/d, p. 17 – grifos nossos)⁷³

Como visto neste trecho, o narrador sente-se incomodado por inteirar-se da arrumação do apartamento da amiga. Morar lá, para ele, seria o equivalente a invadir a intimidade de outra pessoa, representada pela disposição impecável dos objetos pela casa. Horrorizado com

⁷³ “Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la Calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire (...). Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma (...). Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia” (CORTÁZAR, 2007a, p. 137).

a ordem estabelecida por Andrée, o narrador, ao vomitar involuntariamente os coelhinhos que destroem os símbolos da cultura (os livros, os quadros) e do poder aquisitivo da dona da casa (móveis, abajures, vasos etc.), demonstra uma certa intolerância em relação ao modelo de vida adotado por ela. A carta a Andrée funcionaria como um testemunho da falência do narrador na tentativa de adaptar-se ao mundo particular e pequeno-burguês da amiga. Dessa maneira, a escrita, para ele, é um documento de desistência da vida, não sem antes afirmar – por meio do assassinato dos coelhinhos e do próprio suicídio sugeridos no final da carta/conto –, o seu modo de viver, que é incompatível com o de Andrée.

Se, neste conto de Julio Cortázar, a escrita é um atestado de falência na tentativa de adaptar-se a um determinado modo de vida e, paradoxalmente, uma afirmação da individualidade do narrador-protagonista, podemos dizer que o ato de escrever, assim como no conto de CFA, torna-se um meio de resistência às situações de opressão vividas pelos personagens. Presos e isolados do convívio social, tanto o protagonista de “O ovo” – que é forçado violentamente a ficar num quarto/cela –, quanto o protagonista do conto de JC – que se priva do contato com as pessoas por sentir-se constrangido devido ao que lhe ocorre involuntariamente – têm, em suas cartas-conto, uma espécie de janela para o mundo. Se por meio dessa fresta, digamos, eles não podem ser salvos da opressão vivida, resta-lhes, ao menos, uma chance de se comunicarem por meio da escrita, na esperança de que alguém – os seus possíveis leitores – os ouça e compactue com o sofrimento de ambos os protagonistas.

Antes de prosseguirmos no estudo de uma carta de CFA e da relação desta com os contos até o momento analisados, convém considerar mais um aspecto estrutural interessante do conto de Cortázar, que deve ser levado em consideração no diálogo com o texto/discurso do enunciador CFA. Mais do que a semelhança de motivos e de situações dramáticas há, em comum entre “Carta a uma senhorita em Paris” e “O ovo”, o modo como seus efeitos dramáticos e estéticos são estruturados. Vejamos:

Continuo-a aqui em sua casa, Andrée, sob um mudo e grisalho amanhecer. É de fato o dia seguinte, Andrée? Um pedaço em branco de página será para você o intervalo, apenas a ponte que une meu escrito de ontem ao meu escrito de hoje. Dizer-lhe que neste intervalo tudo terminou, onde você vê a ponte aberta ouço eu quebrar-se a cintura furiosa da água, para mim este lado do papel, este lado da minha carta não continua a calma com que eu vinha escrevendo (...) Em sua cúbica noite sem tristeza dormem onze coelhinhos; talvez agora mesmo, mas não, não agora – no elevador, logo, ou ao entrar; já não importa onde, se o quando é agora, se pode ser em qualquer agora dos que me restam. (CORTÁZAR, s/d, p. 26-27 – grifos nossos)⁷⁴

(...) A escuridão em que passamos o dia todo é meio azulada também, o silêncio é muito grande, como se houvesse um grande vácuo aqui dentro. (...) Estou esperando, cansei de escrever, a vela está quase apagada. Vou deitar. Estou ouvindo o rumor do ôvo aproximando-se cada vez mais. É um barulho muito leve, quase como um arfar de gente cansada. Está muito perto, muito perto. Ninguém vai-me ouvir se eu gritar. (ABREU, 1970, p. 28 – grifos nossos)

Tendo em vista as orações grifadas nos trechos acima, podemos notar que a construção do estado de expectativa vivido pelos dois narradores se faz de modo semelhante, obedecendo a uma seqüência gradativa na descrição dos ambientes, sentimentos e sensações dos protagonistas. Enquanto o narrador de JC caracteriza o amanhecer como sendo mudo e grisalho, o de CFA fala de uma escuridão azulada. Em seguida, ambos descrevem seus sentimentos e sensações: o narrador de JC fala sobre o espaço em branco no papel que marca o intervalo de tempo entre o início e o término de seu relato. O espaço, no papel, que seria incógnito para a leitora da carta é, para o narrador, a pausa que marca a mudança do seu estado emocional, que vai da tranqüilidade até a tensão e a confusão mental. O narrador do conto de CFA fala sobre o vazio interior representado pelo silêncio perturbador em que ele

⁷⁴ “La continúo aquí en su casa, Andrée, bajo una sorda grisalla de amanecer. ¿Es de veras el día siguiente, Andrée? Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy. Decirle que en ese intervalo todo se ha roto, donde mira usted el puente fácil oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua, para mí este lado del papel. Este lado de mí carta, no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones. (...) En el ascensor, luego, o al entrar; ya no importa dónde si el cuándo es ahora, si puede ser en cualquier ahora de los que me quedan” (CORTÁZAR, 2007a, p. 144-145).

está imerso. Na espera do seu fim, ele ouve apenas o ruído do ovo que se aproxima. Nesse sentido, ambos os personagens são colocados à disposição de que algo de muito ruim aconteça a eles, seja o suicídio do narrador e o assassinato dos coelhos, no conto de Cortázar, seja o aprisionamento e/ou a extinção do narrador do conto de CFA pelo ovo que se aproxima.

Em termos de construção dos efeitos dramáticos e estéticos, o recurso utilizado tanto por JC como por CFA é o da ambientação reflexa. De acordo com Lins (1976), este tipo de ambientação é criada com base numa profunda relação de reciprocidade entre os sentimentos e as sensações dos personagens com o espaço em que eles se encontram. Dessa forma, o conflito dramático vivido/encenado por eles influenciaria os seus pontos de vista e, por conseguinte, o modo como eles se relacionam com o seu entorno. No caso dos contos de JC e de CFA, os dois narradores, ao se sentirem acuados e desesperados, passam a descrever o ambiente em que estão de acordo com tais sentimentos, o que resulta num efeito de expectativa em relação aos seus destinos, compondo um cenário marcado pela iluminação turva, pelo silêncio e pela melancolia. Além disso, seus relatos são suspensos sem que haja uma definição do que realmente aconteceu e/ou acontecerá com eles: mais impactante do que a morte é a condenação dos personagens ao indefinido devir em que, paradoxalmente, para eles, o medo é a única certeza.

É interessante mencionar que, ainda em relação ao conto “Carta a uma senhorita em Paris”, CFA faz uma outra apropriação que ajudará na composição de um outro conto seu, intitulado “Uma história de borboletas”, do livro *Pedras de Calcutá*, de 1977. Neste conto, o narrador de terceira pessoa narra o modo como o amigo com quem morava fora internado em um hospício. Ele relata que um dos primeiros sintomas que denunciaram a loucura de André foi o fato de ele passar o dia trancado em seu quarto, recortando figurinhas e inventando histórias. Posteriormente, André começa a retirar borboletas coloridas de seus cabelos:

Primeiro remexia neles, afastava as mechas, depois localizava a borboleta, exatamente como um piolho. Num gesto delicado, apanhava-a pelas asas, entre o polegar e o indicador, e jogava-a pela janela. Essa era das azuis — costumava dizer, ou qualquer outra cor.⁷⁵ Em seguida saía para o telhado e ficava repetindo uma porção de coisas que eu não entendia. De vez em quando aparecia uma borboleta negra. Então tinha violentas crises, assustava-se, chorava, quebrava coisas, acusava-me. (ABREU, 1977, p. 95 – grifos nossos)

Neste trecho, são descritas as atitudes de André que sinalizam, para o narrador, o enlouquecimento do amigo. Como se pode notar, as cores das borboletas⁷⁶ variam conforme o humor do personagem: as azuis e amarelas indicam os momentos em que André está calmo e as negras revelam sua agressividade. Vejamos o que ocorre no conto de JC:

Quando sinto que vou vomitar um coelhinho, ponho dois dedos na boca como uma pinça aberta, e espero sentir na garganta a penugem morna que sobe como uma efervescência de sal de frutas.

(...)

[O coelhinho recém-nascido] Não me olhava, somente bulia e estava contente, o que era o mais horrível modo de me olhar.

(...)

Compreendi que não podia matá-lo. Mas nessa mesma noite vomitei um coelhinho negro. E dois dias depois um branco. E na quarta noite um coelhinho cinza. (CORTÁZAR, s/d, p. 19 - 22 – grifos nossos)⁷⁷

Se compararmos este trecho com o do conto de CFA reproduzido anteriormente, veremos que o gesto de tirar dos cabelos as borboletas coloridas que surgem

⁷⁵ Trecho modificado na edição revista: “*Essa era das azuis — costumava dizer, ou essa era das amarelas ou qualquer outra cor*” (ABREU, 1996c, p. 103).

⁷⁶ Para compor seu personagem, o autor-criador CFA pode ter se apropriado da (ou se inspirado na) caracterização do personagem Maurício Babilônia, do livro *Cem anos de solidão* [*Cien años de soledad*], do escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927), publicado em 1967. Neste romance, Maurício Babilônia anda cercado por borboletas amarelas.

⁷⁷ “Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. (...) / No me miraba, solamente bullía y estaba contento, lo que era más horrible modo de mirarme. (...) / Comprendí que no podía matarlo. Pero esa misma noche vomité un conejito negro. / Y dos días después uno blanco. Y la cuarta noche un conejito gris” (CORTÁZAR, 2007a, p. 139-141).

involuntariamente é muito semelhante ao ato de vomitar coelhinhos do narrador do conto de JC. Além disto, há, nas metáforas utilizadas por JC e por CFA, um alcance conotativo semelhante: tirar as borboletas dos cabelos e vomitar coelhinhos representam o ingresso dos personagens em uma ordem contrária ao que se convencionou chamar de normalidade. Em outras palavras, participar desta contra-ordem significaria, para os personagens, apartar-se, definitivamente, da realidade automatizada partilhada pela maioria das pessoas e mergulhar – sem possibilidade de retorno – numa realidade paralela e muito particular. Daí a morte social (e, também, física, sugerida no conto de JC), presente em ambos os contos.

É interessante mencionar que, ainda em relação ao conto “O ovo”, de CFA, o fato de somente o protagonista enxergar a casca do imenso ovo que ameaça aprisioná-lo, também é um índice que pode marcar o cruzamento da fronteira entre a loucura e a sanidade. Da mesma forma que ocorre em “O ovo”, tanto o vômito compulsivo de coelhinhos do protagonista de Julio Cortázar, quanto as borboletas retiradas dos cabelos do protagonista de CFA sinalizam a iminente morte física e/ou social deles. Outro exemplo de ações que indiciam o desajustamento do personagem em relação ao mundo que o cerca está no conto “Os cavalos brancos de Napoleão”, de CFA, do livro *Inventário do irremediável* (1970) / *Inventário do irremediável* (1995). Neste conto, oprimido pela vida automatizada pelo trabalho, o personagem começa a enxergar cavalos brancos que o perseguem em todos os lugares. Estas visões perturbam o protagonista a ponto de que ele seja internado num hospício. Lá, ele sofre um ataque cardíaco e morre.⁷⁸

Voltando ao conto “Carta a uma senhorita em Paris”, há um outro detalhe que indica a apropriação de fragmentos do discurso de JC por CFA. No conto de JC, a maioria dos coelhinhos é branca. Contudo, quando o protagonista cogita a possibilidade de sufocar os animais tão logo eles nasçam, acontece de ele vomitar um coelho negro e outro cinza,

⁷⁸ Um estudo sobre a loucura na obra de CFA é realizado por GOMES, 2001. Sob essa perspectiva há, nesta dissertação de mestrado, uma análise do conto “Uma história de borboletas”, de CFA, em comparação com o conto “Carta a uma senhorita em Paris”, de JC.

cores que metaforizam aos pensamentos funestos do narrador e que remetem ao possível remorso sentido por ele caso realize o planejado. No conto de CFA, a oscilação de sentimentos do personagem é marcada, também, por meio das cores: enquanto as borboletas azuis e amarelas retiradas dos cabelos de André metaforizam a sua tranqüilidade, as negras sinalizam sua raiva e inquietação. Além disso, nesse conto, há um outro possível indício da apropriação de fragmentos do texto/discurso de JC por CFA. Coincidência – ou não, o personagem que tira as borboletas dos cabelos em “Uma história de borboletas” chama-se André, masculino de Andrée, personagem do conto de Cortázar a quem o protagonista remete sua carta-conto.⁷⁹

Tendo em vista os exemplos da apropriação dos textos/discursos de Cortázar por CFA e o modo como esta apropriação se manifesta nos seus textos/discursos, prosseguiremos com o estudo de uma carta do escritor à sua amiga Maria Lídia Magliani, comparando-a com os demais textos estudados até o momento.

Escrita em 16/08/1991, nesta carta, o CFA-missivista revela a Maria Lídia ser portador do vírus HIV-AIDS. De modo a provocar o riso, ele se vale de uma linguagem despojada. Esse efeito é obtido, especialmente, por meio do uso da ironia, das gírias e das comparações metafóricas:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV + (o que parece + chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana... (...) Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3º dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finamente de “um quadro de

⁷⁹ Num nível mais amplo da apropriação de fragmentos de textos/discursos de JC feita por CFA, existe, ainda, um outro elemento que indica a ligação entre ambos os escritores. A dedicatória de *Bestiário*, o primeiro livro de contos de JC em que se encontra o conto aqui por nós estudado, é a seguinte: “*A Paco, que gostava dos meus contos*” (CORTÁZAR, s/d, p. 07); [Em espanhol: “*A Paco, que gustaba de mis relatos*” (CORTÁZAR, 2007a, p. 129)]. CFA utiliza uma dedicatória semelhante no conto “O dia de ontem”, do livro *O ovo apunhalado* (1ª ed. 1975; ed. rev. 1984): “*Para Vera Lopes, que gostava de meus contos*” (ABREU, 1975, p. 113). A palavra “relato”, no espanhol, designa relato, descrição, narração, e, também, como se pode notar na tradução para o português do livro de JC, conto.

dissociação mental”. Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal... Frances Farmer, Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí. (ABREU, 2002. p. 311).

No trecho acima, o missivista descreve em detalhes a descoberta de ser soropositivo, uma crise emocional e a internação que a ela se sucederam. É interessante notar que as construções lingüísticas utilizadas para representar esses acontecimentos, revelam, também, as oscilações emocionais experimentadas pelo enunciador CFA: 1) Na oração “te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas” há uma ironia, já que o CFA-missivista está internado em um quarto de hospital, e não hospedado num hotel ou num apartamento de classe média; 2) Nas orações “Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos”, há, além de auto-ironia, uma tentativa, por parte do enunciador, de se acalmar e de se conformar com a revelação da doença; 3) Na oração “no 3º dia *enlouqueci*”, o missivista se dá conta da gravidade de sua condição e se desequilibra emocionalmente; 4) Na oração “Tive o que chamam muito finamente de ‘um quadro de dissociação mental’”, novamente, ele tenta explicar para si mesmo a dimensão e a gravidade da situação em que se encontra, mesmo que, para isto, ele precise recorrer à citação da fala de outrem, *i.e.*, o discurso médico marcado pela expressão “um quadro de dissociação mental”; 5) Nas orações “Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal...”, há a troca de uma perspectiva exógena à sua, marcada pela apropriação do discurso médico, por um ponto de vista endógeno – e autocriticamente bem humorado – em que o missivista classifica o seu surto, e o internamento daí decorrente, como um chilique, designado pela expressão “Pronto-Socorro na bicha”; 6) Na enumeração “Frances Farmer, Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí”, o enunciador compara a sua situação com a de outros escritores e artistas, comparação que o colocaria, digamos, no *hall* dos famosos que tiveram crises nervosas e que foram vítimas de internações em hospitais psiquiátricos, cujos procedimentos lhes arruinaram a vida e a produção artística. Vale dizer que é nesta última

frase que o CFA-missivista explicita a dramatização da sua própria condição, já que, por meio da escrita, ele encena com humor e ironia as situações ali apresentadas/representadas.

Ainda em relação à frase final, podemos notar o modo como o enunciador CFA se posiciona em relação ao ofício de escrever. Em outras palavras, há, aqui, a representação da idéia que ele tem de si mesmo como escritor e dos mitos que alimenta em relação a essa profissão. Ao citar a atriz Frances Farmer,⁸⁰ a escritora Zelda Fitzgerald⁸¹ e o escritor Torquato Neto,⁸² o missivista compara a condição adversa e o destino desses artistas à condição narrada por ele na carta. Há, nessa comparação, a emissão de um juízo de valor sobre si mesmo: na carta à amiga, em primeiro lugar, ele se coloca como um escritor. A partir daí, percebemos que o CFA-missivista sabe reconhecer, com uma autocrítica irônica e bem humorada, que ele também se encaixa na situação que encena, *i.e.*, o clichê de que quase todo artista/escritor, quando apanhado pelas vicissitudes da vida, tem um destino trágico, ficando conhecido por meio de seu anedotário vivido, criado e/ou representado. Por meio da menção aos escritores e artistas feita pelo missivista, podemos notar que, no que se refere à necessidade dos demais enunciadores CFA encontrarem, no universo de referências culturais que os cerca, um correspondente que os ajude a caracterizar as situações vividas/encenadas por eles, ocorre, nesta carta, algo semelhante. Ao comparar a própria vida ali representada com as situações vividas pelas *personae* que fazem parte do seu universo cultural, o missivista monta um mosaico de citações e apropriações dos fragmentos da vida e/ou do discurso alheios para construir o seu texto/discurso. Esse mosaico ganha maior complexidade

⁸⁰ Frances Farmer, nascida em Seattle em 1914, foi atriz, ativista política radical e simpatizante comunista. Em 1942 foi declarada injustamente como sendo mentalmente incompetente e internada pelos pais em uma série de sanatórios e hospitais psiquiátricos públicos. Em 1948, foi submetida a uma lobotomia, deixando o hospital em 1953. Faleceu em 1970.

⁸¹ Zelda Fitzgerald, nascida em 1900, escritora norte americana e mulher do também escritor Scott Fitzgerald. Em meio a constantes crises conjugais e a problemas decorrentes do alcoolismo, foi diagnosticada como esquizofrênica em 1930. Faleceu em 1948, vítima do incêndio que se abateu sobre o hospital psiquiátrico onde estava internada.

⁸² Torquato Neto, nascido em 1944, escritor, jornalista e letrista de canções icônicas do movimento tropicalista. Matou-se um dia depois de seu 28º aniversário, em 1972.

se compararmos esta carta com a crônica “Primeira carta para além do muro”, também, de CFA.

Publicada, originalmente, em 21/08/1994, no jornal *O Estado de S. Paulo* e reunida, posteriormente, no volume intitulado *Pequenas Epifanias* (1996), nesta crônica, o CFA-cronista descreve, sem dar muitos detalhes de lugares ou pessoas, algo que o leitor do texto compreende como sendo o seu internamento em um hospital.

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. (...)

(...) Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar. (...)

Disso que me aconteceu, lembro só de fragmentos tão descontínuos que. Que — não há nada depois desse que dos fragmentos — descontínuos. Mas havia a maca de metal com ganchos que se fechavam feito garras em torno do corpo da pessoa, e meus dois pulsos amarrados com força nesses ganchos metálicos. Eu tinha os pés nus na madrugada fria, eu gritava por meias, pelo amor de Deus, por tudo que é mais sagrado, eu queria um par de meias para cobrir meus pés. Embora amarrado como um bicho na maca de metal, eu queria proteger meus pés. Houve depois a máquina redonda feito uma nave espacial onde enfiaram meu cérebro para ver tudo que se passava dentro dele. E viram, mas não me disseram nada. (ABREU, 1996b, p. 96-97 – grifos nossos).

Neste trecho, se prestarmos atenção nas orações em destaque, perceberemos que o cronista compõe, ao descrever os tubos e as agulhas, a maca onde é amarrado, o aparelho semelhante a uma nave espacial, um cenário de filme de ficção-científica. É nesse cenário, cujo clima é o de um pesadelo, oprimido pela dor física, pelo frio e pelo medo, que ele se vale de um tom confessional em que tanto a sua fragilidade física quanto a psicológica são apresentadas/representadas aos leitores. Metalingüisticamente, o CFA-cronista expressa a relação ambivalente com o tipo de máscara de escritor a ser assumida por ele:

É com terrível esforço que te escrevo. (...) Pois é no corpo que escrever me dói agora. (...)

Dói muito, mas eu não vou parar. A minha não-desistência é o que de melhor posso oferecer a você e a mim neste momento. Pois isso, saiba, isso que poderá me matar, eu sei é a única coisa que poderá me salvar. Um dia entenderemos talvez. (ABREU, 1996b, p. 96 – grifo nosso)

Como se pode notar por meio do trecho reproduzido anteriormente, a escrita figura, em comparação aos textos até aqui estudados, também como uma forma de resistência à morte física e social. Mais do que isso, escrever, para o CFA-cronista, dá a ele a possibilidade de transformar a representação do perigo de morte num símbolo, já que, por meio da escrita, o enunciador será *salvo*, ou melhor, poderá existir e resistir literariamente.⁸³

Ainda neste trecho, podemos identificar algumas reverberações da voz-CL. Na oração “É com terrível esforço que te escrevo” (ABREU, 1996b, p. 96), o esforço para escrever do CFA-cronista é comparado com o modo de escrever de CL. O texto/discurso da autora aqui latente é um trecho de *Água viva* (1973): “É como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo (...)” (LISPECTOR, 1998e, p. 19). Note-se a proximidade existente entre os dois trechos, no que se refere ao tratamento dado ao leitor e à organização sintática utilizada: 1) trecho de CFA – “É com terrível esforço [a descrição do modo como o enunciador escreve] **que te escrevo**”; 2) Trecho de CL: “é assim [‘como se arrancasse das profundezas da terra...’] **que te escrevo**” [grifos nossos].⁸⁴

Vejamos o trecho abaixo:

⁸³ Vale dizer que, se tivermos em mente Caio Fernando Abreu como participante ativo no acontecimento ético da vida (BAKHTIN, 2003), podemos dizer que a mesma morte que finalizou sua existência no plano concreto, também fechou, digamos, com chave-de-ouro, o produto de seu ofício de escritor, ou seja, a sua carreira literária que o projetou para a posteridade, impedindo-o, digamos, de cair no esquecimento.

⁸⁴ Este mesmo excerto de *Água viva*, de Clarice Lispector, será reaproveitado por CFA no fazimento de um outro texto seu, que será estudado no terceiro capítulo deste trabalho.

(...) A única coisa que posso fazer é escrever — essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever. (ABREU, 1996. p. 98)

Podemos notar que o enunciador CFA coloca-se como o narrador que protagoniza a situação de tensão e de angústia descritas na crônica. Tanto nesta crônica como no conto “O ovo”, o apego à escrita é uma forma de os enunciadores CFA comunicarem ao *outro*, no caso, nós, leitores, as suas situações adversas, corporificando suas angústias e seus medos em forma de crônica e de conto, por meio dos quais os seus *gritos de socorro* são possíveis e passíveis de serem ouvidos/lidos. Dessa maneira, os enunciadores CFA – o CFA-contista que se apropria dos textos/discursos de Julio Cortázar para escrever alguns de seus contos, o CFA-missivista que trata de modo crítico e auto-irônico o seu sofrimento físico e psicológico e o expressa, de forma bem humorada, à amiga e, por fim, o CFA-cronista que apresenta/representa a dor e o medo provocados pela iminência da morte –, inegavelmente, possuem um posicionamento combativo frente à morte física, social e/ou simbólica. Além disso, ao se representarem por meio da escrita, no que se refere à crônica “Primeira carta para além do muro”, à carta a Maria Lídia Magliani e, também, ao conto “O ovo”, as *personae* CFA, em momento algum, abrem mão de escolher, conscientemente, o modo como querem ser lidas: elas compõem as várias facetas do autor-criador CFA. Como veremos a seguir, essas *personae* relacionam-se de maneira dinâmica e ambivalente com as funções que elas ocupam e com os gêneros de discurso dos quais elas se utilizam:

1) No conto “O ovo”, o protagonista faz um manuscrito em que relata a sua situação, ao que parece, em forma de uma carta endereçada a um destinatário indefinido. Este texto, para nós leitores, é um conto que representa uma carta. É interessante mencionar que o conto de Cortázar, “Carta a uma senhorita em Paris”, a partir do qual CFA faz algumas apropriações para construir seus textos/discursos, também é designado por seu enunciador como uma carta, só que, neste caso, com destinatário certo: a amiga do protagonista. Assim como o texto de

CFA, este texto de JC, simula uma carta, mas se materializa, para nós, leitores, como um conto;

2) A carta de CFA à amiga Maria Lídia Magliani é uma representação de uma situação ocorrida na vida de Caio Fernando Abreu, um participante do acontecimento ético e social da vida (BAKHTIN, 2003). Na esfera íntima desse participante, essa carta é, de fato, uma carta. Porém, há dois fatores que devem ser considerados aqui: a) a partir do momento em que Caio Fernando Abreu relata o ocorrido por meio da escrita, há uma representação dos acontecimentos e dos sentimentos vividos por ele; b) esta carta está inserida num volume que reúne e expõe parte da correspondência do escritor. Portanto, na esfera pública, nada impediria, então, que lêssemos a sua carta de duas maneiras. A primeira maneira seria considerá-la de forma isolada em relação às demais do mesmo volume. Considerando que CFA estrutura sua representação em forma de prosa, introduz motivos, situações dramáticas e construções lingüísticas que visam a provocar efeitos de sentido por meio do uso de figuras de linguagem, tais como: a metáfora, a ironia, as comparações etc., poderíamos ler seu texto como um conto ou, até mesmo – tendo em vista o aspecto cronológico demarcado pela descrição de uma situação datada –, como uma crônica. Um outro modo de compreender esta carta é considerá-la em conjunto com as outras cartas da compilação. Sob esta perspectiva, ela poderia ser um dos capítulos de *Caio Fernando Abreu – Cartas* (2002) que, organizado em ordem cronológica, pode ser lido como uma espécie de *romance* da vida do escritor. Romance este que ofereceria uma visão exógena da vida e da obra de CFA, pois é organizado por outrem;⁸⁵

3) A crônica de CFA, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, é intitulada por seu enunciador como “Primeira carta para além do muro”. Aqui, há dois fatores que permitem que leiamos esta crônica como uma carta e/ou como um conto que representa uma carta. O

⁸⁵ Ver nota 10 do primeiro capítulo deste trabalho.

primeiro é o modo intimista como o cronista estrutura seu discurso. Ele utiliza construções lingüísticas semelhantes às utilizadas por Lispector em seu *Água viva*, texto no qual predominam expressões em que o uso do pronome oblíquo átono “te” é bastante recorrente (te falo, te escrevo, te digo etc.). Esse recurso tem como objetivo produzir um efeito de estreita aproximação entre quem enuncia/narra e quem ouve/lê, daí a impressão de que lemos uma correspondência íntima. É como se CFA, em sua crônica, comunicasse o seu infortúnio ali representado, digamos, ao pé do ouvido do leitor. O segundo fator que atenua a fronteira entre os gêneros carta e crônica é o fato de que este texto, feito, inicialmente, para ser publicado em jornal – veículo que auxilia na sua classificação como crônica – está reunido no livro *Pequenas epifanias*. Isso, associado ao discurso intimista, ao emprego de elementos que remetem à prosa de ficção, tais como: a descrição de um cenário de filme de ficção-científica e à construção de um ambiente marcado pela dor, pelo medo e pela indefinição quanto ao destino do enunciador, permite que o texto seja considerado, também, como um conto. Conto que, em última análise, no processo de recepção realizado pelo leitor – que poderá ter acesso ao “Primeira carta para além do muro” por dois diferentes veículos de publicação, *i. e.*, o jornal e o livro – representa uma carta, que representa uma crônica e assim por diante.

Não se pode ignorar que a problematização dos gêneros aqui exposta torna-se ainda mais evidente com a presença de um terceiro elemento entre os textos/discursos e os seus enunciadorees. Esse terceiro elemento somos nós, os destinatários/leitores das cartas-contos-crônicas que, ao termos acesso ao conjunto dos escritos de CFA, somos capazes de tecer relações entre os textos/discursos que estão, aparentemente, isolados e desconexos. É no processo de leitura que os interligamos na forma de uma constelação, colocando em prática, digamos, o senso lúdico exigido de nós pela própria obra. O que não é uma tarefa difícil, já que a perspectiva lúdica é exercida pelo autor-criador, na medida em que ele experimentou (e

se experimentou em) vários gêneros de discurso, apropriou-se da voz-CL, da voz-JC e do próprio discurso para construir outros textos/discursos.

O fato de o autor-criador dispor, em sua produção escrita, os fragmentos dos textos/discursos alheios, (re)elaborando-os e (re)combinando-os de modo a construir os seus próprios textos/discursos, por si só, caracteriza sua obra como uma espécie de jogo combinatório, como dito anteriormente, jogado, também, por nós, seus leitores. Contudo, este jogo mostra-se, ao longo da produção literária de CFA, com diferentes modulações, que vão desde a ausência do bom humor e do distanciamento até a ironia, a paródia e a completa estereotipagem do *maestro* CFA em relação ao que era por ele apropriado. Um exemplo disso, como vimos no capítulo anterior, é o caso das referências explícitas e implícitas à voz-CL. Por vezes, CFA porta-se com uma certa cautela ao se referir à escritora, como se ele se deparasse com um modelo, para ele, inquestionável, daí a seriedade nas citações, nas menções e nas referências cifradas da/à voz-CL. Já em outros momentos, ele é capaz de lidar com a presença da escritora no conjunto de seu acontecimento estético de maneira despretensiosa, leve e descompromissada. No caso das referências explícitas e implícitas à voz-JC, vimos que a apropriação e a citação dos fragmentos de discurso deste escritor, em alguns momentos, ajudam a causar a impressão de que os textos/discursos dos enunciadores CFA são meros clichês dos textos/discursos de Cortázar. Contudo, quando esses clichês são levados à exaustão, esta impressão mostra-se falsa. Disso decorre um *efeito de originalidade* que, como visto, reforçaria, a marca autoral de CFA.

Os posicionamentos de CFA em relação aos seus processos de criação – que envolvem, também, a projeção de um tipo de leitor que seja capaz de jogar o jogo proposto pela obra –, fazem com que, no processo de recepção dos seus textos, sejamos guiados pela necessidade constante de conhecermos as citações, as menções e as referências cifradas a textos/discursos alheios feitas pelo escritor. Em outras palavras, na medida em que CFA passa

por vários gêneros de discurso e se apropria dos textos/discursos de outros escritores para construir os seus próprios, somos induzidos e/ou solicitados a realizar, em nossa leitura, um procedimento semelhante. A habilidade lúdica do autor-criador CFA residiria no fato de que ele é capaz de retirar das suas condições ditas *originais* alguns fragmentos de textos/discursos de outros enunciadores e fazer com que estes fragmentos funcionem a seu favor, compondo, com eles, o seus enunciados, estruturados sob as *novas* condições que o escritor desejou criar/modificar. Deslocar alguns elementos de um contexto para outro seria o equivalente a introduzir outros sentidos e significados tanto ao discurso apropriado quanto ao texto/discurso que está sendo criado a partir dele. Vale dizer que a leitura da obra de CFA também seria possível se, simplesmente, ignorássemos as citações, as menções e as referências cifradas a outros textos/discursos feitos por ele. Contudo, nesse caso, estaríamos desconsiderando a força motriz dessa obra, que é, justamente, a *potência dialógica* exercida por meio da perspectiva crítico-lúdica deste autor-criador. Compreendida, por nós, como uma característica engendrada pela própria dinâmica da criação artística de CFA – que visa a relacionar elementos, espaciotemporalmente, distantes e distintos – esta potência dialógica, inevitavelmente, construiu-se na conjunção entre o acontecimento ético e social da vida de Caio Fernando Abreu e o acontecimento estético de CFA. Imerso nesse universo combinatório, o autor-criador experimentaria (e se experimentaria), por meio das diversas máscaras fornecidas pelo seu ofício, algo semelhante ao que Cortázar declara em uma entrevista sua ao escritor e jornalista Omar Prego:

(...) [do humor] para o lúdico não há mais do que um passo, porque quem tem sentido de humor tem sempre a tendência de ver em diferentes elementos da realidade que o rodeia uma série de constelações que se articulam e que são absurdas na aparência. (...) Senti que isso era uma espécie de pararealidade, ou seja, uma realidade que está à sua disposição na medida em que você saiba assumi-la e utilizá-la...

(...)

O lúdico não é um luxo, algo agregado ao ser humano, que pode ser útil para se divertir: o lúdico é uma das armas centrais pelas quais o ser humano se conduz ou pode se conduzir pela vida afora. O lúdico, não entendido como um jogo de cartas ou uma partida de futebol: entendido como uma visão na qual as coisas deixam de ter as suas funções estabelecidas para assumir muitas vezes funções diferentes, inventadas. O homem que habita um mundo lúdico é um homem colocado dentro de um mundo combinatório, de invenção combinatória, que está continuamente criando formas novas (PREGO, 1991, p. 125-126 – grifos nossos).

Por meio do cotejo dos textos aqui estudados, foi possível flagrar o movimento do autor-criador CFA pelo conto, pela carta e pela crônica. Ao associarmos esse movimento às semelhanças entre os motivos, as situações dramáticas, os procedimentos de construção dos efeitos dramáticos e estéticos dos textos e as apropriações da voz-JC por CFA, percebemos como o escritor é capaz de se *travestir* de narrador, personagem, cronista, missivista, autor e contista, problematizando as fronteiras entre suas *personae*, assim como entre os gêneros de discurso praticados por elas. Ligados à voz-JC, os enunciadores CFA elegem o ato de escrever como tarefa fundamental para a afirmação de suas construções identitárias, mas não se fixam por muito tempo em nenhuma identidade ou função escolhidas. Mais do que a necessidade de criar algo novo, essa troca lúdica e constante de máscaras possibilitada pela escrita seria, para CFA, uma forma de adiar o encontro com o silêncio e/ou com a morte. Se assumir a máscara de escritor, para citarmos a crônica de Clarice Lispector estudada no capítulo anterior, foi o primeiro gesto voluntário de CFA, neste capítulo, vimos que essa escolha sinaliza, para o então *Escritor*, digamos, um mundo de possibilidades combinatórias. Cabe, agora, no capítulo seguinte, estudarmos o modo como os conflitos e as ambivalências dos enunciadores CFA em relação à posição de escritor assumida por eles são dramatizados e representados em seus textos/discursos.

CAPÍTULO III

*Meu caminho, pensei confuso,
meu caminho não cabe
nos trilhos de um bonde.*

Caio F. Abreu – *Sargento Garcia* – Morangos mofados

3 – Os enunciadores CFA, seus conflitos e ambivalências em relação à posição de escritor

Nos capítulos anteriores, estudamos o modo como CFA se apropria de textos/discursos alheios para criar e, digamos, dar corpo às suas várias *personae* de escritor. Vimos, também, que essas *personae* possuem em comum a escrita como uma pré-condição para suas existências. Nesse sentido, a máscara/posição de escritor permitiu ao autor-criador CFA experimentar uma espécie de desdobramento de si em muitos *eus*. É por meio das *personae* que se originam desse desdobramento, sempre, pela via da representação, que o escritor criou, em seus textos/discursos, a possibilidade de, simultaneamente, ver e experienciar a si mesmo no outro, ver e experienciar o outro em si mesmo.

Utilizada como uma espécie de instrumento para driblar o silenciamento e a morte, a assunção de várias facetas por CFA contém, na ação de experimentar-se em muitos, a implosão da ilusão de uma totalização sob a forma de síntese. Em outras palavras, é, justamente, a *potência dialógica* existente no contraponto entre os vários enunciadores CFA que faz com que estas *personae* remetam umas às outras indefinida e ludicamente sem que a relação entre elas se dê de modo sintético. Ao contrário disso, o contraponto das facetas CFA está longe de produzir um todo coerente e apaziguador.

A partir do momento em que o autor-criador CFA assume a sua máscara multifacetada de escritor e, por meio dela, experimenta, ludicamente, várias possibilidades de “ser”, surgem os conflitos e os dramas apresentados/representados pelos seus enunciadores em relação à posição assumida por eles. Por hora, abordaremos algumas crônicas que tratam do conflito encenado pelo CFA-cronista em relação ao seu ofício de escritor. Para isso, serão reproduzidos trechos de textos que se referenciam uns aos outros no que diz respeito à construção de uma idéia acerca do que significa escrever e, por conseguinte, do que significa, para o cronista, ser um escritor. Vale dizer que, para explicitar suas idéias sobre o alcance de

sua escrita e sobre quais qualidades de escritor ele projeta para si próprio e para os seus leitores, CFA se apropria de trechos de alguns de seus textos/discursos já existentes, produzindo outro(s) texto(s)/discurso(s) num ciclo auto-elucidativo.

A partir do contraponto de três crônicas, emerge o conflito entre as *personae* contista e romancista e a *persona* cronista. Este conflito ganha nuances que reverberam no conjunto de sua obra, sendo encenado, também, pelos demais enunciadoreis CFA, *i.e.*, o CFA-autor, o CFA-missivista, o CFA-dramaturgo. Em caráter comparativo/metafórico, podemos dizer que esse processo em que as *personae* se auto-referenciam ininterruptamente é semelhante ao jogo de espelhos que ocorre na crônica “O rosto atrás do rosto”, estudada em nosso primeiro capítulo. Neste texto, o enunciador tira a máscara que cobre o rosto visto por ele, ato que o leva à descoberta de uma outra máscara, até que, ao final, o perscrutador descobre a si mesmo no rosto visto. No que se refere à organização constelar das *personae* de escritor de CFA, nota-se que o trânsito constante entre elas contribui para a problematização de uma representação fixa e homogênea do autor-criador CFA. Isso porque, a rigor, suas facetas apontam, ludicamente, umas para as outras, pois cada uma delas contém, em si, algo da outra.

A este gênero de discurso (BAKHTIN, 2003) – no caso, aqui, a crônica de jornal que segue padrões e fórmulas determinadas por este veículo, tais como, o tamanho do texto, o uso de uma linguagem direcionada ao público leitor do jornal, a delimitação do perfil deste público leitor, levando-se em conta a sua classe social, seus hábitos, seus gostos etc. –, o CFA-cronista construiu uma percepção intimista e particular de si e do mundo que o cerca. Essa percepção associou-se aos experimentalismos com a linguagem, que envolvem a apropriação e a reelaboração de trechos de músicas, de escritos literários de outros autores, de filmes e de trechos dos seus próprios textos/discursos, procedimentos muito presentes, também, em seus contos e romances. Além disso, nas crônicas, aparecem motivos, situações dramáticas e efeitos dramáticos e estéticos recorrentes no conjunto de sua obra, o que tornaria

problemática, em alguns dos seus textos, a distinção entre conto e crônica se não fosse pela natureza diversa dos veículos que portam tais textos – o jornal e o livro. Esta relação entre conto e crônica fica ainda mais intrigante se tivermos em mente o fato de que algumas crônicas foram, após a morte de Caio Fernando Abreu, em 1996, reunidas e publicadas no volume *Pequenas Epifanias*. Por se tratar de uma publicação póstuma, os critérios de seleção e de organização destas crônicas independeram dele e são, por assim dizer, fruto de um olhar de fora pra dentro de sua obra, realizado pelo amigo Gil França Veloso, o organizador da primeira edição de *Pequenas Epifanias*, lançada, em 1996, pela editora Sulina. Uma segunda edição deste livro foi publicada pela editora Agir em 2006.⁸⁶

Ao longo de nossas análises, percebemos que o problema da delimitação dos gêneros dos textos/discursos do autor-criador CFA vai de encontro à idéia sobre produção literária sustentada pelo CFA-cronista. No contraponto das três crônicas a seguir, temos a impressão de que este divide a sua escrita em duas faces. A primeira, ligada às peças de teatro, aos contos e aos romances, seria, digamos, a fatia de *maior valor literário*. A segunda, que é composta por cartas e crônicas, se prestaria à função de laboratório para a primeira, sendo, portanto, na sua concepção, uma *literatura menor*. Somente por meio de uma perspectiva de estudo que leva em conta a potência dialógica presente na literatura do autor-criador CFA, é que podemos visualizar o quanto a exposição, feita pelo CFA-cronista, acerca do que é ou não dotado de valor literário, é algo conflituoso e ambivalente porque limitado ao ponto de vista ali representado.

A primeira crônica a ser estudada é “Querem acabar comigo”, publicada em 29 de abril de 1987. O texto trata de uma queixa do enunciador CFA sobre a sua falta de tempo para escrever o que mais lhe interessa: livros. Por consequência, há, por parte deste, uma desvalorização da sua produção para os jornais e revistas. A segunda crônica é “Venha ver os

⁸⁶ A respeito da dificuldade de se delimitar os gêneros dos textos/discursos de CFA, conferir nossas análises no segundo capítulo.

dragões”, de 25 de março de 1988. Nela, o CFA-cronista enumera as dificuldades e os problemas enfrentados pelos artistas brasileiros na veiculação de suas produções artísticas, especialmente os escritores e os cineastas. Ao final, ele faz uma espécie de convite para o lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), nessa época, seu sétimo livro. A última crônica é “Autógrafos, manias, medos e enfermarias”, de 23 de julho de 1995, que, também, compõe o volume *Pequenas epifanias* (1996). Neste texto, o cronista descreve as reações de vários escritores nas noites de autógrafos de seus livros. Segue-se a isso, o convite de CFA – dirigido aos seu leitores do jornal – para o lançamento de seu *Ovelhas negras* (1995). Nestes três textos, de acordo com a importância e a ênfase dada por CFA aos assuntos abordados, podemos inferir os juízos de valor do cronista sobre a sua produção e sobre si próprio como escritor, além da escolha das estratégias utilizadas para definir o modo como ele se dá a conhecer aos seus leitores. Disso, emergem os conflitos e as ambivalências do autor-criador CFA que, por meio da faceta de cronista, avalia as demais facetas, *i.e.*, a de contista, a de romancista, a de dramaturgo, a de autor. Vejamos.

“Querem acabar comigo”, de 29/04/1987, tem o título homônimo ao da música de Roberto Carlos, gravada em 1966.⁸⁷ É por meio da apropriação deste título, frase que também pertencente ao refrão da música, que o enunciador CFA inicia sua argumentação, alegando que, especialmente, neste dia ele não tem nada a dizer ou, pelo menos, “o que teria a dizer são as coisas que só interessam a mim, não a quem lê” (ABREU, 1987b, p. 02). A partir daí, CFA, como ele mesmo diz, inicia sua “sessão queixa”, a de que querem *acabar* como ele:

Andei fazendo as contas: há 13 meses escrevo aqui, uma vez por semana. São pelo menos 52 semanas, pelo menos 52 crônicas como esta. Eu acho muito. É que nem sempre consigo escrever sem sofrer um pouco. Mesmo quando até me divirto, sempre é necessário remexer um pouco mais fundo, e remexer mais fundo cansa. Ando cansado. Porque não é muito simples

⁸⁷ A letra completa da canção de Roberto Carlos está reproduzida nos Anexos.

escrever, não é assim: você senta, põe papel na máquina e escreve. Às vezes não vem nada. Outras, vem confusamente. Só depois de escrever três ou quatro laudas, aparece uma frase – e essa frase é a coisa, o resto não interessa.

Escrevo geralmente aos domingos, ou às segundas de manhã. Mas desde a quinta ou sexta-feira começo a sofrer vagamente. (...) Há 13 meses não tenho domingos – aquele dia em que os outros vão ao cinema, namoram, visitam amigos. Os outros, não eu. (...) Há 52 semanas, vivo muito pouco. Porque além desta crônica, fico no mínimo seis horas diárias dentro do jornal. E jornal – quem não sabia, fique sabendo – acaba com a cabeça (e o corpo), de qualquer um. (ABREU, 1987b, p. 02 – grifos nossos)

Podemos notar, no trecho aqui reproduzido, a ênfase dada pelo escritor à questão do tempo em termos quantitativos: 13 meses de trabalho no jornal significam 52 semanas e, por lógica, no mínimo, 52 crônicas publicadas, atividade que ele julga ser a responsável por lhe tomar tempo e disposição, daí a queixa “querem acabar comigo” (p. 02). Estrategicamente construída, a ironia se faz pelo fato de o enunciador afirmar que não tem “nada a dizer” (p. 02) e, em seguida, contrapor a este “nada” a descrição dos seus exaustivos 13 meses de trabalho produzindo crônicas, o que torna a reclamação sobre a falta de tempo e o cansaço o principal assunto desenvolvido no decorrer de seu texto. Nota-se, aqui, a construção da idéia que o cronista tem sobre o que é necessário fazer para ser um escritor: ele argumenta que por causa do excesso de trabalho no jornal não dá conta de responder a todas as cartas que chegam, de ouvir seus discos preferidos, de ler livros e assistir aos filmes que ele gostaria, atividades consideradas vitais, já que “para escrever, é preciso ver o mundo (...). Não se arrancam palavras do nada: as palavras brotam de coisas e seres vivos” (ABREU, 1987b, p. 02).

A respeito desta última afirmação, a de que para escrever é preciso ver o mundo, vale lembrar que, na citação em destaque reproduzida anteriormente, o principal argumento utilizado por CFA para descrever o esforço de se produzir uma crônica é o de que “nem sempre consigo escrever sem sofrer um pouco. Mesmo quando até me divertir, sempre é necessário remexer um pouco mais fundo, e remexer mais fundo cansa” (ABREU, 1987b, p.

02 – grifo nosso). Há aqui, dois aspectos interessantes que se inter-relacionam. O primeiro deles é o motivo que associa escrita e sofrimento, assunto que aparece em *Água viva*, de Clarice Lispector, abordado, por exemplo, neste trecho estudado em nosso primeiro capítulo: “É como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo (...)” (LISPECTOR, 1998e, p. 19). A idéia de que é preciso um grande esforço físico e emocional para escrever é apropriada por CFA e, digamos, aplicada à situação narrada na crônica. O segundo aspecto é o de que, mais do que uma apropriação da voz-CL para compor este seu texto/discurso, há, no fazimento desta crônica, a preparação de algo que será retomado, posteriormente, em 21/08/1994, numa outra crônica de CFA, intitulada “Primeira carta para além do muro”.⁸⁸ Vejamos como se dá este pentimento.

No trecho “É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras — como Clarice (...)” (ABREU, 1996b, p. 96-97), podemos notar a apropriação, agora sob a forma de menção, do referido trecho de *Água viva*, de CL. A equação *escrita = esforço/sofrimento* é utilizada por CFA para representar a situação angustiosa durante um internamento em decorrência de complicações com o vírus da AIDS. Isso nos leva a pensar que a voz-CL é tomada como um dos vértices de uma relação triangular a partir da qual CFA produz, em tempos diferentes, as duas crônicas. Dessa maneira, “Querem acabar comigo”, associada à voz-CL, torna-se uma referência para que, futuramente, o cronista componha “Primeira carta para além do muro” que, ao mesmo tempo, remete à voz-CL e ao texto “Querem acabar comigo”. Faz-se, pois, o seguinte paradoxo: cada trecho dos textos/discursos aqui referenciados faz menção a um outro que, por sua vez, remete ao demais, produzindo um efeito de passado, cuja atualização está sempre em devir. Em outras palavras, este efeito em que se cruzam as vozes CFA e CL faz

⁸⁸ Esta crônica é estudada em nosso segundo capítulo, no que se refere à apropriação de um outro trecho de *Água viva*, de Lispector.

com que elas, simultaneamente, sirvam de base para que outros textos/discursos sejam construídos e elucidem, num ciclo contínuo, umas às outras.

O cronista prossegue com a sua auto-imolação ao dirigir-se ao público leitor do jornal, criando um clima de provocação cujo objetivo é o de solicitar que este lhe seja empático e dê ouvidos à sua queixa:

Agora você me pergunta: bom, e daí? Daí que ando cansado. Hoje estou me permitindo escrever sobre este cansaço indivisível, sobre minha falta de tempo, sobre a desordem que se instaurou em minha vida. Por trás disso tudo, o mais perigoso espreita: a grande traição que estou cometendo, todo dia, comigo mesmo. Porque escrevendo assim, para sobreviver, não escrevo o que me mantém vivo – outras coisas que não estas. (ABREU, 1987b, p. 02 – grifo nosso)

No trecho acima, por meio do emprego das palavras “sobreviver” e “vivo”, podemos notar a representação dos juízos de valor sobre as crônicas, os contos e romances e sua relação, como escritor, com os gêneros por ele praticados. Construindo uma argumentação de modo a fazer com que o leitor se sensibilize com seu “drama”, CFA explicita o modo como se relaciona com a sua produção para o jornal. Segundo ele, as crônicas são algo de menor valor estético-literário, servindo, apenas, para inserir o enunciadador no mundo do trabalho, permitindo-lhe a sobrevivência. Ele reclama de que, entre o necessário para sobreviver (as crônicas) e o necessário para viver (seus contos, romances e peças de teatro) há um *deficit* grande, daí a constante sensação de traição consigo mesmo. No seu ponto de vista, as 50 linhas semanais que ele produz para o jornal e que demandam grande parte do seu tempo e de sua energia vão “embrulhar peixe na feira” (1987b, p. 02), ao passo que o que ele realmente gostaria de fazer – o que lhe dá prazer e o mantém vivo – é a produção de “outras coisas que não estas” (p. 02), ou seja, seus contos, romances e peças de teatro. Citando novamente a música de Roberto Carlos, CFA finaliza:

O relógio avançou. Já cheguei às minhas 50 linhas semanais. Amanhã vamos embrulhar peixe na feira. Tomo um café e acendo um cigarro. Durante um minuto fico pensando em parar. (...)

(...) Pronto: agora tenho que sair outra vez para ganhar a vida. Ganhar ou perder? Eu sei a resposta. Mas posso cantar baixinho um velho Roberto Carlos, aquele assim: “Querem acabar comigo/ isso eu não vou deixar”. Juro que não. (ABREU, 1987b, p. 02)

É interessante notar, nas orações em destaque, a representação do desconforto do cronista em relação ao gênero em questão. No entanto, a dramatização deste sentimento não é, digamos, o que corresponde à verdade. A reclamação do cronista em relação às más condições, às dificuldades de ser um escritor no Brasil e à transformação da literatura em um produto de consumo – no caso, a crônica que embrulhará peixe na feira (ABREU, 1987b, p. 02) –, é um motivo que há muito é abordado, mundialmente, por escritores e críticos.⁸⁹ Para construir e se colocar na posição de escritor, CFA, por meio de seu texto, vantajosamente, se vale do clichê do grande escritor/intelectual que, devido às precárias condições providas por seu país “subdesenvolvido” no qual a cultura não é uma prioridade, é obrigado a escrever frivolidades para poder pagar suas contas e, deste modo, viabilizar sua produção dita mais “profunda e elevada”. Nas entrelinhas do que é dito/escrito, ressoa o que não é enunciado: independentemente de a crônica – e do público que a lê – ter igual ou menor valor em relação aos demais gêneros praticados por CFA, este gênero “menor”, que o castiga e faz “doer”, compõe uma de suas facetas de escritor. Sem esta posição, não há meios do autor-criador existir e resistir ao silenciamento e/ou à morte simbólica.

⁸⁹ Dentre os escritores, no Brasil, destaca-se Osman Lins (1924-1978). No seu livro intitulado *Guerra sem testemunhas*, de 1969, ele faz reflexões acerca do que é escrever, quais as condições para se exercer esse ofício, qual a posição do escritor e a importância do livro em relação aos meios de comunicação em massa. No que se refere aos críticos e teóricos, podemos citar os filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973). No livro *Dialética do esclarecimento*, de 1947, são estudadas as relações entre sociedade, cultura e capitalismo.

Se neste texto podemos compreender que para se construir como escritor CFA adota o clichê do escritor que critica suas condições de produção, fazendo com que o leitor “compre” a sua queixa, no texto que se segue, veremos como ele constrói a representação da realização do que ele projeta como literatura ideal, *i.e.*, a publicação de um de seus livros de conto.

Em “Venha ver os dragões”, de 25 de março de 1988, num pentimento que retoma e reforça o argumento-clichê, presente na crônica anteriormente estudada, sobre as más condições para se produzir boa literatura no Brasil, CFA faz um convite para o lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, até então, seu sétimo livro. Ao citar outros escritores brasileiros tais como: Ignácio de Loyola Brandão,⁹⁰ Hilda Hilst⁹¹ e Marilene Felinto,⁹² no que diz respeito às dificuldades enfrentadas por eles na produção de seus livros, CFA coloca-se em circunstâncias semelhantes. Além dessas dificuldades, ele aponta um outro aspecto que seria problemático no circuito artista-obra-público, a crítica:

ou vêm os críticos – essa raça em extinção, cada vez mais dedicada ao culto da najice pela najice (mais vale uma frase mordaz que o possível talento de alguém) – e descem a lenha, os coleguinhas de profissão arrastam seu nome na l(h)ama. Todos insatisfeitos cobrando a produção de uma grande obra. Como se fosse possível neste país onde, para (sobre)viver o escritor precisa também ser jornalista, revisor, publicitário, e arrancar de míseros feriados, fins de semanas e noites escassas algo “do porte”, digamos de *Os Buddenbrook* ou *Crime e castigo*. Pode? (ABREU, 1988c, p. 02 – grifo nosso)

Como se pode notar no trecho anteriormente reproduzido, o cronista também destila, digamos, o seu “veneno”, ao comparar a leitura dos críticos com o ataque das serpentes. De acordo com o seu ponto de vista, a atividade dos críticos se resume à “ najice pela najice” (ABREU, 1988c, p. 02), algo que prejudicaria, de saída, uma avaliação séria e justa sobre o talento dos escritores por eles avaliados. Nas orações em destaque, reaparece a queixa e o

⁹⁰ Ignácio de Loyola Brandão (1936), contista, romancista e jornalista brasileiro.

⁹¹ Hilda Hilst (1930-2004) poetisa, dramaturga e contista brasileira.

⁹² Marilene Barbosa de Lima Felinto (1957), tradutora, romancista, cronista e jornalista brasileira.

argumento sobre a falta de tempo – este, o elemento primordial para se produzir uma obra “de porte” (p. 02) – utilizados na crônica estudada anteriormente. Numa organização textual que constrói uma discussão que parte do conjunto dos escritores brasileiros para designar a situação particular de CFA, este faz questão de assumir e se enquadrar na categoria dos que, para “(sobre)viver” (1988c, p. 02), precisam desempenhar múltiplas funções. À auto-imolação da crônica anterior, CFA acrescenta o que, para ele, seria a solução para o seu calvário, as boas condições de produção e a publicação de sua literatura dita “maior”:

Não, escritor brasileiro não existe. Ele é um personagem inventado por si próprio, ao qual, fora ele mesmo, pouca gente dá crédito. Apesar disso, escritores escrevem e publicam. Estou dizendo tudo isso para, do fundo da minha não existência, anunciar que: escrevi um livro. Um não: este é o sétimo, escrito como os outros. Assim: você trabalha uns dois anos, pede para ser demitido, levanta uma grana, mergulha no livro, escreve reescreve treescreve, fica duro, apronta o livro, arruma trabalho, o livro sai, você já tá com outro na cabeça, mas precisa trabalhar mais uns dois anos, então pede pra ser demitido e etc. *Ad infinitum*. Comigo sempre foi assim. E deve continuar sendo. (ABREU, 1988c, p. 02 – grifo nosso)

Em seguida, valendo-se de mais um argumento semelhante ao da crônica anterior – o de que escrever coisas que realmente lhe interessam é o que o mantém vivo –, CFA acrescenta:

Sim, porque não adianta virem com najices: não vou parar de escrever. É o que mantém o homem vivo, compreende? Mesmo que não seja “de porte”, foi tão denso escrever *Os Dragões não conhecem o paraíso* (Companhia das Letras, capa de Guto Lacaz) que, se não escrevesse acho que morria. (ABREU, 1988c, p. 02)

É interessante notar que, colocada como questão de vida e de morte – “se não escrevesse [*Os dragões*] acho que morreria” (p. 02), a escrita está interposta em um movimento pendular. Este movimento é descrito no trecho destacado anteriormente, da

seguinte maneira: para produzir o que lhe é vital, o escritor julga-se morto por, pelo menos dois anos, já que tem de trabalhar com crônicas, traduções, *releases* etc. durante este período. Encerrado este prazo, ele pede as contas e, com a reserva de dinheiro daí decorrente, mergulha na produção de seus livros – o seu período de “vida”. Para CFA, este movimento *ad infinitum* entre a escrita de “sobrevivência” e a escrita de “vivência” é o que embala a sua carreira literária. Ao destacar, por meio do título desta crônica, o pedido “Venha ver os dragões”, CFA constrói um paradoxo: comparando os escritores e artistas aos dragões, seres que, de acordo com esta associação, são inexistentes na realidade, com autocrítica e ironia, o cronista remete a si próprio como escritor e ao seu livro lançado, *Os dragões não conhecem o paraíso*:

Dragões, você sabe, são animais mitológicos. Dragões não existem. Como escritores, músicos, pintores, filósofos, ou todas essas pessoas que – loucas – querem sentir num mundo em que é ridículo sentir. Você tem é que ganhar, conquistar poder e glória. Os dragões desprezam esse paraíso. (ABREU, 1988c, p. 02 – grifo nosso)

Nesse sentido, dizer “venha ver os dragões” tanto equivale a convidar o leitor para prestigiar o lançamento de seu livro, quanto a dizer algo como “venha ver o escritor”. Lançar seu livro seria a manifestação concreta da sua existência, além da vitória, digamos, da “vivência” sobre a “sobrevivência”. No entanto, há, nesta crônica, uma situação irônica da qual o cronista – e a idéia que ele faz de si como escritor – não escapam: a noite de autógrafos na carreira de um escritor é um dos fatores de maior evidência da transformação de sua imagem e, por conseguinte, de sua obra, num produto de consumo. Apesar de alegar que “os dragões-escritores não conhecem o paraíso”, ou seja, desprezam o ganho, a conquista, o poder e a glória (ABREU, 1988c, p. 02), ao colocar-se na pele de quem desvaloriza o sucesso, o

cronista vale-se deste “disfarce bem intencionado” – inclusive mobilizando um veículo de comunicação de massa – para, também, “vender o seu peixe”.

Outro aspecto revelado pelo título da crônica é o fato de que, assim como feito na crônica anterior em relação à música “Querem acabar comigo”, de Roberto Carlos, CFA se apropria do título de seu próprio livro para desenvolver a sua argumentação sobre o excesso de trabalho. O emprego deste recurso demonstra coerência no processo de produção e se constitui em mais um ponto de diálogo entre os textos/discursos, já que o procedimento utilizado é o mesmo. Neste caso, o autor-criador em sua face de cronista faz com que a negativa contida no título – “os dragões **não** conhecem o paraíso” – soe como uma inversão de valores em relação ao senso comum: para quem está atrelado aos padrões sociais e culturais dominantes, em termos da realização da vida concreta, o paraíso pode significar dinheiro, fama e riqueza. No entanto, como vimos anteriormente, o desprezo dos valores alimentados pelo senso-comum, em termos do acontecimento estético do autor-criador CFA, é uma máscara, já que ele quer, sim, o tempo todo, ser reconhecido, sobretudo, como um escritor. A respeito desse reconhecimento, vejamos o que ocorre na crônica “Autógrafos, manias, medos e enfermarias”, de 23 de julho de 1995.

Este texto trata do turbilhão de sentimentos que toma os escritores durante o lançamento de seus livros. No trecho a seguir, primeiramente, o cronista descreve a ansiedade de vários de seus colegas de profissão na noite de autógrafos:

Tem gente que não faz mesmo. Rubem Fonseca, por exemplo, que eu saiba nunca sentou em livraria para autografar. E não dá entrevistas nem se deixa fotografar. (...)

Dalton Trevisan também é assim, Greta Garbo⁹³ perde. Já Lygia Fagundes Telles autografa, sim, mas passa o dia da noite de autógrafos

⁹³ Greta Lovisa Gustafson (1905-1990), atriz sueca que adquiriu fama em Hollywood. Retirou-se do cenário artístico aos 36 anos de idade.

nervosíssima, com uma fantasia obsessiva: ficar sentada sozinha ao fundo de uma livraria deserta, sem que apareça ninguém.

Clarice Lispector apenas assinava seu nome. Nada de “para fulano, com simpatia”, coisas assim. E não dizia nada. Quando lançou o seu injustamente esquecido *Tanto faz* num fliperama da Rua Augusta, Reinaldo Moraes mandou fazer um carimbo com seu nome. Érico Veríssimo autografava, mas dizia sentir-se constrangido como “um camelô de si mesmo”. Há autores que, de nervosos e emocionados, bebem demais no lançamento. Outros chegam atrasados (...). (ABREU, 1996b, p. 166)

Após enumerar os “autógrafos” e as “manias” de outros escritores, CFA passa a descrever os seus próprios “medos” e “enfermarias”:

Para o escritor autografante, a coisa é confusa. Lançamento mistura enfermarias afetivas que de outra forma não se misturariam jamais – imagine reunir numa noite mãe, tias, psicanalista, colegas de trabalho, dentista, antigos professores, amantes ex ou não, vizinhos de apartamento, amigos de infância desaparecidos há 30 anos, etc. O liquidificador emocional é intensíssimo. E há a solidão indivisível: em noite de autógrafos, emoções à parte, quem menos se diverte é o próprio escritor. Além dos turbilhões íntimos, precisa maquinar dedicatórias estonteantes, ser simpaticíssimo e lutar contra o impulso de sair correndo e gritando “me tira daqui!”. (ABREU, 1996b, p. 166)

É no final de seu texto que o cronista faz a comparação entre os sentimentos e as reações dos escritores citados com os seus próprios sentimentos e reações. Esta comparação demonstra que há, por parte dele, um esforço consciente em se fazer notar por seus leitores como alguém que alcançou uma condição semelhante à das pessoas anteriormente citadas: a de um escritor brasileiro que, mesmo diante de várias dificuldades, conseguiu se inscrever no circuito autor-obra-público característico do sistema literário. A partir daí, ele passa a dramatizar sua ansiedade, suas dúvidas e inseguranças, especialmente no dia que antecede a noite do lançamento de seu livro:

Tudo isso para dizer – *et voilà!* que amanhã à noite vou estar na Livraria Cultura, ali no Conjunto Nacional, Paulista com Augusta, coração de Sampa, autografando as minhas *Ovelhas negras*. Será certamente menos chato que de costume, não por mim, sempre feliz de voltar a Sampa e rever os melhores amigos do mundo, mas porque vai ter também Cida Moreira cantando divinamente como só ela. Aparece lá. Tenho medo, pânico, como Lygia, da Livraria deserta e eu perdido feito pastor no meio de um rebanho de ovelhas desgarradas... (ABREU, 1996b, p. 167 – grifo nosso)

Note-se, na oração em destaque, novamente, a apropriação do título do livro lançado na ocasião, o *Ovelhas negras*, na construção do seguinte trocadilho: CFA coloca-se como o autor/pastor do seu livro de contos inicialmente rejeitados, considerados, por isso, como ovelhas negras. Da mesma forma, na noite de autógrafos, o escritor é o catalisador que agrega as demais “ovelhas desgarradas”, ou seja, o possível público presente no lançamento de seu livro. Este público, por ser apreciador de escritores/dragões – para citar a analogia feita pelo cronista no texto “Venha ver os dragões” –, assim como o “pastor” CFA, estaria – e não estaria – à margem dos padrões sociais e culturais ordinários. À margem desses padrões porque há, por parte de CFA e do ideal de público projetado por ele em seus textos/discursos, um desconforto em relação ao senso-comum e à mercantilização da literatura. Dentro desses padrões porque, como dito anteriormente, o autor-criador, ao valer-se da crônica para propagandear suas noites de autógrafos, também se insere no circuito obra-público, *i.e.*, na indústria de produtos de cultura. É importante mencionar que, no texto de apresentação da capa da primeira edição de *Ovelhas negras*, o CFA-autor se auto-nomeia como “O Autor-Pastor”. Nota-se, aqui, novamente, a apropriação de um texto/discurso anterior seu para compor a analogia *autor = pastor* contida na crônica aqui estudada.⁹⁴

Nestas três crônicas, é por meio do uso da 1ª pessoa que o cronista cria uma representação do ponto de vista individual a partir do qual ele atribui sentido e significado a si próprio como escritor e ao mundo que o cerca. É por esta via que ele conquista a

⁹⁴ O texto de apresentação, feito pelo CFA-autor em seu *Ovelhas negras*, é reproduzido, integralmente, e estudado em nosso primeiro capítulo.

cumplicidade de seus leitores, pois, na relação texto-leitor, faz-se presente um importante aspecto que o jornal, como veículo de massa, lhe proporcionou: construir uma impressão de rompimento da distância entre o escritor ali representado e seu público. Ou seja, a crônica e sua veiculação no jornal simula uma espécie de presentificação humana da figura de escritor de CFA. É por meio dessa simulação que o autor-criador CFA, participante do acontecimento estético, escolhe os modos como quer ser visto/lido por si próprio e por seus leitores.

Vimos que, à queixa de que o trabalho no jornal o desgasta, desenvolvida na crônica “Querem acabar comigo”, CFA contrapõe dois momentos em que lhe é permitido “sentir num mundo em que é ridículo sentir” (1988c, p. 02): o lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), relatado na crônica “Venha ver os dragões” e o de *Ovelhas negras* (1995), abordado em “Autógrafos, manias, medos e enfermarias”. É no cotejo destes três textos que podemos perceber a complexidade da relação do autor-criador com o ato de escrever e de se inscrever por meio de suas *personae*. Vale dizer que, tendo em vista o conjunto do acontecimento estético do autor-criador CFA, ironicamente, as suas atividades ditas por sua *persona* cronista como sendo as mais desgastantes (crônicas, traduções, *releases*, publicidade etc.) deram-se, impreterivelmente, por meio da escrita. Exercendo essas atividades, CFA pôde lançar um outro olhar para os demais gêneros de discurso praticados por ele, avaliando-os e se auto-avaliando, ao mesmo tempo, “de dentro” e “de fora” destes gêneros. Nesse sentido, podemos dizer que a escrita de CFA é e não é narcisista. Isso porque, cada vez que uma de suas *personae* comenta uma outra num ciclo ininterrupto e auto-elucidativo, temos uma produção literária que se faz por meio da apropriação de textos/discursos de outrem mas que, na maioria das vezes, se volta para si própria. No entanto, neste retorno, a face CFA a ser observada pelo CFA que a observa é, simultaneamente, a mesma e uma outra. É nesse pentimento – em que o autor-criador encena de modo irônico e ambivalente a sua situação de escritor como um *Escritor* –, que CFA transforma-se numa alegoria de si mesmo. Alegoria

que, para se construir, continuamente, devora textos/discursos de outrem, na medida em que, também, devora a si mesmo.

3.1 – **Pentimento: um modo de ver – e ver de novo – mais tarde**

Nesta segunda parte de nosso terceiro capítulo, estudaremos o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, último livro publicado em vida por CFA. Veremos em que medida este romance, ao apresentar, digamos, algumas “chaves de leitura” para outros textos/discursos de CFA e *vice-versa*, põe à vista o caráter paradoxal de suas *personae* de escritor em relação aos mitos românticos de criação artística, no que se refere às questões de autor, autoria, inspiração e originalidade. Em outros termos, este romance conteria traços dos textos/discursos produzidos anteriormente, da mesma forma que esta produção conteria, em potência, elementos que, por meio da experimentação com a palavra escrita, se desdobrariam e ganhariam outras funções e outros significados neste último romance. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, podemos visualizar com clareza uma espécie de junção das duas extremidades da linha espaciotemporal que separa o passado e o futuro dos escritos de CFA. Dessa forma, presentificam-se, no jogo entre este romance e os demais textos/discursos de CFA, as suas *personae* e seus trânsitos pelos gêneros de discurso praticados literariamente. Isso porque, ao mesmo tempo em que o CFA-romancista é constituído pelas outras *personae*, estas, também, conteriam, no seu fazimento, esta faceta em devir. A nosso ver, é a constante presentificação realizada pela potência dialógica existente em cada um dos textos/discursos dos vários CFA, que permite que o conjunto de sua obra seja compreendido como uma constelação. O pentimento tido como um conceito e uma metáfora para a, digamos, constelação-CFA, faz com que cada texto/discurso emerja e submerja na tela reaproveitada das *personae* de escritor de CFA, produzindo novos significados, não sem antes integrar os antigos. Vejamos.

O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e isolamentos, suas extensões e acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1994a, p. 189)

Nesta epígrafe, que aqui nos serve como ponto de partida, um trecho retirado do texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin demonstra um certo entusiasmo em relação à revelação, por meio da câmera e das técnicas cinematográficas, de facetas visuais das nossas vivências cotidianas registradas nos filmes, facetas, até então, veladas à nossa percepção. Em outros termos, a câmera e seus recursos possibilitaram a observação de aspectos que, numa apreensão limitada ao aparelho sensorial humano e, digamos, normal, passariam despercebidos. Há, portanto, neste descortinar – possibilitado pela máquina e pela técnica – um interessante paradoxo: se a câmera foi capaz de revelar verdades das quais não se tinha consciência nem acesso a olho nu, ela, também, acabou por criar uma realidade em excesso, e/ou, dizendo de forma radical, uma realidade do excesso.⁹⁵

No decorrer de seu texto, Benjamin, já nos anos 30, aponta para a possibilidade de se manusear, por meio da técnica, as representações da experiência humana concreta e para os desdobramentos desta manipulação, tanto no plano individual como no coletivo. Nesse sentido, referindo-nos ao contexto da produção literária brasileira dos anos de 1990, marcado, especialmente, por certa experimentação na literatura que agrega vários gêneros de discurso (BAKHTIN, 2003), incluindo os diversos instrumentos de divulgação de cultura tais como o

⁹⁵ Uma discussão a respeito desta realidade do excesso, o que o filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard (1929-2007) define como hiper-realidade característica da “sociedade do espetáculo”, encontra-se em BAUDRILLARD (1991).

cinema, o recorte de jornal, o videoclipe, a televisão etc., estudaremos alguns aspectos de *Onde andar Dulce Veiga?* – Um romance B (1990), de CFA.

Por meio do recorte e análise de alguns trechos deste romance, compreenderemos o modo como seu narrador-protagonista, ao mesmo tempo uma espécie de operador de câmera e editor das imagens que v, simula um filme ao construir sua narrativa na qual ele relata a sua experiência de vida, pretendendo, simultaneamente, apreendê-la e narrá-la. Interessa-nos destacar que, neste processo, o de simulação de uma representação, ou seja, o livro que se aproxima de um filme e *vice-versa*, o narrador-protagonista, de modo ambivalente, pão-se em cena num jogo em que a sua subjetividade transita entre aquele que v/l e é visto/lido pelo espectador/leitor do romance/filme que ele cria e é criado por ele.⁹⁶ Dessa maneira, podemos dizer que  manipulação da palavra escrita, cujo efeito é a metalinguagem, associa-se uma simulação da técnica cinematográfica e de seus recursos, fazendo com que o romance se transforme no espaço concreto no qual as facetas, digamos, latentes de escritor de CFA, ou seja, suas *personae* de missivista, de contista e de cronista tornem-se patentes e elucidem, autocriticamente, umas às outras.

Dessa maneira, há, neste romance, um jogo de espelhos entre o CFA-cronista, que escreve para o *Estado de S. Paulo* uma crônica que remete à personagem do romance, Dulce Veiga, o CFA-missivista, que escreve uma carta comentando o processo de fazimento do livro e o CFA-romancista, que produz *Onde andar Dulce Veiga?*. Desse diálogo emerge o autor-criador CFA, capaz de navegar entre as suas várias representações. Entram em jogo, aqui, a encenação de seus conflitos e *dramas* no que se refere à escolha da máscara de escritor (Capítulo I), a realização da escrita como existência e resistência, em que a consciência lúdica torna-se uma importante *arma* contra a morte e o silenciamento (Capítulo II) e a sua relação conflituosa e ambivalente com a posição de escritor e, por conseqüência, com a sua inserção

⁹⁶ Um estudo pioneiro sobre as relações entre literatura, cinema e romance policial presentes em *Onde andar Dulce Veiga?* encontra-se em JASINSKI (1998).

como tal no sistema literário brasileiro (Capítulo III). Além disso, o autor-criador CFA que é, simultaneamente, constituído pelas e contido nas *personae* romancista, missivista e cronista, depara-se, num sentido amplo, com um paradoxo: espetacularizar a experiência de ser um *mesmo* e um *outro* implica a pretensão de ser uma espécie de porta-voz que representa a condição do sujeito contemporâneo e, também, a consciência da fragilidade de seu ponto de vista individual e fragmentário em meio aos modos de produção e divulgação de cultura nos anos de 1990.

Onde andaré Dulce Veiga? trata da busca, realizada por um repórter recém-empregado, de Dulce Veiga, famosa cantora da era do rádio brasileira, desaparecida no auge da fama.⁹⁷ 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, 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, 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 de *rock* The Doors – e, também, dados biográficos do próprio CFA são atribuídos aos 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

⁹⁷ 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 à atriz brasileira que o escritor dedica *Onde andaré Dulce Veiga?*.

infantis do tipo bem-me-quer-mal-me-quer; cenas de inúmeros filmes com trilhas sonoras nacionais e internacionais são (re)interpretadas pelos personagens do romance.⁹⁸

Para construir a personagem Dulce Veiga, o CFA-romancista se vale do entrelaçamento de um fato verídico com 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 “encontrar outra coisa” (ABREU, 1990, p. 56). Aliado às referências textuais verbais e não-verbais (diálogos com outros personagens, livros, propagandas, *outdoors*, gestos de outros personagens que evocam lembranças do narrador-protagonista, filmes, *shows* de *rock*, videoclipes etc.), esse entrelaçamento entre ficção e realidade utilizado na construção do seu romance, remete-nos a um dos processos de produção artística de CFA. Com frequência, as *personae* CFA necessitam encontrar um correspondente, no campo da representação (filmes, livros, esculturas, pinturas etc.) e no universo referencial do qual elas participam, para as situações e para os sentimentos por elas vivenciados. Operando, geralmente, por metáfora e/ou por metonímia, as *personae* se valem de algo já visto/lido e/ou experienciado por elas – ou por outrem – para (re)conhecerem e para (re)ficcionalizarem as novas experiências vividas.⁹⁹ Vejamos como essas mesclas são construídas no romance *Onde Andará Dulce Veiga?*.

⁹⁸ Um estudo destes intertextos e referências encontra-se no último capítulo de nossa dissertação de mestrado (DIAS, 2006).

⁹⁹ A respeito deste procedimento, ver nossas análises no Capítulo II.

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)

Neste trecho, o narrador-protagonista, após um longo período de desemprego, recebe a notícia de sua contratação pelo jornal *Diário da Cidade*. Ele demonstra ter consciência de que vive a vida como se estivesse representando e sendo filmado/observado. Este intervalo entre o viver e a noção 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 experiência e ficção. Ao declarar que suas atitudes não seriam dramáticas, ele mostra que, devido ao seu estado de isolamento e paralisia, 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 porque não há *close*, nem *zoom* para captar este acontecimento. De fato, no plano da diegese, o efeito surpresa não existe mesmo. O narrador, ao utilizar-se da confissão, um gênero de discurso cujo principal efeito é o de construir e 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 na 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 espectador. O narrador-protagonista, portanto, está e não está *em cena*: sobretudo 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.

Depois de alguns minutos, 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 na procura frenética da cantora desaparecida. Busca que lhe proporcionará “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).¹⁰⁰ Nesse momento, 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 poder nem influência, ele se coloca como personagem integrante da história iniciada por ele mesmo.

Antes de prosseguirmos com o estudo do romance, abordaremos o emprego, feito por CFA, de estratégias narrativas e de termos ligados à técnica cinematográfica no conto “Loucura, chiclete & som”, escrito em 1975 e publicado em 1995. Essa abordagem nos será válida quando do estudo de *Onde andaré Dulce Veiga?* pois, no que se refere à escolha das estratégias narrativas utilizadas em ambos os textos, há um pentimento. Destaca-se, aí, o fato de que, no romance, a retomada do procedimento narrativo utilizado no conto contribuiria para a organização constelar da obra de CFA. Em outras palavras, o conto apresenta, em potência, a utilização destes termos e destas técnicas no romance, assim como este contém, em si, o passado *atualizado* deste procedimento no conto.¹⁰¹ Vejamos.

Como dito anteriormente, “Loucura, chiclete & som” foi escrito em 1975 e só foi publicado vinte anos mais tarde, na coletânea *Ovelhas negras*, de 1995:

Escrito em 1975, pouco depois da publicação de O ovo apunhalado, este texto marca com decisão a ruptura com o sonho hippie. Poderia ter entrado em algum outro livro (tem algo a ver com Os sobreviventes, de Morangos mofados), mas acho que isso não aconteceu porque, embora goste da sua estrutura, simulacro de roteiro cinematográfico, antipatizo com o personagem. E a forma mais eficiente de punir um personagem non grato é sem dúvida condená-lo à gaveta. (ABREU, 1995b, p. 79 – grifos do autor)

¹⁰⁰ Uma análise sobre a apropriação, por CFA, do texto/discurso do pintor e escultor Michelangelo, bem como as implicações dessa apropriação no processo de produção de *Onde andaré Dulce Veiga?* encontra-se no primeiro capítulo deste trabalho.

¹⁰¹ O conto “Garopaba, mon amour”, presente em *Pedras de Calcutá*, de 1977, também apresenta traços da narrativa cinematográfica. No artigo “Autoritarismo, violência e diferença em *Garopaba, mon amour*, de Caio Fernando Abreu”, Franco Junior (2005) estuda a experimentação com a linguagem, via técnica cinematográfica, feita por CFA, traçando relações entre arte, censura e repressão política no contexto da ditadura militar no Brasil.

Este miniprefácio explicita o pentimento decorrido nos 20 anos que se passaram entre a criação do conto e a sua publicação. Numa espécie de arrependimento, podemos notar que o CFA-autor retoma e re-significa este conto, na medida em que justifica sua publicação numa coletânea que traz, exclusivamente, uma seleção dos seus textos, inicialmente, rejeitados, as suas ovelhas negras. Nesse sentido, o personagem *non grato* em 1975 mereceria, tendo em vista sua atitude redentora, um lugar bastante particular no conjunto de seus escritos, já que, ao ser publicado em 1995, a sua saída da gaveta só foi possível por causa de sua negação no passado.

Neste texto, o personagem “é condenada[o] 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” (DIAS, 2006, p. 61). O conto descreve um dia da vida do seu protagonista que, incapaz de ajustar-se, digamos, ao mundo do trabalho, é visto como um parasita social. O quadro a seguir apresenta o esquema narrativo sobre o qual o conto é construído:

Loucura, chiclete & som (1975 – 1995)	INTERIOR/DIA		
	Seqüência 1 (Trecho)	Seqüência 2 (Trecho)	Seqüência 3 (Trecho)
	Estende a mão para o relógio, já ouviu o barulho do aspirador, a campainha duas vezes, pratos e talheres lá embaixo, o vento, freadas, criança gritando ao longe, porta batendo, a última vez que olhou eram onze, pouco mais, só um pouco mais e de qualquer jeito não tem mesmo nada para fazer o dia inteiro (...). (p. 80)	Olhar a cara branca no espelho do banheiro sem sentir nada, olhos inchados de tanto dormir um terço de sono, outro de álcool e maconha, outro de entressono, cataléptico na cama, o pau quente, coceiras, sombras passando na cabeça, esse porão mofado onde caminha sem bússola no escuro, os cabelos continuam caindo, cravos na ponta do nariz, escovar os dentes, comprar uma escova nova, tek dura (...). (p. 80-81)	Acende o primeiro cigarro, traga fundo, a fumaça arranha a garganta, tosse seco, uma tuberculose, um edema, uma pneumonia, um enfisema, o cachorro se enrola em suas pernas enquanto o pai abre a porta e passa reto sem olhar nem cumprimentar. <u>Ele também não olha nem diz nada</u> , daqui a pouco chegam mãe irmãos irmãs e também não dirão nada, nem olharão, assim é, foi, será, dói aqui nas costas de tanto dormir e noutro lugar também, mais forte ainda, <u>nem sei bem onde</u> . (p. 81-82 – grifo nosso)

EXTERIOR/DIA		
Seqüência única (Trecho)		
Apanhar o jornal, atravessar outra vez a sala vazia, abrir a porta da rua, sentar nos degraus do jardim grama crescida, merda de cachorro, gatos noturnos, matagal de marias-sem-vergonha, muro branco, portão de ferro, rua, mormaço frio (...). (p. 82)		
INTERIOR/NOITE		
Seqüência 1 (Trecho)	Seqüência 2 (Trecho)	Seqüência 3 (Trecho)
Chama o cara aí, outra brahma, meu, teve um tempo que não era assim, brahma, vishnu & shiva, sente só o desrespeito ocidental, mais uma shiva, moço, mas não, não era assim, em casa um bode mas você saía e via as pessoas e daí esquecia, todo mundo numa boa, agora em casa é um bode, na rua é outro bode, na casa do teu amigo é mais um bode, um pirou, outro morreu de overdose (...). (p. 83)	A mão dele roça lenta o seio dela. Ela ri, faz que não vê, tem bons dentes a piranha, fazendo gênero Sonia Braga com o cabelão desgrehado. Black Sabbath? ah, não, tô entupido de rock, pega um jazz, até uma MPB serve, escolhe aí, porra. Fica quente assim, um grudado no outro, e por que não, cadê o Gilson? (...). (p. 84)	Apenas curva a parte superior do corpo, e vai caindo devagar, os braços enlaçando a louça colorida como se fosse o corpo de Sonia Braga, cabeça enfiada no vaso, dedo na garganta. Bem fundo — imaginar, imaginar —, bem fundo. Então vomita vomita vomita vomita vomita. Sete vezes, feito um ritual. Amanhã tem mais. (p. 86)

Quadro 7 – Esquema narrativo do conto “Loucura, chiclete & som”

É interessante notar que as subdivisões do conto remetem a um roteiro cinematográfico devido a palavras tais como: interior, exterior, dia, noite, seqüência 1, 2, 3 etc., termos que determinam as condições do cenário em que se desenrola o conflito dramático. A descrição das ações, dos sentimentos e dos pensamentos do personagem é feita por um narrador de 3ª pessoa que, além de observar o protagonista em sua rotina, sabe dos seus pensamentos e sentimentos. Um dado importante presente na enunciação do narrador é o fato de que os pontos finais são raros, as orações são curtas e separadas por vírgulas, o que dá um ritmo rápido à narrativa e potencializa a automatização das ações executadas pelo personagem, assim como ocorre neste trecho: “**Apanhar o jornal, atravessar outra vez a sala vazia, abrir a porta da rua, sentar nos degraus do jardim grama crescida, merda de cachorro, gatos noturnos, matagal de marias-sem-vergonha, muro branco, portão de ferro, rua, mormaço frio (...)**”. (ABREU, 1995b, p. 82 – grifos nossos). Em negrito, há a descrição de algumas ações cuja ordenação simula o movimento de uma câmera que acompanha o

protagonista na medida em que o narrador faz seu relato. Em sublinhado, há, digamos, a focalização em tomadas curtas e seqüenciadas, do cenário em que o personagem se encontra. Para isso, o narrador utiliza a enumeração de elementos que, no detalhe (grama crescida, merda de cachorro, gatos noturnos etc.), compõem uma ambientação reflexa: fica sugerido, no texto, que o abandono do local denotado pelo mato crescido, pelos gatos noturnos, pela merda de cachorro etc., metaforiza o estado interno/emocional do personagem, um *sobrevivente* da falência das utopias sócio-político-culturais engendradas pela contracultura das décadas de 1960-1970.¹⁰²

Ainda no que se refere às ações executadas pelo personagem que está sendo filmado/observado, a alternância, no uso dos verbos, entre a forma infinitiva, o gerúndio e a 3ª pessoa do singular fornece ao texto um caráter repetitivo em que o ciclo “INTERIOR/DIA”, “EXTERIOR/DIA”, “INTERIOR/NOITE” que encerra tais ações torna-se invariável e melancólico. Com a constatação da falência das utopias contraculturais, o personagem fica, duplamente, impossibilitado, pois ele não pode retomar, plenamente, o seu passado de *hippie* – já que esta condição inexistiu e/ou foi modificada – nem integrar-se a uma vida burguesa, marcada pelo trabalho. Isto faz com que ele seja considerado pelos que estão à sua volta (pai, mãe, irmãos etc.) – e por si próprio – como uma espécie de parasita social.

Vale dizer que, para construir a possibilidade de o personagem ver e ser visto, simultaneamente, por si próprio e por um *outro*, o narrador do conto lança mão de uma simulação da técnica cinematográfica. Semelhante ao primeiro trecho de *Onde andaré Dulce*

¹⁰² De acordo com Pereira (1984), o termo contracultura pode ser tomado em dois sentidos: “[De um lado,] pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude (...) [n]os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida. (...) De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante” (PEREIRA, 1984, p. 20). Goffman (2007) afirma que, ao longo da história das organizações humanas, cada época produz, em seu contexto sócio-político-cultural, seus padrões dominantes. Portanto, cada época engendra uma contracultura própria, ou seja, uma série de movimentos comportamentais – com implicações políticas ou não – como uma forma de contestar os valores, por vezes, absolutos e/ou autoritários, vigentes. C.f. GOFFMAN (2007).

Veiga? em destaque,¹⁰³ aqui, o personagem, ao ter sua perspectiva *colada* à do narrador, torna-se, ao mesmo tempo, no plano da narrativa e da interação texto-leitor, alguém que é observado/filmado por outrem e, no plano da diegese, o ator e o espectador de si mesmo:

o cachorro se enrola em suas pernas enquanto o pai abre a porta e passa reto sem olhar nem cumprimentar. Ele também não olha nem diz nada, daqui a pouco chegam mãe irmãos irmãs e também não dirão nada, nem olharão, assim é, foi, será, **dói aqui nas costas de tanto dormir e noutro lugar também, mais forte ainda, nem sei bem onde.** (ABREU, 1995b, p. 81-82 – grifos nossos)

Nas orações destacadas com sublinhado, podemos notar uma narração feita em 3ª pessoa, baseada em dados objetivos/observáveis como se o narrador, munido de uma câmera, acompanhasse o desenrolar das ações enunciadas por ele. Em seguida, as orações destacadas em itálico descrevem o futuro próximo do personagem, a chegada da mãe, irmãos e irmãs. Essa descrição, ambigualmente, remete tanto a um roteiro previsível e repetitivo que descreve a chegada dos demais personagens, quanto reforça a rotina do protagonista, rotina esta que denota a mesmice e a apatia vividas por ele. As orações destacadas com negrito remetem, num primeiro momento, a uma sensação, a “dor aqui nas costas” (p. 81), e a uma impressão, “não sei bem onde” (p. 81), do protagonista. Estas orações, também marcam o deslocamento da perspectiva objetiva do narrador para uma outra, mais subjetiva. Há a mistura da percepção do protagonista e do narrador do conto que cria um efeito de simultaneidade, em que se concentram a vivência e a atuação, pelo personagem, da situação ali descrita, bem como a espetacularização destas, via narração. Dessa maneira, o protagonista alterna entre viver e narrar sua experiência, viver e ter sua experiência narrada por outrem.

¹⁰³ O trecho referido é o seguinte: “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, 1990, p. 11).

De um modo semelhante, no que se refere ao romance *Onde andar Dulce Veiga?*, o personagem protagoniza e narra sua própria história. Este posicionamento permite que ele ocupe a função de *instância organizadora* a partir da qual dá sentido a si,  sua história e ao modo como percebe o mundo  sua volta. Vejamos:

(...) 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 anot-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. (ABREU, 1990, p. 13 – grifo nosso)

O narrador, ao basear seu relato a partir de um ponto de vista subjetivo, coloca o leitor a par dos bastidores do que é vivido e narrado por ele. Ao desdobrar-se em participante – aquele que atua na *cena* – e espectador – o que assiste à imagem de si mesmo – espetaculariza sua experiência de vida ali representada para si e para o leitor. A metalinguagem e a simulao por meio da escrita de técnicas cinematográficas – o corte, o *close*, o *zoom* – demonstrariam o domínio da técnica de narrar/filmar o seu romance/livro, expondo, desse modo, uma espécie de narrativa – inconsciente? – paradoxalmente já programada para funcionar na medida em que é lida/vista, consumida pelo leitor/espectador.¹⁰⁴

Se, para Benjamin (1994b), na narrativa tradicional, a produo de saber está ligada à prática do trabalho artesanal, vemos que, na narrativa contemporânea de CFA, existe, também, uma relao entre as informaçoes e saberes ali contidos com os meios de produo de bens e serviços ligados à indústria cultural. Sem planejar tornar-se um investigador, o

¹⁰⁴ A respeito da criao desse efeito de obra em processo – procedimento apropriado, por CFA, do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, conferir nossas análises no primeiro capítulo deste trabalho.

narrador-protagonista flagra-se tendo que seguir as pistas que trazem informações truncadas sobre o paradeiro de Dulce Veiga. Dessa maneira, ele é “bombardeado” por referências verbais e visuais (*outdoors*, notícias de jornal, filmes, conversas ambíguas com outros personagens do romance que fornecem pistas vagas sobre o paradeiro da cantora) às quais ele soma a sua experiência de vida, bem como os referentes que compõem o seu próprio universo sociocultural. O ritmo rápido do mercado da informação, que inclui o jornal em que o narrador do romance trabalha, é que determina a velocidade do repasse de sua experiência de busca em livro/filme. Ao urdir o seu tecido narrativo de acordo com a velocidade da mídia, podemos dizer que o romance de CFA nos mostra que as formas de contar e de ouvir as vivências e os saberes mudam de acordo com as formas de trabalho e da produção de bens. É a busca do narrador-protagonista por sua *verdade interior*, juntamente com a investigação das pistas sobre o paradeiro de Dulce Veiga, que faz com que, num paradoxo não avesso a contradições, informação e *saber viver* se articulem no romance. É neste paradoxo que o narrador ambiciona coletivizar, por meio do fazimento do romance, a sua experiência, demonstrando como as práticas coletivas imprimem um traço peculiar ao seu relato, já que ele organiza os fatos e as lembranças com base em sua experiência individual. Isto forneceria a *Onde andaré Dulce Veiga?* a possibilidade de lermos este romance como uma imitação do romance de formação, um *Bildungsroman*, mas que se pretende, também, ser um produto, uma espécie de biografia de um fracassado, disponível no mercado de cultura.

O narrador-protagonista, que se diz um escritor fracassado,¹⁰⁵ tem como primeira tarefa, no novo emprego, escrever uma crônica sobre a cantora Dulce Veiga. No trecho a seguir, ele comenta a produção de sua crônica, feita a mando de Castilhos, o chefe da redação do jornal em que ele trabalha. A crônica-fictícia – em que, saudoso, o narrador-jornalista se

¹⁰⁵ De acordo com Franco Junior (1993), o motivo do escritor fracassado é central em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Dessa maneira, este livro funcionaria, também, como um balanço (auto)crítico da literatura da escritora e de seu diálogo com o sistema literário brasileiro. Podemos dizer que tanto a apropriação do motivo central de *A hora da estrela* quanto o crédito de CFA ao posicionamento autocrítico de CL evidenciam a presença constante da voz-CL na obra deste autor-criador (ver Capítulo I).

pergunta sobre o paradeiro da cantora – não é reproduzida no romance, mas tem seu processo de produção descrito da seguinte maneira:

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. Só e submisso, perdido nesse cruzamento confuso, no meio do terror de não ser mais capaz, sem nada nem ninguém que pudesse vir em meu socorro, além da própria coisa em si, e ela mesma traiçoeira, talvez assassina, escorregadia feito serpente, ainda e talvez pra sempre informe, porque eu, o único capaz de apreendê-la... (ABREU, 1990, p. 54 – grifo nosso)

Podemos notar neste trecho uma desconfiança em relação à idéia de que o artista é um demiurgo que, ao ser tomado pela inspiração, produz algo novo e original, um mito criado e reforçado pelo Romantismo que, hoje em dia, é visto pela crítica e pelo público como um clichê. Há, por parte do narrador-protagonista e, logo veremos, também, do CFA-romancista – a *persona* que conhecemos por meio do missivista, numa carta sua a um amigo em que há a construção de um relato sobre o processo de feitura do romance aqui estudado –, uma ironia em relação a este clichê da criação artística: ao contrário da inspiração original romântica, de acordo com o CFA-romancista e seu o narrador-personagem, para se fazer arte, é necessário um duro trabalho com a, digamos, matéria bruta da intuição – ou seja, é preciso ser capaz de domar a serpente traiçoeira e escorregadia. É nesta última concepção em que, de certa forma, criador e criatura se apóiam.¹⁰⁶

¹⁰⁶ O trecho da carta na qual aparece a construção do CFA-romancista e sua explicação sobre o processo de composição de *Onde Andará Dulce Veiga?* é este: “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 s 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 – grifo nosso). O posicionamento crítico e irônico do romancista em relação à concepção e aos mitos românticos de criação artística é estudado em nosso primeiro capítulo.

Dá-se aqui, portanto, o cruzamento entre a posição do autor-criador CFA que, pouco depois do lançamento do seu livro, se apresenta/representa como o autor do romance por meio da carta a José Marcio Penido e a posição do narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* que representa sua experiência vivida em romance. A partir desse cruzamento, podemos perceber um espelhamento entre o romancista que escreve o livro em questão, o missivista que, ao escrever a carta ao amigo, constrói o romancista, o narrador-protagonista do romance, que conta a sua própria história de vida, criatura do romancista e cronista nostálgico – criador e criatura porque resultado da ficção de uma ficção, todos eles facetas do autor-criador CFA. Fruto e, também, fonte desse jogo de espelhos, soma-se uma outra *persona*: o CFA-cronista que publica, em 1987, no jornal *O Estado de S. Paulo*, a crônica “Onde andaré Lyris Castellani”, justamente na época em que o CFA-romancista produzia *Onde andaré Dulce Veiga?*. Antes de abordarmos esta crônica, porém, há um último detalhe sobre a relação entre as *personae* já mencionadas.

Em se tratando da crônica fictícia, escrita pelo narrador-protagonista do romance, temos uma outra descrição do processo de criação do texto que confirma a concepção sobre criação literária anteriormente abordada, aquela que considera a escrita como trabalho duro que lapida a idéia bruta – concepção também expressa pelo CFA-romancista por meio da carta a José Marcio Penido estudada em nosso primeiro capítulo. O trecho que segue, além de comentar o processo artístico do narrador-protagonista, demonstra mais um traço metalingüístico da narração produzida por ele – e pelo CFA-romancista, criador do narrador-jornalista, do seu romance e da sua crônica sobre Dulce Veiga –, reforçando a relação especular entre as *personae* envolvidas:

(...) 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 desaparece, enferruja, entorpece. Crise geral. (...) 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. (ABREU, 1990, p. 53-54 – grifos nossos)

Assim como o CFA-romancista que, por meio do CFA-missivista, na carta a José Marcio Penido, descreve seu processo de feitura do romance, o narrador-protagonista do romance faz menção ao ofício de escritor. De acordo com essas *personae*, a criação artística é considerada uma árdua tarefa, de resultado difícil, pois o texto deve ser, constantemente, depurado de imperfeições. Esta aproximação de opiniões entre o romancista e o narrador-protagonista, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, dá uma pista sobre a (re)leitura/revisão, feita pelo autor-criador CFA, de seus textos/discursos. O fato de ele ter reescrito *Limite Branco* (1971), seu primeiro romance, e grande parte de sua produção contística após a publicação deste último romance revela um cuidado especial com a sua obra.¹⁰⁷ Além disso, esta reelaboração, no plano da linguagem, pode ser considerada como uma tentativa de re-significação tanto de sua produção literária, quanto de si mesmo como escritor-produtor e produto de sua obra.

O diálogo entre as *personae* CFA é enriquecido e ganha maior complexidade se levarmos em conta que, durante a década de 1980, época em que o CFA-romancista produzia *Onde andaré Dulce Veiga*, o CFA-cronista do jornal *O Estado de S. Paulo*, publica, em 1987, a crônica intitulada “Onde andaré Lyris Castellani”. Nesta crônica, saudoso, ele pergunta pela atriz e bailarina Lyris Castellani, famosa nas décadas de 50/60 do século XX e completamente esquecida nos anos 80. Não somente pela semelhança entre os títulos destes textos – ambos

¹⁰⁷ Sobre a revisão/(re)escritura dos textos/discursos de CFA, consultar LIMA e SILVA (2007). Em seu artigo intitulado “Caio F: consciência de si, consciência do outro”, a autora disserta sobre os processos de composição do conto “Creme de alface”, de CFA, comparando as quatro versões deste texto existentes no Arquivo Documental do escritor, doado ao Instituto de Letras da UFRGS. Para compor seu estudo de crítica genética, a pesquisadora leva em consideração as teorias sobre linguagem de Bakhtin e os estudos de Theodor Adorno sobre lírica e sociedade.

indagam sobre o paradeiro de duas mulheres famosas, a ficcional, cantora de rádio, a outra real, vedete brasileira dos anos de 1950 e 1960 –,¹⁰⁸ os dois têm em comum, em seu processo de produção, a utilização de motivos, situações dramáticas e certos procedimentos lingüísticos na criação de efeitos estéticos e dramáticos semelhantes. Tanto o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* quanto a crônica “Onde andaré Lyrís Castellani” são o resultado do jogo entre esses elementos em comum. Além disto, se levarmos em consideração o fato de que a crônica foi produzida na mesma década em que CFA começou a escrever o romance, não é possível determinar qual dos textos foi produzido primeiro, o que torna a relação entre eles ainda mais próxima.

Nunca mais soube dela. Nem Abelardo ou Laurinha Figueiredo¹⁰⁹ 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 doar, 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 Lyrís é imortal. (...) Procurem, procurem. Até achar. Só não me digam nada se, porventura, ela teve um destino infeliz. (ABREU, 1987a, p. 02)

Neste trecho, o CFA-cronista fantasia sobre os possíveis destinos de Lyrís Castellani, da mesma forma que o protagonista do romance faz em relação ao paradeiro de Dulce Veiga:

¹⁰⁸ Segue a filmografia de Lyrís Castellani: *Absolutamente certo* (1957), direção de Anselmo Duarte; *Uma certa Lucrecia* (1957), direção de Fernando de Barros; *Macumba na alta* (1958), direção de Maria Basaglia; *Pistoleiro bossa nova* (1959), direção de Victor Lima; *Fronteiras do inferno* (1959), direção de Walter Hugo Khouri; *Mulheres e milhões* (1961), direção de Jorge Ileri; *A Morte comanda o cangaço* (1961), direção de Carlos Coimbra e Walter Guimarães Motta; *Quero morrer no carnaval* (1962), direção de Fernando Cortés; *A ilha* (1963), direção de Walter Hugo Khouri. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0144407>. Acesso em 30 de out de 2006.

¹⁰⁹ Abelardo Figueiredo (1931-2009), diretor artístico e empresário pioneiro da TV brasileira, trabalhou nas emissoras Tupi, Rio, Excelsior, Continental e Bandeirantes. Dirigiu espetáculos musicais nas décadas de 50, 60 e 70, fazendo sucesso no Brasil e no exterior. Foi casado durante 54 anos com Laura Pereira da Silva (Laurinha). Ambos ficaram conhecidos, também, pela intensa participação em eventos culturais na noite carioca.

(...) 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. (ABREU, 1990, p. 119)

É interessante que, para cada suposição feita sobre o paradeiro de Lyris, há uma outra que se liga, por concordância ou oposição, ao destino de Dulce Veiga e *vice-versa*. Além disso, a ordem estrutural destas suposições é muito parecida, o que denota a semelhança de procedimentos utilizados por CFA para construir, nos textos, os efeitos estéticos e de sentido. Primeiro, há a *fantasia de morte* de ambos os enunciadores. A seguir, há uma projeção feliz, outra infeliz e, por último, a negação de que algo de ruim possa ter acontecido com as personagens. No quadro a seguir, podemos visualizar isto com mais clareza:

DESTINO DAS PERSONAGENS (Suposições dos enunciadores)	LYRIS CASTELLANI (Crônica)	DULCE VEIGA (Romance)
Impossibilidade e possibilidade de morte	“Que morta não estará, pois Lyris é imortal”	“ela podia estar morta”
Boa sorte (casamento e moradia fixa)	“casada com um conde austríaco, morando em Viena. Ou numa casinha com quintal na Vila Mariana, entre roseiras”	“morando em Cristiana, Salt Lake City, Alcântara ou Jaguari”
Má sorte (loucura e abandono)	“empapuçando-se de gim pelas bocas da vida, com um recorte amarelado de jornal na bolsa, entre vidros de dienpax”	“internada num hospício, longe de tudo”
Repúdio por parte dos enunciadores à possibilidade de que as projeções negativas se realizem	“Só não me digam nada se, porventura, ela teve um destino infeliz”	“Eu não queria pensar naquilo, eu não queria pensar numa porção de coisas, em todas as coisas”

Quadro 8 – Esquema enunciativo do CFA-cronista e do CFA-romancista

Somado às semelhanças apontadas anteriormente, há um outro aspecto. O ato de escolher *a dedo* a foto que será publicada ao lado da crônica sobre Lyris Castellani é, também, realizado pelo protagonista do romance, quando da publicação de sua crônica sobre Dulce Veiga. Segue o trecho da crônica em que o CFA-cronista descreve a escolha da foto e, logo abaixo, o trecho do romance em que o narrador-protagonista escolhe a foto de Dulce Veiga:

Eu precisava saber se havia algo no arquivo do jornal sobre ela: ridículo escrever sobre Lyris sem uma foto. E havia: nem uma linha de texto, mas quatro fotos preciosas – esta escolhida a dedo –, embora nenhuma delas seja daquelas que eu recortava e colecionava, com paixão e estranheza, entre os 12 e os 15 anos. E lá se vão tantos, tantos. De roldão, sem Lyris. (ABREU, 1987a, p. 02)

(...) Eu precisava escolher uma foto, entregar a matéria.

Eu escolhi: contra um fundo claro infinito, os ombros nus, Dulce Veiga jogava para trás os cabelos louros, como Rita Hayworth em *Gilda*, sorrindo. Mas havia outras – sedutoras, artificiais, sombrias, extravagantes. (...) Quase todas bonitas, mas nem uma com a luz daquela que eu tinha escolhido. Irracional, decidi que era preciso de qualquer forma passar uma imagem feliz de Dulce Veiga. (ABREU, 1990, p. 57)

Nos trechos acima, as orações em destaque mostram atitudes semelhantes por parte dos enunciadores no momento da escolha da foto a ser anexada em seus textos. Além da necessidade, em comum, de encontrar a foto certa, ambos os enunciadores a procuram dentre outras que, em princípio, não se encaixam nas suas expectativas: “ [as fotos] que eu recortava e colecionava, com paixão e estranheza, entre os 12 e os 15 anos” (ABREU, 1987a, p. 02) e as “ [fotos] sedutoras, artificiais, sombrias, extravagantes. (...) Quase todas bonitas, mas nem uma com a luz daquela que eu tinha escolhido” (ABREU, 1990, p. 57). Isto demonstra, tanto no plano da diegese, quanto no plano externo que envolve o autor-criador e seu texto, mais do que uma semelhança de aspectos temáticos, a retomada e/ou a simultaneidade no uso dos mesmos procedimentos, por CFA, na produção de dois textos – em dois contextos/gêneros – diferentes. Além disso, passar uma impressão sobre a vedete “com paixão e estranheza” (ABREU, 1987a, p. 02) e uma imagem “feliz” (ABREU, 1990, p. 157) de Dulce Veiga, significa, no plano associativo do autor-criador com suas *personae*, passar, *com paixão e estranheza*, uma imagem *feliz* de si mesmo como escritor.

No pentimento desses textos, há, portanto, por intermédio do romance, uma mistura entre os planos do CFA-cronista que escreve para *O Estado de S. Paulo*, e o, digamos, da ficção-da-ficção em que o narrador-protagonista-cronista publica seu texto no jornal *Diário da Cidade*. Esta mistura entre o “real” da crônica e o “real” do romance impossibilita o isolamento das *personae* de escritor de CFA, sugerindo que, assim como o CFA-romancista, o CFA-cronista, enunciador da crônica sobre Lyris, também é preparado e tramado no tecer da própria obra pelo seu autor-criador: a máscara, por meio da qual CFA se apresenta e se representa, é, ao mesmo tempo, única e várias, pois todos os registros que a compõem são feitos pela carta, pela crônica, pelo romance, pelos prefácios de seus livros, pelas peças de teatro, pelas entrevistas e, estes, na medida em que são compreendidos como um conjunto auto-elucidativo de gêneros de discurso, formam a máscara de(o) *Escritor*.

O espelhamento entre o narrador-protagonista do romance, que se desdobra em cronista, ambos criaturas do CFA-romancista, o cronista que escreve no jornal *O Estado de S. Paulo* e o missivista que relata na carta a produção do romance, entre o narrar e ser narrado, o escrever e ser escrito, compõem uma espécie de ilusão de totalidade da representação da experiência de vida de um sujeito escritor. Este, vestido com as máscaras proporcionadas pela escrita, é capaz de atravessar as instâncias espaciotemporais. Do pentimento que marca a sobreposição de finas camadas entre uma apresentação/representação e outra, emergiria o *Escritor* que resiste à passagem do tempo, à mesmice e à morte, imprimindo, no corpo de sua escrita, a dramatização – no sentido de encenação – dos seus conflitos e ambivalências.

Esta *mise-em-abyme* das *personae* CFA também pode ser vista de maneira explícita na peça “O homem e a mancha”, reunida no livro *Teatro completo* (1997). Como mencionado em nosso primeiro capítulo, o texto é uma livre adaptação de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes. No único ato que a compõe, alternam-se os personagens Ator (Carlos), Miguel Quesada, Homem da Mancha, Dom Quixote, Cavaleiro da Triste Figura, todos eles

interpretados pelo personagem Ator.¹¹⁰ Podemos notar, por meio desta simples enumeração dos personagens, o desdobramento que aí se processa: o personagem “Ator”, na peça, é, ao mesmo tempo, um ator e um personagem capaz de interpretar os demais personagens. Não é por acaso que, como indicado na rubrica do texto, ele deve vestir, apenas, uma malha negra, o que, visualmente, lhe daria uma caráter, digamos, de molde e/ou base a partir do(a) qual ele pode(ria) vestir outro(s) personagem(ns). Vejamos o modo como o Ator se apresenta:

ATOR – Era uma vez... eu. Claro, tem que ser alguma coisa que eu conheça bem. Eu, então. Faz quase quarenta anos que convivo comigo mesmo. Alguma coisa devo conhecer. Sim, é isso mesmo. Eu. Por que não? Afinal, eu me acho bem interessantezinho.

(...)

ATOR – Ladies and gentlemen, eu sou um ator. Meu nome é Carlos. Como vocês podem ver, eu sou mais ou menos alto, meio magro, um pouco tímido. Não tenho muitos cabelos nem muitos músculos, mas acho que sou... Simpático, engraçado. Eu conheço bem meu corpo, sei me movimentar, fazer gestos dramáticos, divertidos, estranhos, assustadores. (*Faz vários gestos, posa, ilustrando o que diz.*) Eu também sei cantar (improvisa, cantarola alguma coisa), sei dançar (dança um pouco, flamenco seria o ideal), mas sei principalmente representar.

(...)

ATOR (*Mais sério.*) – Quando represento, eu continuo sendo eu, mas também, ao mesmo tempo, passo a ser um outro. Eu não seria um ator se não conseguisse ser também esse outro. E não estou falando do outro que me assiste, embora eu também seja esse, porque ele sempre se vê em mim, mesmo quando não gosta do que vê. Falo principalmente daquele outro em que eu me torno, que eu incorporo, que eu me transformo quando estou sendo um ator. O personagem, é dele que eu falo. Um ator não é um ator sem um personagem. (*Pausa, confuso.*) Bom, então, agora, aqui... será que eu não sou um ator? Será que eu não sou eu? Será que eu não sou nada, meu Deus? Será que estou muito chato? Será que estou pirando? Onde está o personagem? (ABREU, 1997, p. 98-100)

Tendo em vista as orações em destaque, podemos dizer que elas carregam, em relação ao restante dos textos/discursos de CFA, um valor metonímico-metafórico. Explicando: na medida em que o Ator, um elemento-base que dá corpo a vários personagens, é capaz de

¹¹⁰ Na página de rosto da peça, CFA faz a seguinte dedicatória a CL: “À memória de Clarice Lispector, que tanto me chamava de Quixote” (ABREU, 1997, p. 94). Em nosso primeiro capítulo, fizemos um estudo mais detalhado desta peça de teatro e de suas relações com os demais textos/discursos aos quais ela remete.

“encarnar” outros personagens e/ou funções, teríamos, nesta figura, uma versão em menor escala, do *Escritor* e das possibilidades que a escrita lhe proporciona. Ambos, por meio dos seus respectivos ofícios, ao se apresentarem/representarem pela escrita e pela arte dramática, podem ser *eles mesmos* e, ao mesmo tempo, *outros*: “Eu não seria um ator se não conseguisse ser também esse outro. E não estou falando do outro que me assiste, embora eu também seja esse, porque ele sempre se vê em mim, mesmo quando não gosta do que vê” (ABREU, 1997, p. 98). A própria confusão que o Ator, na peça, encena – ao desconhecer qual dos personagens está a interpretar, já que todos eles, apesar de serem *personae* diferentes, se identificam devido a conflitos semelhantes –, encontra o seu correspondente na multifacetada máscara de escritor de CFA. Nesse sentido, este desdobramento descontrolado do ator nos demais personagens metaforiza a organização constelar do acontecimento estético do autor-criador CFA.

Onde andaré Dulce Veiga? – Um romance B seria, portanto, mais um espaço de confluência destas *personae* deste *Escritor*. É interessante notar que o seu subtítulo, uma designação comumente atribuída aos filmes tidos como de má qualidade e de baixo custo de produção – os filmes B, faz com que a experiência de ser um mesmo e um outro ali contida seja, no contexto de produção literária dos anos 90, também, compreendida como um produto à disposição no mercado de cultura. A experiência de vida do enunciador CFA ali representada passaria a ter o seu valor de troca mediado pelo poder de compra do leitor/consumidor do autor-criador e suas cartas, crônicas, contos, romances e peças de teatro. É nesta obra, como processo e resultado, que CFA, o artesão, digamos, multimídia, da palavra ganha contornos e alguma consistência.

CONCLUSÃO

Vimos que a obra de CFA se organiza na forma de uma constelação, em que os elementos da sua própria obra e da obra de outros autores-criadores são articulados, experimentados e (re)configurados com o objetivo de construir novos textos/discursos. Esta experimentação, que integra vários gêneros de discurso, produz facetas identitárias que se combinam e se integram umas às outras, pois cada uma delas teria, em potência, algo que constitui as demais.

Vimos, também, que o cotejo das cartas, das crônicas, dos contos, das peças de teatro, dos romances, das entrevistas e dos prefácios de livros só é possível devido à *potência dialógica* que existe nos textos/discursos de CFA. É esta potência que nos permite jogar o jogo proposto pela obra em seu conjunto: se cada texto/discurso – que é construído via apropriação das vozes de outros autores e do próprio CFA – é uma referência para que outros textos/discursos sejam criados, no plano da recepção pelo leitor/ouvinte, cria-se um efeito de passado sempre em devir. *Passado* porque os textos/discursos são compostos por meio de fragmentos de outros que já foram feitos em contextos e épocas de produção diversos. *Em devir* porque, em alguns momentos, os “novos” textos/discursos criados a partir destas apropriações feitas servirão de base para a criação de outros mais. Cabe ao leitor, no ato da recepção, atualizá-los/presentificá-los.

Nesse sentido, há, na *constelação-CFA*, uma espécie de *abismo* em que as vozes-Clarice Lispector, Julio Cortázar e do próprio CFA são, digamos, ao mesmo tempo, um ponto de partida e um ponto de chegada. Se cada um dos elementos desta constelação contém, em potência, os demais, podemos dizer que a compreensão da obra de CFA por uma via, exclusivamente, cronológica linear (e suas correspondentes de evolução e progresso) fica comprometida. Não existiria, pois, neste *sistema aberto*, nem *o fim* e nem *o começo*: o ponto de

partida estaria latente, em princípio, em qualquer um dos textos/discursos das vozes que o compõe. Além disso, fazer-se escritor por meio da, digamos, *autofagia* e da *antropofagia*, é exercer, continuamente, uma escrita de viés crítico e autocrítico. Isso significa, a rigor, problematizar os mitos de autor, autoria, genialidade e inspiração vigentes, especialmente, do Romantismo ao chamado Modernismo heróico. Esta problematização, no contexto da Literatura Brasileira que contempla a produção dos escritores a partir de meados do século XX até os dias atuais, reforçaria, num primeiro momento, a crise das utopias da Arte de Vanguarda, em que o novo, o original e o inédito são super-valorizados.

A descrição do processo de criação de CFA mostra que estes conceitos são relativos porque, no pentimento existente em seu acontecimento estético, o que é considerado novo ou velho, original ou cópia, inédito ou já visto, tem, na alternância destes adjetivos, a sua força motriz. Numa constelação em que todos os elementos se referenciam e se correspondem, haveria, também, o reforço de uma imagem de(o) *Escritor*. Este não ocuparia um lugar fixo em se tratando de autoria. Até porque esta palavra, como visto ao longo de nossas análises, serve-nos para designar apenas uma das várias facetas de CFA, aquela que se faz por meio das entrevistas e dos prefácios dos livros, textos/discursos em que o autor-criador coloca-se na posição/função de comentar, metalinguisticamente, a produção das suas demais *personae*. A constituição de CFA como escritor seria, paradoxalmente, proteiforme: a mesma e outra, aqui-agora e em devir.

Para relembrarmos as relações entre as concepções sobre autor e autoria de Barthes, Bakhtin e Foucault, este autor-criador multifacetado deve ser considerado mais propriamente como um orquestrador das vozes que se manifestam na polifonia de seus textos/discursos do que um seu proprietário, fonte e/ou lugar do qual estes se originam.

Nesta polifonia, apresentada e representada pela escrita, a instância criadora que está na base das *personae* de escritor é, sobretudo, uma representação. Enquanto na vida real/vivida, o sujeito do acontecimento ético e social da vida Caio Fernando Abreu morreu interrompendo seu

processo de reescritura, processo que envolveu o refazimento de grande parte de seus escritos, na vida narrada, o sujeito do acontecimento estético CFA é indefinido e fluido porque uma alegoria de si mesmo em constante pentimento. Acreditamos que, vindo a público – como é provável que aconteça – outros/novos textos seus, a constelação-CFA se ampliará. Além disso, podemos dizer que este efeito de constelação em movimento que atua, numa mesma linha espaciotemporal, o passado e o futuro do conjunto do acontecimento estético de CFA é perpetuado quando construímos, a partir dele – e sobre ele –, outros textos/discursos, o que acabamos de fazer neste trabalho.

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.

ABREU, C. F. et. al. *Histórias de um novo tempo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

_____. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

_____. Onde andaré Lyrís Castellani? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1987a. Caderno 2, p. 02.

_____. Querem acabar comigo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1987b. Caderno 2, p. 02.

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

_____. *Mel e girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988b.

_____. Venha ver os dragões. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 mar. 1988c. Caderno 2, p. 02.

_____. *As Frangas*. Rio de Janeiro: Globo, 1988d.

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

_____. *Caio Fernando Abreu vive surto de criação*. [dez. 1995]. Entrevistador: José Castello. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 dezembro 1995a. Caderno 2, p. 3-5b.

_____. *Ovelhas negras*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995b.

_____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

_____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996b.

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

_____. *Caio Fernando Abreu – Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *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.

_____. *Leitura dramática da peça “O homem e a mancha”*. [20 jun. 2009]. Porto Alegre: Zero Hora, 2009. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default2.jsp?uf=1&local=1&source=a2551494.xml&template=3898.dwt&edition=12561§ion=1029>>. Acesso em: 15 nov 2009.

De Caio Fernando Abreu, edições revisadas pelo próprio autor

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

_____. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

_____. *Limite branco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995c.

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

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

Sobre a obra de Caio Fernando Abreu

BARBOSA, N. L. *“Infinitamente pessoal”*: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”. 2008, 401 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CALLEGARI, J. *Caio Fernando Abreu: Inventário de um escritor irremediável*. Rio de Janeiro: Seoman, 2008.

DIAS, E. M. S. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. São José do Rio Preto: 2006, 167 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=33823> Acesso em 30 set 2009.

DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.* Rio de Janeiro: Record, 2009.

FRANCO JUNIOR. Autoritarismo, violência e diferença em *Garopaba, mon amour*, de Caio Fernando Abreu. *Línguas & Letras*. Cascavel, EDUNIOESTE, v.6, n.10, p. 35-50, 2005. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/778/659>> Acesso em 09 ago 2006.

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.

GOMES, A. L. B. *Atritos e paisagens – Um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu*. Salvador: 2001, 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, 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.

LIMA e SILVA, M. I. Caio F: Consciência de si, consciência do outro. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, UFMG, v. 15, p. 91-96, 2007. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_15/er15_mils.pdf> Acesso em: 01 dez 2009.

LOPES, C. *Literatura homoerótica: gênero literário ou bandeira política*. Maringá: 2003, 144 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá.

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”.

_____. *Caio Fernando Abreu (Para ler ao som de Clarice Lispector)*. Araraquara: 2005, 170 f. Tese (Doutorado em Letras) – 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.

PEREIRA, V. F. *Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas*. São Paulo: 2008, 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-12022009-123615/>> Acesso em: 30 abr 2009.

PORTO, L. T. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: Fragmentação, melancolia e crítica social*. Porto Alegre: 2005, 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=29247> Acesso em: 20 jul 2007.

_____. Um olhar melancólico: o conto de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, UFSM, n. 6, 2005. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass04/pag01.html>> Acesso em: 31 abr 2007.

SALBEGO, N. N. Luz e sombra: memórias da repressão. *Literatura e autoritarismo*. Santa Maria, UFSM, n. 7, 2006. Disponível em: <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art_05.php> Acesso em: 31 out 2007.

TIBO, R. Borboletas Tatuadas: Contracultura e Arte Contra a Cultura. In: ENCONTRO MEMORIAL DO ICHS – INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS, 1., 2004, Ouro Preto. *Anais do I Encontro Memorial do ICHS*. Ouro Preto: UFOP, 2004. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab/15_3.doc> Acesso em: 02 abr 2007.

Geral

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1974.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. M. J. C. Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura, história e cultura*. Trad. S.P. Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 165-196.

_____. O narrador – Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura, história e cultura*. Trad. S.P. Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 197-221.

BEZERRA, P. *A Bakhtin o que é de Bakhtin*. In: BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008, p. XIV-XVII.

CARLOS, R. Querem acabar comigo. R. Carlos [Compositor]. In: _____. *Roberto Carlos 1966*. Rio de Janeiro: CBS, 1966. 1 CD (36min). Faixa 3 (3 min 23 s).

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

CAVALHEIRO, J. S. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum*. Londrina, UEL, v.2, n.11, p. 67-81. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042/2585>> Acesso em 01 nov 2009.

CORTÁZAR, J. *Bestiário*. Trad. R. G. Filho. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

_____. *As armas secretas*. Trad. E. Nepomuceno. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *Final do jogo*. Trad. R. Gorga Filho. 2 ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

_____. *Alguém que anda por aí*. Trad. R. Gorga Filho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Cuentos completos 1*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007a.

_____. *Cuentos completos 2*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007b.

_____. *Cuentos completos 3*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007c.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37 - 48.

_____. A função da crítica. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 49 - 62.

FRANCO JUNIOR, A. *O kitsch na obra de Clarice Lispector*. São Paulo: 1993, 356 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. *Mau gosto e kitsch na obra de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. São Paulo: 1999, 382 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: _____. *Edição eletrônica standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* – Vol. XIV. Trad. T. O. Brito et. al. Rio de Janeiro: Imago, 1998. 1 CD-ROM.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. A. F. Cascais; E. Cordeiro. Portugal: Vega/Passagens, 2002.

GILBERTO, J. O pato. J. Silva e N. Teixeira [Compositores]. In: _____. *O amor, o sorriso e a flor*. São Paulo: Odeon, 1960. 1 CD (18 min 44s). Faixa 8 (2 Min 03s.)

GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GRIMM, J; GRIMM, W. *Contos de Grimm: obra completa*. Trad. D. Jardim Jr. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

HACQUARD, G. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. M. H. T. Lopes. Porto: Edições Asa, 1996.

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

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

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Trad. T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

KRISTEVA, J. *Introdução a uma semanálise*. Trad. L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEE, R. Ovelha negra. R. Lee [Compositor]. In: _____. *Fruto proibido – Rita Lee & Tutti Frutti*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975. 1 CD (36min). Faixa 9 (5 Min 38s.)

LINS, O. *Guerra sem testemunhas - O escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *O espaço romanesco em Lima Barreto*. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974a.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1974b.

_____. *Entrevista*. [fev. 1977]. Entrevistador: Julio Lerner. Rio De Janeiro: TV Cultura, 1977. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TvLrJMGlnF4&feature=related>> Acesso em: 15 abr 2009.

_____. *Persona*. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 99-101.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. (1961)

_____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. (1964)

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. (1964)

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d. (1969)

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e. (1973)

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f. (1977)

NUNES, B. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.

MARQUES, G. G. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PREGO, O. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Trad. E. Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

GOFFMAN, K. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Trad. A. Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

TAHAN, M. *As mil e uma noites*. Trad. A. Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

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

Bibliografia

De Caio Fernando Abreu

ABREU, C. F. Eu sou o Nei Matogrosso da Literatura Brasileira. *Inéditos*, Belo Horizonte, n. 6, set./out. 1977.

_____. *A literatura jovem tem algo mais do que rapazes promissores*. Entrevistadora: Cecília Prada. *Isto É*, São Paulo, 27 julho 1977. Entrevista, p. 40-41.

_____. Transe perfeito. *Veja*, São Paulo, p. 113, set. 1981.

_____. Cazuzza. *Around*, São Paulo, jun. 1985.

_____. Aquilo sim que era festa. *Around*, São Paulo, p. 34, jun. 1985.

_____. Palavras ao vento. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. fev. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Meus amigos são um barato. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Meu Deus, são estrelas demais! *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Ah, bossa-nova, new-bossa... *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. A vida é uma brasa, mora? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 mai. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Cola-chata-da-sanguinha. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 mai. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Eu existo! Existo? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 mai. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Amizade telefônica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mai. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Um remédio que dá alegria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 jun. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Por falar em estrelas... *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Uma semana-Fassbinder. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Em nome dos dragões. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Um sonho regado à gim. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 out. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Lamúrias com chantili. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 out. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Então vamos continuar dançando. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Bye, bye, 10ª Mostra. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 nov. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Sexo: mais ou menos? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. O movimento do tempo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 nov. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Caetano, Caetanagem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. O girassol e a greve. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Gente deve ser bom. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Dezenas de obrigados. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 dez. 1986. Caderno 2, p. 02.

_____. Com afeto e mau-humor. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 jan. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. São Paulo, 40 graus. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Nem só de Aurelião. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Um prato de lentilhas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 fev. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Anjos da barra pesada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Suspiros de domingo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, (s/d) mar. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. No coração do Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 abr. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Diário de bordo II. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Pílulas calientes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 mai. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Nos trilhos do tempo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 mai. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Cenas na beira de um abismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jul. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Me leva pro céu, Luni! *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Verão de julho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Ao som de Suzanne Vega. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Para embalar John Cheever. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Que depois de me ler. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Caleidoscópio Rita. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 ago. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Adeus, agosto. Alô, setembro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 set. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Cenários em ruínas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Safra de abobrinhas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 set. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Felizes para sempre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Se eu quiser falar com Deus. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Um cantinho, um violão, uma Narinha. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Ninguém merece Jânio Quadros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Vamos comer Caetano? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 nov. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. A novela da novela. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 nov. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Sem via de acesso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Vamos tirar o redemir? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1987. Caderno 2, p. 02.

_____. Nos amávamos tanto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1988. Caderno 2, p. 02.

_____. Mas que tempo é esse? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1988. Caderno 2, p. 02.

_____. Bancarrota blues. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 fev. 1988. Caderno 2, p. 02.

_____. Anotações depois do carnaval. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1988. Caderno 2, p. 02.

_____. Cine Brasil: sonho e romance. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1988. Caderno 2, p. 02.

_____. Torturas de Natal. *A-Z*. São Paulo, n. 128, p. 90, 1990.

_____. A lenda das Jaciras. *Sui Generis*, Rio de Janeiro, p. 22-23, ago. 1991.

_____. Um presente lindaço para São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 out. 1993. Caderno 2, p. 02.

_____. Levantando a cortina de papel vegetal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1993. Caderno 2, p. 02.

_____. Delírio eleitoral à beira do ridículo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 out. 1994. Caderno 2, p. 02.

_____. *Caio Fernando Abreu – Autores gaúchos*. 2. ed. Porto Alegre: IEL/ULBRA/AGE, 1995.

_____. Para Rita Lee, com amor e irritação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 jan. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Ney Matogrosso, muito além do bustiê. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 fev. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Feliz em conhecê-la, Natália Lage. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Reza forte para um egum mal despachado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. De volta ao avesso do avesso do avesso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Vamos voltar a falar em poesia? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 mar. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Betty Crawford, PhD em Najice Comparada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Inútil pranto por Santa Teresa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Tentativa de sitiar uma esquisitice. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 mai. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Picadinho para aquecer o inverno. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jun. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. *Sem vergonha de ter AIDS*. [jul. 1995]. Entrevistador: Paulo César Teixeira. *Isto É*, São Paulo, 5 julho 1995. Entrevista, p. 5-7a.

_____. A via consagradora de Denise Stoklos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 out. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Para Mãe Sonia de Oxum Apará. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. Os 11 sexos de um anjo terapeuta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 out. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. A cara do Brasil em ‘Terra estrangeira’. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1995. Caderno 2, p. 02.

_____. A raiz no Pampa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez. 1995. Caderno 2, p. 02d.

_____. *Caio Fernando Abreu – A AIDS é a minha cara*. [s/d.]. Entrevistadora: Fátima Torri. *Marie Claire*, São Paulo, s/d. Seção Depoimento, p. 101-105.

_____. De longe, o Brasil me dói. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 abr. 1998. Caderno 2, p. 02.

_____. *Fragments: 8 histórias e um conto inédito*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

Sobre a obra de Caio Fernando Abreu

AGRA, E. B. *Da utopia ou da utopia superada: uma leitura de contos de Caio Fernando Abreu*. 2008, 86 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Departamento de Letras, Universidade Estadual da Paraíba

ARAUJO, R. C. Para lembrar Caio Fernando Abreu. *Cronópios – Literatura e arte em meio digital*, São Paulo, Bitnik Comunicação Online Ltda, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2349>> Acesso em: 04 mar 2007.

_____. Signos estilizados do corpo de Caio Fernando Abreu. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7., 2006. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7: Gênero e Preconceitos*. Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/R/Rodrigo_da_Costa_Araujo_13_C.pdf> Acesso em: 03 abr 2007.

_____. Nos limites da Escrita: Literatura e Aids nas narrativas de Caio Fernando Abreu. *Arscientia – Órgão de divulgação científica e tecnológica*, S.l., dez. 2006. Disponível em: <http://www.arscientia.com.br/materia/ver_materia.php?id_materia=303> Acesso em: 15 jun 2007.

_____. Cidade, ficção & memória na narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu. In: SEMINÁRIO ARTE E CIDADE, 1., 2006, Salvador. *Anais do I Seminário Arte e Cidade – PPG-AU – Faculdade de Arquitetura / PPG-AV – Escola de Belas Artes / PPG-LL – Instituto de Letras*. Salvador: UFB, 2006. Disponível em: <http://www.artecidade.ufba.br/st2_RCA.pdf> Acesso em: 14 nov 2007a.

_____. Caio Fernando Abreu: uma escritura em palimpsesto. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 10., 2006, Rio de Janeiro. *Cadernos do X CNLF – Morfossintaxe, n. 15*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/16/04.htm>> Acesso em: 14 nov 2007b.

_____. O conto e o filme: o olhar, a errância e a citação em Caio Fernando Abreu. In: FELIN – FÓRUM DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 9., 2007, Rio de Janeiro. *Atas do IX FELIN*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/48.pdf>> Acesso em: 23 mai 2008.

ARENAS, F. Writing after paradise and before a possible dream: Brazil's Caio Fernando Abreu. *Luso-Brazilian Review*, Madison, University of Wisconsin Press, v. 36, n. 2, p. 13-21, winter, 1999. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0024-7413%28199924%2936%3A2%3C13%3AWAPABA%3E2.0.CO%3B2-Z>> Acesso em: 15 abr 2005.

BACKES, M. A literatura gaúcha pelas beiradas. *Vox XXI*, Rio Grande do Sul, Corag, n. 22, set. 2002.

BAENA, C. T. *Literatura e vida literária em Caio Fernando Abreu: a escrita do irremediável*. 2008, 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio De Janeiro.

BARROS, N. D. *Luminosamente claustrofóbicas: ambigüidades cinematográficas em Caio Fernando Abreu*. 2008, 119 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.

BIONE, C. E.; ALMEIDA, S. M. J. Hilda Hist & Caio Fernando Abreu: vertigem & redenção. *Ao pé da letra*, Recife, UFPE, v.4, n.1, p. 37-40, 2002.

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

BIZELLO, A. A. *Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: diálogos que atravessam as américas*. Porto Alegre: 2006, 137 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. *Nau literária*, Porto Alegre, Editora, UFRGS, v.1, n. 1, p. 01-11, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4824/2742>> Acesso em: 09 abr 2009.

CALLEGARI, J. E ele foi, de forma irremediável. *Portal DST-AIDS*, Brasília, mar. 2006. Disponível em: <[_____. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.](http://www.aids.gov.br/main.asp?View={DA56F374-128A-40FB-B16F-D08A1F5DD07B}&BrowserType=IE&LangID=pt-br¶ms=itemID={3655F71F-AB6F-48F4-BE71-D3454EFD0503};&UIPartUID={D90F22DB-05D4-4644-A8F2-FAD4803C8898}>> Acesso em: 23 abr. 2007.</p>
</div>
<div data-bbox=)

CARDOSO, A. M. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar das cartas e contos*. Porto Alegre: 2007, 236 f. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CARDOSO, P. Romance B. *Isto É*. São Paulo, n. 1100, out. 1990.

CASTELLO, L. Letras incertas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 2006. Caderno 2, p. 01.

CAZULA, A. F. S. *O corpo em Caminha e Abreu: Processos de significação*. São Paulo: 2003, 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

COELHO, E. I. Domínio do irremediável em Caio: palavra/imagem. *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, UCS, v.5, n. 9, p. 197-217, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://hermes.ucs.br/cchc/deco/conexao/Conexao9.pdf>> Acesso em: 10 abr 2009.

CORREA, E. *Cenas e olhares no conto Natureza viva, de Caio Fernando Abreu*. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA CONTEMPORÂNEA, 2., [2008], Rio de Janeiro. *Anais do I Simpósio de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: UFRJ, [2008]. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/gcanacesar/trabalhos/simposio2/estelacorrea.html>> Acesso em: 03 abr 2008.

COSTA, A. L. *360 graus: Uma literatura de epifanias* – O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: 2008, 169 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

COSTA, M. P. F. Terça-feira grávida: o parir da violência. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 2007, São Paulo. *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC 2007*. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. 1 CD-ROM.

CHAGAS, M. K. A influência da escolha musical para a caracterização da personagem Dulce Veiga. *Nau Literária*. Porto Alegre; Lisboa, n.1, p. 197-204, jul/dez. 2005. Disponível em: <<http://www.nauliteraria.com>> Acesso em: 04 abr 2009.

CHIARA, A. C. Afinidades eletivas. *Ipotesi*, Juiz de Fora, UFJF, v.5, n.1, p. 9-17, jan./jun. 2001. Disponível em: < <http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/8/cap01.pdf>> Acesso em: 03 abr 2007.

CRUZ, C. C. A. Erosidades: o grande motel das estrelas. *Portuguese Cultural Studies*, The Netherlands, University of Utrecht, n. 1., p. 103-106, spring, 2007. Disponível em: <<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMEONEPAPERS/P1CRUZ.pdf>> Acesso em: 15 jun 2007.

DENSER, M. *Fenômenos estéticos e midiáticos do conto brasileiro 70/90*. São Paulo: 2003, 170 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

DIAS, E. M. S. *Pentimento: a criação literária no romance Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. *Itinerários*, Araraquara, UNESP, n. 26, p. 207-233, 2008a. Disponível em: <[http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=itinerarios&page=article&op=viewFile&path\[\]=1179&path\[\]=959](http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=itinerarios&page=article&op=viewFile&path[]=1179&path[]=959)> Acesso em: 22 mar 2009.

_____. Caio Fernando Abreu e a escrita como possibilidade de ser um mesmo e um outro. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC 2008*. São Paulo: FFLCH/USP, 2008b. 1 CD-ROM.

_____. Os quatro núcleos/eixos de produção da poética de Caio Fernando Abreu. *Acta Scientiarum – Language & Culture*, Maringá, EDUEM, v. 30, n. 1, p. 97-107, 2008c. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/4048/2904>> Acesso em: 03 abr 2009.

_____. *As personae* Caio Fernando Abreu e a experiência de ser um mesmo e um outro. In: MAGALHÃES, J. S. et. al. *Literatura e intersecções culturais*. Uberlândia: EDUFU, 2008d, p. 540-548. 1 CD-ROM.

_____. Contracultura e melancolia em “Retratos”, de Caio Fernando Abreu. In: COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 2., 2005, Maringá. *Anais do 2º CELLI 2005*. Maringá: DLE/UEM. Maringá, 2007. 1 CD-ROM.

_____. *Os sapatinhos vermelhos em trânsito: da aldeia à metrópole. Signótica*, Goiás, UFG, v.16, p. 61-80, jan/jun. 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/3751/3512>> Acesso em: 03 mar 2007.

DUCLÓS, N. Duelos entre o amor e a solidão. *Isto É*. São Paulo, p. 8, mai. 1988.

FISHER, L. A. Caio F. – Herdeiro e inventor. *Bravo!*, São Paulo, p. 53-55, fev. 2006.

FERRAZ, G. G. Lentos blues de amargo sabor. *Isto É*. São Paulo, jun. 1982.

_____. Pelas noites vazias. *Isto É*. São Paulo, p. 86, out. 1983.

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

_____. *Caio vive*. [set. 2008]. Entrevistadora: Daniela Fenti. *Bom Dia*, São José do Rio Preto, 10 setembro 2008. Seção Viva, p. 23.

GARCIA, W. Corpo e alteridade no curta-metragem *Sargento Garcia. Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, PUCRS, n. 8, p. 20-26, ago 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/772/583>> Acesso em: 03 abr 2009.

GARRIDO, L. Uma narrativa com ascendentes. *Folhetim*. São Paulo, ago. 1985. p. 4-5.

GINZBURG, J. Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 2007, São Paulo. *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC 2007*. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. 1 CD-ROM.

GÓES, M. Palco de letras. *Isto É*, São Paulo, p. 48-49, jun. 1984.

GOMES, A. C. Sutilezas das relações humanas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1988. Caderno 2, p. 02.

GOMES, A. L. B. *Infinitamente pessoal: Modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo*. Belo Horizonte: 2008, 285 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

HILST, H. Ele é um escritor transparente. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p. 5.

JESUS, A. L. G. Os conflitos identitários em “Ascensão e queda de Hobhéa, Manequim & Robô”. *Estação literária*, Londrina, UEL, v. 4, p. 03-14, 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL4Art1.pdf>> Acesso em: 03 dez 2009.

JOVCHELEVICH, R. *A crônica no jornal: uma leitura de Caio Fernando Abreu*. São Paulo: 2005, 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LEAL, B. *London, London*, ou a canção popular como marca identitária. In: SIXTH CONFERENCE OF THE BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION – BRASA, 6., 2002, Georgia. *Proceedings of the Sixth Conference of the Brazilian Studies Association (BRASA)*. Georgia: University Nashville, 2002. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/b67Ti0/Leal%20Bruno.pdf>> Acesso em: 09 abr 2008.

LEITÃO, C. F. *Caio Fernando Abreu: em busca de Dulce e de si mesmo*. São Paulo: 2006, 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LIMA, M. H. Quando eles se amam: homoerotismo nos contos de Caio Fernando Abreu e Waldir Leite. *Travessias*, Cascavel, UNIOESTE, n.3, 2008. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_003/cultura/QUANDO%20ELES%20SE%20AMAM.pdf> Acesso em: 10 abr 2009.

LINS, M. P. P. A metáfora instalada na linguagem de Caio Fernando Abreu. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 9., 2005, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF – Vol. IX, nº 06*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/09.htm>> Acesso em: 31 mar 2007.

LOPES, D. O entre-lugar das homoafetividades. *Ipotesi*, Juiz de Fora, UFJF, v.5, n. 1, p. 37-48, jan/jun. 2001. Disponível em: <<http://www.revistapotesi.ufjf.br/volumes/8/cap04.pdf>> Acesso em: 03 abr 2007.

LOURENÇO, C. Eu(s) de papel. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7., 2006. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7: Gênero e Preconceitos*. Florianópolis: UFSC, 2006. Disponível em: <http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/C/Camila_Lourenco_41_B.pdf> Acesso em: 02 abr 2007.

LUFT, L. Caio, amado amigo. *Veja*, São Paulo, p. 20, mar. 2006.

MACIEL, J. S. Momentos do homoerotismo. A Atualidade: Homocultura e escrita pós-identitária. *Terra Roxa e outras terras*, Londrina, UEL, v. 7, p. 26-38, 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol7/7_3.pdf> Acesso em: 03 abr 2007.

MACHADO, D. M. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. Rio Grande: 2006, 103 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande.

MAGRI, M. M. Sujeito, cidade e experiência urbana em Caio Fernando Abreu. *Terra Roxa e Outras Terras*, Londrina, UEL, v. 12, p. 100-111, jun. 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12j.pdf> Acesso em: 10 abr 2009.

MARCATTI, I. Leia esta canção. *Bravo!* São Paulo, p. 57, fev. 2006.

MARQUES, B. C. *A estética do Kitsch em Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. Londrina: 2007, 190 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina.

MARQUES, M. C. R. C. *Além do ponto*, de Caio Fernando Abreu: o discurso do outro. *Cadernos FAPA*, Porto Alegre, p. 60-66, 2007. Disponível em: <<http://www4.fapa.com.br/cadernosfapa/artigos/edicaoSPforum07/artigo9.pdf>> Acesso em 10 abr 2009.

_____. *Epifanias compartilhadas: o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas*. Porto Alegre: 2009, 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MENDES, F. O. Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago: a música no conto brasileiro contemporâneo. *Itinerários*, Araraquara, UNESP, n. 12, p. 237-241, 1998.

_____. Os sapatinhos vermelhos: o lixo e o lírico. *Itinerários*, Araraquara, UNESP, n. 13, p. 225-231, 1998.

_____. Caio Fernando Abreu. *Jornal Cultura*. Araraquara, jun. 2000. Autor do mês, p.14.

_____. “Mel & Girassóis”: Caio Fernando Abreu ao som de Nara Leão. In: SEMANA DE LETRAS E ARTES – 1996, 7., Viçosa. *Anais da VII Semana de Letras E Artes*. Viçosa: Imprensa Universitária, 1996.

_____. Os estranhos animais humanos. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER & LITERATURA, 9., 2001, Belo Horizonte. *Anais do IX Seminário Nacional Mulher & Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. 1 CD-ROM.

MOZZAQUATRO, L. B. Literatura e autoritarismo: o processo de construção da memória coletiva em Caio Fernando Abreu. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, UFSM, n. 3, 2002. Disponível em: <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num3/ass03/pag01.html#_ftn1> Acesso em: 31 mar 2007.

NUNES, L. A. História de um melodrama. São Paulo, p. 55, fev. 2006.

OLIVEIRA, A. E. Armário no espaço urbano: homotextualidade em Caio Fernando Abreu. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE AMERICAN ASSOCIATION OF TEACHERS OF SPANISH AND PORTUGUESE, 82., 2002, Rio de Janeiro. *Anais do LXXXII Congresso Anual Internacional da AATSP*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Disponível em: <<http://www.mariana.com.br/cellb/oliveira.html>> Acesso em: 10 abr 2004.

_____. Cartografias poéticas: cinema, narração e subjetividade em Caio Fernando Abreu. In: XV ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 15., 2000, Niterói. *Anais do XV Encontro Nacional da Anpoll*. Niterói: UFF, 2000. Disponível em: <<http://svr1.ceud.ufms.br/litcomp/forum/forum3.htm>> Acesso em: 03 abr 2007.

_____. Corpo, memória e AIDS na obra de Caio Fernando Abreu. *Bagoas*. Natal, EDUFRN, n. 3, p. 115-126, 2009. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v02n03art06_oliveira.pdf> Acesso em 09 set 2009.

PASSOS, M-H. P. *Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura – Anotações para uma história de amor*, de Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: 2008, 180 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO, L. T. Morangos mofados, *de Caio Fernando Abreu*: Fragmentação, melancolia e crítica social. Porto Alegre: 2002, 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. Um olhar melancólico: o conto de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Autoritarismo*. Santa Maria, UFSM, n. 6, 2005. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num6/ass04/pag01.html>> Acesso: em 31 abr 2007.

PORTO, A. P. T & PORTO, L. T. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Letras*. Curitiba, UFPR, n. 62, p.61-77, jan./abr. 2004. Disponível em: <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/2905/2387>> Acesso em: 03 abr 2007.

PEREIRA, V. F. Caio Fernando Abreu, choque e resistência. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 9., 2005, Rio de Janeiro. *Anais do IX Encontro Regional da ABRALIC 2005*. Rio de Janeiro: IL/UERJ, 2005.

_____. Caio Fernando Abreu e os tempos sombrios. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 10., 2006, São Paulo. *Anais do X Congresso Nacional da ABRALIC 2006*. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. 1 CD-ROM.

_____. A morte e a repressão em contos de Caio Fernando Abreu. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 2007, São Paulo. *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC 2007*. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. 1 CD-ROM.

PINTO, M. A. B. Caio Fernando Abreu: notas esparsas. *Letras*. Santa Maria, UFSM, n. 1, jan./jun. 1991. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r1/revista1_5.pdf> Acesso em 09 set 2009.

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

REEDIJK, C. C. *Sobre o amor que “não” ousa dizer o nome*. Uberlândia: 2006, 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre o Texto e Discurso) – Instituto de Letras e Lingüística, Universidade Federal de Uberlândia.

REIS, J. F. Verbo e desejo em “Sargento Garcia”: Homoerotismo no conto de Caio Fernando Abreu. In: CONGRESSO DE LETRAS, 5., 2005, Caratinga. *Anais do V Congresso de Letras*. Caratinga: UNEC, 2005. 1 CD-ROM. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/view/278/352>> Acesso em: 18 jul 2007.

SALBEGO, N. N. Luz e sombra: memórias da repressão. *Literatura e autoritarismo*, Santa Maria, UFSM, n. 7, 2006. Disponível em: <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art_05.php> Acesso em: 31 out 2007.

SANTANA, L. S. A vida íntima das frangas. In: COLE – CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 17. 2009, Campinas. *Anais do 17º COLE*. Campinas: UNICAMP, 2009. Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem15/COLE_1145.pdf> Acesso em: 03 jan 2010.

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

SEPÚLVEDA, L. Bares, becos e boulevards – trilhas do flaneur pós-moderno. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 6., 1999, Rio de Janeiro; Niterói. *Anais do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/baresbecoseboulevards.html> Acesso em: 01 abr 2007.

SILVA, A. M. M. O lugar incomum no livro *Morangos mofados* de Caio Fernando Abreu. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4., 2005, Évora. *Anais do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada 2005*. Évora: Universidade de Évora, 2005. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/O%20LUGAR%20INCOMUM%20NO%20LIVRO%20MORANGOS%20MOFADOS.pdf>> Acesso em: 03 abr 2007.

SILVA, E. R. A representação da cidade em Murilo Rubião e Caio Fernando Abreu: convergência de olhares. *Eutomia*, Recife, UFPE, n.2, p. 378-397, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/revistaeutomia/pdfn02/n02artigo23.pdf>> Acesso em: 11 abr 2009.

SILVA, D. F. S. Do texto à cena. *Em Tese*, Belo Horizonte, UFMG, v. 10, p. 53-59, dez. 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/em_tese/emtese_ISSN_2006.pdf> Acesso em: 09 abr 2009.

SILVA, M. L. B. *Zona Contaminada*: o processo de criação dramatúrgica de Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: 2009, 189 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOARES, T. *Loucura, chiclete & som*: a prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu. Pernambuco: 2003, 129 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.

_____. Sobreviventes do encouraçado em conflito – uma leitura eisensteiana do conto *Os sobreviventes* de Caio Fernando Abreu. In: INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2003. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_soares.pdf>. Acesso em: 11 abr 2009.

_____. Temos um olhar cor-de-rosa – Relações intersemióticas entre o escritor Caio Fernando Abreu e o fotógrafo James Bidgood. In: GARCIA, et. al. (Org.). *Imagem & Diversidade Sexual* – Estudos da Homocultura. São Paulo: Wilton Garcia, 2004, v. 1, p. 156-169.

SOUZA, P. A escrita homoerótica de si: bordas de um modo de subjetivação. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA, 19., Maceió, 2004. *Anais do XIX ENANPOLL*. Maceió: UFAL, 2004. Disponível em: <http://www.geocities.com/gt_ad/pedrodesouza.doc> Acesso em: 20 mar 2006. p. 01-12.

SZINVELSKI, V. M. Para além do muro: uma análise enunciativa da atribuição de referência em cartas de Caio Fernando Abreu. São Leopoldo: 2008, 78 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada) – Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio os Sinos.

TELLES, L. F. Autor tem o sonho como vocação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p. 5.

TRINDADE, V. L. Onde estará Dulce Veiga?, um pastiche *noir*. *Gatilho*. Juiz de Fora, UFJF, v. 3, p. 01-15, mar. 2006. Disponível em: <http://www.gatilho.ufjf.br/artigo_dulce_veiga.pdf> Acesso em: 02 abr 2009.

VALENCIANO, F. M. O tema da homossexualidade em João Antônio e Caio Fernando Abreu. *Crioula*, São Paulo, FFLCH, n.4, p. 01-13, nov. 2008.

VASCONCELLOS, E. M. M. A Constituição do sujeito em “Terça-Feira Gorda”, de Caio Fernando Abreu. (Artigo – cópia fornecida pela autora)

WASILEWSKI, L. F. O humor “queer” na obra de Caio Fernando Abreu. *Jornal da UFRGS*. Porto Alegre, n. 65, p.11, set. 2003. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/jornal/setembro2003/pag11.html>> Acesso em: 24 mar 2006.

WISNIEWSKI, L. *Angelus contraculturalis* (Caio Fernando Abreu Crítico da contracultura). Santa Maria: 2001, 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria.

Geral

AMOSSY, R. *Imagnes de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. D. F. Cruz; F. C. Komesu; S. Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

BENJAMIN, W. *A origem do drama do barroco alemão*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura, história e cultura*. Trad. S.P. Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c, p. 114-119.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura, história e cultura*. Trad. S.P. Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994d, p. 222-232.

BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. J. P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. M. E. Cevasco. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

NOLASCO, P. C. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Anablume, 2004.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e companhia*. São Paulo: Ática, 1985.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ANEXOS

Anexo 1

Quadro 01

CITAÇÕES LITERAIS E NOMEADAS DA OBRA DE CLARICE LISPECTOR (por ordem de publicação)	
<i>Inventário do irremediável (1970)</i>	
CITAÇÃO	CONTEXTO
1) – “Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E êsse jeito instável de pegar uma maçã no escuro – sem que ela caia.” / – Que saco, hein? Estava demorando. / – O quê? / – A citação. Aaaaarrghhhh. / Mas ela não sorri.	Citação estudada no primeiro capítulo.
2) <i>A vida se me é, e eu não entendo o que digo. Então adoro.</i> (Clarice Lispector).	Esta citação pertence ao romance <i>Paixão segundo G.H.</i> , de 1964; (LISPECTOR, 1998b, p. 182). Ela serve de epígrafe à penúltima parte do livro de CFA, intitulada “Inventário do espanto”.
<i>Inventário do ir-remediável (1995)</i>	
CITAÇÃO	CONTEXTO
3) <i>Ver o ovo é impossível; o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo.</i> (Clarice Lispector; <i>O Ovo e a Galinha</i>)	Citação estudada no primeiro capítulo.
4) – Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse jeito instável de pegar uma maçã no escuro – sem que ela caia. / – Que saco, hein? Estava demorando. / – O quê? / – A citação. Quem é? / – Clarice Lispector. / Ela não sorri.	Citação estudada no primeiro capítulo.
5) <i>A vida se me é, e eu não entendo o que digo. Então adoro.</i> (Clarice Lispector).	Citação referenciada anteriormente. Ela é mantida por CFA nesta ed. rev., p. 116.
<i>Limite branco (1971 – 1994)</i>	
Não há citações literais e nomeadas da obra de CL.	
<i>O ovo apunhalado (1975 – 1984)</i>	
CITAÇÃO	CONTEXTO
6) “ <i>Ao ovo dedico a nação chinesa.</i> ” (Clarice Lispector; <i>A legião estrangeira</i>).	Este trecho pertence ao conto “O ovo e a galinha”, de <i>A legião estrangeira</i> , de 1964; (LISPECTOR, 1964, p. 56). Esta citação serve de epígrafe ao conto “O ovo apunhalado”, na 1ª ed., p. 149, e na ed. rev., p. 167, do livro de CFA. Neste conto, o narrador-personagem é perseguido pela aparição de um ovo que tem um punhal cravado em suas costas. Depois de uma tentativa inútil de fuga, ele empurra, firmemente, o punhal que está no ovo. Contudo, por causa de uma profunda identificação entre ambos, ele acaba sendo vitimado por si próprio, já que sente a lâmina entrando em suas costas.
<i>Pedras de Calcutá (1977 – 1996)</i>	
7) (...) e ele pensou que se fosse cinema agora poderia haver um <i>flash-back</i> que mostrasse os dois na chuva	Esta citação da obra de CL pertence ao conto “Os desastres de Sofia”, de <i>A legião estrangeira</i> , de

<p>recitando Clarice Lispector, <i>para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa demais, meu amor, já que tenho que te doar</i>, meu Deus, tu decorou até hoje (...).</p>	<p>1964; (LISPECTOR; 1964, p. 28). Ela faz parte da fala do narrador do conto “Aconteceu na praça XV”, na 1ª ed., p. 69, e na ed. rev., p. 75, do livro de CFA. Neste conto, ambos os personagens são herdeiros da geração 68 e fazem uma espécie de revisão de suas vidas durante o contexto social, político e econômico do Brasil da época. Depois de passados 10 anos, o casal de amigos se reencontra e relembra coisas que costumavam fazer juntos. Além de constatar o quanto o tempo e a memória são fugazes, eles puderam avaliar, digamos, o que cada um tornou-se com o passar dos anos. Depois do encontro, eles segues, solitariamente, suas rotinas.</p>
<p>8) <i>Amor é quando é concedido participar um pouco mais. Poucos querem o amor, porque o amor é a grande desilusão de tudo o mais.</i> Clarice Lispector, <i>A Legião Estrangeira</i></p>	<p>Esta citação pertence ao conto “O ovo e a galinha”, de <i>A legião estrangeira</i>, de 1964 (LISPECTOR, 1964; p. 62). Ela serve de epígrafe ao conto “O poço”, tanto na 1ª (p. 106), quanto na ed. rev. (p. 108), do livro de CFA. Neste conto, o narrador-personagem é recolhido por um dos carros do “poder central” que controla a cidade. Ele é lançado num grande poço cujo fundo está repleto de lanças pontiagudas e cobras venenosas.</p>

Morangos mofados (1982 – 1995)	
CITAÇÃO	CONTEXTO
<p>9) <i>Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo.</i> Clarice Lispector: <i>A hora da estrela</i></p>	<p>Esta citação pertence ao romance <i>A hora da estrela</i>, de 1977; (LISPECTOR, 1998f, p. 35). Ela serve de epígrafe ao livro <i>Morangos mofados</i>, 1ª ed., permanecendo na ed. rev. A presença deste trecho da fala do narrador Rodrigo S. M. no livro de CFA indicia uma outra apropriação deste romance de CL feita pelo escritor. O próprio título “Morangos mofados” é uma referência cifrada ao romance, uma apropriação das orações que encerram <i>A hora da estrela</i>: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. / Sim” (LISPECTOR, 1998f, p. 87). Isso porque, no desfecho do texto “Morangos mofados”, conto que encerra a coletânea homônima de CFA, semelhante ao final do romance de CL, temos as seguintes orações: “Abriu os dedos. Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? <u>Frescos morangos vermelhos.</u>¹ / <u>Achava que sim. / Que sim. / Sim.</u>” (ABREU, 1982, p. 145 – grifo nosso).</p>

Triângulo das águas (1983 – 1991)
<p>Não há citações literais e nomeadas da obra de CL.</p>
Os dragões não conhecem o paraíso (1988)
<p>Não há citações literais e nomeadas da obra de CL.</p>

¹ Trecho modificado na edição revista: “Frescos morangos vivos vermelhos” (ABREU, 2001, p. 152).

<i>As frangas (1988)</i>	
CITAÇÃO	CONTEXTO
10) <i>Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente não se sente só.</i> CLARICE LISPECTOR, <i>A VIDA ÍNTIMA DE LAURA</i>	Esta citação é um trecho de <i>A vida íntima de Laura</i> , de 1974; (LISPECTOR, 1974a, p. 07), e serve de epígrafe ao livro de CFA. Assim como o de CL, o livro de CFA, também é dirigido ao público infantil. Nele, o escritor conta a história de oito galinhas decorativas, compradas por ele e presenteadas por amigos. Ele conta como cada uma delas veio parar no seu “galinheiro”, mantido sobre sua geladeira no apartamento em que mora.
11) Quem contou a história de Laura foi uma grande escritora, a Clarice Lispector. Ela entendia muito de galinhas. De gente também. Bem no finzinho lá do livro dela, a Clarice diz assim: “Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte” / Foi por isso que resolvi escrever esta história. Eu gostava muito da Clarice e queria agradecer um pouco a ela. Ela já morreu, mas sempre acho que a gente pode continuar querendo agradecer a quem já morreu.	<i>As frangas</i> (ABREU, 1988d, p. 9-10). Esta citação corresponde ao final de <i>A vida íntima de Laura</i> , de 1974; (LISPECTOR, 1974a, p. 15). É interessante notar que, aqui, além de haver a citação literal do livro de CL, a escritora figura como uma personagem no livro de CFA. Dessa maneira, CL é uma referência, digamos, de pessoa e de escritora para o leitor/escritor CFA.
<i>Onde andaré Dulce Veiga? (1990)</i>	
Não há citações literais e nomeadas da obra de CL.	
<i>Ovelhas negras (1995)</i>²	
CITAÇÃO	CONTEXTO
12) “ <i>Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto do modo carinhoso do inacabado, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão.</i> ” (Clarice Lispector: <i>A Legião Estrangeira</i>)	Citação estudada no primeiro capítulo.
<i>Pequenas epifanias (1996)</i>³	
Não há citações literais e nomeadas da obra de CL.	
<i>Estranhos estrangeiros (1996)</i>⁴	
Não há citações literais e nomeadas da obra de CL.	

² *Ovelhas negras* (1995) reúne contos e fragmentos produzidos entre 1962 e 1995 que, por motivos diversos, não foram incluídos nos livros anteriores.

³ Crônicas publicadas inicialmente nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora* (Porto Alegre), de abril de 1986 a dezembro de 1995, selecionadas por Gil França Veloso, amigo e secretário de CFA, e publicadas em livro pela Editora Sulina, em 1996.

⁴ *Estranhos estrangeiros* saiu postumamente e contém contos publicados anteriormente. São eles: 1) “Ao simulacro da *Imagerie*”, publicado na revista *E* (s/d), do SESC-SP; 2) “Bem longe de Marienbad”, publicado na França pela Arcane 17, em 1994; 3) “London, London – ou Ajax, brush & rubbish &”, publicado na primeira edição de *Pedras de Calcutá* (1977), mas retirado da edição revisada por CFA, em 1996; 4) “Pela noite”, publicado em *Triângulo das águas* (1983) e mantido na revisão deste livro, feita por CFA, em 1991.

<i>Teatro completo (1997)</i> ⁵	
CITAÇÃO	CONTEXTO
13) ATOR (<i>Citando Clarice Lispector.</i>) – “Ter nascido me estragou a saúde.”	Esta citação pertence ao texto “Avareza”, presente em “Fundo de gaveta”, a segunda parte da 1ª edição de <i>A legião estrangeira</i> , de 1964; (LISPECTOR, 1964, p. 198). A este texto corresponde uma fala do personagem Ator, na peça “O homem e a mancha”, p. 124, de CFA. Nesta peça, todos os personagens são feitos por um mesmo ator. Contudo, em determinado momento, há, como o próprio autor descreve na rubrica, uma “apoteose esquizofrênica” em que os personagens se manifestam, todos de uma vez, num diálogo confuso. Por isto, a ambivalência: este “ator” é o ator da peça e, ao mesmo tempo, o personagem ator. Este assunto é estudado em nosso primeiro capítulo.

<i>Caio Fernando Abreu – Cartas (2002)</i> ⁶	
CITAÇÃO	CONTEXTO
14) PS – (Adoro PSs: às vezes o PS é tudo numa carta). Como dizia Clarice Lispector arrematando <i>A hora da estrela</i> e a sua própria vida: <u>“Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim.”</u>	Carta a José Márcio Penido em 21-06-1979, p. 515. Esta citação é um trecho da fala de Rodrigo S. M., o narrador-personagem do romance, que encerra <i>A hora da estrela</i> , de 1977; (LISPECTOR, 1998f, p. 87). Nesta carta, CFA se queixa ao amigo sobre a solidão, o vazio e o tédio que sente. Ele afirma que as boas amizades – como a que ele mantém com o destinatário da carta – e a literatura são um modo de derrotar estas dificuldades, encerrando a carta com otimismo.

<i>Crônicas dispersas</i> ⁷
Não há citações literais e nomeadas da obra de CL.

<i>Textos diversos presentes nos volumes Caio 3D, 1970/80/90</i> ⁸
Não há citações literais e nomeadas da obra de CL.

⁵ *Teatro completo* contém todas as peças de teatro de CFA, produzidas entre as décadas de 1960 e 1990. Responsável por reuni-las e organizá-las numa coletânea, no prefácio a esta edição, o diretor teatral e amigo de CFA Luiz Arthur Nunes explica: “As obras teatrais de Caio Abreu às quais o meu nome não esteve de nenhuma forma associado (fora o caso de seus contos e novelas teatralizados) são a já citada *Comunidade do Arco-Iris*, *Zona Contaminada*, montada pela primeira vez no Rio de Janeiro por Gilberto Gavronski, e a admirável adaptação para a cena, que ele fez do romance *Reunião de Família*, de Lya Luft, que Luciano Alabarse teve o privilégio de encenar em Porto Alegre” (ABREU, 1997, p. 09). Dentre os textos, aqui, reunidos, destacam-se *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, que recebeu o Prêmio Serviço Nacional do Teatro, de 1974, e *A Maldição do Vale Negro*, que rendeu a CFA e a Luiz Arthur Nunes o Prêmio Molière, de melhor autor, de 1988.

⁶ Correspondência pessoal de CFA, selecionada e organizada por Italo Moriconi, publicada pela Ed. Aeroplano em 2002.

⁷ Cópias de algumas das crônicas publicadas em jornal, adquiridas aleatoriamente em pesquisa bibliográfica. Ver bibliografia.

⁸ São três volumes publicados, postumamente, pela Editora Agir, contendo, além de contos de CFA já publicados anteriormente, cartas, crônicas, poemas, depoimentos e textos diversos atribuídos ao autor que, até então, ou estavam ainda inéditos ou foram publicados aleatoriamente.

Anexo 02

Quadro 02

MENÇÕES À OBRA E/OU À FIGURA DE CLARICE LISPECTOR (por ordem de publicação)	
<i>Inventário do irremediável (1970)</i>	
Não há menções à obra nem à figura da escritora.	
<i>Inventário do ir-remediável (1995)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
1) Creio que o mais perigoso neste <i>Inventário</i> é a excessiva influência de Clarice Lispector, muito nítida em histórias como <i>Corujas</i> ou <i>Triângulo Amoroso: Variação Sobre o Tema</i> .	Menção estudada no primeiro capítulo.
<i>Limite branco (1971 – 1994)</i>	
Não há menções à obra nem à figura da escritora.	
<i>O ovo apunhalado (1975 – 1984)</i>	
Não há menções à obra nem à figura da escritora.	
<i>Pedras de Calcutá (1977 – 1996)</i>	
Não há menções à obra nem à figura da escritora.	
<i>Morangos mofados (1982 – 1995)</i>	
Não há menções à obra nem à figura da escritora.	
<i>Triângulo das águas (1983 – 1991)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
2) Na verdade, por trás da suposta unidade pelo elemento água, o livro continua misterioso para mim. Como se, ao escrevê-lo, deliberadamente tivesse procurado certo hermetismo e cifrado o que poderia ser simples. Para afastar leitores, não atraí-los. Clarice Lispector repetia sempre que não queria ser “um profissional da literatura” Como minha mestra, eu também não...	Menção estudada no primeiro capítulo.
3) (...) Não era sempre o mesmo, mas era bem escolhido, para que vissem. Demorava uma semana com o mesmo livro, depois trocava. Eu lia devagar naquela época. Um dia ele chegou de repente e perguntou que livro era. / – Fantástico – disse Pérsio. – Estudadíssimo você, hein? Com essa carinha sonsa. E que livro era, afinal? / – Era Clarice Lispector, nesse dia era <i>Perto do coração selvagem</i> . Eu acho que fiquei olhando para ele uma porção de tempo antes de	Conto “Pela noite”, fala do personagem Santiago, na 1ª ed. (p. 158) e na ed. rev. (p. 169-170). Aqui, mais uma vez, a obra de CL aparece como referência, no caso, à história de vida do enunciador Santiago. Neste trecho, ele constata uma profunda identificação entre o livro de CL e o seu modo de ser e de comportar-se em relação ao mundo que o cerca. Além disso, para Santiago, escolher bem o livro “para que vissem”, serve como um elemento de

conseguir dizer o nome do livro. Era uma ousadia ler Clarice naquele tempo, ninguém entendia direito, diziam que era difícil. Eu também achava, mas gostava. Eu gostava dela. Tinha um jeito de ver por trás, por dentro, que eu achava que também tinha. Que só eu tinha.	comunicação, uma maneira de colocar-se, dizendo algo sobre si, na relação eu-outro.
--	---

<i>Os dragões não conhecem o paraíso (1988)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
4) Ele apertou mais forte na cintura dela. E foram assim, rodando meio tontos, às vezes sentando para falar de Pessoa, Maísa ou Clarice. Aos poucos descobrindo, localizando, sitiando.	Esta menção à escritora está presente em “Mel & girassóis”, na fala do narrador do conto, p. 107. A leitura da obra de CL aparece como um referencial do repertório cultural do casal que protagoniza o conto.
5) Tudo que faz, e que pode parecer perigoso, excêntrico ou no mínimo mal-educado para um humano igual a mim, é apenas parte dessa estranha natureza dos dragões. Na manhã, na tarde ou na noite seguintes, quando ele despertasse outra vez, novamente os vizinhos reclamariam e as prímulas amarelas e as begônias roxas e verdes, e Kafka, Salinger, Pessoa, Clarice e Borges a cada dia ficariam mais esturricados. Até que, naquele apartamento, restássemos eu e ele entre as cinzas.	Esta menção à escritora aparece na fala do narrador-personagem do conto “Os dragões não conhecem o paraíso”, 1988, p. 150, de CFA. Aqui, novamente, a obra de CL compõe o repertório cultural do personagem.

<i>As frangas (1988)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
6) Para Clarice Lispector, que também gostava delas, ficar quentinha do lado de lá.	Dedicatória à CL, presente no início de <i>As frangas</i> , 1988.
7) A Otília ainda não descobriu, mas a coisa mais chique do mundo é inventar. Que nem a Clarice, que inventou a história da Laura.	<i>As frangas</i> (ABREU, 1988d, p. 52). Referência ao livro <i>A vida íntima de Laura</i> , 1974, de CL.

<i>Onde andaré Dulce Veiga? (1990)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
8) Eu repeti, de outra forma, aquele vago conhecimento assim: é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu. Pensei então na GH de Clarice mastigando a barata, em Jesus Cristo beijando as feridas dos leprosos, pensei naquela espécie de beijo que não é deleite, mas reconciliação com a própria sombra.	Fala do narrador-protagonista do referido romance, p. 190. Neste trecho, ele encontra com Saul, ex-amante da desaparecida cantora Dulce Veiga. Nesta ocasião, Saul, solitário, sujo, miserável, doente e viciado em drogas, pede-lhe um beijo. Esta possível reconciliação obtida pelo narrador-protagonista ao beijar Saul serviria como um pedido de desculpas, já que o protagonista imagina que, no passado, fora ele o responsável pela prisão de Saul pela polícia do DOPS, o órgão de repressão política da ditadura militar no Brasil.

<i>Ovelhas negras (1995)</i>	
Não há menções à obra nem à figura da escritora.	

<i>Pequenas epifanias (1996)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
9) Mas no quarto, quinto dia, um trecho obsessivo do conto de Clarice Lispector – <i>Tentação</i> – na cabeça	Crônica “Pequenas epifanias”, p. 14, originalmente publicada n’ <i>O Estado de S. Paulo</i> em 22/04/1986.

<p>estonteada de encanto: “Mas ambos estavam comprometidos. Ele, com sua natureza aprisionada. Ela, com sua infância impossível”. Cito de memória, não sei se correto. Fala no encontro de uma menina ruiva, sentada num degrau às três da tarde, com um cão basset também ruivo, que passa acorrentado. Ele pára. Os dois se olham. Cintilam, prometidos. A dona o puxa. Ele se vai. E nada acontece.</p>	<p>Esta citação, feita de memória por CFA, é um trecho do conto “Tentação”, presente no livro <i>A legião estrangeira</i>, de 1964. Segue o trecho correspondente ao conto da autora: “Mas ambos eram comprometidos. / Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abriria quando ela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada” (LISPECTOR, 1964, p. 68-69). Na crônica, CFA fala sobre uma possibilidade de realização amorosa. Contudo, ele se sente preso e, ao mesmo tempo, temeroso em relação à promessa de um envolvimento sexual e afetivo sinalizada por uma pessoa que ele conhecera na época.</p>
<p>10) Reli rapidamente. E a chave que faltava, há tanto tempo, finalmente pintou. Coloquei papel na máquina, comecei a escrever iluminado, possuído a um só tempo por Kafka, Fitzgerald, <u>Clarice</u> e Fante.</p>	<p>Crônica “Quando setembro vier”, p. 29, originalmente publicada n’<i>O Estado de S. Paulo</i> em 27/8/1986. Neste texto, CFA, sob a queixa do público de que suas crônicas estavam tristes demais, idealiza, com ironia, situações cotidianas perfeitas, em que todos os seus problemas afetivos, existenciais e financeiros são resolvidos. Dentre as situações ideais que ele enumera, destaca-se o sonho de ser dispensado do emprego de cronista no <i>Estado de S. Paulo</i>, além da manutenção de seu salário com valor triplicado, o que lhe garantiria as condições de produção de seus contos e romances – trabalho que ele valoriza em detrimento da sua produção jornalística.</p>
<p>11) Deixe que ele respire, como uma coisa viva. Respire você também, como essa coisa viva que você é. Contemple-o de frente, igual àquela personagem de Clarice Lispector contemplando o búfalo atrás das grades da jaula do jardim zoológico. Você pode estender a mão para ele, tentar uma carícia desinteressada. Mas será melhor não fazer gesto algum.</p>	<p>Crônica “Ao momento presente”, p. 46, originalmente publicada n’<i>O Estado de S. Paulo</i> em 11/3/1987. Neste texto, CFA alerta o leitor sobre a preciosidade dos momentos da vida cotidiana. Cada instante deve, segundo ele, ser tratado como único e vivido intensamente. A referência à CL diz respeito ao conto “O búfalo”, presente no livro de contos <i>Laços de família</i>, de 1960.</p>
<p>12) Carlos pergunta de Maria Julieta, Manuel diz que leva ele até lá. Cecília tem um almoço com Clarice e Ana Cristina.</p>	<p>Crônica “Carlos chega ao céu”, p. 61-62, originalmente publicada n’<i>O Estado de S. Paulo</i> em 26/8/1987. Nesta crônica, CFA homenageia o poeta Carlos Drummond de Andrade, falecido em 17/08/1987. Na pequena história criada por CFA, quando o poeta chegar ao céu, será recebido pela filha Maria Julieta – falecida 12 dias antes da morte de seu pai – Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Clarice Lispector e Ana Cristina César.</p>
<p>13) É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras — como Clarice (...).</p>	<p>Menção estudada no segundo capítulo.</p>
<p>14) Clarice Lispector apenas assinava seu nome. Nada de “para fulano, com simpatia”, coisas assim. E não dizia nada.</p>	<p>Crônica “Autógrafos, manias, medos e enfermarias”, p. 152-153, originalmente publicada n’<i>O Estado de S. Paulo</i> em 23/07/1995. Nesta crônica, CFA descreve os rituais que envolvem a noite de autógrafos de vários escritores para, posteriormente, descrever os seus sentimentos durante o lançamento de um livro seu.</p>
<p>15) As mãos de Deus vezenquando eram fortes, calosas, unhas grossas, quebradas como as de um camponês, um lenhador: outras, com longas, recurvas, repugnantes feito as de Zé do Caixão; e também reví, tão dolorosas, mãos iguais às de Clarice Lispector</p>	<p>Crônica “Os anjos da febre e a mão de Deus”, p. 181, originalmente publicada n’<i>O Estado de S. Paulo</i> em 26/11/1995. Neste texto, CFA descreve um dos delírios causados por febres noturnas recorrentes, devido a complicações decorrentes do vírus da</p>

após o incêndio — calcinadas, tocos de dedos, cicatrizes.	AIDS. A menção à escritora se refere ao incêndio que acometeu o apartamento dela em 14 de setembro de 1966. Clarice teria dormido com o cigarro aceso numa das mãos, causando, acidentalmente, o incêndio que deixaria seqüelas em seu corpo, principalmente em sua mão direita.
---	--

Estranhos estrangeiros (1996)

Ver livro *Triângulo das águas*, menção 3

Teatro completo (1997)

MENÇÃO	CONTEXTO
16) À memória de Clarice Lispector, que tanto me chamava de <i>Quixote</i> .	Menção estudada no primeiro capítulo.

Caio Fernando Abreu – Cartas (2002)

MENÇÃO	CONTEXTO
17) [Hilda Hilst] Fica furiosa quando a gente fala que ela e Clarice Lispector são as melhores escritoras do país. Caí num meio de escritores, os mais famosos e badalados, e estou conhecendo todos, um por um: Clarice Lispector, Nélide Pinõn, Reynaldo Jardim, Maria Alice Barroso, Waldir Ayala, Rose Chacel, Francisco (Boroça) é um amor de pessoa, muito sério, inteligentíssimo, simpático.	Carta a Zaél e Nair Abreu em 21-08-1969, p. 374. Nesta carta, CFA fala aos pais sobre sua amizade com a escritora Hilda Hilst. É por meio dela que CFA conhece escritores e artistas brasileiros de destaque da época.
18) Meu trabalho está bem diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector. E bem mais objetivo, bem mais maduro que o <i>Inventário</i> , aproveitei bem minhas incursões pela loucura, é um livro místico, violento, louco e lírico.	Menção estudada no primeiro capítulo.
19) Descobri – numa carta de Clarice Lispector para Lucio Cardoso – que <i>polisipo</i> , em grego, significa “pausa na dor”. / Têm sido, estes dias, <i>polisipos</i> . Que os teus também. Muito amor / Caio F.	Carta a Luciano Alabarse em 31-08-1988, p. 163. Nesta carta, CFA dá notícias ao amigo sobre suas realizações erótico-afetivas, a melhora de seu estado de saúde e as conquistas em relação à sua obra. Estes acontecimentos positivos na vida de CFA, segundo ele mesmo diz nesta carta, têm efeito curativo em meio às decepções de ordem diversa sofridas por ele.
20) Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima, Zézim. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sangrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de “meio doída”. Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão.	Carta a José Márcio Penido em 22-12-1979, p. 518. Nesta carta, CFA faz uma espécie de intimação ao amigo para que ele tome a decisão de assumir (ou não) a condição de escritor. Para isto, CFA se vale da trajetória de CL como escritora que, segundo ele, é um modelo no que se refere à entrega total do artista ao seu processo de criação.
21) Ah: o livrinho todo não existiria se não fosse Clarice Lispector. De cabo a rabo, é uma homenagem a ela. Penso se, em algum momento, talvez a Ulla poderia ler <i>A vida íntima de Laura</i> . Laura é um verdadeiro mito para elas, uma espécie de Marilyn Monroe das frangas. Afinal, foi a primeira vez que foi dito em público que as galinhas	Carta a Thereza Falcão 12-11-1989, p. 167-169. Nesta carta, CFA dá a Thereza, produtora e autora de peças infantis, algumas idéias sobre uma possível montagem para o teatro do seu livro infantil <i>As frangas</i> . O projeto, entretanto, acabou não sendo realizado.

<p>também têm uma vida íntima. / (...) A propósito de Clarice: os contos dela <i>Uma galinha</i> – que é cruel e lindíssimo, está creio que em <i>Laços de família</i> – e <i>O ovo e a galinha</i> quem sabe podiam ser citados. Pela Juçara, que é meio intelectual, ou pela Ulla. Trechinhos curtos. Quem sabe a Ulla, que é uma tia, faz pequenas sessões de leitura pros outros ouvirem? (...) / (...) No meu novo galinheiro, tenho um ovo de madeira colocado entre as frangas. Parece o monolito negro do 2001.¹ O ovo é a forma mais perfeita da natureza, imagine só as reflexões filosóficas de uma galinha contemplando um ovo. A Clarice de <i>O ovo e a galinha</i>, que ela mesma considerava seu texto mais esotérico, tem textos lindíssimos e superinquietantes sobre isso. / (...) E discussões – tudo com o gancho do rádio – sobre o preço dos ovos? O ovo, como diz Clarice, é o grande enigma da galinha. E também seu grande trunfo, sua irrefutável prova de superioridade. De generosidade, também. A galinha oferta o ovo à humanidade como Jesus Cristo ofertou seu corpo na cruz. Mas isso já são loucuras minhas.</p>	
<p>22) Loucura, eu penso, é sempre um extremo de lucidez. Um limite insuportável. Você compreende, compreende, compreende e compreende cada vez mais, e o que você vai compreendendo é cada vez mais aterrorizante – então você “pira”. Para não ter que lidar com o horror. “Porque estar vivo, verdadeiramente vivo, é horrível” – já dizia a GH (a reler) de Clarice, remember? Isso me voltou à cabeça ontem à noite”.</p>	Menção estudada no primeiro capítulo.
<p>23) Escrevo, escrevo, escrevo. Quando páro, ando de bicicleta, cuido do jardim (explodiu em girassóis, alamandas, petúnias e gládíolos – está lindo), faço yoga e leio a biografia de Clarice Lispector escrita por Nádía B. Gotlib, saindo pela Ática (leio as provas). Que vida, minha irmã: dá vontade de reler toda a obra dela. Mas não, porque então páro de escrever. Clarice disse tudo? Certa vez um crítico do <i>Le Magazine Littéraire</i> disse que meu texto parecia “o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock’n’roll e tomado algumas drogas”. Fiquei lisonjeadíssimo.</p>	Menção estudada no primeiro capítulo.

Crônicas dispersas	
MENÇÃO	CONTEXTO
<p>24) Presto sempre atenção no que Caetano diz e faz: ele me interessa. Como prestava atenção no que Clarice Lispector escrevia, como presto atenção na cabeça de Augusto de Campos (...).</p>	<p>“Caetano, caetanagem”, <i>O Estado de S. Paulo</i>, 10/12/1986. Texto em que Caio faz uma crítica-elogio sobre o filme <i>O Cinema Falado</i>, dirigido pelo cantor e compositor Caetano Veloso em 1986. Novamente, a obra de CL aparece como um paradigma para CFA.</p>
<p>25) Um ano depois, agora, me apaixonei por um livro. Fazia tempo que não acontecia. Noutros tempos, já me apaixonei por um dos livros de J. D. Salinger, me apaixonei por Clarice, por <i>Fome</i>, de Knut Hamsun (...)</p>	<p>“Para embalar Jonh Cheever”, <i>O Estado de S. Paulo</i>, 05/08/1987. Texto sobre o livro de contos <i>O mundo das maçãs – The World of Apples</i> (1973), do escritor norte-americano John Cheever (1912-1982). A obra de CL figura, aqui, como mais uma das “paixões” de CFA.</p>
<p>26) Preciso ficar só, quase meia-noite de domingo, preciso pensar na vaia. Lembro Nelson Rodrigues, Caetano, Clarice Lispector – que teve uma morte</p>	<p>“A vaia consagrada de Denise Stoklos, <i>O Estado de S. Paulo</i>, 01/10/1995. Texto sobre a estréia da atriz brasileira Denise Stoklos (1953), no festival de teatro de</p>

¹ O escritor se refere, aqui, ao monolito negro que aparece em vários momentos do filme “2001: Uma odisséia no espaço”, de Stanley Kubrick, de 1968.

literária decretada pela mídia ao publicar <i>A Hora da Estrela</i> , talvez sua obra-prima, um ano antes de morrer.	Porto Alegre. Nesta ocasião, o espetáculo <i>Elogio</i> causou controvérsias e foi vaiado pelo público. CL também integra a pequena lista dos artistas atacados, segundo CFA, pelo público e pela crítica.
27) Desço em Uberaba quase às oito horas da noite de sexta. No aeroporto, alguém acena de longe: Néelson; Entramos no carro e, como se fosse a coisa mais natural do mundo, ele coloca uma fita. De repente lá estamos nós, perto do selvagem coração do Brasil, falando de Clarice Lispector ao som de Jim Morrison que canta <i>The Ending</i> [sic]. ²	“No coração do Brasil”, <i>O Estado de S. Paulo</i> , 01/04/1987. Texto em que Caio relata sua viagem a Uberaba, MG, para uma conversa com alunos do curso de Comunicação de uma Universidade. Novamente, CL surge como um referencial no repertório cultural de CFA – assim como no de seus personagens (ver exemplos anteriores neste mesmo quadro).
28) São textos de Clarice Lispector, do alemão Heiner Müller, do gaúcho Renato Campão – e também meus.	“Adeus, agosto: Alô, setembro”, <i>O Estado de S. Paulo</i> , 02/09/1987. Texto em que Caio divulga o espetáculo <i>Lenta valsa de morrer</i> , estreado por dois de seus amigos de Porto Alegre, o ator Ivan Mattos e a atriz Eliane Steinmetz.
29) Como a GH de Clarice, eu não entendo o que digo. Então adoro.	“Ney Matogrosso, muito além do bustiê”, <i>O Estado de S. Paulo</i> , 03/02/1995. Texto sobre o show <i>Estava escrito</i> , do cantor brasileiro Ney Matogrosso (1941). Esta citação é a fala de G.H., narradora personagem do romance <i>Paixão segundo G.H.</i> , 1964, de CL. Segue a citação na forma original: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. Então adoro” (LISPECTOR, 1998b, p. 182).

Textos diversos presentes nos volumes <i>Caio 3D</i>, 1970/80/90	
MENÇÃO	CONTEXTO
30) (...) Eu não sei MESMO se eu sou contra o individualismo. Em processo terapêutico, e com uma formação literária onde as influências maiores creio que foram Lispector, Virginia Woolf, Proust, Drummond, Pessoa, por aí – não sei se posso afirmar isso, me entende? (...)	Carta a Luiz Fernando Emediato, em 8-03-1977, <i>Caio 3D – 1970</i> , p. 323, 2005. Nesta carta, CFA escreve ao amigo dando sugestões sobre um possível <i>Manifesto neo-realista</i> , que seria escrito em conjunto com Jéferson Ribeiro de Andrade (1947), Antonio Barreto (1954), Júlio César Monteiro Martins (1955), Domingos Pellegrini Jr. (1949) e Emediato (1951). Estes escritores, dentre eles CFA, fizeram parte do livro <i>Histórias de um novo tempo</i> , 1977, publicado pela editora Codecri, que reuniu seis contistas brasileiros promissores ainda inéditos na época.
31) Comprei o <i>Le Monde</i> e o <i>Libération</i> , sentei no café da esquina para praticar meu mórbido e pátrio esporte diário: procurar notícias do Brasil, que não desato este laço. Nunca tem. Mas desta vez – explosão! como diria Clarice Lispector – ah, desta vez, sim, bem grande no alto da última página: BRÉSIL.	Crônica publicada originalmente no jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> em 01/05/1994. O texto faz parte do volume <i>Caio 3D – 1990</i> , p. 136, 2006. Esta citação se refere a uma espécie de jargão, utilizado pelo narrador Rodrigo S.M., de <i>A hora da estrela</i> , 1977, de CL, para acentuar os efeitos dramáticos de sua narração sobre a personagem Macabéa. Na crônica de CFA, ele encontra, com surpresa e horror – daí a citação de CL – num dos jornais comprados por ele, uma notícia sobre a cidade de Olinda, PE. A notícia, veiculada no início de janeiro de 1994, refere-se a favelados que, ao explorarem um lixão na referida cidade, se alimentavam de partes do corpo retiradas de seres humanos por amputação cirúrgica, que lá foram jogadas, ilegalmente, por hospitais da cidade.

² Jim Morrison (1943-1971) foi o vocalista da banda de *rock* norte-americana *The Doors*, iniciada em meados da década de 1960. A música a qual CFA se refere é “The end”, que faz parte do primeiro disco da banda lançado em 1966, intitulado “The Doors”.

Anexo 03

Quadro 04

CITAÇÕES LITERAIS E NOMEADAS DA OBRA DE JULIO CORTÁZAR (por ordem de publicação)	
<i>Inventário do irremediável (1970) e Inventário do ir-remediável (1995)</i>	
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.	
<i>Limite branco (1971 – 1994)</i>	
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.	
<i>O ovo apunhalado (1975 – 1992)</i>	
CITAÇÃO	CONTEXTO
1) “ <i>Era perfectamente natural que te acordaras de él a la hora de las nostalgias, cuando uno se deja corromper por esas ausencias que llamamos recuerdos y hay que remendar con palabras y con imágenes tanto hueco insaciable.</i> ” (Julio Cortázar: Final del juego)	Citação estudada no segundo capítulo.
2) “ <i>Curioso es que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas.</i> ” (Julio Cortázar: Las armas secretas) ¹²¹	Esta citação pertence ao conto “As armas secretas”, do livro <i>As armas secretas</i> (1959; 2007, p. 359), de JC. Este trecho é a epígrafe da terceira e última parte do livro de CFA, intitulada “Gama”, 1ª ed., p. 109, ed. rev., p. 127. No conto de JC, o personagem protagonista julga ter absoluto controle de suas ações e dos acontecimentos de sua vida. No entanto, no decorrer da narrativa, isso se mostra uma inverdade. Daí o questionamento de ações cotidianas (arrumar a cama, dar as mãos, abrir uma lata de sardinhas), proposto no trecho do conto recortado por CFA, o que produz uma desautomatização da percepção da realidade vivida. A epígrafe, pois, serviria como uma espécie de aviso ao leitor de CFA sobre os contos que a ela se seguem, já que eles tratam da problematização do senso-comum e de uma realidade automatizada pelo cotidiano.
<i>Pedras de Calcutá (1977 – 1996)</i>	
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.	
<i>Morangos mofados (1982 – 1995)</i>	
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.	

¹²¹ “É curioso as pessoas acharem que arrumar uma cama é exatamente a mesma coisa que arrumar uma cama, que estender a mão é sempre a mesma coisa que estender a mão, que abrir uma lata de sardinhas é abrir até o infinito a mesma lata de sardinhas” (CORTÁZAR, 1994, p. 134).

<i>Triângulo das águas (1983 – 1991)</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>Os dragões não conhecem o paraíso (1988)</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>As frangas (1988)</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>Onde andar Dulce Veiga? (1990)</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>Ovelhas negras (1995)</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>Pequenas epifanias (1996)</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>Estranhos estrangeiros (1996)</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>Teatro completo (1997)</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>Caio Fernando Abreu – Cartas (2002)</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>Crônicas dispersas</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.
<i>Textos diversos presentes nos volumes Caio 3D, 1970/80/90</i>
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.

Anexo 04

Quadro 05

MENÇÕES À OBRA E/OU À FIGURA DE JULIO CORTÁZAR [Grifos nossos] (por ordem de publicação)	
<i>Inventário do irremediável (1970) e Inventário do ir-remediável (1995)</i>	
Não há menções à obra nem à figura do escritor.	
<i>Limite branco (1971 – 1994)</i>	
Não há menções à obra nem à figura do escritor.	
<i>O ovo apunhalado (1975 – 1992)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
3) Passeávamos devagar entre as sepulturas. Eu cantava ladainhas (<i>incelenças</i>) e disseste que eu era inteligentinho porque te mostrara a dedicatória de <u>Cortázar</u> na hora em que precisavas de humildade porque éramos (<i>fôramos</i>) como as ervas mas não nos arrancariam ainda que eu não fosse humilde até então eu não era humilde e recobria minha estopa matéria gasta perfurada com a vontade de te fazer explodir colorida e simultânea. (...) Ontem, nós estávamos muito loucos. Voltamos de ônibus para comer atum e vermos o Juízo, e fizemos tudo rapidamente, e rapidamente encontramos um argentino que veio em direção a nós (<i>em nossa direção</i>) e viu o livro aberto de <u>Cortázar</u> e disse que era Peixes e eu disse Virgem e disseste Leão e dividimos com ele nosso atum e nossas bolachas roubadas de supermercados (...). Descemos do ônibus pisando em poças de lama, (...) e abri <u>Cortázar</u> e li, e não li, e quis morrer, e lembrei que não conseguiria, e quis chorar, e soube que também não conseguiria , [estes trechos em negrito foram suprimidos na ed. rev. do conto] e senti a insônia chegando, e soube que não resistiria, e lembrei que havias pedido que eu lesse <u>Cortázar</u> para ti, pausadamente, e soube que não conseguiria (...).	Estas menções ao escritor estão em “O dia de ontem”, de CFA, 1ª ed., p. 117-120, ed. rev., p. 137-140. Este conto narra a “viagem” de dois jovens intelectualizados após o uso de LSD. JC aparece como uma das referências que caracterizam o repertório cultural dos personagens. Provavelmente escrito entre o final dos anos de 1960 e meados de 1970, o conto remete ao contexto da contracultura <i>hippie</i> – em que a experimentação com diversos tipos de drogas era uma prática comum – e do <i>boom</i> da literatura latino-americana, do qual JC fez parte com o seu <i>Rayuela (Jogo da amarelinha)</i> , de 1963.
<i>Pedras de Calcutá (1977 – 1996)</i>	
Não há menções à obra nem à figura do escritor.	
<i>Morangos mofados (1982 – 1995)</i>	
Não há menções à obra nem à figura do escritor.	

<i>Triângulo das águas (1983 – 1991)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
4) Os títulos em espanhol, leu devagar: <i>Los premios</i> , de <u>Julio Cortázar</u> (...)	Esta menção ao livro de JC está no conto “Pela noite”, de CFA, 1ª ed., p. 112, ed. rev., p. 120. Novamente, o escritor aparece como uma referência que compõe o repertório cultural de um personagem, no caso, o protagonista Pérsio.
5) (...) Depois começou a vestir seu enorme casaco verde-musgo, como o de um aviador, cheio de bolsos, presilhas, cordões, distintivos costurados, pendurados, caseados e fechos. Atrapalhou-se, e como um afogado, como num conto de <u>Cortázar</u> , Santiago lembrou, começou a fazer gestos desordenados com os braços compridos, enfiando um pelo avesso e deixando o capuz escorregar para dentro, uma corcunda.	Menção estudada no segundo capítulo.
<i>Os dragões não conhecem o paraíso (1988)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
6) COMO naquele conto de <u>Cortázar</u> – encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzeado. Sétimo ou oitavo porque era mágico e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro.	Menção estudada no segundo capítulo.
<i>As frangas (1988)</i>	
Não há menções à obra nem à figura do escritor.	
<i>Onde andaré Dulce Veiga? (1990)</i>	
Não há menções à obra nem à figura do escritor.	
<i>Ovelhas negras (1995)</i>	
Não há menções à obra nem à figura do escritor.	
<i>Pequenas epifanias (1996)</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
7) Leiam também vocês se não têm medo da dor e da verdade. Censurado, perseguido e preso em Cuba por homossexualismo, Arenas fugiu para Miami, primeira estação do seu calvário de solidão e exílio, dedicando-se a desmascarar figurões tipo García Márquez, Severo Sarduy, Eduardo Galeano, <u>Julio Cortázar</u> e outros asseclas de Fidel Castro, que odiava.	Crônica “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas”, p. 117, originalmente publicada n’ <i>O Estado de S. Paulo</i> em 27/11/1994. Neste texto, CFA fala sobre a tradução recém-lançada de <i>Antes que anoiteça</i> , uma autobiografia do escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990). JC é mencionado, por CFA, como sendo “um assecla de Fidel Castro”.
<i>Estranhos estrangeiros (1996)</i>	
Ver livro <i>Triângulo das águas</i> , menções 4 e 5.	
<i>Teatro completo (1997)</i>	
Não há citações literais e nomeadas da obra de JC.	

Caio Fernando Abreu – Cartas (2002)	
MENÇÃO	CONTEXTO
8) Eu não sei, estou aqui perdido – vim aqui para me perder um pouco, talvez – mas vou chegando à conclusão (para mim, para os meus pobres botões, não significa que isso possa se aplicar a outras pessoas) que um artista não pode/não deve viver longe de sua terra. Falo bobagem. Se pensar em literatura – e Beckett, que escreveu praticamente tudo na França, longe da Irlanda? e <u>Cortázar</u> , que foi escrever em Paris? e Hitchcock, que foi filmar nos USA? Dizendo de outro jeito: eu sinto que não poderia escrever longe do Brasil. Ou poderia, mas não teria aquilo que esquentava a alma, e é indefinível, e que está na esquina da sua terra natal.	Carta a Guilherme de Almeida Prado em 09/03/1991, p. 211-212. Nesta carta, CFA, que na época estava em Londres, se queixa do fato de se sentir solitário e despatriado. O trecho aqui destacado revela a relação de amor e ódio que o escritor mantinha com o Brasil. Estando aqui, ele queria “fugir” para o estrangeiro. Chegando na Europa, desejava regressar ao Brasil.
9) Mas o bom foi fazer amizade com uma senhora chamada Ugné Karvelis, lituana exilada desde a II Guerra em Paris, que foi mulher de <u>Cortázar</u> .	Carta a Hilda Hilst em 26/11/1992, p. 246. Nesta época, CFA estava em Saint-Nazaire, na França. Ele escreve à amiga relatando-lhe a experiência de ter ganhado uma bolsa da <i>Maison des Écrivains Étrangers</i> , onde ficou hospedado por dois meses sob a condição de produzir um texto para publicação. O conto escrito é “Bien Loin de Marienbad” (Bem longe de Marienbad), publicado na França pela Arcane 17. No Brasil, este conto foi incluído na coletânea póstuma <i>Estranhos estrangeiros</i> . Ugné Karvelis (1935-2002), escritora e tradutora lituana, foi a segunda esposa de JC, entre os anos de 1967 e 1979.
10) Outra coisa: li nos jornais que <u>Cortázar</u> chega por esses dias no Rio. Daí quem sabe você entrega a carta pessoalmente. Eu ando louco pra ler as <i>Histórias de cronópios e famas</i> , o último dele, mas a dureza é total. Não dá nem pro fumo.	Carta a Vera Antoun em 18/01/1973, p. 433. Neste ano, JC veio ao Brasil em companhia de sua segunda mulher, Ugné Karvelis, e passou pela Bahia, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro.

Crônicas dispersas	
MENÇÃO	CONTEXTO
11) Um ano depois, agora, me apaixonei por um livro. Fazia tempo que não acontecia. Noutros tempos, já me apaixonei por um dos livros de J. D. Salinger, me apaixonei por Clarice, por <i>Fome</i> , de Knut Hamsun (...), ou <i>Los premios</i> , de <u>Cortázar</u> .	“Para embalar Jonh Cheever”, <i>O Estado de S. Paulo</i> , 05/08/1987. Texto sobre livro de contos <i>O mundo das maçãs – The World of Apples</i> (1973), do escritor norte-americano John Cheever (1912-1982). A obra de JC é mencionada, aqui, como uma das “paixões” de CFA.

Textos diversos presentes nos volumes <i>Caio 3D, 1970/80/90</i>	
MENÇÃO	CONTEXTO
12) Sou de Virgem, como <u>Cortázar</u> ... Quero ser um mago...	<i>Caio 3D – 1970</i> , p. 352. “Caio quer ser um mago (por enquanto é um contista premiado)”. Trecho da entrevista à escritora Tânia Jamado Faillace, publicada, originalmente, na Revista ZH, do jornal <i>Zero Hora</i> , Porto Alegre, em 24 de dezembro de 1972.

Anexo 04

Ovelha negra

Rita Lee (*Fruto proibido*, 1975)

Levava uma vida sossegada
Gostava de sombra e água fresca
Meus Deus, quanto tempo
Eu passei sem saber?

Foi quando meu pai me disse: "Filha
Você é a ovelha negra da família
Agora é hora de você assumir
E sumir!"

Babe, babe, não adianta chamar
Quando alguém está perdido
Procurando se encontrar
Babe, babe
Não vale a pena esperar
Tire isso da cabeça
Ponha o resto no lugar

Ovelha negra da família
Não vais mais voltar
Não!
Vai sumir!

Anexo 05

Querem acabar comigo

Roberto Carlos (*Roberto Carlos*, 1966)

Querem acabar comigo
Nem eu mesmo sei porque
Enquanto eu tiver você aqui
Ninguém poderá me destruir

Querem acabar comigo
Isso eu não vou deixar
Me abrace assim, me olhe assim
Não vá ficar longe de mim

Pois enquanto eu tiver você comigo
Sou mais forte e para mim não há perigo
Você está aqui e eu estou também
E com você eu não temo ninguém

Você sabe bem de onde eu venho
E no coração o que eu tenho
Tenho muito amor e é só o que interessa,
Sempre aqui, pois a verdade é essa

Mas querem acabar comigo
Nem eu mesmo sei porque
Enquanto eu tiver você aqui
Ninguém poderá me destruir

Querem acabar comigo
Isso eu não vou deixar

Mas querem acabar comigo
Isso eu não vou deixar
Me abrace assim, me olhe assim
Não vá ficar longe de mim

Enquanto eu tiver você aqui
Ninguém poderá me destruir

Querem acabar comigo
Isso eu não vou deixar

Anexo 06

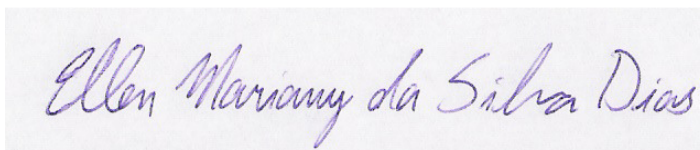
O pato

João Gilberto
(*O Amor, o Sorriso e a Flor*, 1960)
Compositores: Jayme Silva e Neusa Teixeira

O pato vinha cantando alegremente, quen, quen,
Quando um marreco sorridente pediu
Para entrar também no samba, no samba, no samba,
O ganso gostou da dupla e fez quen, quen,
Olhou pro cisne e disse assim, vem, vem,
Que o quarteto ficará bem, muito, bem, muito bem,
Na beira da lagoa foram ensaiar
Para começar tico-tico no fubá
A voz do pato era mesmo um desacato
Jogo de cena com o ganso era mato
Mas eu gostei do final
Quando caíram n'água
Ensaiando o vocal, quen, quen

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 18/03/2010

A rectangular box containing a handwritten signature in blue ink. The signature reads "Ellen Maricany da Silva Dias" in a cursive script.

Assinatura

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)