

Um romancista do Sul: muito além do espaço

A South novelist: far beyond the space

MAIRIM LINCK PIVA

FURG
Rio Grande – Rio Grande do Sul – Brasil



Resumo: A partir da prosa de ficção do autor sul-rio-grandense Caio Fernando Abreu, o artigo analisa sua produção romanesca procurando destacar os processos introspectivos e imagéticos enquanto elementos condutores de um mecanismo de transformação e elevação dos sujeitos-personagens nas obras ficcionais que transcendem diversos tipos de fronteiras.

Palavras-chave: Literatura Sul-Rio-Grandense; Romance contemporâneo; Imaginário

Abstract: The essay analyses the novel production of the southern writer Caio Fernando Abreu. The analysis stresses the introspective and imagetic process as tools to achieve the transformation and elevation of the characters in Abreu's fictional works, which transcend all kinds of borders.

Keywords: Rio Grande do Sul Literature; Contemporary novel; Imaginary

O escritor Caio Fernando Abreu, nascido no interior do Rio Grande do Sul, nunca se mostrou como um sujeito “conformado”: sua produção literária não se conformava a um único gênero ou a uma única tendência temática, seus ideais não se conformavam com os pensamentos da maioria das pessoas que o cercavam e nunca foi sujeito conformado – ou confinado – a um único espaço geográfico.

Em muitos de seus textos ficcionais, o espaço urbano, em geral das grandes cidades, aparece como um cenário esmaecido para as múltiplas indagações e inquietações intimistas e existenciais a que se entregam suas personagens. No entanto, são as inquietudes da alma e não as concretudes do espaço que se tornam o fundamento de sua poética.

Escrever inclui farta dose de entrega, de abandono, de devassamento, e impõe um combate contínuo contra o orgulho, o desespero e a solidão, destino que faz dos escritores, quase sempre, seres suscetíveis e inquietos, que carregam sonhos além de suas forças. (CASTELLO, 1999: 7)

Essas palavras, do jornalista José Castello, podem servir de chave para se mergulhar também nas representações ficcionais da obra de Caio Fernando Abreu, um ser inquieto e sonhador que passou toda uma existência percorrendo

um trajeto em que momentos de trevas se conjugam com momentos de luz.

A sua produção romanesca apresenta-se, quantitativamente, menor que sua contística, mas é significativa em termos de elementos que permitem compreender uma trajetória de busca e superação das limitações existenciais e materiais a que os sujeitos parecem presos na modernidade.

Em seu primeiro romance, *Limite branco* (1970), encontram-se já as marcas que iriam acompanhar sua trajetória literária: a angústia diante do devir e a morte como certeza no final da jornada:

Fico pensando se viver não será sinônimo de perguntar. A gente se debate, busca, segura o fato com as duas mãos sedentas e pensa: 'Achei! Achei!' – mas ele escorrega, se espatifa em mil pedaços, como um vaso de barro coberto apenas por uma leve camada de louça. A gente fica só, outra vez, e tem que começar do nada, correndo loucamente em busca dos outros vasos que vê. [...] E começamos de novo, mais uma vez, dia após dia, ano após ano. Um dia a gente chega na frente do espelho e descobre: 'Envelhei'. Então a busca termina. As perguntas calam no fundo da garganta, e vem a morte. Que talvez seja a grande resposta. A única (ABREU, 1994:58).

Segundo Mircea Eliade, “não só existe uma íntima solidariedade entre a vida universal e a salvação do

homem, *mas basta se colocar o problema da salvação*, basta formular o problema central, ou seja, o problema, para que a vida cósmica se regenere para sempre” (ELIADE, 1991: 52). A reflexão de Eliade, se aplicada à narrativa de Caio, permite reconhecer uma característica fundamental em sua criação literária: a capacidade de buscar, de colocar em pauta as questões sobre a vida, mesmo sobre o medo da destruição, que faz transformar o viver em “sinônimo de perguntar”. Perguntar e procurar as respostas é colocar-se no centro das questões, no centro do mundo, é posicionar-se e, dessa forma, diferenciar-se da massa disforme do caos.

Se há o receio de descobrir que a morte é a única resposta, isso não impede o questionamento, e, assim como mostra a história do ser humano, a eterna busca de *algo além* move a vida, as culturas, as diversas eras em que o homem se percebe, a força motriz de sua evolução. Não basta *estar* no mundo, é preciso *se fazer*, construir o caminho para *se ser humano*. Ao lado do receio da ruína final, a obra de estreia do escritor gaúcho coloca como valor fundamental essa necessidade de não se deixar integrar à massa informe: “detesto quem não se busca. Quem se acostuma a viver, da mesma maneira como se acostuma a dormir ou comer. Viver fica uma coisa automática, pouco importa se boa ou má, vazia ou não. Basta viver, como uma obrigação da qual não se pode fugir. (ABREU, 1994:110)

Talvez não seja possível *fugir* da morte, mas, segundo a perspectiva literária de Caio, a vida deve ser *buscada* continuamente. Em muitos de seus textos, as personagens estão em um mundo de seres que ficaram “no meio do caminho, que não tiveram força suficiente para ir até o fim. Não tiveram, quem sabe, consciência de que estava em suas mãos fazer a si próprios. E se deixaram esmagar pelo tempo, pelos outros, pela sociedade.” (ABREU, 1994: 124)

Mesmo cercados das trevas, do caos urbano e do tempo devorador, há, no entanto, na escritura do autor sulino marcas evidentes da tentativa de escapar dessa vivência incompleta, de perseguir ou construir um caminho que projete luz no meio da escuridão cotidiana.

Essa inquietude expressa na obra de Caio, que se revela em diversos momentos da sua produção artística, faz com que não se sucumba totalmente às trevas e ao caos. Segundo alguns críticos, a *grande metamorfose* em direção a uma literatura mais positiva e iluminada ocorre no final de sua carreira, após a descoberta do escritor de ser portador do vírus HIV. O autor, para o jornalista José Castello, teria mudado, então, sua postura em relação à existência: [Caio]

só descobriu que amava a vida e a claridade, que a parte mais fecunda da existência estava em coisas simples e

imperceptíveis, depois que um bolete de laboratório, expedido em 1994, lhe anunciou que era portador do vírus HIV, que por fim o matou, em fevereiro de 1996. (CASTELLO, 1999: 59)

Literariamente, no entanto, a busca da “claridade” e a celebração da vida estiveram presentes desde o início de sua carreira, como se pode perceber em um dos seus textos de *estreado amador*, a narrativa *A maldição dos Saint-Marie*, escrita para um concurso escolar, em 1962, quando Caio tinha 13 ou 14 anos. Esse texto, melodramático e exagerado,¹ pode, porém, ser considerado o germe de sua obra literária, servindo explicitamente de base, por exemplo, para a premiada peça *A maldição do Vale Negro*,² como afirma o escritor: “Anos mais tarde, foi a base para Luiz Arthur Nunes e eu escrevermos a peça teatral *A maldição do Vale Negro*” (ABREU, 1995: 13).

A imagem final da narrativa, depois de o par amoroso ter vencido uma série de obstáculos, no estilo dos folhetins românticos, mostra o amanhecer como promessa de uma existência futura purificada pelo fogo destruidor e iluminada pela luz solar ascensional:

A aurora já põe os dedos cor de rosa no puro azul do firmamento. Contra o horizonte destaca-se a outrora mansão dos Saint-Marie, agora transformada em ruínas. Mais atrás vê-se a silhueta de dois jovens abraçados, parecendo uma promessa de esperança e fé no futuro. (ABREU, 1995: 43)

Essa descrição ingênua e romântica da narrativa do estreado literário adquire a força de uma matriz imagética para outros textos do escritor gaúcho em que as personagens se propõem a vencer as trevas e as ruínas.

O romance não foi um dos gêneros mais praticados por Caio, no entanto, sobressai-se nesse tipo de narrativa a ideia de transformação e de superação dos obstáculos que a vida coloca no caminho daqueles que desejam lutar para fazer da existência uma vivência mais autêntica e iluminada. Exemplos desses trajetos transformadores encontram-se em *A maldição dos Saint-Marie*, considerado à época de sua feitura como um romance, e ainda em *Limite branco*, de 1970, em que o adolescente Maurício se depara com a necessidade de enfrentar a vida.

Se, por ventura, Caio passou a ser mais “positivo” e reviu sua forma de estar e encarar o mundo, após descobrir ser portador do vírus da Aids, percebe-se, no entanto, que “as mudanças interiores já se esboçavam desde muito antes” (CASTELLO, 1999:60), em especial desde o

¹ O próprio autor afirma na introdução do texto publicado no livro *Ovelhas negras*: “É evidente que a história cheia de clichês, influenciada por radionovelas, fotonovelas e melodramas mambembes do Circo-Teatro Serelepe, não presta, mas talvez possa render algumas risadas” (p. 13).

² A peça recebeu o prêmio Molière, em 1989.

início dos anos noventa, quando “a casca do inseto negro e negativista já começava a rachar”. Castello afirma que:

É verdade que desde o início dos anos 90, mesmo sem o diagnóstico fatal, mas certamente afetado por algum tipo de intuição a respeito da doença, talvez já dispersa em pequenos sinais só perceptíveis na intimidade, Caio tornara essa revisão mais radical. A casca do inseto negro e negativista já começava a rachar – a Aids foi só a mão pesada que, num último gesto, arrancou-a, deixando à mostra o miolo delicado. (CASTELLO, 1999: 60-61)

As mudanças de Caio podem ser percebidas mais nitidamente na sua produção literária a partir da publicação do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, editado em 1990. Após esse livro, o autor procura assumir uma posição artística mais voltada para a tentativa de fazer da arte um instrumento de iluminação do ser humano diante das trevas da modernidade caótica. Essa perspectiva transparece quando Caio, em uma entrevista em que comenta o romance recém-publicado, afirma:

Vagamente intuo que teremos que alcançar uma síntese de todo o saber para enfrentar o terceiro milênio. Talvez a arte devesse ter um papel um pouco como o da religião, no sentido latino de *religare* mesmo. Um sentido quase ecológico, para ajudar o ser humano a reintegrar todas as suas porções perdidas, fragmentadas. Propor outros mundos alternativos, novas leituras do real. (ABREU *apud* CARVALHO, 1990)

Ao apontar um caminho de realização, de encontro com a identidade perdida e fragmentada no caos urbano e a possibilidade de recuperação da fé, da crença no “invisível”, o romance romperia com a resignação ou com a simples indignação daqueles que se sentem imersos nas trevas da existência. A partir desse período, a produção do escritor gaúcho traria como marca fundamental a noção de *busca*, de procura de outro nível de existência possível, de um caminho que pudesse encontrar novas luzes e sentidos para a trajetória humana chamada vida.

O romance *Onde andaré Dulce Veiga?* torna-se, de certa forma, um exemplo do processo de transformação e da opção pela “claridade” na obra do ficcionista gaúcho. A inscrição em um universo místico, inter-relacionando diferentes hermenêuticas, faz com que se perceba a necessidade do extrapolamento da visão referencial na trajetória da personagem central do romance.

A perspectiva de uma trajetória transformadora remete à estrutura, por exemplo, dos mitos de iniciação, como se pode perceber em *Onde andaré Dulce Veiga?*. Segundo o teórico do imaginário, Gilbert Durand um processo mítico de iniciação compõe-se, em primeiro lugar, de um ponto de partida, uma organização social

depositária da tradição; a seguir há a busca e a viagem do aprendiz, seguida de diversas provas com algum grau de perigo ou dificuldade. Tendo passado pelas provas, ocorre a elevação órfica através da música e o recebimento de um dom especial, que indicia o atingir da transformação total ou conversão final. Durand, ao efetuar a análise do mito de iniciação na ópera de Wagner, apresenta definições operatórias dessa estrutura mítica. (DURAND, 1990: 192-205)

Em *Onde andaré Dulce Veiga?* pode-se, ao analisar o trajeto do herói em peregrinação, nesse livro, refletir sobre o processo de transformação na obra do escritor sulino. Em primeiro lugar, é preciso colocar em cena a organização social tradicional, que deve passar seus valores para o iniciado. No romance, a evocação à música dá a nota de abertura da narrativa: “Eu deveria cantar”, é a primeira frase da obra. No entanto, percebe-se que o universo em que a personagem se encontra é marcado pelas perdas, como a capacidade de cantar e, conseqüentemente, considerando-se a música como o veículo da emoção, a perda da capacidade de se emocionar: “Eu deveria cantar. Rolar de rir ou chorar, eu deveria, mas tinha desaprendido essas coisas” (ABREU, 1993: 11). A lembrança da recorrência ao senso religioso e o desejo de manifestação espiritual também dilui-se no presente da personagem:

Talvez então pudesse acender uma vela, correr até a igreja da Consolação, rezar um Pai Nosso, uma Ave Maria e uma Glória ao Pai, [...] Agradecer, pedir luz, como nos tempos em que tinha fé. Bons tempos aqueles, pensei. Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes dramáticas (ABREU, 1993: 11).

Mesmo sem nem sequer fazer o “sinal da cruz” ou levantar “os olhos para o céu”, considerado o “mínimo que um sujeito tem a obrigação de fazer nesses casos, mesmo sem nenhuma fé, como se reagisse a uma espécie de reflexo condicionado místico” (ABREU, 1993: 11) a personagem reveste de caráter epifânico o acontecido na sua vida:

Acontecera um milagre. Um milagre à toa, mas básico para quem, como eu, não tinha pais ricos, dinheiro aplicado, imóveis nem herança e apenas tentava viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora, além da janela ainda fechada do apartamento. Nada muito sensacional, tipo recuperar de súbito a visão ou erguer-se da cadeira de rodas com semblante beatificado e leveza de quem pisa sobre as águas. [...] Singelo, quase insignificante na sua simplicidade, o pequeno milagre capaz de trazer alguma paz àquela série de solavancos sem rumo nem ritmo que eu, com certa complacência e nenhuma originalidade, estava habituado a chamar de *minha vida*, tinha um nome. Chamava-se – um emprego (ABREU, 1993:11-12).

A abertura da obra revela a presença de uma perspectiva religiosa, porém, destaca a perda do contato tanto com os aspectos externos, rituais, como os interiores da fé espiritual vinculado ao universo religioso. A imersão na “cidade infernal” representa o caos e a indiferenciação, que pode se traduzir como um grande ambiente profano, visto que a homogeneidade caótica e a falta de um ponto fixo, um espaço diferenciado-sagrado, que permite uma verdadeira orientação no mundo, são características da experiência profana (ELIADE, 1992: 27-28).

Ainda que degradados em gestos contemporâneos como o “reflexo condicionado místico” do sinal da cruz, a evocação um tanto irônica dos atos religiosos e a atribuição do termo “milagre” ao emprego da personagem tornam presentes no cotidiano os vestígios do universo religioso, que permite de maneira mais significativa a percepção da presença do mito de iniciação no romance. Conforme já foi citado anteriormente, Eliade afirma que o homem profano conserva os vestígios do comportamento do homem religioso, esses sendo, no entanto, esvaziados dos significados religiosos, porém, ressalta que o homem moderno que se quer a-religioso carrega sempre “uma mitologia camuflada e numerosos ritualismos degradados” (ELIADE, 1992: 165-166).

A personagem está imersa no caos urbano, espaço profano indiferenciado, que ameaça constantemente “devorar” sua individualidade. Exemplo disso é a ausência do nome do protagonista, que parece ter sido esquecido e abandonado, assim como a capacidade de cantar, após a perda de um ser amado. A falta do nome e do canto traduz-se ainda na ausência, ou na negação, das memórias afetivas que marcam o passado da personagem: “pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, a vida a limpo” (ABREU, 1993: 69).

Recuperar as “memórias indesejáveis” significa aceitar sua vida como ela se apresenta, sem tentar negar fatos do passado que, em verdade, condicionaram seu tempo presente, marcado por características como a ausência – de identidade, de laços afetivos, de voz e emoção – e a sensação de decrepitude diante do tempo ameaçador. O tempo promove o desejo de esquecimento – ou alienação –, para que o homem não perceba seu contínuo desenrolar que conduz ao envelhecimento: “não queria lembrar, mas lembrei – há menos de uma semana descobrira o primeiro fio de cabelo branco” (ABREU, 1993: 12).

A personagem se define até o acontecer do “milagre” do emprego como “um jornalista desempregado, endividado, amargo, solitário e desiludido de quase quarenta anos” (ABREU, 1993: 13). A princípio, o trabalho muda apenas

a primeira condição – de desempregado – e de modo insatisfatório, por se tratar apenas de “um trabalhinho de repórter no Diário da Cidade, talvez o pior jornal do mundo” (ABREU, 1993: 12). Fundamentalmente, no entanto, o trabalho irá pô-lo no caminho da iniciação, que o levará a uma peregrinação e uma busca que resultará no encontro consigo e na recuperação de tudo o que o tempo e o mundo caótico foram paulatinamente lhe retirando.

No romance, a música possui papel central no trajeto de iniciação da personagem. O orfismo, segundo Durand, é paradigma de toda a iniciação, sendo a música o instrumento por excelência da libertação emocional e da elevação espiritual (DURAND, 1990: 193-198). A personagem do romance, tão logo se sente motivada a retomar sua vida, entra em contato com a música que lhe transmite não só uma mensagem com a qual se identifica, como provoca ecos em sua memória embotada: “Então ouvi no rádio uma música que parecia conhecida. Dizia qualquer coisa como 'a realidade não importa, o que importa é a ilusão', no que eu concordava plenamente. [...] a música ressoava em algum porão da memória” (ABREU, 1993: 13).³

A música será seu condutor e, de certa forma, representará também a organização regular tradicional que passa seus valores ao iniciado, pois o universo musical em que o jornalista mergulha é um universo de descoberta, de tentativa de desvelamento dos mistérios da vida e que o fará se distanciar do mundo apenas de aparências do caos urbano para imergir na obscuridade do passado e da memória, para fazer ressurgir a luz emancipadora e transformadora.

A sua primeira *missão* jornalística é musical: uma entrevista com a banda *Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas*. Relutante, desiludido com a possibilidade de contato com artistas que acredita serem de menor valor – “sapatatas, sexistas, adolescentes rebeldes sem causa nem consequência” (ABREU, 1993: 16) –, a personagem dá início a sua jornada iniciática: atravessa o caos urbano, e, conduzida pela música que toca no rádio de um táxi, consegue, “por quase um segundo, muito rapidamente, enquanto o carro desliza pelo trânsito difícil, sobre o asfalto em brasa” (ABREU, 1993: 22), sentir-se bem e recuperar um fragmento de sua memória afetiva: “por

³ A letra da canção remete a uma leitura de uma citação de Frieda Kahlo, usada posteriormente por Caio como epígrafe no conto “Ao simulacro de imagerie”, publicado no livro *Estranhos estrangeiros*. A citação, extraída dos *Diários*, de Frida Kahlo, conforme informa o autor é: “Lo que importa es la no-ilusión. La mañana nasce.” No livro *Pequenas epifanias*, em uma crônica dedica a artista mexicana, “Frida Kahlo, o martírio da beleza”, de outubro de 1995, o escritor comenta que “há anos Frida Kahlo me persegue”, e repete a citação que destaca como um dos pontos importantes de *O diário de Frida Kahlo*. A impressão causada pelas palavras da pintora é trabalhada e apresentada de forma diversa no romance. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, a ilusão, a procura de “algo além” no amanhecer, passa a ser o enfoque, e não a realidade circundante que se mostra sufocante e despersonalizante.

quase um segundo, finalmente, lembrei então de Pedro” (ABREU, 1993: 22). A referência ao nome Pedro não encontra continuidade imediata, percebe-se, porém, que a reconquista do prazer de viver relaciona-se à recuperação das lembranças e à aceitação e compreensão do passado.

A personagem já iniciou a etapa das viagens do mito de iniciação. As viagens são, em geral, representadas por buscas em que o herói vem de algum lugar indefinido, tendo perdido parte da memória e, durante a iniciação, dá-se o processo de recuperação lenta e progressiva das reminiscências. Ao iniciado é comum o tema do esquecimento, da perda do nome, do abandono das origens, como a mãe, ou terra natal (DURAND, 1990: 196-200), o que se verifica com a personagem do romance de Caio.

Instrumento da recuperação, a música tocada pela banda *Vaginas Dentatas* instiga a interioridade da personagem. A música – a mesma que ouvira em sua casa após o *milagre do emprego* –, cantada com a estridência das guitarras e com um cenário típico do caos urbano – “cenário de papelão pintado reproduzindo edifícios em ruínas cercados por enormes latas de lixo” (ABREU, 1993: 25) –, causa-lhe um sentimento incômodo, pois não compreende como essa evidência do caos provoca sensações e lembranças íntimas que não se associam com o tempo presente: “Tentei ouvir melhor, mas o que lembrava não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena” (ABREU, 1993: 24).

Somente após ter enfrentado um primeiro obstáculo, a ira da vocalista Márcia Felácio, “um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído”, cujos olhos eram um “farol maldito para perder os navegantes” (ABREU, 1993: 25-26), a personagem recupera uma lembrança significativa e revive a origem dessa música em sua vida: a gravação feita “há dez, quinze, vinte, quantos anos?” (ABREU, 1993: 28) pela cantora Dulce Veiga. A recuperação desse momento provoca um arrepio “estranho feito uma premonição” (ABREU, 1993, p. 28). O protagonista está introduzido no espaço da iniciação, sente os riscos do trajeto que deve percorrer e as ameaças que tanto o presente, na figura de Márcia Felácio, quanto o passado, na evocação de Dulce Veiga, podem representar. As duas cantoras estabelecem o círculo sagrado, indicando também uma temporalização especial: Márcia, em verdade, filha de Dulce, repete no presente o passado, e Dulce, o passado, irá indicar o caminho futuro do protagonista.

A marca da temporalidade se expressa na própria estrutura do romance, composto por sete capítulos, indicando os sete dias da semana: o texto inicia em uma segunda-feira e encerra no domingo. A ideia de um trajeto

temporal que refaz o ciclo semanal reforça o caráter de iniciação e transformação da narrativa. Simbolicamente, além da noção de um ciclo que se completa pela trajetória da semana iniciada e encerrada, o número sete remete à conclusão do mundo, à totalidade atingida, um ciclo encerrado, como, por exemplo, conota a criação do mundo, segundo o Gênesis, em sete dias.⁴ O próprio autor, em entrevista ao *Estado de São Paulo*, em 1990, destaca a estrutura temporal do romance, ao afirmar que “a história acontece no tempo mágico de sete dias – o tempo da criação” (ABREU *apud* CARVALHO, 1990).

A música, como meio de evocação do passado e liberação da emoção, indica o caminho da mudança para a personagem, assim como a inserção em um ciclo temporal que tomará formas de etapas a serem vencidas – indicando tanto a viagem como os obstáculos a serem superados.

A música será sua guia e, especificamente, a imagem de uma cantora que representa seu passado esquecido: a cantora Dulce Veiga, mãe de Márcia Felácio. Logo após o encontro com a líder das *Vaginas Dentatas*, no meio do ambiente urbano conturbado e ameaçado por uma tempestade, assolado pelo vento e por relâmpagos e trovões:

Estava entardecendo. As nuvens rolavam pelo céu rasgado por alguns relâmpagos ao longe, nos lados da Cantareira. O vento arrastava latas vazias e folhas de jornal pela rua, janelas batiam, pessoas fechavam apressadas as portas das lojas, das casas, os homens cerravam com força as marquises metálicas das bancas de revistas. Um trovão explodiu distante, depois outro mais perto. Um cão ganiu, depois uivou. Vai cair uma tempestade, pensei, e comeci a caminhar rápido em direção ao Ibirapuera, à procura de táxi ou ônibus, antes que as ruas ficassem alagadas, intransitáveis, a cidade em estado de calamidade, como em todas as tardes de verão. (ABREU, 1993: 31)

Em meio à ameaça da natureza, que poderá ser sentida como mais uma ameaça à ordem urbana, surge a primeira visão de Dulce Veiga, imediatamente após a personagem ouvir alguém gritar “Eparrê, eparrê-i, lansã”:

Foi nesse momento que a vi. Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga. Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola do casaco [...] um queixo um tanto orgulhosos que ela erguia para olhar melhor

⁴ Na narrativa “O marinheiro”, de *Triângulo das águas*, Caio utiliza reiteradamente a simbologia do número sete para indicar o processo de metamorfose pelo qual passa a personagem no caminho de uma ascensão espiritual. Uma análise dessa narrativa e dessa simbologia numérica encontra-se no capítulo três de: PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas*: Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

na direção de onde eu vinha, sem sorrir ou fazer gesto algum. Soprados pelo vento, a única coisa que se movia no corpo dela eram os cabelos [...] Estava ali parada, indiferente à ventania e às primeiras gotas esparsas de chuva. Concentrada, paciente. Como se depois de todos aqueles anos, esperasse por mim. (ABREU, 1993: 31-32)

A visão da cantora ocorre em um contexto místico: a evocação ouvida antes da visão remete para Iansã, que, nas religiões afro-brasileiras, representa um orixá feminino que preside os ventos e as tempestades (ELIADE, 1999). Dessa forma, no meio da profanidade urbana irrompe a sacralidade religiosa, e, depois do encontro com a música do presente e com o “anjo caído” da banda moderna, surgem diante do protagonista a música do passado e um anjo misterioso. A diferenciação entre a imagem e o mundo urbano encontra-se também na relação com o mundo natural. Ao ficar debaixo da árvore florida e trazer uma flor aberta no corpo, Dulce remete para o simbolismo vegetal, que reforça a noção de que as forças da natureza se insurgem contra a cidade profana e que se colocam como guias para a iniciação. Mãe de Márcia, Dulce é também a força maternal da natureza oferecendo sua proteção para a personagem que precisa desligar-se de seu ambiente cotidiano para imergir no mundo da sacralidade: “ela ergueu o braço direito, indicador estendido para o céu, num gesto igual ao de Márcia antes de começar a cantar. No mesmo instante, um raio de prata caiu entre as árvores do parque. Fechei os olhos ofuscado. Ao abri-los, [...] Dulce Veiga não estava mais lá” (ABREU, 1993: 32). A primeira visão é fugaz, mas suficiente para provocar o contato com as naturezas externa e interna da personagem, pois ao abrigar-se debaixo das árvores, e se encolher – como em posição fetal, a memória começa a se libertar e a personagem rememora seu primeiro encontro com Dulce Veiga, no passado, quando, jornalista iniciante, entrevistou a famosa cantora.

Novamente imerso na urbanidade decadente, das ruas alagadas e da “água barrenta nas pessoas amontoadas” (ABREU, 1993: 36), e refugiando-se em sua morada, o protagonista revela seu espaço privado como um redobramento do caos urbano, pois o edifício é considerado “doente, contaminado”, cujas vidas de seus habitantes poderia soar como algo “folclórico, bizarro, sórdido, deprimente” (ABREU, 1993: 38). No entanto, o andar de seu apartamento, o terceiro, destaca-se: “Meu andar cheirava a defumação. Não aquelas das varetas indianas compradas em entrepostos naturais, mas outra mais espessa e barata, tabletes coloridos das lojas da praça da Sé. De qualquer forma, perfumado” (ABREU, 1993: 38). Mesmo com um tom de menosprezo pelo “barateamento” do material utilizado, há um destaque para a tentativa de sacralização do espaço: “Cheiro de igreja.

Místico, enjoativo. Pelas frestas da porta do apartamento ao lado, principalmente às sextas-feiras, escapavam colunas acinzentadas de fumaça doce, transformando o corredor num túnel nevoento, litúrgico” (ABREU, 1993: 38). Descrevendo-se como uma pessoa solitária, o jornalista tem ao seu lado, no prédio, alguém que, mesmo de forma estereotipada, logo também um tanto degradada, procura mostrar-se como uma guia espiritual, sua vizinha, Jandira, cujos “estardecedores poderes telúricos de Jandira de Xangô” (ABREU, 1993: 39), conforme anunciado em volantes no centro da cidade, garantiam a existência de Jandira e do filho. A personagem descrê do “oráculo da porta ao lado”, porém encontra na vizinha alguém que “decidira que eu era uma-flor-de-moço e estava sempre tentando me ajudar” (ABREU, 1993: 39).

Ao finalizar a primeira etapa de sua iniciação, o primeiro capítulo, o primeiro dia da semana, a personagem ainda se deixa absorver pelo materialismo da urbe: “Cartas, santos, números, astros: eu queria afastar completamente todas essas coisas da minha vida. Queria o real, um real sem nada por trás além dele mesmo. [...] Eu estava farto do invisível” (ABREU, 1993: 40). O real *palpável* reveste-se da forma de pequenos sinais no corpo do protagonista: “Toquei o pescoço, no lado direito. Inaparentes, rolavam sob as pontas dos dedos” (ABREU, 1993:42). O gesto irá se repetir ao longo da narrativa, revelando-se não como o real “sem nada por trás”, pois aceitar a presença dos carões sentidos no corpo significa aceitar o passado afetivo.

A peregrinação continua nos demais dias da semana, com cada capítulo da narrativa. Entre as múltiplas provas a que se submete, como a inquirição da memória - dos outros e, principalmente da sua – para desvendar o mistério do desaparecimento de Dulce Veiga, ocorrido há tantos anos, a capacidade do registro escrito coloca-se em evidência. Assim como a memória cria uma temporalidade especial, idêntica função assume a escrita. A escrita é uma forma de romper com a constante destruição do tempo, pois evidencia a permanência de algo que se desprende das condições transitórias da existência. A escrita é um fruto criado no presente e que pode perpetuar-se, evidenciando o desejo de superação do momento existente.

A noção do fruto, a imagem do filho que representa a síntese de seres diferentes que o geram e que, ao sobreviver a esses, prolonga suas existências no tempo, está marcada, segundo Durand, pelos desejos parentais de perpetuação da espécie: o filho é a repetição dos pais no tempo. Se essa repetição é vista como um eterno retorno, tem-se o ciclo que constantemente se refaz, através da geração constante que supera a morte. Porém, essas noções podem se libertar do esquema do constante recomeço para se ligarem, em uma significação messiânica, as da produção de algo. A ideia de produto, de algo que fica, evidencia uma nova modalidade de dominar tempo: é uma nova

dimensão simbólica em relação ao tempo, em que esse não é vencido pela segurança do retorno e da repetição mas sim porque da combinação dos contrários deriva um produto definitivo, um progresso (DURAND, 1989: 209-231).

Tão logo afloram à memória do protagonista os primeiros vínculos com o passado esquecido, nova tarefa ou prova é colocada em sua iniciação: escrever uma crônica sobre Dulce Veiga. Além de aturdido, pois “nunca tinha escrito uma crônica” (ABREU, 1993: 50), mostra-se também receoso de não mais saber como lidar com a arte da escrita: “Escrever, raciocinei idiotamente, não era como andar de bicicleta nem como fazer sexo, meu bem. A gente desaprende, enferruja, entorpece” (ABREU, 1993: 53).

Inicia-se a difícil prova, com uma ritualização dos atos: fechar os olhos para o mundo profano e se distanciar dos sons caóticos do ambiente do jornal. Ao prestar atenção “somente às batidas do próprio coração” (ABREU, 1993: 54), local de origem de todos os frutos verdadeiros que podem vencer as dificuldades, coloca-se, como em uma liturgia especial, com as “duas mãos postas sobre o teclado, naquela atitude que guarda um pouco de oração silenciosa e muito de loucura mansa” (ABREU, 1993: 54). Emerge, então, o desejo de “querer desesperadamente dar forma através de palavra 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” (ABREU, 1993: 54). Consciente de que precisa superar essa prova, ainda que se sinta “só e submisso, perdido no centro desse cruzamento confuso, no meio do terror de não ser mais capaz, sem nada nem ninguém que pudesse vir em meu socorro”, a personagem consegue achar seu caminho e escrever sua crônica, cujo resultado final lhe “parecia bom, parecia vivo (ABREU, 1993: 54).

A superação, além de permitir o conhecimento maior sobre a vida da cantora desaparecida graças a reportagens e arquivos antigos pesquisados, permite ainda que aflore outro aspecto de sua vida passada: o reconhecimento de seu papel como escritor, recuperando inclusive seu passado como poeta, autor de um livro admirado pelo colega Filemon.⁵

Pode-se perceber um paralelo entre o encontro anterior com Márcia Felácio e com Filemon: ambos parecem seres das trevas, que, no entanto, instigam a procura da vida, o mergulho na memória e na sexualidade. Como anjos do caos, guiam a personagem na sua tentativa de ruptura com a indiferença cotidiana. Filemon traz de volta o passado artístico do protagonista ao mencionar o antigo livro de poemas escrito pelo jornalista na juventude, e ainda suscita o desejo erótico adormecido na existência diária: “com a boca inesperadamente vermelha. Era bonita, sua

boca. Úmida, grande, viva. Tive uma vontade insensata de beijar aquela boca” (ABREU, 1993: 58-59).

Dessa forma, é compreensível que “através do vidro, exatamente na altura do coração de”, o jornalista focalize uma mulher de *tailleur* azul-marinho antiquado, guarda-chuva branco, em frente às escadarias da Biblioteca Mário de Andrade. Ao perceber que essa estende o indicador em direção ao céu, “no mesmo gesto daquela mesma hora na tarde anterior” (ABREU, 1993: 61), certifica-se de que se trata de Dulce Veiga e parte ao seu encontro. Antes de sair, beija Filemon nos lábios, indiciando o surgimento de impulsos pessoais reprimidos.⁶

Dulce irá repetidamente aparecer após cada etapa vencida pelo jornalista em sua trajetória de autorreconhecimento e autorreconstrução. O desejo de renascer, de recuperar-se dos vazios da vida aparece em sonhos com ruínas e figuras religiosas – e com o mergulho na música e na poesia que começam a excitar suas emoções e lembranças, porém, ainda ligado à urgência cotidiana, o protagonista deixa-se embalar ao som do caos de Márcia Felácio e das *Vaginas Dentatas*: “O passado é uma cilada,/ não há presente nem nada,/ o futuro está demente:/ estamos todos contaminados” (ABREU, 1993: 79).

A temática da contaminação serve como contraponto à necessidade de purificação. A cidade e seus diversos espaços, bem como seus habitantes, são marcados pela noção do contágio nefasto e da doença que conduz à destruição. O centro urbano, com pessoas como “formigas fervilhando” e com “o bafô quente do asfalto seco”, parece condenada a um sinistro destino, “a cidade vai explodir um dia” (ABREU, 1993: 81), e o ambiente privado, como o da sua morada, é descrito como “doente, contaminado, quase terminal” (ABREU, 1993: 37), em que todos parecem isolados “por uma peste desconhecida e mortal” (ABREU, 1993: 37).

A contaminação atinge os habitantes desse espaço de diversas formas. Primeiramente pela perda da indivi-

⁵ O nome Filemon remete à mitologia e a uma das passagens das *Metamorfoses*, de Ovídio. Ovídio narra como os frígios Filemon e sua esposa Báucis ofereceram hospitalidade a Júpiter (Zeus) e, em retribuição, foram recompensados em vida se tornando guardiões do templo erigido em homenagem ao deus e, ao findarem suas existências foram transformados simultaneamente em um carvalho e uma tília, ficando para sempre próximos um do outro. Ambos simbolizam a fidelidade e o amor indestrutível.

⁶ Além do beijo, o narrador destaca uma imagem de São Jorge, com seu cavalo branco, lança estendida, com “uma vela acesa, um copo de cachaça e uma rosa vermelha escancarada a seus pés.” A visão do santo guerreiro, com oferendas que reforçam o contato com Dulce Veiga, como a rosa vermelha, marca da cantora durante sua vida artística, indicia ainda mais o caráter iniciático da narrativa. Na peregrinação, é constante a necessidade do combate das trevas, da derrota do dragão devorador representado pela urbe e pelo tempo e pela busca de um ideal superior. Segundo Durand, o herói que luta por um ideal elevado, em nome do bem, é assimilado por diversas tradições, inclusive a cristã. Ele afirma que os protótipos cristãos do bom combatente são o arcanjo São Miguel e o príncipe mítico São Jorge, em nome dos quais são armados os cavaleiros da Idade Média. (DURAND, 1989: 115)

dualidade e pela massificação urbana, que conduz à desumanização evidente no anonimato do protagonista e na ausência da capacidade afetiva traduzida ainda na solidão a que todos parecem condenados a viver. Há, no entanto, evidências mais concretas da contaminação como forma de corrupção física; além do tempo que promove o envelhecimento contínuo, há uma ameaça sutil que *ronda* o protagonista, que, apesar de não nomeada, é flagrada constantemente no contato com o próprio corpo: em diversas passagens, a personagem toca no pescoço e percebe pequenos glânglios, indicadores de uma doença que procura não reconhecer abertamente, mas que faz parte da sua existência como ser já contaminado.

Assim como ele, Márcia Felácio é flagrada fazendo os mesmos gestos de contato com o corpo para sentir a forma concreta da doença em si.⁷ A ruína da carne a que todos estão destinados na temporalidade humana parece ainda mais concreta ao aliar-se à degradação provocada por uma doença, uma peste do caos, que contamina aqueles que ousaram buscar algo mais na existência: tanto o protagonista, como Márcia, se crêem contaminados pela vivência amorosa. Márcia contrai a doença de um ex-namorado, Ícaro, que, como a personagem da mitologia, teve seus vãos no rumo da luz conduzindo à queda e à morte pela doença. O protagonista guarda na memória e no corpo as lembranças de seu amor, Pedro, que parece ter se distanciado por ter se descoberto portador de uma doença, como escreve em um cartão de despedida: “Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor” (ABREU, 1993: 170). Para o protagonista, no entanto, não há mais salvação, não só pela contaminação, mas porque a perda do amor significa a ausência da vida: “Mas já matou, pensei naquele dia” (ABREU, 1993: 170).

Por isso, é fundamental que ocorra uma peregrinação em busca de *algo além*, de “outra coisa”, como afirmava desejar Dulce Veiga, como forma de se purificar das tantas formas de contaminação e esvaziamento que ocorre no cotidiano caótico. Ciente dessa necessidade, o narrador continua sua iniciação e sua viagem pela cidade e pela memória, especialmente ao descobrir que, “como Dulce Veiga, o que eu queria era encontrar – outra coisa” (ABREU, 1993: 140).

Encarregado de circular em busca do destino da cantora Dulce Veiga, misteriosamente desaparecida, começa a viajar em sua interioridade, configurando-se a perambulação urbana em prelúdio da verdadeira viagem, pois em primeiro lugar propõe-se a investigar o desaparecimento de uma parte fundamental de si mesmo, a da sua afetividade e sexualidade. Recorda livremente o amor vivido com Pedro e, principalmente, a dor da separação: “Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, mas não encontrei outro. [...] Pedro não voltou, eu não voltei. As luzes da

casa nunca mais tornaram a acender com sua chegada” (ABREU, 1993: 116).

Tendo se perdido e se fragmentado, é preciso recuperar-se para que a jornada da existência volte a ter sentido. Em sua busca, questões íntimas deverão ser confrontadas, como as relativas a sua sexualidade, pois apesar de seu antigo relacionamento com Pedro, não consegue definir sua própria opção sexual. Defrontar-se com questões sexuais é mais uma prova que deve superar na tentativa de resgatar sua individualidade.

Perdido diante de suas múltiplas tarefas, compreender-se, encontrar notícias sobre a cantora desaparecida quando todos afirmavam desconhecer seu paradeiro ou destino, eis que sua guia, travestida de “mendiga”, surge: “arrastava um saco cheio de jornais velhos. Parecia a imagem da Morte numa gravura medieval, faltava apenas a foice” (ABREU, 1993: 132-133). A mendiga, fruto da marginalização a que a sociedade submete aqueles que não se integram aos seus padrões, é um reflexo do protagonista em seu momento de instabilidade e dualidade sexual e emocional. A imagem da morte que nela imagina perceber é como uma prova a que precisa se submeter: enfrentar a morte dos sentimentos e a perda da identidade.

Caio afirma que, nesse romance, enquanto o protagonista empreende sua procura da cantora desaparecida, “vai encontrando também a sua própria identidade, a sua sexualidade mais profunda, a sua religiosidade também” (ABREU, *apud* CARVALHO, 1990).

Como estabelecendo o grande círculo em que o jornalista imerge, Márcia recria o passado ao desaparecer misteriosamente no dia do seu show de estreia. Conseguir penetrar definitivamente nesse círculo é a oportunidade para desvendar presente e passado. Ao encontrar Márcia em um cortiço obscuro da cidade, vislumbra uma figura feminina, “cabeça loura”, “unhas vermelhas”, sendo tratada por Márcia. É Saul, antigo companheiro de Dulce Veiga, agora ensandecido e doente. Ao se defrontar com ele, o jornalista liberta as lembranças de seu último encontro com Dulce Veiga e Saul. A escuridão em sua mente parece justificar-se com a percepção do fardo da culpa carregado durante vinte anos por crer ter sido responsável por entregar Saul aos órgãos de repressão da ditadura brasileira, quando informou o número do apartamento da cantora a alguns homens armados que o pressionaram na saída do prédio de Dulce.⁸ Confrontado

⁷ Caio afirma em uma entrevista concedida a Marcelo Secron Bessa, reproduzida parcialmente no livro *Histórias positivas*, que “é importante dizer que *Dulce Veiga* já é um romance sobre a AIDS. O narrador talvez seja soropositivo e Márcia também é.” (BESSA, 1997:110)

⁸ Ao descer do prédio o protagonista vira “o carro do DOPS estacionado sobre a calçada” (ABREU, 1993, p.153).

O DOPS — Departamento de Ordem Política e Social - era um órgão institucional do governo brasileiro que se destacou durante os anos da ditadura militar brasileira pela perseguição social e política e pela violência de suas ações.

no presente com uma face do passado, a culpa se liberta da prisão do esquecimento.

Enfrentando uma das provas mais difíceis, o reconhecimento dos atos do passado e do peso deles ao longo de sua vida, é preciso encontrar uma forma de superação dessa grande etapa de amadurecimento e auto-reconhecimento. O confronto com o passado, com a culpa involuntária pela prisão de Saul, a contaminação por meio do amor perdido de Pedro, o reconhecimento da não-delimitação sexual atenta às regras convencionais, tudo isso conduz ao desejo mais amplo de prosseguir a viagem de busca, dessa vez também no plano espacial: “preciso viajar”. (ABREU, 1993: 171)

Em primeiro plano, parte em uma viagem para o Rio de Janeiro, tentando encontrar uma antiga amiga de Dulce Veiga, com a qual muitas verdades surgem sobre o passado da cantora. Descobrimos as muitas mentiras que foram tecidas em torno de sua investigação e desejo da luz, da verdade e do astro solar, junto à praia, o narrador sente-se novamente confuso no emaranhado da existência, o que é reforçado pela violência externa quando percebe troca de tiros e tumultos nas ruas que o fazem fugir desamparado. Nesse momento, outra visão de Dulce Veiga, a quinta aparição, sobre pedras do Arpoador, próxima ao mar, toda vestida de branco, “recortada contra a noite que vinha chegando””, (ABREU, 1993: 179) traz a promessa de um novo caminho - ela faz um gesto diferente dos anteriores ao estender o braço e soltar um pombo branco que desaparece no meio do caminho.

Nesse momento o protagonista estabelece um ritual de purificação: entra no mar e “lava sete vezes o rosto, na sétima onda, com água salgada e fria da Guanabara” (ABREU, 1993: 180). A purificação é a etapa fundamental que irá permitir sua transformação. Nesse ponto da narrativa, sua guia, Dulce Veiga, surge com a cor da pureza, o branco, e libera um pombo também branco, libertando o espírito que deseja alcançar novas esferas. Durand afirma que a pomba, uma luz branca, representa o espírito santo, e, assim como o Mercúrio dos alquimistas, é o supremo agente da transmutação (DURAND, 1990: 202).

Tanto a ablução com a água salgada, como a reiteração do número sete, destacam a sacralidade da atitude. Banhar-se, como já tentara anteriormente no chuveiro de casa, é procurar livrar-se de todo tipo de contaminação a que esteve sujeito na sua jornada. Sendo a ablução feita com a água do mar, fortalece o elo com as energias da natureza, que podem colaborar no distanciamento com o mundo do concreto urbano. A água salgada traz a força do sal, um elemento que pode representar tanto o poder de conservação, como a destruição e corrosão. Ao repetir sete vezes o ato, na sétima onda, destaca a simbologia

numérica do movimento cíclico de regeneração, como os sete dias em que se submete à iniciação ao longo de toda a narrativa.

A viagem maior, no entanto, é o resgate do seu passado: tendo iniciado sua descida ao inferno e às trevas de sua mente e seus conturbados sentimentos, reconhece que precisa ainda pagar o óbolo necessário para completar sua travessia: retorna a Saul, seu barqueiro no mundo subterrâneo, e procura descobrir como encontrar Dulce Veiga. O pagamento a Saul transforma-se na grande prova do rito da transformação. No coração da transmutação iniciática, é preciso regredir ao passado e aceitar o outro e a si mesmo: é preciso corresponder ao beijo que Saul lhe pede. Ainda que desejando fechar os olhos para não ver no outro “meu espelho” (ABREU, 1993:190), ele consegue realizar a grande prova,⁹ sendo recompensado com a posse do diário secreto de Dulce Veiga, chave maior para finalizar outros mistérios que se propunham em sua jornada. Apoiado em indícios do diário, decide partir para um lugar indicado no mapa como sendo no centro Brasil, a cidade de Estrela do Norte. Assim, “uma a uma, feito provas” (ABREU, 1993:194), ele procura cumprir todas as diferentes etapas para chegar a esse centro geográfico, cumprindo sua jornada para se encontrar novamente inteiro.

Encontrando o verde da mata, descobre-se com a sensação de que ingressa em outro país, “mas no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha” (ABREU, 1993: 195). Nesse novo espaço, em que a natureza impera soberana com sua força e energia vital, está o verdadeiro cosmos, o centro, que se diferencia do caos indiferenciado da urbe.

Nesse ponto, começa a verdadeira conversão do herói, a liberação do mundo caótico e ameaçador, a percepção das verdadeiras prioridades da vida: “E queria outra coisa: uma vida simples” (ABREU, 1993: 197). Na culminância de sua iniciação órfica, deixa-se conduzir por uma canção: “eu nada tinha a perder perseguindo uma canção, razão de viver” (ABREU, 1993: 198). E encontra sua força motriz primordial, a guia maternal que o conduziu ao processo de libertação: Dulce Veiga e sua canção.

Acompanhando-a depois de ouvi-la cantar em uma churrascaria, ela o convida a caminhar descalço sobre a terra e ele abandona as pesadas botinas, despojando-se do aprisionamento representado pelos calçados urbanos e, orientado por Dulce, que, “sem parar de cantar” (ABREU, 1993: 200), orienta a libertação de toda carga de emoção reprimida.

⁹ O ato de beijar como um elo nas cadeias sentimentais e rituais do texto chama atenção da crítica, fazendo com que, por exemplo, João Silveiro Trevisan afirme que “o romance é perpassado por uma saravada de beijos enigmáticos, das mais variadas modalidades”. (TREVISAN, 1990)

O processo de cura encontra-se na parte final da iniciação. Tendo vencido todas as batalhas, mas trazendo ainda o coração ferido pelas lutas e pela vivência do caos, o iniciado é conduzido pelo mestre, que o abençoa e o purifica: “senti os dedos de Dulce Veiga fazendo o sinal da cruz na minha testa. Não como se eu morresse, mas feito uma benção, batismo” (ABREU, 1993: 202). Como definiria Durand, Dulce utiliza as armas de um terapeuta homeopático, quando aquilo que causa a dor é o que cura. Ela oferece um chá¹⁰ e uma massagem que provocam o “pior gosto do mundo, a pior dor do mundo” (ABREU, 1993: 203). A purgação das dores o faz afundar em “uma espécie de sono”, que, no entanto o deixa “mais desperto que nunca” (ABREU, 1993: 203), estágio em que os limites de espaço e tempo parecem se evadir.

O despertar traduz-se na celebração da vida, de um novo nascimento: “passava da meia-noite. Era meu aniversário, lembrei” (ABREU, 1993: 207). O ciclo dos sete dias, do período mágico da criação, está a se completar, pois é domingo, final e início de vida.

O domingo reveste-se de valores simbólicos significativos; além de finalizar o ciclo iniciático, aponta para o ressurgir da vida. Na tradição cristã, o aparecimento de Cristo ressuscitado aos seus discípulos ocorre no primeiro dia da semana judaica, depois do sábado, e se repete na semana seguinte a aparição, tendo o domingo passado a ser considerado como o sacramento da ressurreição, como “o dia que não acabará” (ZILLES, 1996: 21).

Nesse novo espaço e tempo, espaço da fusão mística, no qual o amor triunfa sobre a morte, a iluminação está em todos os seres. Dulce Veiga aparece trajada com uma espécie de tiara, “diadema, uma pequena coroa de pedrinhas brilhantes” (ABREU, 1993: 208) e, ao som da música, incita o protagonista a recitar o mágico pedido: “Força e fé. Dai-me força, dai-me fé, dai-me luz” (ABREU, 1993: 209).

Ao partir desse local mágico, o protagonista vê sua guia, toda de branco, cercada de animais e com os primeiros raios do sol fazendo “brilhar aquela estranha coroa – tiara, diadema – que tinha entre os cabelos louros” (ABREU, 1993: 213). Imagem mística, envolvida pelo branco e pelo brilho de uma coroa celestial, como um anjo de luz que foi e permanece seu guia, como uma virgem Santa que o abençoa e lhe concede a vida novamente ao pronunciar algo que “parecia meu nome” (ABREU, 1993: 213). Sua identidade é recuperada, agora regenerada e reintegrada pelas forças da natureza e dos sentimentos, do amor e da crença espiritual. Além disso, como em *Onde andaré Dulce Veiga?*, como a música é a guia central da jornada, esse é o dom dado ao herói peregrino que cumpriu sua jornada com êxito, por isso

a obra termina com a frase: “E eu comecei a cantar” (ABREU, 1993: 213).¹¹

Em uma entrevista publicada em 1995, Caio afirma: “tudo que escrevi gira sempre em torno de duas sedes humanas atávicas: a necessidade de Deus (ou pelo menos de alguma ideia do sagrado) e do amor”. Essa “necessidade” se traduz literariamente pelo caráter não-conformista de certos textos, pela procura sistemática de algo além das trevas da urbe e do temor esmagador do tempo. Pode-se, como salienta a crítica em geral, afirmar que os textos de Caio produzidos a partir dos anos noventa¹² trazem impressa a noção de busca, de procura de outros planos ou outra forma de existência que justifique o *estar no mundo*. São textos em que a *vida* e a *claridade* superam a morte e as trevas.

A busca da luz, marca das narrativas dos anos noventa, está, no entanto, disseminada em momentos anteriores da produção de Caio. Comentando *Onde andaré Dulce Veiga?*, o autor concorda que essa é uma obra diferente das anteriores. Porém, a diferença repousaria mais na estrutura de gênero, por se tratar de um romance, do que na temática. Ele afirma que o texto

é também muito semelhante aos outros, pois insiste nas minhas obsessões fundamentais: a necessidade de autoconhecimento, da força e da fé – inclusive no invisível. [...] Eu acho que isso é o que deve nos impulsionar sempre: a poesia. A tentativa de ver maior, e mais belo. (ABREU *apud* CARVALHO, 1990)

Se o autor afirma a semelhança do romance, publicado em 1990, com produções anteriores, é preciso olhar-se mais atentamente para essas obras, porque a procura do “maior e do belo”, ou seja, de algo além do visível mundo concreto das cidades ameaçadoras, deve evidenciar-se nos textos de outras décadas. Portanto, a narrativa romanesca de *Dulce Veiga* pode ser vista como culminância, ou irradiação de um projeto maior do escritor,

¹⁰ José Castello, ao comentar o desfecho do romance, salienta que Caio coloca no texto “experiências alucinógenas com o Santo Daime” (CASTELLO, 1999: 66).

O próprio autor do romance, em entrevista a Castello, comenta: “O leitor, se puder, vai entender então que Dulce está ligada ao Santo Daime e isso provocará um choque violento porque, provavelmente, ele estava lendo um livro como um romance policial.” (CASTELLO, 1995: 5)

Essas experiências mencionadas por Castello e confirmadas por Caio se relacionariam à ingestão do chá, que acabou sendo conhecido no Brasil como “santo-daime”, ligado a uma filosofia de purificação e elevação espiritual seguida por grupos que consomem essa bebida. O “santo-daime” é a designação brasileira da *ayahuasca*, uma bebida alucinógena preparada com ervas, cuja origem se atribui aos índios peruanos, e sendo utilizada ritualisticamente pelas populações da Amazônia e pelas populações ribeirinhas dos vales dos rios Purus e Juruá, no Acre.

¹¹ Caio, comentando o final do romance, afirma: “Em algumas filosofias orientais o canto é a forma mais pura de comunicar-se com o plano divino.” CAIO FERNANDO ABREU: Entrevista. *Blau*, n. 4, Porto Alegre, jun. 1995. p. 6-7.

¹² As crônicas selecionadas para o livro *Pequenas epifanias*, as narrativas de *Estranhos estrangeiros*, a peça de teatro *O homem e a mancha*.

que mesmo sendo um *enamorado da morte e das trevas*, como se afirma, produz obras assinaladas pela busca de um caminho que ilumine a existência. Ele afirma:

A questão, e é sobre isso que escrevo, é que existem outros planos. Uma das funções da literatura, para mim, é tentar desvendar esses planos, sejam eles emocionais, psicológicos, econômicos, históricos, espirituais: abrir janelas sobre a incompreensível imensidão e contemplá-la. Depois, cantar (ABREU *apud* BLAU, 1995: 6).

O escritor *canta* a possibilidade da construção, ou do desvelamento, de esferas distintas na homogeneidade das trevas caóticas da vida urbana. A obra de Caio admite que o verdadeiro paraíso, para aqueles que não se deixam sucumbir diante do terror do tempo que passa, para aqueles que ousam buscar novas possibilidades de renovação, de proteção, de conhecimento. Para esses, o “paraíso é o conflito, nunca a harmonia” (ABREU, 1991: 155-156). Esse conflito significa não se deixar aprisionar pela imobilidade, e sim buscar eternamente os caminhos da luz. Nesse caminho, todas as fronteiras podem ser ultrapassadas e muitos universos podem ser fundados.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. 2. ed. rev. São Paulo: Siciliano, 1994.
- ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina/IEL, 1997.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CAIO Fernando Abreu: entrevista. *Blau*, Porto Alegre, n. 4, jun. 1995. p. 6-7.
- CARVALHO, Marco Antônio. *Em busca da síntese do saber*: entrevista. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 ago. 1990.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- DURAND, Gilbert. *L'initiation dans l'œuvre de Wagner*. voyage imaginaire. Rome: Moncalieri, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. *Dicionário das religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- OVIDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas*: Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.
- TREVISAN, João Silvério. Repórter procura desesperadamente Dulce Veiga. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1990.
- ZILLES, Urbano. *A significação dos símbolos cristãos*. 4. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

Recebido: 30 de outubro de 2011
Aprovado: 03 de dezembro de 2011
Contato: mairimpiva@furg.br