

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**IDAS E VINDAS AO PASSO DA GUANXUMA: A  
RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO FICCIONAL E MEMÓRIA  
NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Ana Paula Cantarelli**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

**IDAS E VINDAS AO PASSO DA GUANXUMA: A RELAÇÃO  
ENTRE ESPAÇO FICCIONAL E MEMÓRIA NA OBRA DE  
CAIO FERNANDO ABREU**

**por**

**Ana Paula Cantarelli**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr. Rosani Úrsula Ketzer Umbach**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2010**

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C229i Cantarelli, Ana Paula  
Idas e vindas ao Passo da Guanxuma: a relação entre espaço ficcional e memória na obra de Caio Fernando Abreu . / Ana Paula Cantarelli – Santa Maria , 2010.  
135 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Letras – Universidade Federal de Santa Maria, 2010.  
“Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr. Rosani Úrsula Ketzner Umbach”.

1. Caio Fernando Abreu 2. Passo da Guanxuma – Crítica Literária. 3. MetrÓpole. 4. Estrangeiro. I. Umbach, Rosani Úrsula Ketzner. II. Título.

CDU: 82.09

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Artes e Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

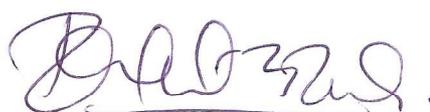
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**IDAS E VINDAS AO PASSO DA GUANXUMA: A RELAÇÃO ENTRE  
ESPAÇO FICCIONAL E MEMÓRIA NA OBRA DE CAIO FERNANDO  
ABREU**

elaborada por  
**Ana Paula Cantarelli**

como requisito parcial para a obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

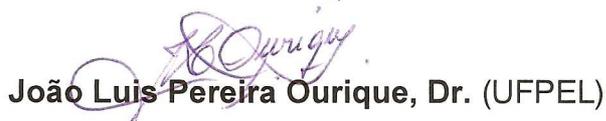
**COMISSÃO EXAMINADORA:**



**Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dr.**  
(Presidente/Orientadora)



**Márcia Ivana de Lima e Silva, Dr. (UFRGS)**



**João Luis Pereira Ourique, Dr. (UFPEL)**

Santa Maria, 25 de janeiro de 2010.

## AGRADECIMENTOS

Muitas são as pessoas que passam pela nossa vida, que cruzam o nosso caminho, colaborando de alguma maneira com a nossa jornada. Sou grata a todas elas que, direta ou indiretamente, orientaram as minhas escolhas, acolheram-me nos momentos difíceis, ou simplesmente estiveram presentes em momentos importantes. E, em especial, agradeço:

A Deus, por todos os obstáculos que colocou em meu caminho, permitindo que me tornasse mais forte e mais sábia à medida que os superava;

A minha mãe (*in memoriam*), pelo eterno exemplo de força e de dedicação;

Ao meu marido, pela atenção e pelo amor incondicionais com os quais recobre meu caminho para que o trajeto não seja tão doloroso;

Aos meus amigos, com especial reconhecimento a Geice, Adriana, Ariane e Elenice, exemplos de companheirismo, de cumplicidade e de amizade, que sempre lembrarei com carinho;

Aos colegas, pela troca de experiências;

À professora Rosani Úrsula Ketzer Umbach, pelo apoio, pelo carinho e pela maneira como me orientou durante o Curso, demonstrando profissionalismo e competência;

Ao professor João Luis Pereira Ourique, pela disponibilidade, pelas orientações e pelo estímulo, elementos fundamentais na concretização deste trabalho;

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras, Irene e Jandir, pela presteza e atenção constantes;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo auxílio financeiro, imprescindível para a realização deste trabalho.

“Isso é o que se conta, o que se diz, o que se vê e não se vê, mas se imagina do Passo”. (ABREU, 1995, p. 76)

## **RESUMO**

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **IDAS E VINDAS AO PASSO DA GUANXUMA: A RELAÇÃO ENTRE ESPAÇO FICCIONAL E MEMÓRIA NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU**

AUTORA: ANA PAULA CANTARELLI

ORIENTADORA: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 25 de janeiro de 2010.

Em 1984, Caio Fernando Abreu criou a cidade ficcional de Passo da Guanxuma. Caracterizado como uma cidade interiorana, esse espaço, com o passar dos anos, assumiu uma significação muito particular na obra desse escritor, bem como uma localização singular, figurando ao lado de municípios com existência real. Neste estudo, nos propomos a elencar as alusões a esse espaço encontradas ao longo da obra de Abreu, relacionando-as e comparando-as, ao mesmo tempo em que tentamos estabelecer um diálogo entre as personagens, as ações e as referências temporais e espaciais a ele relacionadas, compondo um grande romance aberto e fracionado, no qual os textos analisados apresentam-se como trechos, como fragmentos. Para alcançar nosso objetivo dividimos esse trabalho em três partes. Na primeira, apresentamos a biografia do autor estudado e a análise das obras que contêm referências à cidade ficcional estudada. Na segunda, discutimos alguns aspectos da literatura na contemporaneidade e realizamos aproximações com a obra de Abreu, destacando o papel do leitor. Também apresentamos algumas considerações sob o sentimento de deslocamento presente nas personagens que migraram do Passo rumo a grandes metrópoles, relacionando-as com o signo do estrangeiro. Na terceira, discutimos o processo globalizante, a tentativa de homogeneização que impera nas metrópoles ao redor do mundo gerando confrontos entre a proposição de uma universalização e a resistência das culturas regionais; as constantes mudanças no panorama das grandes cidades e, conseqüentemente, nos indivíduos que nelas habitam. Também abordamos a impossibilidade de retorno, apesar das personagens o almejarem, pois o indivíduo que partiu tornou-se outro da mesma maneira que a cidade deixada para trás também mudou, o que torna o Passo da Guanxuma um espaço ainda mais particular.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; Passo da Guanxuma; metrópole; estrangeiro.

## **ABSTRACT**

Master's Dissertation  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **COMING IN AND GOING OUT FROM PASSO DA GUANXUMA: RELATION BETWEEN FICTIONAL SPACE AND MEMORY IN THE WORKS OF CAIO FERNANDO ABREU**

AUTHOR: ANA PAULA CANTARELLI  
ADVISOR: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH  
Place and date of defense: Santa Maria, January 25, 2010.

In 1984, Caio Fernando Abreu created the fictional city of Passo da Guanxuma. Characterizing it as a country town, through the years, this space has assumed a very peculiar signification in the works of this author, as well as a singular location, being situated aside real cities. In this study, we propose ourselves to list the allusions to this place found through the work of Abreu, relating them and comparing them, at the same time that we try to establish a dialogue among characters, actions and space and time references related to it, composing a great open and fractionated novel, in which the analyzed texts present themselves as pieces, as fragments. To reach our goal, we divide this work in three parts. In the first part, we present the biography of the studied author and the analysis of the works that have references to the fictional city studied. In the second, we discuss some aspects of literature in the contemporaneity and do some approaches with Abreu's works, highlighting the reader's role. We also present some considerations about the displacement feeling of characters that migrated from Passo to the great metropolis, relating them with the foreigners sign. In the third, we discuss the globalizing process, the attempt of homogenization that reigns in the metropolis all around the world generating conflicts between the propositions of a "universalization" (act of turning something universal) and the resistance of the regional cultures, the constant changes in the panorama of big cities and, consequently, in the individuals that inhabit them. We also discuss impossibility of return, although the characters are willing for it, because that individual that have left became other in the same way that the city left behind have also changed, what turns Passo da Guanxuma an even more particular space.

Key -words: Caio Fernando Abreu, Passo da Guanxuma, metropolis, foreigner

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 “(...) ESCOLHI A LITERATURA COMO CAMINHO” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 378): CONSIDERAÇÕES SOBRE O AUTOR E SOBRE O PASSO DA GUANXUMA</b> .....	15
1.1 Caio Fernando Abreu: “Minha Primeira memória da infância já era uma história de viagens e fronteiras” (ABREU in DIP, 2009, p. 146).....	15
1.2 Idas e vindas ao Passo da Guanxuma.....	29
1.2.1 <i>Os dragões não conhecem o paraíso</i> .....	31
1.2.2 <i>Onde andaré Dulce Veiga: um romance B</i> .....	39
1.2.3 <i>Triângulo das águas</i> .....	44
1.2.4 <i>Limite branco</i> .....	48
1.2.5 <i>Morangos mofados</i> .....	52
1.2.6 <i>Ovelhas negras</i> .....	55
<b>2 “(...) REMEXA NA MEMÓRIA, NA INFÂNCIA, NOS SONHOS, NAS TESÕES, NOS FRACASSOS, NAS MÁGOAS, (...)” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 518): MEMÓRIA, ESPAÇO FICCIONAL E A CONDIÇÃO DO ESTRANGEIRO</b> .....	59
2.1 Correspondências.....	59
2.2 O texto, o leitor e a tentativa de estabelecer uma memória literária.....	64
2.3 Memória e identificação.....	80
2.4 A condição de estrangeiro .....	85

<b>3 "NO FUNDO, NUNCA SAÍ DE SANTIAGO DO BOQUEIRÃO" (ABREU in MORICONI, 2002, p. 205): A RELAÇÃO COM O ESTRANGEIRO E A CONSTITUIÇÃO DA CIDADE FICCIONAL DE PASSO DA GUANXUMA.....</b>	<b>98</b>
<b>3.1 A constituição do espaço ficcional de Passo da Guanxuma.....</b>	<b>98</b>
<b>3.2 Relações culturais entre metrópoles e cidades interioranas no contexto latino-americano.....</b>	<b>104</b>
<b>3.3 Um estrangeiro vindo do Passo da Guanxuma.....</b>	<b>110</b>
<b>3.4 O Passo da Guanxuma e a impossibilidade do regresso.....</b>	<b>115</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>132</b>

## INTRODUÇÃO

Em 1964, Ángel Rama escreveu um texto para o semanário *Marcha*, no qual realizou algumas considerações sobre a literatura vigente no contexto latino-americano daquele período. Entre as ponderações feitas pelo autor, ele justifica sua escolha pela América Latina:

A opção pela América Latina, preferencialmente, não se fará por razões exclusivamente estéticas - que não existem e nunca existiram -, mas por razões morais, sociais, metafísicas, pelo entendimento de nós mesmos, onde estamos, e pelo que necessitamos de imediato, de nutritivo, de revigorante.

Não escolhemos a literatura latino-americana por ser superior ou mais qualificada, mas simplesmente porque nela estamos, nela somos. Do mesmo modo que não escolhemos a terra em que nascemos com seus problemas, entendemos que não atender a suas exigências, e inclusive a suas adversidades, implicaria uma traição que, mais que ao país ou à sociedade, seria a nós mesmos. Algo que nos anularia. (RAMA, 2008, p. 66)

Embora mais de quarenta anos tenham passado entre o texto de Rama e o tempo presente e a literatura da América Latina tenha ganhado reconhecimento dentro e fora de seus limites, os textos aqui produzidos ainda são, em grande maioria, considerados secundários e de menor valor. Tal fato contribui para a escassez de pesquisas relacionadas a alguns autores que, apesar de possuírem uma produção considerável qualitativamente, permanecem em uma espécie de lugar intermediário, sendo estudados por poucos e lidos por muitos. Esses escritores, comumente, ganham poucas referências ou apenas breves menções em estudos que visam mapear e/ou descrever a literatura latino-americana no geral ou de algum país em particular. Esse é o caso do autor Caio Fernando Abreu (1948-1996).

Abreu iniciou a carreira de escritor em 1970, com a publicação de *Inventário do Irremediável*, estendendo-a até o ano de sua morte com a publicação de outros livros e a produção de textos para jornais e revistas. Mesmo depois de seu falecimento, seus livros continuaram a ser re-editados, enquanto alguns textos, dispersos em jornais e revistas, foram reunidos, gerando novas publicações. Ele teve alguns livros traduzidos para o inglês, para o francês, para o italiano, entre outros idiomas. Contudo, o número de estudos sobre esse autor ainda é reduzido, o que dificultou a recuperação da fortuna crítica acerca de sua obra. Atualmente, essa

situação começa a alterar-se, pois tem aumentado gradativamente o número de pesquisadores que o elegeram como “objeto de estudo”, concedendo a sua produção maior atenção. Todavia, essas pesquisas estão vinculadas, na maioria das vezes, a monografias de graduação ou a dissertações e teses de programas de pós-graduação, tendo circulação restrita ao lugar onde são produzidas.

A identificação, a valorização, o pertencimento e a busca por legitimidade, apontados por Rama, somados aos raros estudos empreendidos sobre a obra de Abreu serviram como motivadores iniciais para o desenvolvimento desta pesquisa. Aliadas a esses fatores estão a pertinência e a atualidade da obra desse escritor. Em um período no qual as relações tornaram-se efêmeras, em que as condutas eram norteadas pelo mercado econômico, Abreu abordou, em muitos de seus textos, o estranhamento, o deslocamento e a fragmentação social, através da apresentação de personagens incompletas, ligadas ao passado, mas presas em um tempo presente, em um lugar distinto daquele em que vivenciaram sua infância.

Benjamin (1994), no início do século XX, já advertia sobre a perda da coletividade substituída pela imposição da individualidade, respaldada em uma sociedade capitalista e mecanizada que elegeu a metrópole como seu emblema de modernidade. As mudanças sociais refletiram nas produções artísticas: a narrativa oral, associada à coletividade, cedeu gradualmente espaço para o romance, marca da singularidade e do distanciamento impostos pelo novo tempo. A modernidade ascendeu pautada nos valores estabelecidos pelo mercado econômico, alterando posturas e percepções. A metrópole erigiu-se como representante dos novos tempos, como um espaço de trânsito contínuo no qual se encontraram/ encontram indivíduos de muitos lugares. Era em meio a esse contexto que Abreu escrevia. Saído da cidade de Santiago - RS, o autor residiu em diversas metrópoles no Brasil e na Europa, ocupando, em todos esses lugares, a condição de migrante. O deslocamento, o anonimato e a fragmentação presentes nas grandes cidades agiram sobre ele, tentando subjugar-lo, integrá-lo à turba.

Em sua produção, a questão do exílio externo ou interno está presente, como também está o tema da separação de si mesmo ou dos outros, a desumanização e a fragmentação refletidas nas estruturas textuais. Nesse cenário, as personagens buscam algo que lhes confira segurança, que lhes permita evadir da tentativa de homogeneização pretendida pela metrópole. Então, a memória assume um papel importante. As personagens tentam, através de suas lembranças, fugir do

embrutecimento, da fragmentação, por meio da reconstrução de ambientes que pertencem ao passado, à infância. Dessa maneira, recordações oníricas de espaços distantes e de ações passadas são reatualizadas na tentativa de um encontro consigo mesmo e com o espaço que ficou para trás, propiciando a unidade em oposição à fragmentação presente na metrópole. Esse espaço almejado relaciona-se com o amparo da família, com o retorno às origens, com a sensação de segurança contrária ao tumultuado centro urbano e a imposição do anonimato. Assim, o Passo da Guanxuma surge e é reatualizado ao longo dos textos: como um refúgio para o “eu” que não encontra um lugar singular na metrópole.

Essa localidade ficcional está relacionada em suas aspectualizações à cidade de Santiago, aproximando, dessa forma, o autor e as suas personagens. A criação do Passo da Guanxuma e a constante recorrência desse espaço dentro de diversos textos estabelecem uma relação entre autor – obra – leitor através da qual as vivências do autor estão refletidas na escrita de seus textos e na criação do Passo, cabendo ao leitor reconhecer as referências a esse espaço e interligá-las ao longo da leitura dos textos.

A partir dos elementos apontados, este estudo pretende realizar um levantamento das referências acerca da cidade ficcional de Passo da Guanxuma na obra de Abreu, a fim de perceber como essas referências relacionam-se para compor um romance aberto e múltiplo que ultrapassa os limites textuais e estende-se para as vivências pessoais do autor. Para alcançar tal objetivo, este trabalho encontra-se dividido em três etapas. A primeira é composta da apresentação da biografia de Caio Fernando Abreu e das análises dos textos selecionados. A biografia do autor tem um papel relevante neste estudo, pois é possível delinear aproximações entre sua escrita e suas vivências pessoais, ampliando as possibilidades de interpretação e alargando os horizontes de compreensão textual, através do estabelecimento de um diálogo do autor com o momento no qual se insere e para o qual escreve.

Realizamos, também nessa etapa, a análise de nove textos contendo referências à cidade ficcional de Passo da Guanxuma, presentes em seis livros: *Limite branco* (a primeira edição foi publicada em 1970 e a re-escritura data de 1992); *Morangos mofados* (a primeira edição foi publicada em 1982 e a re-escritura data de 1994); *Triângulo das águas* (a primeira edição foi publicada em 1983 e a re-escritura data de 1991); *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988); *Onde andar*

*Dulce Veiga?: um romance B* (1990); *Ovelhas negras* (1995). Durante as análises, fizemos associações entre os textos através da consideração de aspectos como a relação entre a cidade interiorana de Passo da Guanxuma e a metrópole; o posicionamento do narrador; as características das personagens; as descrições espaciais e a marcação temporal, sem desconsiderarmos o enredo.

Para designarmos o grupo de textos analisados neste estudo, muitas vezes recorreremos ao vocábulo “obra”. Embora tal termo contenha a ideia de um todo fechado, neste trabalho ele foi utilizado em seu caráter interativo, preconizando o envolvimento e a atuação do autor, do texto e do leitor. Se essa palavra acena para a ideia do todo, isso não quer dizer que ele é um dado inequívoco, mas que possui articuladores, permitindo-nos assim abordá-la.

A segunda etapa foi destinada à discussão de alguns referenciais teóricos relacionados às narrativas orais, à ascensão do romance e às alterações sofridas por este nas produções contemporâneas; ao papel do leitor frente ao romance; à memória enquanto reconhecimento de um vínculo com o passado e enquanto fio condutor para a compreensão da significação da cidade de Passo da Guanxuma na obra de Abreu; e à questão do estrangeiro. Também questões relacionadas ao deslocamento, à fragmentação social e à constituição da metrópole foram abordadas ao longo de toda essa etapa. Essas discussões foram permeadas pelas referências de passagens presentes na obra de Abreu, ampliando as análises feitas na primeira etapa e aclarando outros aspectos da obra que colaboraram para alcançarmos o objetivo proposto. Utilizamos, neste estudo, o termo “contemporaneidade” para designar o período que inicia a partir dos últimos trinta anos do século XX e estende-se até a atualidade (período no qual Caio escreve). Apesar desse termo ser impreciso, ele remete a um tempo aberto que ainda é possível de ser traçado e, por isso contribui para a perspectiva de transitividade e de abertura presentes neste trabalho.

Na última etapa, foram relacionadas as referências à cidade de Passo da Guanxuma presentes nos textos analisados, verificando como elas se “encaixam”, aproximando personagens e ações, compondo um grande romance aberto, atualizado através da memória do leitor. Também foram feitas aproximações entre a cidade de Santiago e o Passo, estabelecendo uma relação entre a memória individual do autor e a sua escrita. Após, abordamos a significação de ser um estrangeiro vindo do Passo da Guanxuma, enfocando as particularidades que esse

lugar confere aos indivíduos que dele vieram. E, finalmente, tratamos da impossibilidade do regresso para os sujeitos que, partindo do Passo, ingressaram em metrópoles, pois, apesar do anseio, o indivíduo que partiu já se tornou outro, e a cidade, conseqüentemente, também.

# 1 “(...) ESCOLHI A LITERATURA COMO CAMINHO (ABREU in MORICONI, 2002, p. 378)”<sup>1</sup>: CONSIDERAÇÕES SOBRE O AUTOR E SOBRE O PASSO DA GUANXUMA

“O que me inquieta e fascina nos contos de Caio Fernando Abreu é essa loucura lúcida, essa magia de encantador de serpentes que, despojado e limpo, vai tocando sua flauta e as pessoas vão-se aproximando de todo aquele ritual aparentemente simples, mas terrível porque revelador de um denso mundo de sofrimento. De piedade. De amor.” (TELLES, 2001, p. 13)

## 1.1 Caio Fernando Abreu: “Minha Primeira memória da infância já era uma história de viagens e fronteiras”<sup>2</sup> (ABREU in DIP, 2009, p. 146)

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu no dia doze de setembro de 1948, em Santiago do Boqueirão - interior do Rio Grande do Sul - uma cidade pequena com menos de dez mil habitantes na época, localizada perto da fronteira com a Argentina. Filho do militar Zaél Menezes Abreu e da professora Nair Loureiro de Abreu, Caio era o mais velho de cinco irmãos: José Cláudio, Luis Felipe, Márcia e Cláudia.

O filho de Zaél descobriu o poder da escrita muito cedo: aos seis anos de idade criou a história em quadrinhos de Lili Terremoto, uma menina que queria fugir de casa. Por volta dos onze anos, começou a ganhar alguns concursos literários em seu município. Logo, ocorreu a ida para Porto Alegre, em 1965, para fazer o colegial como aluno interno no Instituto de Porto Alegre (IPA). A adaptação à nova cidade foi difícil no início, pois a saída de uma cidade interiorana para a urbanidade de Porto Alegre, deixando para trás a família, ocasionou o estranhamento e o deslocamento. Entretanto, após poucos meses, Abreu já estava mais ambientado à capital gaúcha<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Esse trecho faz parte de uma carta escrita por Caio Fernando Abreu para os seus pais, Zaél e Nair, quando estava em Campinas, no dia dezesseis de setembro de 1969.

<sup>2</sup> De acordo com Dip (2009), essa afirmação teria sido feita por Abreu durante uma entrevista em Paris, no ano de 1994.

<sup>3</sup> Caio Fernando Abreu escreveu uma carta para os pais, em dez de março de 1965, em Porto Alegre, na qual dizia: “A coisa que mais desejo é ir embora daqui” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 351). Em

Aos dezoito anos, aconteceu sua primeira publicação: o conto *O Príncipe Sapo* saiu nas páginas da revista *Cláudia*. Em 1967, o autor escreveu seu primeiro romance, *Limite branco*, e iniciou o Curso de Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Todavia, ele não o concluiu, pois, no ano seguinte, com cerca de vinte anos, a urgência de escrever e de conhecer o que existia para além das fronteiras do Rio Grande do Sul levaram-no a abandonar a Universidade para integrar a primeira equipe de jornalistas da recém criada revista *Veja* em São Paulo. A *Veja* constituiu-se em um grande acontecimento para a época devido à originalidade da proposta e do formato da revista.

O contraste entre Santiago e a urbanidade de São Paulo produziu em Abreu o que ele denominou de “o choque do jeca” (ABREU, 2007)<sup>4</sup>, pois opunha drasticamente a vida interiorana de sua cidade natal à efervescência cultural da São Paulo do final da década de 60. Esse contraste esteve presente como temática em vários textos produzidos pelo escritor, nos quais personagens interioranas tinham dificuldade para adaptar-se aos grandes centros urbanos, vivenciando sentimentos de angústia e deslocamento provenientes da condição de estrangeiras. Podemos afirmar que, durante toda a sua produção, Abreu permitiu uma aproximação muito intensa de suas experiências particulares com as personagens e as situações por ele criadas.

Castello (2007, p.9) destaca a proximidade entre o aspecto pessoal e a escrita de Abreu: “a literatura de Caio Fernando Abreu é puro sangue. É uma espécie mal disfarçada, e até despudorada, de reportagem interior. Caio compôs suas ficções e construiu suas personagens a partir dos piores e mais dolorosos restos de suas existências”. Dizer que Abreu utilizou apenas “dos piores e mais dolorosos restos de suas existências” é reduzir a produção do autor a suas experiências negativas ou ainda aos restos dessas experiências, desconsiderando a amplitude de fatos positivos que permeou toda a existência do escritor gaúcho. Contudo, a afirmação de Castello (2007) reforça o fato de as vivências particulares do autor configuraram-se em matéria literária, alimentando a produção de diversos textos.

---

22 de agosto do mesmo ano, outra carta do autor para seus pais demonstra que ele se encontrava mais adaptado à nova cidade: “Tudo, aliás, parece correr melhor” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 353).

<sup>4</sup> Essa citação faz parte de uma montagem feita com entrevistas concedidas por Caio Fernando Abreu ao longo de sua vida, e integra o DVD *Escritores gaúchos*, lançado pela RBS TV Porto Alegre.

Em São Paulo, após alguns meses de trabalho, Caio Fernando Abreu necessitou sair do emprego. De acordo com Callegari (2008), ele chegou a participar de algumas manifestações contra a ditadura pela festa que se fazia, pela oportunidade de ver pessoas:

Em tempos de AI-5, contudo, mesmo participações ocasionais eram suficientes para que o serviço de segurança do regime marcasse e perseguisse uma pessoa. Com Caio não foi diferente: ele afirmou ter recebido um telefonema da redação da *Veja*, dizendo que oficiais do DOPS estavam procurando por ele. Decidiu, então, sumir por uns tempos, e foi se esconder na Casa do Sol, sítio da amiga Hilda Hilst, em Campinas.<sup>5</sup> (CALLEGARI, 2008, p. 42)

Esse episódio não é revelado pelo escritor aos seus pais. Para justificar sua demissão, Abreu disse, em carta, que a revista passava por dificuldades financeiras devido às baixas vendas e, por isso, necessitou despedir alguns funcionários, entre os quais ele se encontrava. Sobre essa experiência de Abreu na revista *Veja*, Dip (2009, p. 125) afirma:

Por mais glamorosa que pareça a passagem de Caio pela *Veja*, morar em São Paulo foi um pesadelo. Acostumado às ruas de terra de Santiago, ao céu sempre azul, ao quintal com árvores frutíferas da casa dos pais; e ainda à bucólica Porto Alegre, de rios, praias e parques, ele sentia falta do verde e principalmente da família, que a essas alturas também já havia se mudado para a capital. São Paulo era cinzenta, enorme, ele trabalhava demais, comia mal, definhava.

Em abril de 1969, retornou a Porto Alegre, para onde seus pais haviam se mudado após deixar Santiago naquele mesmo ano. Ele tentou, então, retomar o Curso de Letras junto à UFRGS, acompanhando algumas disciplinas apenas como ouvinte, enquanto aguardava o deferimento de seu pedido de matrícula. Ainda em 1969, viajou para o Rio de Janeiro, onde passou pouco tempo, sendo obrigado a retornar a Porto Alegre devido à falta de recursos financeiros. Naquele período, o autor conseguiu ganhar algum dinheiro com a publicação de textos em jornais como, por exemplo, o *Correio do Povo*.

No início de 1970, voltou a frequentar, pela terceira vez, o Curso de Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Naquele mesmo ano, Abreu fez os exames para o Curso de Direção Teatral no Centro de Arte Dramática (CAD) na

---

<sup>5</sup> AI-5: Ato Institucional número 5.  
DOPS: Departamento de Ordem Política e Social.

mesma instituição, e foi aprovado. Ele, então, cursava Letras pela manhã e Direção Teatral à noite. Essa experiência foi de grande valia, pois, alguns anos mais tarde, escreveu e dirigiu peças, além de realizar a adaptação de alguns textos literários para o teatro.

Ainda naquele ano, teve seu primeiro livro publicado: *Inventário do irremediável*, pela Editora Movimento, em virtude de ter ganhado o prêmio Fernando Chinaglia no ano anterior. Essa publicação logo recebeu a atenção da crítica da época, “levando o autor a ser reconhecido como uma das jovens promessas da ficção brasileira contemporânea” (BUZZETTO, 2008, p. 42). Também em 1970, a Editora carioca Expressão e Cultura lançou *Limite branco*, romance escrito em 1967.

Em 1971, o escritor viajou para o Rio de Janeiro. Nesse período, ele já possuía particularidades que lhe conferiam um caráter “marginal” para a época, tais como: as roupas que usava, o cabelo longo e a assunção de sua homossexualidade. Influenciado pela cultura *hippie*, o autor optou por um modo de vida diferente, passando a viver em comunidade. Em uma carta escrita para Hilda Hilst, em oito de março de 1971, Abreu contou sobre sua maneira de viver:

A casa onde moro é sensacional, tranquilíssima, numa ruazinha em Botafogo, com mais três moças e um rapaz, gaúchos boníssimos. A gente se dá muito bem, somos confidentes um do outro, dividimos dinheiro, comida e vivências. Acho definitivamente que esse modo de viver em comuna é o melhor possível. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 417)

Nessa época, o escritor continuou produzindo seus textos, e passou a trabalhar para a Bloch Editores. Esse era um tempo de dura repressão e de insistente atuação da censura, o mais adequado seria tornar-se anônimo. Contudo, ele destacava-se por sua aparência, por sua postura e por sua escrita. A vida em comuna não deu certo: o autor desentendeu-se com seus amigos e optou por um espaço com mais individualidade, mudando-se para um apartamento em Santa Teresa.

Abreu permaneceu pouco tempo em seu novo endereço, pois ele foi preso: “flagrante falso de maconha. Apanha da polícia e só sai da prisão porque Adolpho Bloch, dono da editora em que ele trabalhava, na revista *Manchete*, intercede por ele” (CALLEGARI, 2008, p. 56). Sem ter onde ficar, sem emprego e sem dinheiro, ele retornou a Porto Alegre.

No ano seguinte, trabalhou na redação do jornal gaúcho *Zero Hora* e

consagrou-se vencedor do prêmio literário do Instituto Estadual do Livro (IEL), com o conto *Visita*. Com o dinheiro do prêmio e algumas economias reunidas a partir do salário pago pelo jornal, o escritor começou a planejar a realização de um sonho: ir para a Europa. Ainda em 1972, o autor finalizou *O ovo apunhalado*, um livro de contos que seria publicado somente em 1975 e com vários cortes e intervenções impostos pela censura. Abreu, em uma carta escrita para Hilda Hilst, em onze de janeiro de 1973, afirma que *O ovo apunhalado* “é bem mais objetivo, bem mais maduro que o *Inventário*, aproveitei bem minhas incursões pela loucura, é um livro místico, violento, louco e lírico” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 431). Esse livro inaugurou uma nova fase de sua escrita, porque o despreendeu das evidentes e fortes influências da obra de Clarice Lispector que haviam marcado os dois anteriores.

Em abril de 1973, realizou seu sonho: viajou para a Europa em busca de um cenário mais propício para a sua expressão literária e para o seu modo de vida<sup>6</sup>. Porém, o ambiente que encontrou não foi o ideal: sem conseguir um emprego fixo, passou por situações difíceis devido à falta de dinheiro, e voltou ao Brasil com a ajuda de seus familiares. Caio Fernando Abreu esteve na Espanha, na Inglaterra, na Holanda, na Bélgica e na Suécia. Quando seu dinheiro acabou, foi obrigado a procurar um emprego para poder se manter: em Estocolmo trabalhou como lavador de pratos, passando até oito horas em pé; em Londres, para poder pagar o aluguel, realizou faxinas em algumas casas e posou como modelo vivo em uma escola de Belas-Artes, ficando durante horas na mesma posição para que os alunos pudessem desenhá-lo. Em Londres, o escritor foi preso junto com um amigo enquanto tentavam furtar dois volumes de uma biografia de Virginia Woolf. Abreu, então, precisou pagar uma multa para ser liberado. Com os rendimentos já parcos, mal pode saldar essa dívida.

No ano seguinte, retornou a Porto Alegre mais maduro. Em uma carta escrita, em Londres, para Vera Antoun, em abril de 1974, cerca de um mês antes do seu regresso ao Brasil, o autor afirmou:

---

<sup>6</sup> Em uma carta escrita em Porto Alegre, em 27 de março de 1973, destinada a Hilda Hilst, Abreu afirmava: “Aconteceram coisas bastante duras nos últimos tempos (...) a amarga conclusão é que não há lugar para gente como nós nesse país, pelo menos enquanto se vive dentro de uma grande cidade. (...) Não tenho grandes ilusões, também não acredito muito que lá seja o paraíso – mas sei que a barra é bem mais tranquila (...)” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 437).

Europa marcou fundo, e aquele menino cheio de vida e acreditando em tudo que você conheceu em 71 ficou perdido entre pilhas de pratos e panelas sujas num restaurante sueco, no verão passado. (...) Endureci um pouco, desacreditei muito das coisas, sobretudo das pessoas e suas boas intenções. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 465)

Apesar dos problemas enfrentados na Europa o terem forçado a um amadurecimento, a adaptação ao Brasil não se deu de forma tranquila. O escritor encontrou dificuldades para retomar sua vida, passando por períodos de angústia e depressão, sentindo-se um estrangeiro em seu próprio país.

Em 1975, Caio Fernando Abreu passou por uma experiência muito desconfortável que refletia claramente os desmandos e o poder exercidos pela ditadura militar. De férias na praia de Garopaba, no litoral catarinense, ele foi preso junto com a escritora Graça Medeiros. De acordo com Callegari (2008, p.75), “na ocasião, Caio apanhou muito. Queriam que ele depusesse contra Graça, que era o verdadeiro alvo, a pessoa em quem realmente estavam de olho, por questões políticas. Como Caio, muito dignamente, se recusasse a falar, soltaram-no”. Contudo, a experiência não foi facilmente esquecida, tanto que, posteriormente, o autor escreveu o conto *Garopaba, mon amour*, publicado no livro *Pedras de Calcutá*, no qual mistura ficção e realidade para contar sua vivência como uma crítica ao sistema.

Na metade da década de 1970, Abreu já se tornara um escritor reconhecido, e pertencia a um grupo de jovens autores que auxiliavam e estimulavam-se uns aos outros, enquanto, preocupados com a produção literária da época, constituíam, sem saber, uma nova geração nas Letras nacionais. Quanto a esse momento literário que o escritor viveu, Callegari (2008, p. 78) afirma:

Por essa época, metade dos anos 70, Caio já era, principalmente em Porto Alegre, um escritor reconhecido, de certa forma consagrado. Com três livros publicados, ele era um dos integrantes do chamado *boom* literário dos anos 70: uma turma nova que fazia ficção principalmente através do conto. Esses escritores se correspondiam, trocavam informações, impressões, tentavam ajudar uns aos outros dentro de suas capacidades, mostrando o texto dos amigos para outras pessoas, escrevendo resenhas positivas em jornais e revistas.

A opção pelo conto deve-se muito à urgência que essa geração possuía, urgência de novas experiências, de liberdade, de vida. A brevidade e a densidade que esse tipo de texto era capaz de proporcionar atraíam a atenção do público da

época, e, em consequência, era preferida pelos escritores. Também a fragmentação adotada por esses escritores na produção do conto constitui-se em outro atrativo, que, relacionado à vida na metrópole, possibilitava expressar na estrutura do texto os sentimentos vividos em meio à multiplicidade da urbe.

Em 1976, Abreu começou a trabalhar no jornal *Folha da Manhã*, em Porto Alegre, como crítico de teatro. Permaneceu na capital gaúcha até 1978, quando voltou a morar em São Paulo. Nesse período, sofreu com a censura que insistia em “adequar” seus textos. Um exemplo dessa adequação são as alterações impostas ao livro *O ovo apunhalado*, em sua primeira publicação, em 1975. Na re-edição de 1984, o autor escreveu o texto *O ovo revisitado*, que serviu e serve como uma reapresentação do livro. Nesse texto, Abreu fez referência à primeira publicação, afirmando que:

Na época, foi difícil publicá-lo. Da primeira edição, foram cortados alguns trechos (incluídos nesta) considerados “fortes” pela instituição cultural que o coeditou. Foram também eliminados três textos considerados “imorais”, que não incluí nesta porque tornariam o livro ainda mais repetitivo. (ABREU, 2001, p. 11)

Esses cortes e alterações eram comuns nas produções da época, mas nem por isso eram percebidos com naturalidade pelos escritores. Por isso, na edição de 1984, o autor fez questão de desfazer algumas das deformações cometidas pela censura em seus textos, destacando seu desagrado pela modificação de sua escrita. Em 1977, *Pedras de Calcutá* foi publicado, mostrando que Abreu não calaria sua voz. Esse livro de contos tem como tema principal a juventude brasileira da década de 1970, vítima da repressão política.

No ano seguinte, já em São Paulo, passou a escrever para a revista *POP* e para a revista *Nova*. Em 1983, mudou-se para o Rio de Janeiro. Entre 1983 e 1996, Caio Fernando Abreu alternou sua residência entre Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e a Europa, atuando como jornalista, romancista, contista, poeta e dramaturgo e enfrentando, por vezes, dificuldades financeiras. Nas cartas que escrevia para os amigos, frequentemente, tocava no tema da falta de dinheiro, visto que restringia suas viagens e suas aquisições em virtude da ausência de recursos. Em uma correspondência destinada à escritora e dramaturga Maria Adelaide Amaral, datada de 21 de setembro de 1983, no Rio de Janeiro, o autor conta sobre o nascimento de seu primeiro sobrinho, Rodrigo, filho de sua irmã Cláudia que morava

em Porto Alegre, e fala da impossibilidade de ir conhecê-lo, na época, pela falta de dinheiro:

Estou à espera de umas granas (as batalhas financeiras, sempre – não trabalho mais, vivo de biscates culturais, vai dando, reduzi tudo ao mínimo indispensável, luxo só discos e muito vezenquandamente, livros, sobretudo Astrologia, caros, porque importados) para ir. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 67)

A década de 1980 foi um período que marcou algumas alterações na obra de Abreu, pois seus textos subjetivos passaram a ser permeados por um forte caráter social. Um exemplo dessa mudança é o livro de contos *Morangos mofados* publicado em 1982. Essa publicação aborda a relação entre os indivíduos que haviam vivenciado as esperanças e os sonhos da década de 1970, e, no início dos anos 80, encontravam-se com o “gosto de mofo” da não realização destes. Em *Morangos mofados*, há um mergulho na individualidade das personagens, refletindo percepções que podem ser relacionadas a toda a geração que vivenciou o mesmo período. Conforme aponta Silva (2008, p. 212), “é justamente pelo intenso mergulho na individualidade de suas personagens que seus textos atingem um grau elevado de vínculo com as questões sociais que cercam esses sujeitos”.

No ano seguinte, foi publicado *Triângulo das águas*, livro composto por três novelas relacionadas com a água: mar, chuva e rio fazem parte dos três textos. Essa publicação opôs-se à anterior, por apresentar um caráter mais intimista, destacando a relação de estranhamento entre o indivíduo e a metrópole. Ainda nesse ano, Abreu, além do trabalho na revista *IstoÉ* iniciado no ano anterior, passou a fazer *free-lances* para a *Gallery Around*, *house-organ* da casa noturna Gallery. Essas duas atividades lhe garantiram rendimentos satisfatórios para sua estadia no Rio de Janeiro.

No ano seguinte, o autor retornou a São Paulo. No final de agosto de 1984, passou a trabalhar na *Around*<sup>7</sup>, chegando a atuar como editor durante os últimos tempos em que lá permaneceu. Em 1986, abandonou a *Around* para trabalhar no jornal *O Estado de São Paulo*, como redator do *Caderno 2*. Em 1988, publicou *Os dragões não conhecem o paraíso*, livro esse que lhe abriu portas internacionais. Ainda nesse ano, Abreu publicou o livro infantil *As frangas*, inspirado nas galinhas

---

<sup>7</sup> Hoje, a revista *Around* chama-se A-Z.

decorativas que mantinha sobre a geladeira, muitas presente de amigos e familiares. O autor pretendia escrever uma continuação dessa história, pois, com o passar dos anos, havia ganhado mais algumas galinhas, contudo esse projeto ficou inconcluso devido a sua morte.

Em 1990, Caio Fernando Abreu publicou seu segundo romance: *Onde andará Dulce Veiga?: um romance B*. Segundo o autor, esse foi o livro que teve mais dificuldade para “nascer”, pois, há muitos anos, tentava escrevê-lo e não conseguia, quando, de repente, em uma fila de banco, veio a primeira frase: “eu deveria cantar”. Pouco tempo depois, o livro estava pronto. De acordo com Abreu, muitos de seus textos iniciavam a partir do que ele chamava de “frases-ímãs”, ou seja, frases que atraíam e agregavam outras frases ao seu redor. Isso foi o que aconteceu com *Onde andará Dulce Veiga?*. Embora tivesse a estrutura do romance organizada mentalmente, foi a partir dessa frase-ímã que o livro realmente concretizou-se<sup>8</sup>.

Nesse período, a obra do autor gaúcho ganhou reconhecimento internacional, recebendo excelente repercussão crítica. Por conta disso, foi convidado a realizar várias leituras de seus textos e a participar de diversos eventos. Entre as viagens realizadas por Abreu, está sua segunda ida à Europa, no ano de 1990, quando o autor viajou para lançar, em Londres, *Dragons don't go to Heaven*, e *Les dragons ne connaissent pas le paradis*, na França, traduções inglesa e francesa do livro publicado em 1988. A ida para a Europa foi financiada pelo prêmio *Molière* ganho com a peça *A maldição do Vale Negro*. Lá permaneceu por menos de um ano. Nesse período, deu algumas entrevistas e participou de alguns programas de televisão, ampliando a divulgação de sua produção literária fora do Brasil.

No ano seguinte, o autor retornou a São Paulo. Em 1992, preparou uma segunda edição de *Limite branco*, seu primeiro romance, que foi publicada no ano de 1994, pela Editora Siciliano. Para essa segunda edição, ele alterou alguns trechos do texto. Ainda nesse ano, Abreu retornou à Europa, pois havia ganhado uma bolsa para escritores estrangeiros, ficando hospedado na *Maison de Écrivains Étranges* em Saint Nazaire, na França. Além de Saint Nazaire, o escritor passou por Paris, Amsterdam, Köln e Berlim.

Em 1993, o escritor voltou ao Brasil, permanecendo menos de um ano em

---

<sup>8</sup> Nessa época, Caio Fernando Abreu já havia feito um roteiro para o teatro, junto com Guilherme Almeida Prado, relacionado a Dulce Veiga. Entretanto, a obra literária não se concretizava.

São Paulo para, então, viajar novamente à Europa no ano seguinte. Em 1994, esteve na França, em Paris, dando uma série de entrevistas e participando de muitos programas televisivos sobre sua produção literária, além de passar por Suécia, Portugal e Noruega. Publicou o livro *Molto Lontano di Marienbad*, uma antologia de contos em francês que não foi editada no Brasil.

Em 1994, retornou a São Paulo, e descobriu que estava com o vírus da AIDS. Essa descoberta mudou não apenas sua rotina pessoal, mas também a temática de seus textos, pois o escritor “decidiu divulgar publicamente sua doença em três crônicas históricas na sua coluna semanal no jornal *O Estado de São Paulo*”<sup>9</sup> (BUZZETTO, 2008, p. 45). A temática da AIDS já havia aparecido em alguns de seus contos e em várias correspondências que destinava aos amigos. Entretanto, até esse momento a doença estava restrita a sua ficção e à sensação de mal-estar causada pelo distanciamento das pessoas e pela perda de muitos amigos. Um exemplo do desconforto sentido pelo autor está manifesto no fragmento transcrito abaixo, retirado de uma correspondência datada de cinco de julho de 1985, quando Abreu estava em São Paulo, destinada a Ruy Krebs, seu amigo de infância:

Além da inflação, há uma paranoia solta no ar: AIDS. Impossível dizer até que ponto tornou-se mais um prato de resistência da imprensa sem novidades, mas de qualquer forma a doença existe e instaurou um novo comportamento entre as pessoas. Que mal se tocam. Tenho me sentido bastante mal com isso. Para quem, como eu, por alguma deficiência emocional, ou ao contrário, por extrema saúde, nunca fui capaz de conquistar isso que chamam de “parceiro fixo” – a consequência da paranoia é uma extrema solidão. Como se nunca mais o amor fosse bater em sua porta. A noite está vazia, ninguém se procura mais, ninguém se encontra. Vou me virando com minha tendência à depressão cada vez mais forte, e agora especialmente agravada por isso. (ABREU in RODRIQUES; FONSECA, 2008, p. 36)<sup>10</sup>

Essa carta não chegou a ser enviada, sendo encontrada após a morte do autor entre os seus pertences. O próprio destinatário só veio a lê-la em 2008, mais de vinte anos depois de ter sido escrita. Nessa correspondência, percebemos que, anos antes de descobrir que era portador da doença, Abreu já falava do medo do contágio, do preconceito, da falta de informação e do isolamento. Tal doença criava

---

<sup>9</sup> As três crônicas escritas por Abreu em 1994 são: *Primeira carta para além dos muros*; *Segunda carta para além dos muros* e *Última carta para além dos muros*. Elas foram publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*.

<sup>10</sup> Essa correspondência foi publicada na obra *Santiago do Boqueirão, seus poetas quem são?*, em Frederico Westphalen, pela Editora da URI, em 2008.

uma “paranoia”, nas palavras do autor, que discriminava, principalmente, os homossexuais na época, sendo considerada uma espécie de “câncer *gay*”. Com a descoberta de que estava infectado pelo vírus, esses sentimentos e situações, que já permeavam seus textos, passaram a se configurar como constantes, ao lado da temática da AIDS, em sua produção literária.

Nesse ano, preparou uma segunda edição de *Morangos mofados*, com a re-escritura de algumas passagens. No ano seguinte, publicou seu último livro: *Ovelhas Negras*, no qual estão presentes textos escritos durante, praticamente, toda a vida do autor:

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 enquadram 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 dos títulos 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. (ABREU, 1995)<sup>11</sup>

Provavelmente, o avanço da doença e a iminência da morte foram os propulsores que levaram Abreu a organizar esse “rebanho” de ovelhas negras e a conduzi-lo para o exterior de seus guardados, da mesma forma que havia conduzido os demais textos, ovelhas brancas estes. O próprio autor, com o agravo da doença, escreveu em uma carta destinada à produtora Jaqueline Cantore, em nove de março de 1995, em Porto Alegre: “Termino livro novo, chama-se *Ovelhas negras*. É assim digamos um pré-póstumo” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 332). Esse livro “pré-póstumo”, como o chamou o escritor, abarca uma ampla diversidade temporal, pois os contos nele presentes compõem uma espécie de biografia ficcional do autor, passando desde o texto *A maldição dos Saint-Marie*, escrito em 1962, quando Abreu tinha entre treze e quatorze anos, até *Depois de agosto*, escrito em fevereiro de 1995.

---

<sup>11</sup> Esse texto foi escrito por Abreu para a edição publicada em 1995, servindo como uma espécie de prefácio da obra, e encontra-se nas orelhas da capa.

Caio Fernando Abreu faleceu na tarde do dia 25 de fevereiro de 1996, em Porto Alegre, após alcançar, certamente, a maturidade literária, tornando-se um dos principais escritores brasileiros. O retorno ao Rio Grande do Sul após a descoberta de sua doença configurou o encerramento de um ciclo: o escritor que saiu de Santiago para alcançar a Europa, retornou ao seu Estado para findar sua existência.

Após sua morte, ainda em 1996, algumas de suas crônicas publicadas no *Estadão* e em *Zero Hora* foram reunidas no livro *Pequenas Epifanias*, e alguns contos inéditos foram reunidos em *Estranhos Estrangeiros*. O segundo constituía-se em um projeto do autor que ficou inacabado devido a sua morte – inclusive o título havia sido escolhido por ele. Esse livro apresenta a novela *Bem longe de Marienbad*, inédita no Brasil, mas já publicada na França; a novela *Pela noite*, originalmente publicada em *Triângulo das águas* (1983); além de alguns contos, na maior parte inéditos, sobre a condição de estrangeiro. Em 1997, as peças de teatro do autor foram reunidas no livro *Teatro completo*, organizado pelo amigo e diretor teatral Luiz Arthur Nunes.

Abreu, a partir da década de 80, viveu sempre cercado de muitos artistas, o que lhe possibilitou o contato com uma grande variedade de expressões culturais que enriqueceram a sua escrita. Ele, certamente, tornou-se porta-voz de sua geração, pois ao vivenciar diferentes experiências (trabalhar como lavador de pratos, ser *hippie*, ser escritor, ser jornalista, etc.) e abordar temas que faziam parte do cotidiano da década de 1970, 1980 e 1990, relacionando-os com os seus sentimentos e as suas vivências, permitiu que seu texto se configurasse em um “alto-falante” que anunciava o desagrado com a censura, a revolta contra as imposições da ditadura, o medo da AIDS, o preconceito contra os homossexuais, entre tantos outros temas sobre os quais os governos e as autoridades preferiam silenciar. De acordo com Favalli (1988, p. 15):

Nascido em 1948, é contemporâneo da geração que assiste ao golpe militar de abril de 1964, à repressão dos movimentos estudantis de 68, à cassação dos direitos políticos com o AI-5, à tortura, à direção autoritária da vida nacional, responsável por um novo surto industrial e modernizador voltado para a produção de bens altamente sofisticados, beneficiando setores minoritários da sociedade brasileira, excludente, portanto.

Abreu vivenciou momentos marcantes na história do Brasil, e essas experiências encontram-se refletidas em sua escrita, estabelecendo conectores que

unem o momento histórico-cultural pelo qual o país passou e a ficção produzida durante esse período. Segundo Moriconi (2002, p.11), “a obra de Caio Fernando Abreu faz a ponte entre as instigações pop-contraculturais e ‘malditas’ ou ‘marginais’ dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos 90, passando pela disseminação (banalização?) nos anos 80 dos modelos baseados na literatura policial”. Quando faleceu, na década de 1990, o autor já começava a colher os frutos referentes à qualidade de sua obra. Seus livros foram traduzidos na França, na Inglaterra, na Alemanha, na Itália e na Holanda, rompendo as fronteiras brasileiras. De acordo com Telles (2001, p. 14), Abreu “não escreve o antitexto, mas O TEXTO que reabilita e renova o gênero. Caio Fernando Abreu assume a emoção”. A palavra “texto” grafada assim, em maiúsculas, salienta a concepção que Telles tem da escrita desse autor: uma escrita madura e inscrita socialmente, permeada pela emoção, traço este salientado também por outros críticos.

A vida de Abreu nunca foi separada de sua literatura, o que reforça o aspecto emocional presente em seus livros, pois, como afirma Callegari (2008, p. 104), “a biografia de Caio não era separada da obra. Caio não inventou uma personagem; ele e seu texto eram uma coisa só”. Um exemplo da simetria que existia entre o autor e as suas personagens está na passagem temporal: suas personagens envelheceram com ele. Adolescentes dos primeiros textos, como a personagem Maurício, de *Limite branco*, foram substituídas por personagens de trinta, de quarenta anos à medida que o escritor e toda a sua geração envelheciam. Outro exemplo está no estranhamento sentido em relação à cidade grande, frequente nos primeiros textos, vai sendo suavizado ao longo da obra do escritor, mas nunca totalmente aniquilado.

Fruto dessa relação (experiências pessoais – produção literária), vale ainda destacar o aspecto da reprodução da fragmentação e da tentativa de homogeneização impostas pela metrópole aos seus habitantes, experiência essa também vivenciada por Abreu. Essa imposição resulta em um embate no qual os sujeitos lutam para manter suas individualidades ao mesmo tempo em que se deixam atrair pelas possibilidades da metrópole, pela liberdade que a condição de estrangeiros confere aos que para lá migraram. Esse embate está, na maioria das vezes, refletido na estrutura textual, na construção de imagens fracionadas dentro do texto, criando uma sensação de fragmentação no leitor, um sentimento de desconforto. De acordo com Bessa (2002, p. 106), essa característica atribuída a

Abreu, de possuidor de uma “escrita pesada e baixo astral” explica-se pelo fato de o autor conceder grande espaço em sua obra a temas “pesados” como “sexo, drogas, homossexualismo, loucura, violência entre tantos outros” que se hiperbolizam frente ao cenário propiciado pela metrópole.

Um ponto particular do autor merecedor de destaque, visto que se encontra refletido em muitos de seus textos, é a condição de estrangeiro. Abreu, ao longo de sua vida, esteve em diversos lugares, todavia é possível perceber, através de suas cartas, que todas as cidades por onde passou produziram nele sensações de amor e de ódio. Talvez pela ânsia de viver, de experimentar o mundo, logo se cansava do local onde estava, e era necessário mudar-se. As cidades tornavam-se asfixiantes. Mesmo na Europa isso era comum. Quando chegava, as novidades, as possibilidades, tudo o encantava, mas, com o passar do tempo, entediava-se, e era necessário mudar, buscar outras paradas.

Porto Alegre também despertava isso: a vontade de voltar para casa e, depois de algum tempo, o tédio e a necessidade de partir. Podemos dizer que Abreu era um estrangeiro consigo mesmo, porque era comum que o autor mergulhasse em crises de depressão e se isolasse do convívio com os amigos e com os familiares, permanecendo trancado por dias em seu quarto. Os altos e baixos expressos pelo seu humor eram outra característica que salientava a oscilação de temperamento.

Assim, podemos percebê-lo como um eterno estrangeiro, um estrangeiro que não encontrava paradeiro em nenhum lugar, pois não pertencia a nenhum lugar, tornando-se, às vezes, um estrangeiro até para si mesmo, alguém que não compactua com a ordem vigente e que necessita de mais espaço, de mais compreensão. Essa condição de migrante, como aponta Kohler (2008), assume condicionamentos de acordo com o momento vivenciado pelo autor e o lugar no qual ele se encontra: “ao escrever sobre a situação do migrante, o escritor reflete sobre a alteridade, a questão da clivagem do sujeito (o ‘mesmo’/ o ‘outro’) e das múltiplas facetas identitárias” (KOHLE, 2008, p.60).

Talvez tudo isso se justifique com uma frase escrita por Abreu em uma carta para Maria Lúcia Magliani, em Londres, no dia 25 de janeiro de 1991: “No fundo, nunca saí de Santiago do Boqueirão” (ABREU in MORICONI, 2002. p. 205). Embora, ao longo de sua carreira, ele tenha desenvolvido uma literatura basicamente urbana, quase sempre, ambientada em grandes centros como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, e relacionada com os problemas que estes

lugares enfrentavam, nenhuma dessas cidades excluiu da lembrança e da escrita desse autor a pequena cidade interiorana de onde ele proveio. Tal fato permitiu que contrastes entre esses espaços (a metrópole e a cidade interiorana) fossem apresentados, compondo um vasto panorama, marcado pela nostalgia representada na criação da cidade ficcional de Passo da Guanxuma.

## 1.2 Idas e vindas ao Passo da Guanxuma

A cidade ficcional de Passo da Guanxuma tornou-se um elemento particular na obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Presente em vários textos, essa localidade acompanhou a evolução literária do autor. Com muitas similaridades em relação a Santiago, como se verá mais adiante neste estudo, o Passo da Guanxuma ultrapassou os limites entre um texto e outro, somando características e personagens que lhe conferiram uma singularidade alcançada por poucos espaços ficcionais até então.

Abreu, em um pequeno texto que antecede o conto *Introdução ao Passo da Guanxuma* - chamado pelo autor de “o conto do conto” (ABREU, 1995)<sup>12</sup> –, afirma que a primeira vez em que a cidade de Passo da Guanxuma figurou como espaço ficcional em um de seus contos foi em 1984, no texto intitulado *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, publicado em 1988, em *Os dragões não conhecem o paraíso*. Nesse mesmo livro, outros três contos fazem referência a essa localidade: *Linda, uma história horrível*; *O destino desfolhou*; e *Pequeno monstro*.

A última vez em que o autor fez referência a essa cidade foi no conto *Introdução ao Passo da Guanxuma*, publicado em 1995, em *Ovelhas Negras* – último livro editado por Abreu antes de falecer. Entre 1984 e 1995, o Passo da Guanxuma esteve presente em três publicações: *Os dragões não conhecem o paraíso*; *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*; e *Ovelhas negras*, e foi inserido na re-escritura de outras três: *Triângulo das águas*, re-escrita em 1991; *Limite branco*, re-escrita em 1992, e *Morangos mofados*, re-escrita em 1994. Nesta última,

---

<sup>12</sup> Essa expressão faz parte de um texto escrito por Abreu para a edição publicada em 1995, servindo como uma espécie de prefácio da obra, e encontra-se nas orelhas da capa.

em substituição à menção feita na primeira edição a Santiago do Boqueirão.

No texto que antecede o conto *Introdução ao Passo da Guanxuma*, publicado no livro *Ovelhas negras*, o escritor afirma: “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” (ABREU, 1995, p. 67). Realmente, Abreu não teve tempo de escrever o romance que ambicionava antes de sua morte. Todavia, a amplitude de referências encontradas sobre essa cidade ficcional permite, como se verá nas análises a seguir, que diversas personagens estabeleçam relações a partir desse local, compondo uma espécie de romance que une muitos textos, produzidos em diversas épocas, somando características desse espaço. Esse romance surge aberto, partido em sua estrutura clássica, como surgiram tantas personagens e espaços ao longo desses livros.

Alguns pontos, além das referências ao Passo da Guanxuma, são comuns entre esses textos e merecem destaque, como a ausência de nomes dos protagonistas, a constante presença de Porto Alegre e de São Paulo ao lado das referências ao Passo da Guanxuma, a multiplicidade de alusões à personagem Dulce Veiga, entre outras particularidades que serão mencionadas no decorrer da análise. A ausência de nomes permite que vários indivíduos abriguem-se sob essa indeterminação, refletindo a tentativa de homogeneização à qual as personagens estão sujeitas enquanto moradores da metrópole. Assim, acontece em muitos textos, com exceção de *Limite branco*, no qual Maurício é o protagonista, e em *Pela noite*, no qual os protagonistas assumem falsos nomes. A ausência de particularidades e de nomes possibilita que personagens singulares se desdobrem em muitas outras e tornem-se, de certa forma, “coletivas”.

As frequentes menções a Porto Alegre, enquanto capital, conferem um lugar na geografia ficcional gaúcha ao Passo da Guanxuma. Essa localização é reforçada pela referência a outras cidades como Osório e Tramandaí, e até mesmo a outros países, como Argentina e Uruguai. Essas alusões intensificam o pertencimento dessa cidade ao Rio Grande do Sul e, como consequência, individualizam e caracterizam as personagens que nela vivem ou viveram.

A referência a São Paulo, como centro urbano em oposição à interiorana Passo da Guanxuma, encontra também ancoragem no real, a partir das vivências do próprio autor que experienciou o contraste entre Santiago e São Paulo. A dificuldade de adaptação pela qual suas personagens passam, muitas vezes, gera a

necessidade do retorno seja pela saudade, seja pela ânsia da busca por compreensão. Tais sentimentos são constantes dentro dos textos e, somados às similaridades anteriormente apresentadas, reforçam o entrelaçamento das vozes das personagens com essa cidade ficcional.

Dulce Veiga é outro elemento que merece ênfase. Essa personagem, com grande destaque em *Onde andaré Dulce Veiga?*, é mencionada em outros textos nos quais o Passo da Guanxuma figura como espaço ficcional, como, por exemplo, na novela *Pela noite*, auxiliando a organização dos livros que apresentam esse local.

Assim, na tentativa de estabelecer o perímetro no qual a cidade de Passo da Guanxuma se insere, buscamos realizar um levantamento de suas características, das personagens que nela habitam e das ações que a destacam, em ordem cronológica de publicação e de re-escritura, estabelecendo essa localidade como fio condutor. Tal fio permite que ocorra um entrecruzamento de vozes narrativas que falam do Passo da Guanxuma, falam no Passo da Guanxuma e falam pelo Passo da Guanxuma, dialogando entre os textos e fora deles.

### 1.2.1 *Os dragões não conhecem o paraíso*

*Os dragões não conhecem o paraíso* foi publicado pela primeira vez em 1988, sendo composto por treze textos. A dedicatória a muitos amigos mortos antecipa um tema recorrente nos textos: a morte; o que torna o número de contos algo que não é gratuito: o número treze corresponde à carta da morte no tarô – a morte vista como recomeço e não como fim. Além da morte, também o amor se faz presente nos textos aproximando-os nas tentativas de recomeço.

Segundo Abreu, esse livro apresenta uma peculiaridade, pois “se o leitor quiser, esse pode ser um livro de contos. (...) Mas se o leitor também quiser, esse pode ser uma espécie de romance-móvil. Um romance desmontável (...)” (ABREU, 1988, p. 05). O caráter de “desmontável” reflete a fragmentação, a falta de unicidade, vivenciada por indivíduos que residem na metrópole paulistana, principal cenário desse livro. Assim, a cidade de Passo da Guanxuma surge como uma espécie de retorno às origens, um retorno para a unicidade, um re-encontro com o passado e com a infância. Apesar de poder ser lido como um “romance-móvil”,

neste trabalho, o trataremos como um livro de contos independentes, o que facilitará a análise e colaborará para o intento deste estudo.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, há quatro contos que apresentam menções à cidade ficcional de Passo da Guanxuma: *Linda, uma história horrível*; *O destino desfolhou*; *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*; e *Pequeno monstro*. No primeiro, *Linda, uma história horrível*, o narrador onisciente, em terceira pessoa, relata o retorno do protagonista, sem nome, à casa de sua mãe no Passo da Guanxuma. Há poucas referências no texto sobre a personagem principal e sobre sua vida em outra cidade, apenas a informação sobre sua idade aproximada: “Quase quarenta anos” (ABREU, 1988, p. 18), e sobre o fato de morar sozinho: “Também moro só, mãe. Se morresse, ninguém ia ficar sabendo. E não ia dar no jornal” (ABREU, 1988, p. 17). Contudo, é possível perceber, ao longo do texto, que a cidade na qual essa personagem vive é uma cidade maior do que o Passo, mais urbanizada, e, por consequência, mais poluída.

O protagonista retorna à cidade onde vive sua mãe para lhe contar que está doente. A doença da qual ele é acometido fica subentendida, podendo ser inferida através das parcas referências e descrições no texto que é a AIDS. Quando interrogado sobre o motivo de sua visita, o protagonista responde: “- Nada, mãe. Não foi nada. Deu saudade, só isso. De repente, me deu tanta saudade. Da senhora, de tudo” (ABREU, 1988, p. 16). A falta de coragem para contar a verdade sobre o que acontecia deve-se ao preconceito e à falta de informação sobre essa doença naquele período.

Há nesse texto uma proximidade entre o desgaste dos objetos e a passagem temporal para as personagens aliada à progressão da doença que acomete o protagonista. Um exemplo desta relação está no desgaste do tapete localizado na entrada da casa materna: “E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro - agora, que cor?” (ABREU, 1988, p. 13); e na deterioração dos móveis e da janela da cozinha: “A pequena janela basculante, vidro quebrado. No furo do vidro, ela colocara uma folha de jornal. *País mergulha no caos, na doença e na miséria* - ele leu. E sentou na cadeira de plástico rasgado” (ABREU, 1988, p. 15). O mesmo desgaste é encontrado na mãe, que possui a visão cada vez pior e manchas na pele; na cadela que apresenta o pelo ralo e está quase cega; e no protagonista que possui manchas no peito ocasionadas pela enfermidade.

E, embora o retorno signifique a busca pela segurança do lar em uma espécie de tentativa de retorno à infância metaforizada pela presença materna, a integração ao ambiente não é mais possível, porque as mudanças ocasionadas pelas experiências vivenciadas fora do Passo tornaram o protagonista um estrangeiro para aquele lugar, um estranho que não compartilha mais dos mesmos códigos:

De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir. Como se volta a fita num vídeo-cassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado. Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha. (ABREU, 1988, p. 15)

Essa vontade de abandonar a cidade de Passo da Guanxuma também está enraizada na construção da imagem do protagonista que, ao olhar-se no espelho, percebe-se como uma sombra em uma cidade interiorana, como uma criança assustada buscando, em sua cidade natal, em seu antigo lar, a segurança não encontrada na grande metrópole, a cura para a doença adquirida no grande centro urbano:

Como depois de uma vertigem, percebeu-se a olhar fixamente para o grande espelho da sala. No fundo do espelho na parede da sala de uma casa antiga, numa cidade provinciana, localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. Colocou a garrafa sobre a mesa, tirou o casaco. (ABREU, 1988. p. 21)

O regresso configura-se em uma tentativa de retomada do passado, e de abandono do anonimato imposto pela grande urbe. O retorno à casa materna é marcado pela dificuldade de comunicação entre mãe e filho que, após vários anos, já não compartilham mais dos mesmos códigos. Contudo, nostalgicamente, ambos tentam recuperar, por meio de um diálogo repleto de memórias, um passado em comum que um dia os uniu. A necessidade de lembrar ocorre por motivações distintas: enquanto ela teme a proximidade da morte, ele busca no passado elementos que o acolham e o façam sentir-se novamente em casa. Apesar dos interesses serem diferentes, ambos se re-encontram e minimizam os sentimentos de angústia e de deslocamento que os afligem.

O segundo conto, *O destino desfolhou*, foi inspirado em uma vivência de Caio

quando ele ainda morava em Santiago. De acordo com Dip (2009, p. 90), “a menina do conto era Tânia Pinto, primeira grande paixão de Caio, embora o namoro fosse quase 100% platônico. (...) Tânia sabia que tinha leucemia. Era uma menina precoce em atitudes, agia e vestia-se como se fosse adulta e namorava rapazes uma geração mais velha.”

Nesse texto, o narrador, em terceira pessoa, retorna ao passado para apresentar a história da paixão de um menino de doze anos, sem nome no texto, por uma colega chamada Beatriz, que era um ano mais velha (“Ela chamava-se Beatriz. Ele chamava-se - não vem ao caso” – ABREU, 1988, p.31). A falta do nome do protagonista retoma uma característica do conto anterior.

Beatriz tinha leucemia, a mesma doença que havia matado o pai dela. A descoberta de que sua colega estava doente motivou o protagonista a declarar o amor que sentia por ela, pedindo-a em namoro. Entretanto, a menina recusou o pedido, aniquilando qualquer outra possibilidade de relacionamento entre eles.

Nesse conto, a referência ao espaço ficcional de Passo da Guaxuma intensifica o caráter interiorano a ele conferido no texto anterior: “Aprendeu a dirigir o Simca Chambord branco forrado de vermelho do pai. Mas Passo da Guaxuma acabava logo: só restavam quatro estradas de terra vermelha poeirenta batida, perdidas até o horizonte” (ABREU, 1988, p. 31). A partir da referência a essa cidade ficcional, são destacados dois locais na tentativa de reforçar a aspectualização pretendida: o Cine Cruzeiro do Sul e o meretrício da Morocha. O Cine Cruzeiro do Sul apresenta-se como um local frequentado pelo protagonista e por Beatriz na infância e na adolescência: quando crianças, era lá que aconteciam os festivais escolares de final de ano, e, quando adolescentes, frequentavam as matinês aos domingos:

A outra cena acontecia num dos festivais de fim de ano do Grupo Escolar, no Cine Cruzeiro do Sul.

Ele estava na plateia, porque não sabia cantar nem dançar nem declamar, nem nada que os outros pudessem sentar e aplaudir - como ele sentava e aplaudia agora. (...)

Aos domingos, sim, tinha Beatriz na matinê das quatro. Sem dona Lucy. Havia agora Betinha, Aureluce, Tanara e outras amigas barulhentas em volta, uma fila inteira delas no Cine Cruzeiro do Sul” (ABREU, 1988, p. 25-26)

Já a casa da Morocha é um conhecido prostíbulo da cidade, sendo este o lugar escolhido pelo protagonista, após saber da morte de Beatriz, para ter sua

primeira relação sexual, pois até então nutria esperanças de que esta fosse com Beatriz, seu primeiro amor:

Deu a partida e enveredou pelos barrancos em direção à casa da Morocha. Alto do chão.  
 - El hermano de Tónico? - ela perguntou, oferecendo a cuia de mate novo, dente de ouro na frente. - Entonces, eres tu? Bién que él me tenga hablado, muy guapo. (ABREU, 1988, p.33)

Ao lado da nomeação da cidade ficcional de Passo da Guanxuma e da especificação de locais dentro desta, há a referência ao município de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Ao colocar no mesmo plano narrativo um espaço ficcional e um espaço real, o texto atribui uma igualdade de valor entre ambos, reforçando o caráter de realidade pretendido com o já referido espaço, além de localizar o Passo dentro da geografia ficcional do Rio Grande do Sul:

Foram esses os anos em que Beatriz foi embora. Para a capital, para se tratar, diziam. (...)  
 - E a filha da Lucy, tu já soube?  
 - Quem, a Beatriz?  
 - E a Lucy tinha outra filha, criatura?  
 - Perguntei por perguntar. Que aconteceu?  
 - Pois diz que morreu, em Porto Alegre.  
 (ABREU, 1988, p. 30-31)

Essa é a primeira menção à localização da cidade de Passo da Guanxuma, que até então poderia estar situada em qualquer lugar. Seu pertencimento ao Rio Grande do Sul lhe confere tipicidades que, como se verá mais adiante, particularizam-na e, por conseguinte, particularizam as vozes dos narradores e das personagens que falam dela.

No terceiro conto, *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, o narrador-protagonista, sem nome, estabelece um monólogo que pode ser dividido em duas partes: a primeira caracteriza-se pela escritura de uma carta cujo destinatário é o amigo Dudu, assassinado pelo próprio protagonista no Passo da Guanxuma, há sete anos; e a segunda apresenta-se como um monólogo interior, no qual o narrador faz algumas reflexões sobre sua vida na nova cidade, para a qual se mudou depois do incidente com Dudu. Sobre o narrador há poucas referências, apenas sabe-se que possui trinta e três anos, pele branca, cabelos crespos, apresenta muitos pelos em todo o corpo (“Tem pelo por todo lado, quando faço a

barba tenho que começar a raspar ali onde termina o peito e começa o pescoço” – ABREU, 1988, p. 83), e que vive sozinho em um quarto no décimo andar de uma pensão.

Durante o monólogo, repleto de expressões saudosistas, o narrador deixa transparecer sua dificuldade em distanciar-se da cidade que ficou para trás e em adaptar-se à nova cidade, estabelecendo-se em um entre-lugar<sup>13</sup>:

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 daqueles caras de circo que anda 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? (ABREU, 1988, p. 82)

Em decorrência dessa dificuldade, a cidade de Passo da Guanxuma é delineada como um espaço longínquo para o qual o protagonista não pode retornar, e, por conseguinte, almejado, pois está relacionado ao que é conhecido, sendo recomposto, por meio da memória, a partir de recordações quase oníricas:

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. Quando pensei setembro, pensei também numas coisas meio babacas, tipo borboletinhas esvoaçando, florzinhas arrebetando a terra, ventanias, céu azul como se fosse pintado a mão. Tanta besteirada tinha naquela cidade, meu Deus. Ainda terá? (ABREU, 1988, p. 81-82)

Essas recordações dificultam a inserção da personagem principal na nova cidade e despertam, conseqüentemente, lembranças de fatos e de lugares relacionados a sua cidade natal que aumentam o desejo de retorno: “Quando penso

---

<sup>13</sup> O termo “entre-lugar” foi cunhado por Silvano Santiago (1978) e sugere que a maior e mais importante contribuição do escritor continental à civilização ocidental deverá vir da destruição sistemática dos conceitos de pureza e de unidade, o que poderá concretizar-se através da assimilação crítica das fontes metropolitanas. Segundo esse autor, o continente latino-americano não pode isolar-se das influências e interferências estrangeiras na tentativa de recuperar sua imaginária condição de paraíso. Dessa forma, caberia ao escritor - e aos demais intelectuais - aprender a manejar a língua da metrópole para em seguida combatê-la, estabelecendo um entre-lugar, atravessado pela dupla postura de resistência e de assimilação. Em lugar da servidão aos modelos da metrópole, Santiago sugere que ocorra marcação de um lugar particular. Esse conceito é importante para a compreensão tanto da postura dos intelectuais quanto para lidar com o deslocamento de grandes contingentes populacionais ao redor do mundo que migram, comumente, de cidades interioranas para grandes centros urbanos, como é o caso do protagonista do conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*.

desse jeito, nesta cidade daqui, Dudu, você nem sabe como me dá uma vontade doida, doida de voltar” (ABREU, 1988, p. 82 ). Por meio do cenário descrito pelo narrador nesse conto, a cidade de Passo da Guanxuma pode ser concebida como uma cidade interiorana em oposição à cidade para a qual o protagonista mudou-se.

São apresentados, através das referências ao Passo, outros lugares que fazem parte dele, como a sanga Caraguatatá (“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” – ABREU, 1988, p. 83). Ao lado dessa sanga, há uma pequena praia, com areias claras, que auxilia na composição do cenário (“No Passo tinha sol quase todo dia, e uma praiazinha de areia bem clara, na beira da sanga” - ABREU, 1988, p. 84).

A nova cidade onde o narrador está vivendo não é nomeada no texto. Contudo, há algumas referências que permitem sua associação com a cidade de São Paulo. Entre essas referências estão a menção da Praça Roosevelt (“Nem falta de amor, que te falei da Teresângela, e tem também o Carlão ali da Praça Roosevelt.” – ABREU, 1988, p. 87), e a menção da rua Augusta (“Eu vinha descendo a rua Augusta quando vi você dobrar aquela esquina da banca de frutas” – ABREU, 1988, p. 88).

O protagonista desse conto apresenta um aspecto em comum com a personagem principal do conto *Linda, uma história horrível*: ambos saem dessa cidade interiorana para viver em uma cidade maior e, em nenhum dos contos, essa nova cidade é nomeada, embora, em *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, haja referências que permitem associar a nova cidade a São Paulo. Essa similitude retoma não apenas o espaço, mas também as atitudes das personagens.

O Passo da Guanxuma, em *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, surge relacionado ao passado do protagonista, enquanto São Paulo configura-se como o presente. O desejo do retorno, da recuperação do passado, está associado à interioraneidade, à limpeza e à retomada de experiências que fazem parte da memória da personagem principal, opondo-se à vida poluída na grande cidade (da mesma maneira que acontece no conto *Linda, uma história horrível*): “Sempre olho para cima, para ver o ar cinzento entre a minha janela e o paredão do outro edifício que se encomprida até misturar com o céu. Feito uma capa

grossa de fuligem jogada sobre esta cidade tão longe aí do Passo e de tudo que é claro, mesmo meio babaca” (ABREU, 1988, p. 82).

O quarto conto, *Pequeno monstro*, é o último de *Os dragões não conhecem o paraíso* que traz a cidade de Passo da Guanxuma como espaço ficcional. Esse texto reorganiza alguns elementos referentes ao estranhamento e ao estrangeiro apresentados nos contos anteriores e atribui significações distintas a eles. Nesse texto, o narrador, em primeira pessoa, não possui nome explícito, como nos três contos anteriores, podendo ser percebido como um adolescente que passa pelas modificações físicas e psicológicas sofridas nesta idade. A percepção das alterações pelas quais passa seu corpo e das sensações ocasionadas por estas fazem com que o protagonista sintá-se “um monstro”:

(eu) tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, eu queria me esconder de todos. Só de tardezinha saía de casa, na hora que as empregadas domésticas - as dosas, o Pai dizia - estavam voltando da praia. Então caminhava quilômetros na beira do mar, me rolava na areia, vez enquanto chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro, ninguém te quer. (ABREU, 1988, p. 125)

Em um período de férias de verão, o narrador e sua família viajaram para a praia e receberam a visita de Alex, primo do narrador. Alex é um jovem que vive na capital, Porto Alegre, e foi aprovado no vestibular para o Curso de Medicina. O encontro entre o narrador e o primo permite a aproximação da cidade interiorana de Passo da Guanxuma e da urbana Porto Alegre em um terceiro espaço: a praia. O contato com esse parente propicia que o narrador possa lidar de forma mais amena com as mudanças pelas quais está passando e que o fazem sentir-se como um estranho, como um estrangeiro no entorno em que se encontrava: “Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro” (ABREU, 1988, p. 146).

O espaço onde ocorre a ação possui algumas ancoragens no real, estabelecidas por meio de referências a cidades reais existentes no Rio Grande do Sul. A praia onde as personagens estão é apresentada como Tramandaí, em referência ao espaço geográfico real localizado no litoral norte do Rio Grande do Sul (“Longe dali, de Tramandaí” – ABREU, 1988, p. 127). Também há alusão a Cidreira, outra praia do mesmo litoral: “Eu gostava de ir até aquele farol no caminho de Cidreira, onde tinha umas dunas e era bom ficar deitado na areia, olhando o mar

sem fim” (ABREU, 1988, p. 127). Outra referência é a capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - também presente no conto *O destino desfolhou* - local onde mora o primo Alex. Quando a cidade de Porto Alegre é mencionada no texto, ela vem acompanhada de outras informações espaciais, como a menção de locais específicos, que intensificam a ancoragem estabelecida na realidade e consolidam o caráter de real pretendido com as menções anteriores:

(...) aí ele contou que a Mãe tinha falado que andava pensando em me mandar estudar em Porto Alegre, e primeiro me deu um baita cagaço, depois foi me vindo uma coragem boa e uma alegria no coração, ia ser que nem filme, andar de bonde sozinho do centro até o tal de Partenon, onde ele falou que morava, e eu ia lá todo domingo de tardezinha, ficava no quarto dele ouvindo na eletrola aqueles discos que ele disse que ia me mostrar (...) (ABREU, 1988, p. 141)

Essas referências a lugares reais somam-se à menção do espaço interiorano e fictício de Passo da Guanxuma, compondo um cenário amplo que se estende do interior à capital: “eu ficava o ano todo lá naquele cafundó do Passo da Guanxuma e ele em Porto Alegre” (ABREU, 1988, p. 141), conferindo uma localização particular na geografia ficcional gaúcha. Nesse conto, a alusão à cidade do Passo ressalta o caráter interiorano marcado pelo emprego do vocábulo “cafundó” para qualificá-la.

Nesse texto, o interior e a capital voltam a estar associados à passagem da infância para a idade adulta. O ingresso na adolescência marca, como visto no trecho acima, o desejo de ingressar também em uma cidade grande, reforçando, assim, a associação da infância ao interior feita nos contos anteriores. Passo da Guanxuma, então, passaria a pertencer ao passado, pois o desejo presente e futuro, relacionado à adolescência e à idade adulta, está vinculado a uma cidade maior.

### 1.2.2 Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B

*Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B* foi publicado em 1990, e é a segunda incursão de Caio Fernando Abreu no gênero romance – a primeira foi *Limite branco* publicado em 1970. Segundo Abreu, esse foi um dos textos que mais demorou para ser escrito. Em uma carta destinada à roteirista Thereza Falcão, datada de dois de março de 1990, em São Paulo, o autor afirma:

(...) enlouqueci e comecei a escrever um romance. Na verdade eu vinha trabalhando nele desde 1985, de repente uma tarde, numa fila de banco, de repente fez *click!* E ficou pronto na minha cabeça. Tenho escrito todo dia. Como quem carrega pedras, naquela neurose de querer a perfeição. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 174-175)

Na verdade, pelas demais cartas escritas por Abreu, podemos perceber que a ideia de um romance com a personagem Dulce Veiga é anterior a 1985, tendo cerca de doze anos. O “click” do qual o autor fala nessa carta é a frase que inicia o texto: “eu deveria cantar” (ABREU, 1990, p. 11), frase-imã a partir da qual teria se desenvolvido o restante da história. A obsessão pela escrita desse romance e o grande interesse pela personagem Dulce Veiga fez com que essa figura estivesse presente em outros textos do autor antes que o romance fosse concretizado. Contudo, Dulce Veiga não é uma criação de Abreu. Segundo Callegari (2008, p. 138-139):

Dulce Veiga, a cantora, não era uma invenção de Caio. Quem a criou foi o escritor Marques Rebelo, que nos anos 30 escreveu *A estrela sobe*, com Dulce, ainda chamada Dulce Rodrigues, como personagem. Em 1974, Bruno Barreto faz a versão do romance para o cinema, e rebatiza a cantora, agora sim, de Dulce Veiga.

Embora não seja uma criação de Caio Fernando Abreu, foi com ele que essa personagem popularizou-se, ganhando fama e repercussão. E, devido a sua constante menção, em vários textos, Dulce ganhou um status próximo da realidade, dividindo a “cena” com cantoras como Adriana Calcanhoto.

*Onde andaré Dulce Veiga?* é apresentado a partir da voz de um narrador em primeira pessoa que não possui nome. Ele é um jornalista de quarenta anos que, após algum tempo desempregado, consegue trabalho no *Diário da Cidade*, um jornal de São Paulo – SP. Em uma carta escrita em dezenove de março de 1990, em São Paulo, para Maria Lídia Magliani, Abreu fala da construção dessa personagem, através da qual percebemos algumas aproximações com as vivências do autor:

Seguinte: no livro todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. Ele é um jornalista chegando nos 40 anos (hmmm...), publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, a vida toda viajou de um canto para outro, sem se fixar em cidade nenhuma, em amor nenhum, homem ou mulher. Ele nem sabe direito da própria sexualidade, na verdade o romance inteiro é o pobre buscando a própria *anima*. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 178-179)

Dividido em sete partes: *Segunda-feira: Vaginas Dentadas*; *Terça-feira: The hard core of beauty*; *Quarta-feira: A fera muçulmana*; *Quinta-feira: Poltrona verde*; *Sexta-feira: O labirinto de mercúrio*; *Sábado: Vaga estrela do norte*; *Domingo: Nada além*, esse texto inicia com o primeiro dia de trabalho do narrador em seu novo emprego. Encarregado de entrevistar Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas, uma banda de rock que tem feito muito sucesso na cidade, o jornalista depara-se com lembranças de Dulce Veiga: uma cantora que ele havia entrevistado há muito tempo. Dulce está desaparecida há vinte anos, desde que, ao não comparecer a um show que promoveria sua carreira, sumiu da cidade e nunca mais foi vista por ninguém.

O narrador fica surpreso ao descobrir que Márcia Felácio é filha de Dulce, e, em meio a uma diversidade de recordações, surge a pergunta: Onde estará Dulce Veiga? Essa indagação parece não ter resposta, pelo menos não satisfatória. Rafic, dono do *Diário da Cidade*, imbuí o narrador da missão de descobrir o paradeiro de Dulce, permitindo que ele afaste-se do jornal até que possa desvendar esse mistério.

Ao longo dos sete capítulos, cada um correspondente a um dia da semana, o jornalista empreende uma busca por vestígios, por pistas que possam indicar o paradeiro de Dulce. Ao recorrer as suas próprias lembranças, ele estabelece relações entre Márcia, Dulce e Saul (amante desta última). Márcia não possui contato com a mãe que mal chegou a conhecer. Saul, pai biológico de Márcia, enlouqueceu após ser torturado pela ditadura militar devido a seu envolvimento com atividades comunistas. Travestindo-se de Dulce Veiga, Saul aliena-se da realidade, mas é através da revelação de um diário da cantora, mantido em sigilo pelo ex-amante, que o jornalista consegue a pista mais evidente sobre o seu paradeiro.

No sábado, o narrador viaja para a pequena cidade de Estrela do Norte, e encontra Dulce cantando em uma churrascaria. O jornalista passa a noite na casa da cantora, mas não obtém todas as respostas que procura. No domingo, quando finda a semana, ele retorna, cantando, para São Paulo, mais tranquilo, talvez tenha encontrado, finalmente, sua “anima”.

Todo o romance está estruturado ao redor da ação de cantar. A frase que abre o texto já identifica isso: “eu deveria cantar”. Contudo, naquele instante o narrador não consegue entoar nenhuma melodia, ação essa que se concretizará apenas no final do livro, como se fechasse um ciclo. Embora o narrador não consiga, a música, ao longo do texto, provém de outros lugares: de Dulce Veiga, a maior

estrela no romance, de Márcia Felácio e das Vaginas Dentadas, até o momento em que o protagonista sinte-se seguro para cantar sozinho.

A maior parte das ações do romance está ambientada na cidade de São Paulo. Entretanto, por meio da memória do narrador surge outra cidade: Passo da Guanxuma. Lugar onde o jornalista nasceu, esse local é apresentado, com certa nostalgia, através das lembranças:

Primeira estrela que vejo, lembrei, realiza o meu desejo, pulávamos amarelinha riscada com pedaços de tijolo pelas calçadas do Passo da Guanxuma, eu sempre queimava o limite do céu na hora de dar o giro de costas, num salto, olhos fechados, sete vezes repetir, olhos abertos presos na estrela até fazer o último pedido, depois não olhar mais para cima. (ABREU, 1990, p. 36)

Além do fragmento acima, outras quatro vezes o Passo da Guanxuma é mencionado nesse livro. Em oposição à grande metrópole paulistana, essa cidade configura-se em um espaço interiorano, com “açudes límpidos” (ABREU, 1990, p. 56), nos quais é possível nadar. Embora não haja referência explícita ao Rio Grande do Sul, podemos inferir que essa cidade ocupa a mesma localização dos textos anteriores, pois locais como o rio Uruguai voltam a fazer parte de suas referências geográficas:

Quando íamos para a fronteira, no começo do verão, minha mãe passava dois dias fazendo pão, fritando pastéis, matando e assando frangos. Presentindo ausências, o cachorro uivava baixinho, metido embaixo das camas. Depois o pai tirava da garagem o velho Chevrolet parecido com um morcego, e eu ficava olhando a luz esbranquiçada das manhãs no Passo da Guanxuma. A viagem durava um dia inteiro, até o rio Uruguai. (ABREU, 1990, p. 119)

As escassas referências ao Passo da Guanxuma em *Onde andaré Dulce Veiga?* não permitem que mais detalhes sobre esse lugar sejam identificados. Nesse texto, a relação de oposição entre a cidade interiorana e a grande metrópole se estabelece entre Passo da Guanxuma - São Paulo e São Paulo – Estrela do Norte. A primeira é vivenciada pelo narrador que, sozinho na metrópole, busca o autoconhecimento. As recordações da infância surgem afins com a segurança e a proteção propiciadas pela cidade interiorana. São Paulo configura-se como o ambiente adulto e urbano no qual o narrador está imerso, desconstruído e fragmentado. O momento de encontro ocorre apenas no final do livro, quando, na

cidade interiorana de Estrela do Norte, ele consegue sentir-se seguro novamente.

A segunda relação é buscada por Dulce Veiga que abandona a metrópole em busca de felicidade, deixando para trás uma vida fragmentada, repleta de vícios e incompletudes. Dulce partiu em busca de si mesma, em busca do encontro com a natureza, com a calma e a tranquilidade que são proporcionadas pela pequena cidade.

Esse romance exerce um papel importante quanto ao estabelecimento do diálogo com outros textos. Dulce Veiga, uma das principais personagens, já esteve presente na novela *Pela noite* que integra o livro *Triângulo das águas*. Em *Pela noite*, ambientada também na cidade de São Paulo, há apenas uma breve menção sobre essa personagem. Tal ocorre quando Santiago remexe os discos do amigo Pêrsio e, entre eles, descobre o de Dulce:

Remexeu nos discos sem vontade, Caetano, Gal, Duke Ellington, Armstrong, Stan Getz, Thelonious Monk, Marina, acariciou a capa de um Erik Satie, Silvia Telles, continuou mexendo, João Gilberto, Ray Charles, Dinah Washington, Elis, várias Elis, Dulce Veiga, Nina Simone, Ângela Rô-Rô, obras completas, um velho Mutantes, um Sérgio Sampaio, fui internado ontem, lembrou, um Brahms. Deteve-se na capa conhecida, azul-desbotado, rosto branco, olhos fechados como uma máscara mortuária. (ABREU, 2008, p.127)

Quando Dulce Veiga é citada junto com outros artistas reais, essa personagem ganha um status de existência próximo ao real. Também no conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, publicado, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, há referência a essa personagem: “Meu único luxo têm sido os discos de Dulce Veiga que fico catando nas lojas, já tenho quase todos, você ia gostar de ouvir, outro dia encontrei até o *Dulce Também Diz Não*, autografado e tudo” (ABREU, 1988, p. 87). Pelo tempo que Abreu afirma ter demorado a escrever o romance, é provável que na época em que escreveu esses dois textos, a personagem Dulce Veiga já estivesse delineando-se em suas composições.

O narrador protagonista do conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga* está em uma cidade grande, e, na carta que escreve para o amigo Dudu, no Passo da Guanxuma, ele fala de Dulce como se o amigo não a conhecesse “você ia gostar de ouvir”. Dessa forma, pode-se inferir que a música de Dulce não faz parte da interioraneidade do Passo, estando, como no romance, associada a um grande centro urbano.

No texto *Introdução ao Passo da Guanxuma*, escrito em 1990, Dulce Veiga volta a aparecer. Porém, nesse conto, ela é mencionada como uma moradora do Passo que foi embora: “Foi assim que Dulce Veiga certa vez entrou na cidade de tardezinha, pouco antes de ir embora para sempre, um girassol dos pequenos entre os cabelos naquele tempo ainda castanhos, lisos, caídos abaixo da cintura, tantos anos atrás, quase ninguém lembra sequer que ela era de lá” (ABREU, 2002, p. 34).

Essa informação revela o passado de Dulce, até então não apresentado nos textos anteriores, pois no conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, a menção a essa personagem aparece através de sua atuação artística que parece ser desconhecida pelos moradores do referido local. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, quando Dulce conhece o narrador, seu encontro ocorre em São Paulo. Em momento algum do texto, o narrador, natural de Passo da Guanxuma, faz referência sobre conhecê-la de outro local que não seja São Paulo, e sequer menciona que a cantora possa ter algum vínculo com o Passo, o que aumenta o caráter de mistério criado ao redor dessa personagem no romance.

### 1.2.3 *Triângulo das águas*

*Triângulo das águas* foi publicado pela primeira vez em 1983 pela Editora Nova Fronteira. A novela *Pela noite*, terceiro texto do livro, passou por algumas modificações para a publicação da segunda edição em 1991. E, em 1996, passou por outras alterações, compondo *Estranhos Estrangeiros* (1996). Aqui, optou-se pelo texto da edição de 1991, no qual a cidade de Passo da Guanxuma foi inserida pela primeira vez.

Composto por três novelas: *Dodecaedro*; *O marinheiro*; e *Pela noite*, essa publicação é apontada por Abreu como “a mais atípica” (ABREU, 2008, p.15), pois, segundo ele, não seguiu nenhum planejamento prévio. Nos três textos, como no título, as referências à água são constantes: rio, mar e chuva permeiam todas as novelas. O autor, em 1991, escreveu o texto *Para não gritar* que se pretende como uma abertura para o livro publicado nesse ano. Nesse texto ele afirma:

A astrologia foi, aliás, fundamental para escrevê-lo. Todo o livro, percebi aos

poucos, estruturava-se sobre a simbologia dos signos da água: a emoção. Peixes, em *Dodecaedro*, o inconsciente e o caos; Escorpião, em *O marinheiro*, a capacidade de redenção plutoniana pela destruição de todas as proteções; Câncer, em *Pela noite*, a desesperada busca da afetividade maternal perdida – aquele “no colo da manhã” onde finalmente repousam exaustos os dois tresnoitados protagonistas, Pérsio e Santiago. (ABREU, 2008, p. 16)

A influência da astrologia e a influência da água geraram textos intimistas que são apresentados por narradores em primeira pessoa, exceto pelo último, único a conter referências ao Passo da Guanxuma. *Pela noite* possui um narrador onisciente que apresenta a noite paulistana através das ações de duas personagens com poucas descrições físicas. Nenhuma das personagens tem seus nomes verdadeiros revelados, apenas identificações fictícias que são atribuídas por elas próprias:

Parado na 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.

- 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, 2008, p. 117-118)

Com as identidades reais deixadas de lado, os novos nomes propiciam também uma nova possibilidade de vida, pelo menos naquela noite: “Com um nome desses você pode virar a noite impunemente. Do champanhe à cachaça, dos Jardins ao Jeca, do *Off* à Terra de Marlboro. Sem culpa alguma, rapaz” (ABREU, 2008, p. 121). Pouco se sabe sobre Pérsio ou Santiago. O primeiro, com dificuldades de conseguir um parceiro fixo, envolveu-se em diversas relações amorosas ao longo de sua estadia em São Paulo. Santiago, com trinta e três anos, ao contrário do amigo, teve apenas dois parceiros: uma mulher de quem ficou noivo enquanto ainda vivia no Passo da Guanxuma, e um homem, quando já morava em São Paulo, com quem se relacionou por dez anos.

Durante a novela, Pérsio fala sem parar, revelando suas culpas, seus medos e suas inseguranças, enquanto o paciente interlocutor Santiago o escuta. Em meio a suas longas falas, Pérsio menciona a AIDS, e a associa ao medo: “Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS” (ABREU, 2008, p.177). Ao longo do texto, as personagens, que começaram a noite no apartamento de Pérsio, adentram a

noite paulistana, passando por restaurantes e boates, mapeando as possibilidades de distração, possibilidades de assunção dos novos Santiago e Pêrsio. Contudo, nenhum dos dois consegue desfazer-se inteiramente de seu passado, e, em meio ao tempo movediço do presente, os dois resgatam lembranças ao mesmo tempo em que lidam com as sensações presentes, percorrendo um caminho, na noite paulistana, de descoberta mútua de seus medos e frustrações.

A cidade de Passo da Guanxuma, nesse texto, surge com poucas referências, com poucas descrições, sendo mencionada, explicitamente, apenas duas vezes. Passo da Guanxuma é a cidade de onde as duas personagens vieram e, por conseguinte, apresenta aspectos nostálgicos em suas menções, embora apenas Pêrsio mencione a vontade de retornar:

Pêrsio parou de falar. Bebeu mais um gole de conhaque.

- Foi. Bem assim. *Flashback* na mosca, cara. Entra “Years of solitude” na trilha. Só uma vinheta, anos. Anos de solidão. Falar em *flashback*, 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. Besteira? Pode ser, mas me dá um cansaço daqui. Um nojo, às vezes me dá. Esse cinismo lento invadindo. Principalmente quando chove, e chove sempre. Você não tem?

- O quê?

- Vontade de voltar.

- Agora é muito tarde.

- Já pensou, eu lá? Não ia ter nada a ver, menino. *God!* como ia ser medonho. Não ia mesmo ter nada a ver. (Abreu, 2008, p. 154)

(...) Olhou para a frente enquanto Santiago limpava o vidro. O casarão antigo recém-pintado. As molduras das janelas cuidadosamente coloridas de azul-marinho brilhante, ressaltadas contra o branco do fundo, as vidraças lavradas com guirlandas de flores miudinhas. Era quando via casas assim, pensou, que sentia vontade de voltar para o Passo da Guanxuma. Quis dizer qualquer coisa sobre isso, vidraças assim. (ABREU, 2008, p. 200)

Nessa novela, não há referências claras à geografia ficcional do Passo da Guanxuma, apenas alguns aspectos relacionados aos moradores do local são possíveis de serem inferidos por meio das memórias das duas personagens à medida que estas são relatadas no decorrer do texto. É assim que algumas colegas de colégio que ridicularizavam Pêrsio (“Aquelas garotas todas gritando de manhã bem cedo, quando eu ia para o colégio. Todos os dias. Ao meio-dia, quando voltava. Todos, todos os dias. *God!*, que inferno. Semana após semana, ano após ano. Eu já não tinha coragem de sair de casa” – ABREU, 2008, p. 155), seu Benjamim, um barbeiro homossexual que se suicidou, Ary, também homossexual, que trabalhava

em um Instituto de Beleza, Regina Magalhães, ex-cunhada de Santiago, também homossexual, e Rejane Magalhães, ex-namorada de Santiago, são apresentados: com menções breves e parcas, mas significativas. Todavia, cabe salientar que, na condição de memórias, e tendo sido percebidas sob prismas particulares de observação, tais características são passíveis de discussão.

Em *Pela noite*, há uma clara relação entre a metrópole e a sensação de ser estrangeiro. À medida que Pérsio fala sem parar, essa personagem revela-se fragmentada e deslocada em comunhão com a cidade, como se ele representasse o espaço no qual está inserido. O desejo de retornar ao Passo confirma a angústia de estar em meio à turba, em ser apenas mais um. A busca por outros nomes, por outras identidades reforça a dificuldade de individualização na cidade grande e o anseio por não ser mais anônimo.

Nesse texto, cabe ainda destacar uma passagem em que o autor estabelece uma clara relação entre a ficção e a realidade, permitindo que uma adentre na outra, confundindo-as. Quando Pérsio escolhe o nome Santiago para o seu interlocutor, ele tenta justificá-lo recorrendo a outros empregos do nome que são conhecidos, como a cidade de Santiago de Compostela e Santiago Nasar, personagem do texto *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez. Entre essas menções encontra-se a cidade de Santiago, município do qual Caio Fernando Abreu é oriundo, e, ao lado dessa menção, está Ruy Krebs, amigo de Abreu, e natural da mesma cidade:

Tem Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, terra de macho, chê, quase fronteira com a Argentina, já ouviu falar? Pois tem, quer ver no mapa? Tive um amigo de lá, o Ruy, onde andaré o Ruy Krebs? - Deu um salto no ar, arregalando os olhos. (ABREU, 2008, p. 119)

Essas referências permitem que o leitor aproxime a realidade do escritor da sua escrita, confundindo os dois planos e fortalecendo o efeito de real pretendido. Além disso, também distingue, geograficamente, a cidade de Santiago e a de Passo da Guanxuma<sup>14</sup>, não permitindo que essa última seja localizada geograficamente devido à ausência de referências espaciais, existindo apenas em um mapa afetivo traçado pelas personagens através de recordações fracionadas, tão fracionadas

---

<sup>14</sup> Essa distinção é rara na obra de Abreu, ocorrendo apenas nesse texto, provavelmente pelo fato do Passo da Guanxuma ter sido inserido apenas na re-escritura.

quanto a vida que possuem na metrópole.

#### 1.2.4 *Limite branco*

*Limite branco* foi o primeiro romance escrito por Abreu, quando o autor tinha apenas dezenove anos. Produzido em 1967, foi publicado pela primeira vez apenas em 1970 pela Editora Expressão e Cultura. Em 1994, esse romance foi re-editado pela Editora Siciliano. Tal re-edição contou com a re-escritura, em 1992, de algumas passagens, como informa o autor no trecho de uma carta escrita, em São Paulo, no dia 27 de janeiro de 1992, para a pintora Maria Lídia Magliani: “estou re-escrevendo *Limite branco* para ser re-editado, é uma viagem doida: o original é de 1967” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 228-229). Essa re-escrita alterou alguns elementos do texto, entre os quais está a inserção da cidade de Passo da Guanxuma como espaço ficcional. Devido a isso, optou-se por considerar, na linha cronológica traçada em busca de referências sobre esse local, a re-edição de 1994.

Ambientado no final da década de 1960, esse romance tem como principal temática a adolescência e tudo que envolvia ser adolescente nesse período. Podemos dizer que é um texto sobre a adolescência escrito por um pós-adolescente, um texto de despedida dessa fase da vida, sendo que a literatura, então, nasce praticamente em contiguidade com as vivências do autor de apenas dezenove anos.

*Limite branco* está estruturado a partir de duas vozes narrativas que apresentam pontos de vista distintos que se somam: a primeira de um narrador onisciente em terceira pessoa que relata a vida de Maurício, recorrendo a *flashbacks*; a segunda estruturada a partir do diário do protagonista, então com dezenove anos, escrito na primeira pessoa do singular, no presente, configurando-se como uma espécie de segundo narrador, um narrador-protagonista localizado no presente. No decorrer do texto, essas vozes alternam-se, somando informações que contribuem para a compreensão do texto, para, no final, encontrarem-se, tornando-se uníssonas.

Maurício, o protagonista, vive na cidade interiorana de Passo da Guanxuma com seus pais. No decorrer do romance, surgem personagens relacionadas,

principalmente, ao ambiente familiar: a tia Violeta com seu fascínio por morangos; a avó com um álbum de retratos simbolizando a tradição familiar; o tio Pedro casado com a tia Mariazinha, pais de Eduardo; tia Clotilde, mãe de Maria Lúcia, as duas moradoras do Rio de Janeiro. Além dessas, outras personagens também assumem participações importantes: Luciana, a empregada que se suicida por não ter coragem de revelar seu amor por Eduardo, pois a diferença social entre eles a intimidava; Laurinda e Zeca, vizinhos da família; Bruno, colega de escola de Maurício, na capital; e a amiga Marlene, também moradora da capital.

O reconhecimento da morte e a sensação de perda desde cedo se instalaram na vida do protagonista, primeiro com a morte de Luciana, depois com o falecimento da avó, e, ao final do romance, com a morte da mãe e do bebê que ela esperava: uma menina que se chamaria Virginia. A morte da empregada e da avó contribuíram para aumentar a introspecção na qual Maurício mergulha gradualmente ao longo do romance. A fase de mudanças que é inaugurada com o início da adolescência, quando não se é mais criança, mas ainda não se é adulto, promove um lugar intermediário que é acentuado pela falta de diálogo entre o protagonista e sua família, culminando em um maior isolamento: “Não tive nenhuma orientação, nenhuma educação nesse sentido. O que aprendi foi através da boca não muito limpa dos colegas de aula, dos livros de anatomia folheados na biblioteca” (ABREU, 1994, p. 82-83).

A relação entre o protagonista e as experiências que vivencia é fundamental para a compreensão das mudanças que envolvem a passagem da infância para a adolescência e desta para a idade adulta. De acordo com Favalli (1988, p. 16):

Trata-se, pois, de um romance de formação, a realizar-se ao longo de uma série de perdas ou mortes que desempenham a função de ritos de passagem: o suicídio da babá que lhe conta histórias de fadas, representativo das rupturas iniciais com a figura materna e as fantasias mágicas da infância; o afastamento do amigo Bruno, o colega que repele a sexualidade inerente aos seus treze anos; a “morte” do primo rebelde, reencontrado anos depois, calvo, gordo, pai de família como um adulto comum. O processo encerra-se quando Maurício, não mais se opondo à família, mas aceitando-a em suas qualidades e defeitos, enfrenta a perda definitiva, a morte da mãe e do bebê que ela espera, símbolos do desligamento derradeiro com o que lhe resta de comportamentos regressivos.

Assim, ao final, quando as vozes encontram-se, e os *flashbacks* findam, o “limite branco” entre a adolescência e a idade adulta é ultrapassado, e a partir de

então, o protagonista ingressará em outra fase de sua vida. Por tratar-se de um texto intimista, há poucas descrições espaciais, sendo apresentadas somente as que são essenciais para o andamento do texto. Em decorrência dessas poucas descrições, a cidade na qual Maurício vivia é nomeada apenas no momento da partida do protagonista:

A plataforma oscilava, os solavancos do vagão faziam as três imagens saltarem como bolas de pingue-pongue. Ergueu a mão, abanando. Mas sabia que ninguém conseguiria vê-lo. As árvores interpunham seus galhos entre ele e o Passo da Guanxuma, cada vez mais parecida com um presépio esquecido entre dois montes.<sup>15</sup> (ABREU, 1994, p. 72)

Além do caráter interiorano que pode ser inferido a partir das poucas características apresentadas e a partir da fala de algumas personagens (“De repente o pai dizendo à mãe: ‘Não tem mais nada que prenda a gente aqui neste fim de mundo. A gente precisa pensar é no futuro do guri” – ABREU, 1994, p. 73; “Seria diferente, agora. Só voltaria ali nas férias, e seria olhado com aquele misto de desprezo, inveja e respeito com que eram encarados os ‘guris da cidade grande” – ABREU, 1994, p. 75; “Eu também não sou daqui — explicou Maurício. — Sou do interior. Viemos faz pouco tempo de lá, não conheço ninguém” – ABREU, 1994, p. 100) é possível delinear algum resquício sobre sua localização geográfica. Quando a família do protagonista muda-se do Passo, o destino é a capital.

Da mesma forma que são escassos os dados para a identificação do Passo da Guanxuma, também o são para identificar a capital. Entretanto, em uma passagem, Abreu permite que o leitor confirme suas suspeitas e associe a capital a Porto Alegre, localizando, então, o Passo da Guanxuma no Rio Grande do Sul: “Fui até a minha praça, na volta do Gasômetro, e é só lá que eu encontro céu e rio à vontade, azuis, quase fundidos um com o outro” (ABREU, 1994, p. 137).

Essa menção é uma raridade em *Limite branco*, pois a falta de referências espaciais específicas pretende que o texto ganhe um caráter que transcenda o regional, estendendo-se para além do localismo. Apesar dessa transcendência possível, o emprego excessivo de regionalismos, reproduzindo a fala gaúcha, e o

---

<sup>15</sup> Na obra publicada em 1970, essa passagem estava grafada assim: “A plataforma oscilava, e os solavancos do vagão faziam as três imagens saltarem como bolas de pingue-pongue. Ergueu a mão também, correspondendo ao aceno. Mas já sabia que ninguém veria. Árvores interpunham seus galhos entre ele e a cidadezinha, que cada vez parecia-se mais com um presépio esquecido entre dois montes”. (ABREU, 1970, p. 87-88)

emprego do termo “gaúcho” pelo pai do protagonista, referindo-se a si próprio, possibilitam que o Passo da Guanxuma e a capital sejam associados ao Rio Grande do Sul, minimizando, assim, uma real possibilidade de transcendência.

Além de Passo da Guanxuma, outra cidade apresenta referências explícitas no texto: Rio de Janeiro. Essa cidade é caracterizada, primeiramente, de forma implícita, pela maneira de falar de Maria Lúcia: “Depois vinha uma pena muito grande da menina, coitadinha dela, com aquele chiado gozado no final das palavras, os olhos de quem já viu muita coisa diferente, tão burrinha — coitada dela” (ABREU, 1994, p. 48), e, em segundo lugar, pela alusão explícita: “- Tudo vai sair bem, eu sei. Tu vens passar as férias lá na estância de vez em quando. Eu já estou muito velho pra andar viajando pro tal de Rio de Janeiro” (ABREU, 1994, p. 150).

A cidade do Rio de Janeiro é apresentada como oposta ao Passo da Guanxuma e à capital gaúcha, em uma visão depreciativa por parte de Maurício em virtude do sotaque, e por parte do pai do protagonista em relação aos costumes:

Quando entrou na sala de jantar, a primeira pessoa que viu foi o pai, na cabeceira da mesa. Olhou para ele com ironia, imaginando que deveria estar caprichando em gestos e palavras para impressionar bem “os parentes que vinham do Rio”. Para o pai, o Rio era uma terra estranha, onde as mulheres andavam quase nuas e dormiam com os maridos das outras mulheres, enquanto estas dormiam com os maridos delas. E os maridos também não se importavam, andavam também meio nus e falavam daquele jeito que não era jeito de macho que se preza. Uma terra estranha, onde ninguém trabalhava e todo mundo só procurava o prazer. Uma terra onde se pronunciava — pior ainda, praticava-se — sem o menor pudor a palavra *sexo*. Na cabeceira da mesa, o pai era um gaúcho sólido desprezando aquelas depravações, mas, ao mesmo tempo, empenhado numa luta difícil com as palavras. (ABREU, 1994, p. 117-118)

Essa depreciação do Rio de Janeiro pelo pai do protagonista reforça a identificação deste com o interior, com a pequena cidade, com sua cultura, renegando os valores que ele imaginava pertencerem à outra cidade. Esse pertencimento fortifica-se ainda mais quanto ao jeito de falar, pois a “luta com as palavras” destaca a rusticidade e reforça a interioraneidade dessa personagem, associando-a ao Rio Grande do Sul e ao Passo da Guanxuma.

Há, nesse romance, uma relação entre as fases da vida do protagonista e as cidades onde viveu. Primeiramente, está o Passo da Guanxuma associado à inocência, ao convívio com a família, à infância. Porto Alegre surge como uma cidade intermediária entre a pequena Passo da Guanxuma e o Rio de Janeiro. A

capital gaúcha convive de um lado com a manutenção de tradições e de outro com a urgência da objetividade imposta pela urbanização, e está associada à adolescência de Maurício, ao presente, ao período de transição entre a infância e a idade adulta. O Rio de Janeiro simboliza a urbanização, a grande metrópole, onde não há espaço para a subjetividade. Essa cidade está associada à projeção de futuro do protagonista, e, por consequência, à sua idade adulta.

Ao final do texto, com a morte da mãe e a iminente mudança para o Rio de Janeiro, a cidade de Passo da Guanxuma tende a tornar-se apenas uma lembrança distante para Maurício. Uma recordação nostálgica talvez, como se configuraram as memórias a respeito desse lugar em outros textos de Abreu, permitindo que o protagonista torne-se mais uma voz que fala sobre o Passo.

#### 1.2.5 *Morangos mofados*

O livro *Morangos mofados* foi publicado pela primeira vez em 1982, pela Editora Brasiliense. Posteriormente, em 1994, Abreu o revisou para uma nova edição pela Companhia das Letras. Nesse processo de revisão, o autor re-escreveu algumas passagens, pois, como ele mesmo afirmou em uma carta para Cida Moreira, em dezoito de novembro de 1994, em Porto Alegre: “tenho ganas de mexer em tudo” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 318). Na segunda edição, o autor inseriu a cidade ficcional de Passo da Guanxuma, ausente em 1982, atribuindo, assim, novas configurações a seu texto.

*Morangos mofados* está dividido em três partes: *O mofo*; *Os morangos*; *Morangos mofados*. Nesse livro, de acordo com Holanda (2005, p. 10), Abreu trata “da crise da contracultura como projeto existencial e político. Do resgate sofrido pela utopia de um mundo alternativo centrado na recusa selvagem da racionalidade e resgatado pelos princípios do prazer e pela realidade espontânea do aqui e agora”. Com diversos contos que tentam revelar a subjetividade de indivíduos sem norte na sociedade, essa obra apresenta as vozes de muitos narradores que se aproximam pela similaridade dos fatos que contam, dos sentimentos, das personagens que apresentam e pela busca de um sentido para o presente, para o mundo e quiçá para o futuro. Tais vozes intensificam-se ao longo do livro, culminando no conto

homônimo.

*Morangos mofados*, último conto, é precedido por uma epígrafe contendo um trecho da música *Strawberry fields forever*, composta por John Lennon e creditada à dupla John Lennon e Paul McCartney, gravada durante a década de 1960 e que está intimamente relacionada com o conteúdo de todo o livro. Além dessa primeira referência, também os cinco subtítulos que dividem o conto remetem à musicalidade, propiciando um encontro entre a escrita e o ritmo: *Prelúdio; Allegro Agitato; Adagio sostenuto; Andante ostinato; Minueto e rondó*. Cada um desses subtítulos faz referência a um andamento musical, uns mais rápidos e alegres, outros mais lentos e sérios, e outros intermediários.

Ao longo do conto, o ritmo do texto e das vivências da personagem assumem o andamento dos subtítulos, compondo uma espécie de “conto musical”, que ora acelera o texto, ora o retarda. A voz do narrador onisciente em terceira pessoa confunde-se, muitas vezes, com a voz do protagonista, o que colabora para que a leitura se desenvolva de forma mais rápida em algumas passagens e mais lenta em outras, propiciando que ambientes quase oníricos sobreponham-se a descrições ancoradas na realidade, para, no fim, em meio ao caos, encontrar alguma esperança.

Caio Fernando Abreu, em uma carta escrita em Porto Alegre, datada de 22 de dezembro de 1979, e destinada ao jornalista José Márcio Penido, fala sobre o livro e, principalmente, sobre o conto que o encerra:

Fiquei completamente cego enquanto escrevia, a personagem (um publicitário *ex-hippie*, que cisma que tem câncer na alma, ou uma lesão no cérebro provocada por excessos de drogas, em velhos carnavais, e o sintoma – real – é um persistente gosto de morangos mofados na boca) tomou o freio nos dentes e se recusou a morrer ou a enlouquecer no fim. Tem um fim lindo, positivo, alegre. Eu fiquei besta. O fim se meteu no texto e não admitiu que eu interferisse. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 520)

O final do texto cria uma espécie de esperança a partir da qual o gosto de mofo desaparece e uma nova possibilidade pode ser vislumbrada. Tal texto representa o período histórico no qual foi escrito: o início da década de 1980. Com o final da década de 1970 e a inconcretude dos planos e sonhos daquela geração, a nova época realmente trazia um gosto amargo, um gosto de mofo para quem o vivenciava. Contudo, uma nova possibilidade se anuncia no texto e no início da nova década, substituindo o gosto desagradável pelo suave sabor da esperança.

Apenas uma menção ao Passo da Guanxuma é feita nesse livro, no último conto, e de forma tão breve que facilmente passa despercebida. Em *Morangos mofados*, Passo da Guanxuma é citada junto com a cidade alemã de Köln. Köln foi uma das cidades atacadas durante a II Guerra Mundial e que conseguiu se reestruturar a partir de seus escombros, estabelecendo forte relação com o sentido de todo o livro:

Nem ontem nem amanhã, só existe agora, repetia Jack Nicholson antes de ser morto a pauladas, enquanto ele espiava Davi jogado no fundo do poço tão profundo que precisaria de uma escada para descer até lá, evitando os escombros da cidadezinha que era ao mesmo tempo Köln após a guerra e o Passo da Guanxuma, com aquele lago no centro de onde sem parar partiam ou chegavam barcos, nunca saberia, e não importa (...).<sup>16</sup> (ABREU, 2005, p. 146)

Ao ser mencionado ao lado de uma cidade com existência real, o Passo ganha um caráter realista em sua construção, o que contribui para a verossimilhança de sua existência ficcional. Um aspecto interessante a respeito de Köln é o fato de que o tradutor alemão de Abreu, Gerd Hilger, vivia nessa cidade. O próprio escritor esteve lá por uma semana, em 1993, durante o período que passou na Europa<sup>17</sup>. Essa estadia certamente influenciou a re-escrita de *Morangos mofados*, pois o livro datado de mais de dez anos antes, continha a cidade de Barcelona e a de Santiago do Boqueirão ao invés de Köln e de Passo da Guanxuma. Sem maiores descrições espaciais ou de localização geográfica, essa menção do Passo da Guanxuma pouco colabora para a caracterização desse local.

Nesse livro, as personagens, inseridas na metrópole paulistana, buscam autoafirmar-se, buscam delimitar sua individualidade e subjetividade em meio à fragmentada urbe. A metrópole as mistura à turba que, ausente de singularidades, move-se sem perspectiva e com o gosto desagradável do mofo. A esperança

---

<sup>16</sup> Essa passagem estava grafada da seguinte forma na edição de 1982: “Nem ontem nem amanhã, só existe agora, repetiu Jack Nicholson antes de ser morto a pauladas, enquanto ele espiava Davi jogado no fundo do poço, tão profundo que precisaria de uma escada para descer até lá, evitando os escombros da cidadezinha que era ao mesmo tempo Barcelona e Santiago do Boqueirão, com aquele lago no centro de onde, sem parar, partiam ou chegavam barcos, nunca saberia, e não importa (...)”. (ABREU, 1982, p.142). Abreu conheceu Barcelona durante sua primeira visita à Europa em 1973.

<sup>17</sup> Em uma carta escrita para Jaqueline Cantore, em Paris, no dia quatro de fevereiro de 1993, Abreu diz: “Passei uma semana em Köln, com meu tradutor alemão Gerd Hilger (...). Köln é rica, fina e chique, mas no momento tomada de paranoia com os skin-heads” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 362-363).

delineada ao final do conto desperta com o nascer do dia, com a possibilidade do anúncio de um novo tempo.

### 1.2.6 *Ovelhas Negras*

O último texto aqui apresentado é *Introdução ao Passo da Guanxuma*, presente no livro *Ovelhas Negras*, publicado em 1995. Antes de iniciar o conto, Abreu escreveu um pequeno texto, uma espécie de apresentação, que ele denominou de “o conto do conto”, informando ao leitor a origem da cidade de Passo da Guanxuma em sua obra: “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*” (ABREU, 1995, p. 67). Esse “conto do conto” invoca a memória do leitor antes de iniciar a leitura do texto, antecipando as associações entre essa publicação e as anteriores.

Em *Introdução ao Passo da Guanxuma*, um narrador em terceira pessoa retoma algumas informações apresentadas em textos anteriores e as ancora de maneira mais pontual, permitindo que o leitor traga para a leitura desse conto os conhecimentos adquiridos sobre essa cidade, reatualizando-os. O referido texto destina-se à aspectualização geográfica desse lugar, iniciando com a frase: “por quatro pontos pode-se entrar ou sair do Passo da Guanxuma” (ABREU, 1995, p. 68). Essa sentença retoma uma enunciação feita pelo narrador de *O destino desfolhou* que, ao referir-se ao Passo da Guanxuma, afirma: “aprendeu a dirigir o Simca Chambord branco forrado de vermelho do pai. Mas Passo da Guanxuma acabava logo: só restavam quatro estradas de terra vermelha poeirenta batida, perdidas até o horizonte” (ABREU, 1988, p. 33). Essa retomada de enunciações produz uma intertextualidade que se estende para além da simples repetição de um referencial, permitindo o diálogo entre os textos.

A intenção de localizar geograficamente essa cidade ficcional está relacionada com a inclusão de locais reais nos textos, como a cidade de Porto Alegre, e os países do Uruguai e da Argentina, vinculados aos acessos possíveis ao Passo da Guanxuma, consolidando o efeito de real. Através dos quatro pontos

cardeais (leste, norte, sul, oeste), o narrador apresenta as quatro estradas que chegam ao Passo, e, por conseguinte, as cidades às quais elas dão destino. O primeiro é o acesso do lado leste:

Os românticos e sonhadores, esses que imaginam vidas vagamente inglesas, de paixões contidas, silêncios demorados e gestos escassos, mas repletos de significados, preferem a estrada do leste. Ela vai subindo da cidade em tantas curvas que as pessoas são obrigadas a diminuir a velocidade, tanto faz que andem a pé, a cavalo, de automóvel ou bicicleta, até chegarem ofegantes na alameda de plátanos. Lá, onde já não existem casas, fora um ou outro rancho perdido no campo entre capões de eucaliptos, a estrada começa seu caminho em direção a Porto Alegre. (ABREU, 1995, p. 68-69)

Ao apresentar a estrada do lado leste, ocorre a menção da cidade de Porto Alegre. Esse emprego de referenciais reais (Porto Alegre) e a retomada de referenciais literários (Passo da Guanxuma) reforçam o caráter de verdade conferido ao texto, pois permitem a inclusão de conhecimentos do mundo portados pelo leitor e a invocação de conhecimentos literários trazidos por meio da leitura de textos anteriores, como o romance *Limite branco* e os contos *O destino desfolhou* e *Pequeno monstro*, presentes em *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Ainda relacionado a essa estrada, o narrador menciona o Cine Cruzeiro do Sul: “os plátanos são muito altos, dos dois lados da estrada, e as folhas superiores, de ambos os lados, quase chegam a se misturar, formando uma espécie de túnel — que mesmo antes do filme com Doris Day, grande sucesso do Cine Cruzeiro do Sul, ganhou o nome de Túnel do Amor” (ABREU, 1995, p. 69). Tal cinema é retomado a partir do conto *O destino desfolhou*, reforçando o caráter intertextual. No trecho transcrito anteriormente, é possível perceber além da intertextualidade dentro da obra do escritor, a intertextualidade do conto com outra forma artística: o filme *Túnel do Amor*.

No que se refere à estrada do lado norte, o narrador menciona que esta é mais erótica e menos romântica que a anterior, sendo o caminho no qual está localizado o meretrício da Morocho, retomado, também, do conto *O destino desfolhou*: “quem brilha soberana sobre a carne e os prazeres é La Morocho, uma paraguaia meio índia de olhos verdes estreitos de cobra e cuia de mate novo sempre entre os dedos cheios de anéis” (ABREU, 1995, p. 71). Na estrada do lado norte, também, fica a sanga de Caraguatatá, resgatada do primeiro conto de Abreu em que o Passo da Guanxuma figurou como cidade ficcional:

Passada a meia dúzia de casas dos domínios de La Morocha, só a dela de material, com parreira nos fundos e hibiscos vermelhos na frente, à esquerda e à direita do outro vale em que a estrada do norte afunda num pontilhão de madeira, estendem-se os lajeados e a sanga Caraguatatá. De águas fresquíssimas no verão e gélidas nas manhãs de inverno, cobertas por uma camada de geada tão fina que dá a impressão de que bastaria soprar leve na superfície para rachá-la em cacos e ver os lambaris do fundo. (ABREU, 1995, p. 71)

Além da retomada da sanga de Caraguatatá, em *Introdução ao Passo da Guanxuma*, há a retomada de uma personagem do conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, o Dudu, personagem esta que foi morta pelo narrador desse conto:

Os lajeados são muitos, a sanga Caraguatatá desdobra-se secreta e lenta entre pedras, algumas tão altas que podem ser usadas como trampolim, e para quem tiver coragem de entrar pelo mato cerrado onde, dizem, até onça tem, revela praias de águas cada vez mais cristalinas, que pouca gente viu. Numa delas, certa manhã de setembro, Dudu Pereira foi encontrado morto e nu, a cabeça espatifada por uma pedra jogada ao lado, ainda com fios de cabelo grudados, lascas de ossos e gotas cinzas de cérebro. (ABREU, 1995, p. 72)

Ao sul, estende-se mais uma estrada. Na apresentação desta, há referência ao Uruguai, país real que faz fronteira com o Rio Grande do Sul ao sul: “Em direção ao pampa e ao Uruguai, além do pobrerio da Senzala espalhado em malocas de telhado de latão, há o quartel do Passo com a Vila Militar Rondon” (ABREU, 1995, p. 72-73). Essa relação fronteiriça já estava presente no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, sendo recuperada através das memórias do narrador-protagonista. Deste lado da cidade, localiza-se um quartel e uma vila militar, composta em sua maioria por militares cariocas transferidos para lá: “sempre com alguns cariocas de fala chiada e meio sem modos, todo mundo acha” (ABREU, 1995, p. 73).

Para o oeste estende-se a última estrada. Na descrição desta, há a menção da Argentina, país real que faz fronteira com o Rio Grande do Sul ao oeste: “Para a fronteira com a Argentina estende-se a última pata da aranha” (ABREU, 1995, p.75). Do lado oeste está o deserto da cidade, a parte sem casas nem urbanidade, apenas uma estrada de terra vermelha:

O deserto, apenas o deserto, um ondulado deserto de areia avermelhada que o vento sopra fazendo e desfazendo as dunas que ameaçam a única coisa que ainda resta por lá: cercado por cinamomos cada vez mais raquíticos, distante da estrada mas nem tanto que não possa ser visto, com sua piscina — a única do Passo — em forma de cuia de mate, ergue-se o

que ainda resta do palacete de Nenê Tabajara, o estancieiro responsável, dizem, por todo aquele areal dos infernos que em dia nem muito longe até açude teve. Veneno demais na plantação, monoculturas, coisas assim, todas do mal, e como Deus castiga, agora que perdeu quase tudo em dívida de jogo e hipoteca, o deserto avança sobre seu último refúgio sem que ele tenha para onde fugir. (ABREU, 1995, p. 75)

O narrador finaliza o texto falando sobre a guanxuma, planta que cede nome ao lugar: “o que mais tem em qualquer tempo de seca ou aguaceiro, calorão ou friagem, são touceiras espessas de guanxuma” (ABREU, 1995, p. 76). A guanxuma é uma planta bastante encontrada no Rio Grande do Sul e que faz parte da medicina popular, sendo comumente utilizada para o tratamento de problemas estomacais. Também é empregada na confecção de vassouras utilizadas, principalmente, para a limpeza dos pátios das casas. Esses dois usos estão associados à limpeza, ao aspecto saudável. Nos textos, aqui analisados, a cidade de Passo da Guanxuma está associada à tentativa, por parte das personagens, de re-encontro com o passado, com a inocência e com a pureza, permitindo, dessa forma, uma aproximação entre a planta e a cidade a ela relacionada. A escolha da guanxuma destaca o regionalidade e o pertencimento ao Rio Grande do Sul dessa cidade ficcional que insiste em atravessar as fronteiras textuais.

## **2 “(...) REMEXA NA MEMÓRIA, NA INFÂNCIA, NOS SONHOS, NAS TESÕES, NOS FRACASSOS, NAS MÁGOAS, (...)” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 518): MEMÓRIA, ESPAÇO FICCIONAL E A CONDIÇÃO DO ESTRANGEIRO**

“(...) lá não havia mar, nem montanhas, nem campos, sequer terrenos baldios onde pudesse cortar os pés em cacos de vidro. O que havia lá eram casas amontoadas, encimadas, iguais às caixas de sapato cheias de janelinhas recortadas com tesoura. O que havia era muita gente se batendo pelas ruas, e carros, e aparelhos poderosos que comandavam tudo com um só piscar de seus olhos amarelos, vermelhos e verdes.” (ABREU, 1994, p. 93-94)

### **2.1 Correspondências**

Além dos diversos textos publicados, Caio Fernando Abreu deixou como legado muitas correspondências que, endereçadas a amigos e a familiares, revelam um pouco do seu processo criativo, dos sentimentos que o influenciaram e abordam a construção de personagens e locais dentro de sua ficção. Ademais de serem inspiradoras, essas cartas permitem o ingresso na intimidade da criação desse autor, configurando-se em um interessante e rico instrumento para compreender aspectos de sua escrita. Assim, nessa etapa do trabalho, apresentaremos alguns fragmentos dessas correspondências, a fim de elencar elementos que possibilitem a análise e o estabelecimento de relações a partir do objeto estudado, colaborando para o enriquecimento do estudo aqui proposto.

Como mencionado anteriormente, Abreu ingressou muito cedo na produção literária, por isso, seria comum que ele percebesse essa atividade com naturalidade, como algo tranquilo. Entretanto, o autor relata em suas cartas diversas situações nas quais teve dificuldades para escrever, como, por exemplo, na correspondência destinada à escritora Myriam Campello, escrita em sete de abril de 1970, quando estava em Porto Alegre, na qual afirma: “Estou em plena crise, com um outro livro de contos estacionado na metade. Ideias vagas para um romance e aqueles

tradicionais medos: ai, não vou conseguir escrever nunca mais; ai, tenho medo do papel em branco; (...)" (ABREU in MORICONI, 2002, p. 403-404). Os períodos de "crise", como os denominou, deviam-se em grande parte ao estranhamento e ao deslocamento que acometia o autor quando não conseguia encontrar tranquilidade em meio à multidão, quando, em uma sociedade fragmentada pelas imposições capitalistas de produção, ele não encontrava paz para escrever. Ao longo da carreira de Abreu, a dificuldade para escrever diminuiu, pois ele conseguiu minimizar, em certo grau, o estranhamento que, no início, tornava-se denso e incômodo. Contudo, os isolamentos e as reclusões o acompanharam sempre.

A perspectiva a respeito de ser escritor e a respeito do processo de criação literária estavam associadas à mescla da ficção e da realidade, na qual, por meio de um jogo de significados, muitas personagens foram inspiradas em acontecimentos particulares do autor, enquanto muitas vivências concretas estavam ancoradas na ficção. Em uma carta escrita em dez de agosto de 1985, em Porto Alegre, destinada ao escritor e fotógrafo Sérgio Keuchgerian, Abreu explicita essa relação entre escritor e escrita a partir de sua perspectiva:

O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através dos reflexos, espelhos, imagens e palavras. O não-real, o não-palpável. Você me dizia "que diferença entre você e um livro seu". Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 141)

Quando o autor diz a Sérgio Keuchgerian que "eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos", ele estabelece a possibilidade de que suas personagens possam estar, de alguma forma, em alguma dimensão relacionadas com ele, com suas vivências particulares. Essa relação entre escritor e escrita, na qual o segundo elemento deriva das vivências do primeiro pode ser encontrada, ao longo da produção de Caio Fernando Abreu, em diversos textos seus, como no conto *Garopaba, mon amour*, já mencionado anteriormente. Outro exemplo é o conto *Oásis*, presente em *O ovo apunhalado*, publicado pela primeira vez em 1975. Nesse texto, o narrador recorre à memória para relatar uma brincadeira da qual participava, com mais dois amigos, quando era criança. O narrador, então, descreve a atividade e explica o incidente, ocorrido em um dia de brincadeira, que impossibilitou o emprego da fantasia novamente. De acordo com Callegari (2008, p. 22):

De vez em quando, quando Caio tinha uns sete anos, ele, Beco e Gringo brincavam de deserto, (...). O quartel no fim da rua era o oásis: na frente da casa dos Abreu era onde o avião dos três garotos tinha caído. Eles tinham que atravessar todo o deserto – o espaço entre a casa e o quartel – e conseguir víveres e peças para consertar o avião. Aos poucos, iam faltando as coisas: água, comida. Em poucos quarteirões os meninos estavam cansados, suados, de cabeça baixa. Tinham que sentir, fingir que era tudo verdade, atuar. E conseguiam. Quase sempre só os três: a maioria dos outros garotos não conseguia ir até o final. O único que às vezes participava da brincadeira era o negrinho Jorge, filho de camponeses, que de vez em quando aparecia por lá.<sup>18</sup>

A descrição feita por Callegari (2008) da brincadeira dos meninos encontra um retrato muito aproximado no conto escrito por Abreu, relacionando a escrita às experiências do autor. Contudo, o que aconteceu no final do conto não é possível inferir se realmente ocorreu ou se faz parte da ficção.

Em outra carta, essa datada de 22 de dezembro de 1979, e destinada ao jornalista José Márcio Penido, enviada quando Caio Abreu estava em Porto Alegre, em uma ótima fase, escrevendo os contos para o livro *Morangos mofados*, o autor fala da escrita, do processo de inspiração. Essa correspondência era a resposta de uma carta escrita pelo jornalista algum tempo antes, na qual Penido mencionava as dificuldades que vinha encontrando para escrever. Abreu inicia sua carta assim: “seguinte, das poucas linhas da tua carta, DOZE frases terminam com ponto de interrogação. São, portanto, perguntas. Respondo a algumas” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 516). A seguir, no mesmo texto, o autor afirma: “às vezes penso que, quando escrevo, sou apenas um canal-transmissor, digamos assim, entre duas coisas totalmente alheias a mim, não sei se você entende. Um canal transmissor com um certo poder, ou capacidade, seletivo, sei lá” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 520). Para, então, em um conselho ao jornalista e amigo:

Zézim, remexa na memória, na infância, nos sonhos, nas tesões, nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desagalopada, nas vontades mais homicidas, no mais aparentemente inconfessável, nas culpas mais terríveis, nos lirismos mais idiotas, na confusão mais generalizada, no fundo do poço sem fundo do inconsciente: é lá que está o seu texto. Sobretudo, não se angustie procurando-o: ele vem até você quando ele e você estiverem prontos. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 518-519)

---

<sup>18</sup> Os meninos aos quais Callegari se refere, Beco e Gringo, eram: Luiz Carlos Moura (Beco), primo e vizinho de Caio Fernando Abreu, e José Claudio Loureiro de Abreu (Gringo), irmão do autor.

Em seus textos, são comuns referências a memórias e, por conseguinte, a experiências particulares. Contudo, o remexer a memória, a infância e os sonhos, embora parta de experiências particulares, encontra-se sempre ancorado em vivências coletivas, pois nenhuma memória ou vivência se dá sem a influência social. Por isso, é pertinente afirmar que Caio Fernando Abreu foi o porta-voz de sua geração, porque, apesar de seus textos apresentarem ancoragens em experiências particulares, essas mesmas experiências estavam sendo vividas por todos os que estavam inseridos naquele período histórico e contexto social, por todos que, como ele, compartilhavam da condição de estrangeiro.

Em outras correspondências, Abreu fala da criação de suas personagens e espaços ficcionais. Quanto às personagens, muitas são inspiradas em amigos e amigas do escritor, como é o caso da personagem Lídia, do romance *Onde andará Dulce Veiga?*. Em uma carta escrita para Maria Lídia Magliani, em dezenove de março de 1990, o autor fala do papel dessa personagem e pede autorização à amiga para utilizar seu nome:

Bem, no momento em que se passa a história – uma semana de fevereiro – ele está morando num apartamento na rua Augusta, próximo à praça Roosevelt. É um apartamento deixado por uma amiga – e é aí que você entra – que largou São Paulo para morar no interior de Minas. Às vezes ele chega em casa e há uma carta dela. Só que, na hora de batizá-la (aliás, ela não estava planejada, nasceu de enxada), não consegui evitar: me veio *Lídia*. Já pensei muito – Laura, Clara, Ana – mas ela se recusa a mudar de nome.

Então é isso, permites? Se não, não tem problema, troca-se. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 179)

O “ele” ao qual o autor se refere, nessa passagem, é o narrador-protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?*. No romance, a relação entre o narrador e Lídia não é muito clara, e, embora ele se refira a ela como sua amiga, há a possibilidade de que tenham tido algum tipo de envolvimento amoroso. Além do nome da amiga Maria Lídia, essa personagem herdou também a mudança de São Paulo para Minas Gerais realizada pela pintora amiga de Caio Fernando Abreu, estabelecendo, dessa forma, uma íntima relação com o real.

Quanto aos espaços ficcionais, predomina a urbanidade, representada, frequentemente, pela cidade de São Paulo, onde Abreu morou durante muitos anos. Espaços como ruas, avenidas, bairros, parques, bares, entre outros, com existência real eram comuns, permitindo que seus leitores estabelecessem uma identificação

maior com sua obra:

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. (...) Vai cair uma tempestade, pensei e comecei 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, 1990, p. 31)

Contudo, esses elementos locais sempre apareceram com certa dose de ponderação para que o texto não se tornasse demasiado localista, e essas referências dificultassem a compreensão de sua escrita. Entre os espaços ficcionais presentes na produção literária de Abreu, além de São Paulo, outro merece destaque: o Passo da Guanxuma, objeto principal deste estudo.

Em uma carta escrita para Luiz Arthur Nunes, diretor e autor de peças teatrais, em 25 de junho de 1984, em São Paulo, Abreu menciona que: “com tantos agitos, a literatura tem ficado em segundo, quizás terceiro, plano. Quero dizer Passo da Guanxuma” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 80). Os agitos aos quais o autor se refere dizem respeito às duas séries que ele estava roteirizando (*Joana e Ronda*), além do trabalho na peça *Overdose, uma história de amor*, entre outras atuações sociais. Nessa carta, a cidade de Passo da Guanxuma é citada como se fosse de conhecimento de Luiz Arthur, pois, nesse período, o autor já a havia criado, entretanto ela ainda tinha poucas referências, visto que, como o próprio escritor diz: “a literatura tem ficado em segundo plano”.

No ano seguinte, na carta endereçada a Ruy Krebs, que não chegou a ser enviada, escrita em cinco de julho de 1985, Abreu volta a falar desse mesmo espaço ficcional, revelando sua fonte de inspiração, Santiago:

Tenho pensado em ti nos meus escritos. Outro dia foi um conto chamado *Beatriz que o destino desfolhou*, escrito para uma antologia sobre a adolescência organizada pela Fanny Abromovich. Remoí meses uma história sobre Tânia Pinto, lembra dela? – aquela garota que foi minha namorada e morreu de leucemia, aos quinze anos. Também se passa em Passo da Guanxuma que é uma Santiago do Boqueirão ficcionalizada. Em Dulce Veiga tem muito Passo da Guanxuma, acho que você vai reconhecer coisas e rir, sentir saudades talvez. (RODRIGUES; FONSECA, 2008, p.38)

Dizer que Passo da Guanxuma é Santiago confirma as suspeitas de muitos

leitores de sua obra, que conseguiam associar a interioraneidade desse espaço ficcional com a cidade na qual o autor viveu sua infância e início da adolescência. Contudo, assumi-la como uma “Santiago do Boqueirão ficcionalizada”, rompe, pelo menos em parte, com a necessidade de fidelidade devida a Santiago, construindo uma espécie de “contrato” com o leitor, no qual a ficção não precisa, necessariamente, prestar contas à realidade. Embora esse “contrato” seja estabelecido, torna-se quase impossível ler sobre o Passo e não pensar na terra natal do escritor, mesmo porque, como ele revela nas correspondências, há também personagens inspiradas a partir de suas vivências nesse município.

## **2.2 O texto, o leitor e a tentativa de estabelecer uma memória literária**

Para tratar do texto e do papel do leitor na constituição de uma memória literária é necessário primeiro recorrer às narrativas anteriores, ao narrador e ao seu papel social, tecendo algumas considerações sobre a tradição literária oral e escrita e sobre as mudanças ocasionadas com a ascensão do romance. Durante muito tempo, o ato de narrar esteve vinculado à transmissão de experiências em uma coletividade, dos mais velhos para os mais jovens, “de forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contada a pais e netos” (BENJAMIN, 1994, p. 114). As experiências relatadas serviam como modelo para toda a comunidade, sendo capazes de nortear atitudes e regulamentar condutas sociais. Os narradores, assim, constituíam-se em membros do grupo com uma função social, com referência antes comunitária do que singular. De acordo com Benjamin (1994, p. 198): “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos”.

O narrador responsabilizava-se por transmitir ensinamentos, e a sua experiência de vida permitia-lhe falar com autoridade para os mais jovens, falar sobre situações que eles, os ouvintes, vivenciarão somente com o passar do tempo. A memória nesse caso tinha uma função essencial, pois era a ela que se

recorria ou para relatar uma vivência particular ou uma vivência que alguém havia um dia contado para um ouvinte e que agora seria contada por este ouvinte para outro ouvinte, e assim sucessivamente. O narrador tinha a seu favor a experiência adquirida com a idade, o que o dotava de sabedoria, dispondo-lhe o conhecimento de muitas histórias. Segundo Benjamin, a verdadeira narrativa<sup>19</sup> apresenta uma dimensão utilitária:

Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se dar conselhos parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

Quando o autor se refere ao fato de as experiências deixarem de ser comunicáveis, ele menciona o período vivenciado durante a Primeira Grande Guerra Mundial como um marco, um divisor de águas. Quando os soldados retornaram dos campos de batalha eles estavam “mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1994, p. 115). De acordo com Benjamin (1994), as experiências proporcionadas pela guerra originaram um tipo de miséria relacionado não à falta de ideias, mas à impossibilidade de comunicá-las. Aqueles que lutaram vivenciaram momentos de perda, de dor; viram atrocidades e também as cometeram.

Quando a guerra findou e os soldados puderam finalmente retornar para os seus lares, eles levaram consigo todas essas vivências. Vivências estas que não podiam mais ser comunicadas como o eram as experiências que serviam de temas para as narrativas: a identidade da experiência desintegrou-se – a vida articulada e contínua em si mesma – que só a postura do narrador permite: “É preciso apenas ter presente a impossibilidade de quem quer que seja, que tenha participado da guerra a narrasse como antes uma pessoa contava suas aventuras” (ADORNO, 1983, p. 269). A comunidade que recebeu os soldados que lutaram também já não era a mesma da qual eles haviam partido. Esses homens viram-se, de repente, abandonados: a sociedade que eles conheceram alterou-se, e eles, desorientados, estavam em meio não mais da coletividade da comunidade, mas da singularidade do

---

<sup>19</sup> Por narrativa, o autor compreende o relato oral ou escrito cuja finalidade era a transmissão das experiências para uma coletividade, com um narrador que possuía uma função social utilitária.

novo tempo.

Assim, frente a esse cenário, a narrativa oral, a passagem e o compartilhamento de experiências coletivas perderam cada vez mais terreno. A memória transmitida de forma oral perdeu pouco a pouco credibilidade, passando a forma escrita a ser considerada mais verossímil e digna de maior crédito. A narrativa oral, então, tornou-se sinônimo de sociedades rurais e/ou pouco desenvolvidas, ao passo que a escrita passou a figurar ao lado dos grupos sociais desenvolvidos e com maior poder econômico. A figura do narrador com função utilitária alterou-se lentamente, cedendo espaço à particularidade, à fragmentação - característica do tempo moderno, da sociedade moderna: “narrar algo significa, na verdade, ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandartização e pela mesmidade” (ADORNO, 1983, p. 270).

O narrador, antes fruto da coletividade, anônimo em meio a tantos outros que contavam histórias iguais ou semelhantes, vai sendo substituído, pouco a pouco pela figura individual do autor, que relata experiências particulares que não são mais representantes de toda a comunidade. O autor não fala mais de modo exemplar como o fazia o narrador, e, também, não pertence mais ao anonimato: sua escrita lhe é facilmente creditada. Conforme afirma Mitre (2001, p. 123):

A memória coletiva, entendida como a rememoração de uma experiência comum, fragmenta-se e encolhe sob o impacto da modernização que mina as redes da tradição oral. Viver em sociedade será, cada vez menos, “sinônimo de recordar juntos”. A consciência comum (...) ocupa um espaço cada vez menor frente ao desenvolvimento da identidade e da consciência individual.<sup>20</sup>

A evolução propiciada pela sociedade capitalista e pelo mercado reflete, nas relações pessoais, as mudanças vistas nas relações econômicas. A individualidade sobrepõe-se sobre a coletividade, em uma ânsia de poder e de querer cada vez maior. O status social tem sua manutenção na atuação individual dos sujeitos e não no coletivo, permitindo, dessa maneira, que a narrativa oral, sinônimo de coletividade, perca espaço e reconhecimento gradual até ser subjugada

---

<sup>20</sup> Tradução nossa: “La memoria colectiva, entendida como la rememoración de una experiencia común, se fragmenta y encoge bajo el impacto de la modernización que socava las redes de la tradición oral. Vivir en sociedad será, cada vez menos, ‘sinónimo de recordar juntos’. La conciencia común (...) va ocupando un espacio cada vez menor ante el desarrollo de la identidad y la conciencia individuales”.

completamente pelas leis de mercado. Benjamin (1994, p. 201) afirma que “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno”. Os romances constituem como aponta Watt (1990, p. 31):

Um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, têm a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referenciais do que é comum em outras formas literárias.

As mesmas características de individualidade e de singularidade presentes no romance podem ser encontradas nos contos. Esse tipo de escrita (romances e contos) permite ao leitor ter acesso às vivências e às experiências particulares das personagens, o que contraria o caráter de coletividade pertencente às produções anteriores. A evolução encontrada na literatura pode facilmente ser associada à evolução industrial vivenciada pela sociedade: o aumento da produção, a mecanização, a objetividade e a individualização são características cada vez mais presentes no campo de trabalho e nas cidades grandes: a coisificação de todas as relações entre os indivíduos, “que transforma suas características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, reclamam ser chamadas pelo nome, e para isso, o romance está qualificado como poucas formas artísticas” (ADORNO, 1983, p. 270).

A diferenciação feita por Benjamin (1994), entre o romance e a narrativa, vai ao encontro da caracterização proposta por Watt:

O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

De acordo com Benjamin (1994), o romance depende da imprensa para ser difundido, ao contrário da narrativa que era passada de geração a geração através

dos relatos dos mais velhos, sendo, dessa forma, um fruto direto das inovações tecnológicas e, por consequência, da sociedade capitalista moderna. O romancista não tem o mesmo papel social daqueles que anteriormente reproduziam as narrativas, ao contrário, enquanto estes priorizavam a coletividade, aquele prioriza o isolamento e a individualidade, atitudes recorrentes nas grandes metrópoles capitalistas.

Principalmente a partir da Revolução Francesa, em 1789, as grandes metrópoles passaram a basear sua conduta na tecnicização, no aumento da produção e, conseqüentemente, no aumento do lucro. As experiências diversificaram-se, da mesma forma que se diferenciaram e fragmentaram-se os setores da produção. As sociedades capitalistas estão centradas na conquista e na circulação do capital, enquanto os indivíduos moldam-se ao mercado, integrando-o, movendo-o e dinamizando-o em busca do lucro. Quase não há mais espaço para as experiências transmitidas de geração em geração, pois as vivências mudaram e não é mais possível projetar o amanhã da mesma forma que era feito anteriormente. A memória das narrativas foi substituída pelos romances: rápidos de serem lidos e facilmente descartáveis<sup>21</sup>.

O romance também sofre algumas alterações desde o seu surgimento e ascensão, alterações essas que modificam sua estrutura. Rosenfeld (1976), ao fazer algumas considerações sobre o romance, identifica mudanças sofridas por este tipo de escrita: “a hipótese em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1976, p. 75). Segundo esse autor, esse espírito unificador estaria condicionado às necessidades e às alterações de cada período. Assim, as narrativas orais e escritas que representavam uma coletividade teriam sido desenvolvidas devido às necessidades das comunidades, dos grupos. O romance, posteriormente, fora também o reflexo da sociedade que o originou e permitiu sua ascensão. E, na era moderna, o romance sofrerá algumas alterações que refletem as mudanças sociais e econômicas vivenciadas pela sociedade. Como o romance, as demais

---

<sup>21</sup> Quando utilizamos o adjetivo “descartável” para classificar as produções escritas a partir do declínio da narrativa, não pretendemos atribuir um caráter pejorativo a esse tipo de publicação, mas sim fazer referência à ausência do caráter coletivo que perpetuava através das gerações as narrativas anteriores.

formas artísticas também sofrem alterações decorrentes das mudanças sociais, sendo manifestação do *Zeitgeist* unificador.

Para comprovar sua hipótese, Rosenfeld (1976) aproxima manifestações da pintura e do romance. Conforme aponta esse autor, a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível, recorrendo para isso à abstração. O indivíduo está sujeito ao mesmo processo de abstração: “o ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou ‘reduzido’ (no cubismo), deformado (no expressionismo) ou eliminado (no não figurativo). O retrato desapareceu” (ROSENFELD, 1976, p. 77) da mesma maneira que também o ser humano visto de forma integral e como elemento de uma coletividade também desapareceu, sendo substituído por um ser apresentado em frações, em partes, de forma fragmentada. Talvez seja esta a realidade moderna: indivíduos fracionados, fragmentados da mesma maneira que se fragmentou a coletividade, a comunidade. De acordo com Adorno (1983, p. 270):

Quanto mais os homens – indivíduos e coletividades – ficaram estranhos uns aos outros, tanto mais enigmáticos eles se tornaram, ao mesmo tempo, nas suas relações mútuas, e a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, o impulso propriamente dito do romance, passa a ser o esforço de captar a essência que, justamente na estranheza familiar posta pelas convenções, aparece, por seu turno, assustadoramente dupla. O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos.

O romance, como as demais manifestações artísticas, reflete a perspectiva social do momento de sua produção, retratando-a na forma fragmentada como ela se apresenta. A individualidade cada vez mais latente dissolve a coletividade como antes era percebida, tornando escassas as relações entre os indivíduos. A transposição dessa realidade para as manifestações artísticas estrutura-se, em sua maioria, através do processo de ruptura com o real, manifestado de forma mais visível na pintura. Rosenfeld (1976) associa o processo de desrealização presente na pintura ao processo encontrado no romance moderno, a fim de mostrar o espírito unificador (*Zeitgeist*) nas produções artísticas como reflexo das alterações na sociedade. Segundo ele:

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos

coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. (...) Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1979, p. 86)

A sociedade passa por fases, por etapas, dependendo de algumas modificações para que ocorra a mudança de uma etapa para outra. A modernização e a Primeira Grande Guerra Mundial, como apontou Walter Benjamin (1994), deram o impulso para uma nova fase, na qual a coletividade e a narrativa oral perderam seu espaço ao passo que a individualidade e o romance ascenderam. Fenômenos como a globalização aliados às imposições do mercado econômico e da sociedade capitalista criaram condições para que ocorresse o ingresso em uma nova etapa. Tal modificação pode ser observada pelas alterações encontradas nas manifestações artísticas.

Nessa nova etapa, podemos perceber a insegurança que abala todos os indivíduos manifestada nas produções artísticas de formas similares através de alterações que modificaram a apresentação do sujeito, fragmentando-o, fracionando-o, remetendo para a insegurança e falta de referenciais fixos nos quais apoiar-se. Esses referenciais e a segurança eram antes proporcionados pela comunidade, pelo apoio coletivo. Embora, o indivíduo que tenha deixado a comunidade e partido para a cidade grande esteja inserido em um grupo maior do que aquele que ficou para trás, no novo contexto ele é apenas integrante da turba, anônima e sem rosto, formada por indivíduos diferentes entre si e sem qualquer apoio comum.

De acordo com Rosenfeld (1976, p. 79-80):

Tais alterações profundas, verificadas na pintura (e também nas outras artes), devem, de um ou outro modo, manifestar-se também no romance, embora neste campo seja bem menor o número de pessoas que se deram conta de modificações semelhantes àquelas que na pintura provocaram verdadeiros escândalos. De fato, as alterações ocorridas no romance não “dão tanto na vista” como as de uma arte visual. Além disso, o mercado de romances é abastecido em escala muito maior por obras de tipo tradicional.

Essas alterações, verificadas no romance, estão associadas ao espaço, ao tempo, ao narrador e às personagens. Elementos estes que foram individualizados com a ascensão do romance por meio de particularizações que os tornaram únicos, definindo um recorte temporal e espacial preciso, personagens singulares e relações

de causa e consequência, enquanto na narrativa anterior esses aspectos apareciam de forma genérica: o tempo constituía um continuum abstrato; o espaço era genérico e vago, as personagens não possuíam características que as individualizassem e dependiam das coincidências e dos disfarces para organizar as ações. Nessa nova fase, esses elementos passam por uma reorganização: exprime-se na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade “ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1976, p. 97).

Os textos de Abreu, analisados neste estudo, podem demonstrar as mudanças mencionadas por Rosenfeld (1976). Primeiramente, espaço e tempo, conceitos relativos de nossa consciência que antes eram manipulados como se fossem absolutos, são apresentados como relativos e subjetivos. O romance, a partir de então, nega o compromisso com o mundo espacial e temporal posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum, demonstrando que espaço e tempo são categorias relativas, aspectos da modernidade.

Essas impressões de tempo e de espaço fazem parte do tempo moderno, da modernidade e das constantes alterações das quais ela é fruto. Na obra de Abreu, espaço e tempo são relativizados por meio das memórias e das vivências das personagens. Diversas são as personagens que, ao recordarem-se da cidade de onde partiram no passado, a reatualizam no presente, fundindo espaços e tempos. Em textos como *Linda, uma história horrível*, apenas a cidade de Passo da Guanaxuma é nomeada, enquanto a cidade na qual o protagonista reside é apresentada através de fragmentos do diálogo deste com sua mãe. Sem muitas características, apenas a urbanidade e a poluição são apontadas como contrastes entre esta e o Passo. O tempo também não possui muitas marcações, sabemos que é noite quando o protagonista chega à casa de sua mãe. Algumas lembranças são apresentadas através da memória e do diálogo entre as personagens, mas também não possuem marcas temporais específicas, impossibilitando que o leitor saiba há quanto tempo as recordações das personagens ocorreram.

No romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, a cidade de São Paulo é o principal cenário. Com mais ancoragens no real do que o conto *Linda, uma história horrível*, esse espaço é apresentado através de várias menções feitas pelo narrador-protagonista de pontos distintos da cidade, ofertando “peças”, apresentadas a partir

de ângulos diferentes para que o leitor tente montar o “quebra-cabeça”, embora, possivelmente, nem todas as partes se encaixem, permitindo que permaneçam lacunas. Já o Passo da Guanxuma surge através de alusões breves e parcas, recuperadas através da memória do narrador. As lembranças não possuem qualquer referência temporal além de terem ocorrido durante a sua infância: não há menção de datas específicas. Esse romance está dividido em sete capítulos que correspondem aos sete dias da semana. Embora essa marcação seja precisa, não sabemos com exatidão o ano, semana ou mês em que acontece. As referências temporais não são claras, surgem de forma confusa nas recordações do protagonista, e quando algo é precisamente marcado temporalmente, esse dado não é revelado ao leitor, como, por exemplo, no fragmento abaixo:

- Tudo bem – Patrícia disse. – Imprensa é imprensa, só que também não é *assim*. Liga e já vai entrevistando. Antes eu preciso da sua data de nascimento.
- Hein?
- Data, local e hora. Que nem a Yoko fazia quando todos aqueles caras queriam entrevistar o John Lennon. Não é porque a gente é brasileira que não vai ser seletiva, entendeu?
- Mas para que você quer isso?
- Para montar seu mapa astral, evidente. Preciso ver se tudo cruza. Roqueira, intelectual e astróloga. Devia usar óculos, pensei. E mentalizei a superfície cor-de-rosa de Netuno, Miranda, vulcões de gases congelados. Depois a *Voyager* perdida no espaço, a voz de Mick Jagger urrando para o infinito *I can get no satisfaction*, em nome de todos nós. Precisei pensar um pouco para dar a data certa, não lembrava direito do ano.
- *Tudo* isso? – Patrícia parecia decepcionada.
- É.
- E a hora?
- A hora eu não sei.
- Então nada feito. Sem hora exata, como é que eu vou calcular o Ascendente? Não tem na certidão?
- Não.
- Pergunta para sua mãe.
- Minha mãe mora fora do Brasil – menti.
- Liga pra ela, nem é tão caro assim. Liga aí do jornal. (ABREU, 1990, p. 19-20)

As referências temporais fundem-se nesse romance, não sendo possível precisar claramente quando aconteceu cada ação. Os fragmentos das descrições espaciais também colaboram para a perspectiva de fracionamento, dependendo das descrições do narrador para conhecer o espaço no qual ele está inserido e sobre o qual age.

Entre as mudanças sofridas pelo romance, na nova etapa, também estão as alterações pelas quais o narrador e as personagens passaram, ocasionando, na

maioria das vezes, a integração de ambos, permitindo que o comentário esteja de tal modo entrelaçado na ação que “a distinção entre ambos desaparece, então isso quer dizer que o narrador ataca um elemento fundamental na sua relação com o leitor: a distância estética” (ADORNO, 1983, p. 272), a qual era inamovível no romance anterior. A era moderna é fruto de diversas mudanças de ordem socioeconômica que influenciaram na maneira como o indivíduo percebe-se enquanto integrante social e no seu posicionamento em meio ao turbilhão de acontecimentos constantes na urbe. Segundo Rosenfeld (1976, p. 84), a ambição do romance tornou-se reproduzir as percepções das personagens, seus dramas:

A tentativa de reproduzir este fluxo de consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim.

Essa omissão ou total desaparecimento do narrador, aniquilando o distanciamento entre quem narra e aquele que tem suas experiências narradas, também está associado às relações de tempo e de espaço fragmentadas. A atualização do passado no presente ocasiona a fusão temporal, e as personagens cada vez mais veem-se deslocadas, sem ancoragens de tempo ou espaço possíveis. Nos textos de Abreu selecionados para este estudo, essa integração entre o narrador e a personagem, aniquilando o distanciamento, é recorrente.

Em textos como o conto *Pequeno monstro*, encontramos um narrador-protagonista sem nome que, de férias na praia de Tramandaí, nos permite ter acesso aos seus pensamentos, revelando seus medos, suas perspectivas e até seus planos futuros. A ausência de nome próprio permite que o narrador não se torne singular, representando qualquer um que tenha vivenciado as mesmas experiências.

O espaço, apesar de conter referências a lugares reais, também está fragmentado, sendo apresentado através das perspectivas do próprio narrador.

Mesmo a cidade de Passo da Guaxuma, lugar de onde o protagonista veio, surge através de escassas referências. Referências estas que salientam seu desconforto em relação a esse local e que se relacionam com o desejo de ir para a capital, Porto Alegre. O tempo decorre dia após dia, mas, fora o fato de ser verão e das menções ao amanhecer, ao anoitecer e aos horários das refeições, não sabemos qual a semana, qual o mês e em qual ano as ações acontecem. Os sentimentos e as sensações do protagonista estão em primeiro plano: o texto estrutura-se a partir deles.

Também no conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, ocorre a união entre narrador e protagonista. O protagonista nesse texto também não possui nome. O narrador vive só, como tantos outros indivíduos que habitam as grandes cidades. Não sabemos em que período temporal ele está inserido, apenas sabemos que é setembro, e as referências acerca do espaço surgem fragmentadas através de suas recordações que sobrepõem o passado, no Passo da Guaxuma, às experiências presentes. A carta que escreve para o amigo morto destaca isso: o protagonista escreve para alguém que nunca lerá essa carta – talvez escreva para si mesmo na tentativa de compreender sua existência, de encontrar um sentido para sua vida -, falando de seu presente e de seu passado ao mesmo tempo, aniquilando as distâncias temporais, subjugando o tempo cronológico aos seus sentimentos. O narrador desse conto configura-se como um estrangeiro na cidade onde se encontra, pois é proveniente de outra cidade, o que o torna ainda mais isolado dentro do contexto no qual está.

Em meio às mudanças enfrentadas na passagem da narrativa oral até a construção do romance moderno, o papel do leitor também se alterou. Enquanto, anteriormente o ouvinte era quem, futuramente, com a aquisição da experiência, tornar-se-ia um reproduzidor das narrativas, o leitor não possui qualquer compromisso com o romance além do ato de leitura. A memória do leitor não é mais invocada como o era antes, pois ele não precisa reproduzir as histórias que lê. Cada texto lido é visto como único durante o momento da leitura e, por mais que o leitor se identifique com o que está lendo, a obra não passará de uma associação singular: leitor-texto, diferentemente das anteriores, nas quais a narrativa era sinônimo de experiências coletivas.

O papel do leitor nos estudos literários é extremamente controverso. Enquanto alguns teóricos tentam a todo custo bani-lo, defendendo que a obra existe

por si só, como um todo com sentido, e que a intervenção do leitor é desnecessária<sup>22</sup>; outros defendem a representação de um leitor ideal, sujeito aos desígnios do autor, passivo e apto para aceitar o papel a ele destinado, e capaz de realizar uma interpretação textual que corresponda ao que o texto espera dele<sup>23</sup>. Também há aqueles que, como Proust (1981), atribuem um papel ativo e central ao leitor em meio a essa querela. Neste estudo, não ingressaremos nos extremos dessa discussão, pois nosso intuito não é nem idolatrar ou idealizar o leitor e muito menos relegá-lo ao limbo dos elementos literários, mas antes tratá-lo como um elemento importante na recepção literária.

De acordo com Proust (1981, p. 153), o escritor e o livro controlam muito pouco o leitor:

O escritor não diz: “meu leitor” senão pelo hábito contraído na linguagem insincera dos prefácios e dedicatórias. Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo.

Conforme esse autor, a intenção do leitor é menos compreender o livro e tomá-lo como um ensinamento do que compreender a si mesmo através do livro. Essa perspectiva exalta o caráter individual e privado da leitura, propiciado com a ascensão do romance. Ler-se permite múltiplas interpretações do que é lido, ao mesmo tempo em que nenhuma é mais válida que a outra, todas são igualmente aceitáveis. A leitura passa então a coincidir com a escritura: a leitura torna-se uma escritura na medida em que o leitor é um leitor de si mesmo. Tal postura contrariava as visões de leitor ideal e de total rejeição do leitor, causando certo desconforto nas

---

<sup>22</sup> Entre todas as tentativas de exclusão do leitor dos estudos literários, provavelmente a mais clara e expressamente formulada foi a dos *New Critics* americanos do entreguerras. Segundo Compagnon (2001, p. 140), “eles definiam a obra como uma unidade orgânica autosuficiente, da qual convinha praticar uma leitura fechada (*close reading*), isto é, uma leitura idealmente objetiva, descritiva, atenta aos paradoxos, às ambiguidades, às tensões, fazendo do poema um sistema fechado e estável, um monumento verbal, de estatuto ontológico distanciado de sua produção e de sua recepção”.

<sup>23</sup> Em lugar de favorecer a emergência de uma hermenêutica da leitura, a narratologia e a poética, quando chegaram a atribuir um lugar ao leitor em suas análises, “contentaram-se com um leitor abstrato ou perfeito: limitaram-se a descrever as imposições textuais objetivas que regulam a performance do leitor concreto, desde que, evidentemente, ele se conforme com o que o texto espera dele. O leitor é, então, uma função do texto, como o que Riffaterre denominava o *arquiteitor*, leitor onisciente ao qual nenhum leitor real poderia identificar-se, em virtude de suas faculdades interpretativas limitadas” (COMPAGNON, 2001, p. 142). Nessa perspectiva, a leitura real é negligenciada em nome de um leitor competente e ideal que se curva às expectativas do texto.

posições<sup>24</sup>.

Alguns teóricos tentaram, então, amenizar as afirmações de Proust (1981), defendendo que as reações dos leitores não eram tão singulares e inclassificáveis: em todas as leituras individuais deveria haver um ponto em comum e permanente de interpretação. Essa posição, embora menos radical do que aquela que criara o leitor implícito, ainda defende um estereótipo de leitor, o qual, quando realiza a leitura de “forma correta”, chega às mesmas conclusões que os demais leitores.

A percepção de Proust (1981) acerca da leitura mostra-se demasiadamente ampla para os interesses deste trabalho, contudo ela aponta para algo que corrobora com as discussões que estamos estabelecendo: o papel individual da leitura. Esse papel individual é defendido também por outros teóricos como Roman Ingarden e Wolfgang Iser. Roman Ingarden (1979) foi o fundador da estética fenomenológica do entreguerras. Para ele o texto era uma estrutura potencial concretizada pelo leitor durante a leitura, pondo o texto em relação com normas e valores extraliterários, por intermédio dos quais o leitor dá sentido à sua experiência.

Da mesma maneira que Proust (1981), para essa perspectiva não há interpretação neutra, pois o leitor leva para os textos normas e valores próprios que irão orientar a sua leitura. As normas e os valores do leitor são modificados pela experiência da leitura. No momento da leitura, a expectativa do leitor é estabelecida a partir do que ele já leu, e os acontecimentos imprevistos ao longo da leitura o obrigam a reformular as expectativas e a reinterpretar o que já foi lido no texto em questão e em outros textos, procedendo em duas direções ao mesmo tempo: para frente e para trás. Contudo, Ingarden (1979) descrevia a leitura de maneira abstrata, não dimensionando exatamente a quantidade de lacunas que o texto deixa para o leitor preencher, nem mesmo o controle que o texto exerce sobre a maneira como é lido; questões essas de extrema relevância.

Wolfgang Iser (1999) também defendeu que o texto representa um efeito potencial que é realizado no processo da leitura, ou seja, o texto é um dispositivo potencial que, através da interação do leitor, constrói um objeto coerente no

---

<sup>24</sup> A partir de Proust e da fenomenologia, muitas são as abordagens teóricas que revalorizaram a leitura, merecendo um especial destaque a estética da recepção cujos representantes mais importantes foram Roman Ingarden e Wolfgang Iser, no que diz respeito à fenomenologia do ato individual da leitura; Gadamer e Hans Robert Jauss, com interesse pela hermenêutica da resposta pública ao texto. O que todos esses estudos têm em comum é o ponto de partida que remonta à fenomenologia como reconhecimento do papel da consciência na leitura.

momento da leitura. O sentido do texto é experimentado pelo leitor durante o processo de leitura não pré-existindo a esta. Esse autor também destaca a incompletude do texto, sendo a literatura concretizada pela leitura<sup>25</sup>:

Os modelos textuais descrevem apenas um polo da situação comunicativa. Pois o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético. A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem portanto os dois pólos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. (ISER, 1999, p. 9)

Em Iser (1999), outra noção merece destaque: a de leitor implícito, baseada na concepção de autor implícito que fora introduzida pelo crítico americano Wayne Booth (1980), em *A retórica da ficção*<sup>26</sup>. O leitor implícito é uma construção textual, correspondente às instruções do texto para o leitor real. O texto concede ao leitor um papel, e pede que ele o cumpra. Assim, o leitor implícito propõe um papel ao leitor real, definindo um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. O leitor real assume, então, um papel ativo e passivo ao mesmo tempo. Dessa maneira, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (leitor implícito) e como ato estruturador (a leitura real).

A partir do leitor implícito, Iser (1999) defende um leitor que concretiza, no ato da leitura, a visão esquemática do texto, construindo uma coerência a partir de elementos dispersos ou incompletos: esse leitor, ao imaginar as personagens, os cenários e as ações, preenche lacunas deixadas pelo texto, recorrendo constantemente a sua memória, reatualizando todas as informações fornecidas pelo texto até então. Para definir a posição do leitor, Iser (1999) utiliza a metáfora do viajante que, a todo o momento, cria expectativas e as modifica, de acordo com os obstáculos e as novas informações que encontra no caminho. O texto, conforme aponta esse autor, nunca está todo disposto, simultaneamente presente diante da atenção do leitor: o leitor o percebe em partes que se acomodam sucessivamente durante o ato de leitura. Da mesma maneira que em Ingarden (1979), a leitura caminha ao mesmo tempo para frente e para trás, recolhendo novas informações e

---

<sup>25</sup> De acordo com Iser, a literatura tem uma existência dupla: ela existe por si só nas bibliotecas e livrarias, independentemente da leitura, mas somente se concretiza na leitura.

<sup>26</sup> Neste texto, Booth (1980) defende que o autor nunca se retira totalmente de sua obra, deixando nela sempre um substituto que a controla: o autor implícito.

reinterpretando as antigas, construindo novos sentidos.

Embora Iser (1999) conceda ao leitor real um pouco mais de liberdade do que a perspectiva tradicional concedia, ele ainda não está totalmente livre, pois ao leitor real cabe apenas curvar-se ao leitor implícito. Mesmo que a obra seja aberta à leitura, ela está aberta somente para que o leitor lhe obedeça. Não podemos, entretanto, desconsiderar que os textos aos quais Iser (1999) se refere são cada vez mais modernos e indeterminados, necessitando cada vez mais da intromissão do leitor para que o sentido seja estabelecido. No fundo o leitor de Iser (1999) é ainda um leitor ideal, um leitor culto capaz de assumir um papel de leitura que não contraria o texto, curvando-se às exigências do leitor implícito e sendo capaz de dispor das informações necessárias para a compreensão textual.

Apesar de Ingarden (1979) e Iser (1999) concederem uma liberdade controlada ao leitor, idealizando-o, criando uma imagem de um leitor culto que seja capaz de compreender todos os desígnios textuais e que consiga preencher de forma satisfatória as lacunas deixadas pelo texto, este leitor ganha uma dimensão que, aliada à individualidade defendida por Proust (1981), opera na reatualização de informações textuais. Embora as teses defendidas por Ingarden (1979) e por Iser (1999) apresentem algumas diferenças, em ambas o papel do leitor está associado com um simultâneo andar para trás e para frente. Durante a leitura, o indivíduo que a pratica, à medida que recebe novas informações do texto, as reatualiza a partir das informações que já tem, adquiridas no mesmo texto ou em outros. Essa perspectiva de leitura concede um posicionamento ativo do leitor, que constrói o sentido textual à proporção que avança na leitura.

Esse posicionamento torna-se útil para nossa proposta de estudo, pois permite que o leitor assuma um papel participativo na construção do sentido do texto, constituindo-se, muitas vezes, como o elo que é capaz de unir textos e reatualizá-los durante a leitura de outros textos. Também o aspecto individualista apontado por Proust encontra aqui relevância, pois destaca um ponto que temos abordado ao longo de nossas análises: a perda da coletividade e a fragmentação como características da modernidade.

A leitura, da mesma maneira que a escrita, moldou-se através das imposições sociais, existindo não mais como produção coletiva, mas sim individual. Como apontou Watt (1990), na citação transcrita anteriormente, o romance, em sua origem e ascensão, apresentava um recorte temporal e espacial específico de vivências

humanas, ancorando-se em pontos particulares da história, diferente das narrativas anteriores que passavam de geração a geração, sendo atualizadas pelos narradores a partir do conhecimento e da vivência de novas experiências. Os romances contemporâneos fragmentam e rompem com a ordem instituída pelos romances tradicionais, na tentativa de reproduzir as vivências dos indivíduos nesta nova etapa.

Abordar a memória narrativa em meio a esse novo cenário exige muito cuidado e atenção, pois a função literária alterou-se e o leitor atual difere do ouvinte anterior: enquanto este se tornava narrador com a passagem do tempo e a aquisição da experiência, aquele continua sendo leitor. A narrativa oral e escrita, com aspectos coletivos, centrada em um narrador, com autoridade conferida pela experiência, representante de uma comunidade, foi abandonada pouco a pouco. As narrativas foram substituídas pelos textos reproduzidos através da imprensa, possuidores de um caráter descartável, destinados a leitores singulares e sem o intuito de projetar vivências futuras. O leitor não tem compromisso com sua comunidade, ou seja, ele não necessitará relatar o que leu, mesmo porque o que leu nem sempre retrata a vida comunitária e serve como conselho a ser seguido.

Na obra de Abreu, o leitor assume um papel importante, um papel ativo. Quando o autor cria a cidade de Passo da Guanxuma e a emprega como espaço ficcional em diversos textos, ele estabelece um elo entre personagens, ações e sentimentos, criando um grande romance através da soma dos múltiplos textos. Como pôde ser visto, no capítulo anterior, através das análises dos livros que contêm referências a esse local, as características desse espaço ficcional não se alteram ao longo dos textos, ao contrário, à medida que ingressamos na obra de Abreu, cada vez mais temos informações que compõem a aspectualização do Passo.

Ao leitor cabe, enquanto lê os textos de Abreu, atualizar as informações que tem, contribuindo para a caracterização física do espaço e para caracterização psicológica das personagens. Também, algumas ações ocorridas em um texto voltam a ser mencionadas em outro, permitindo ao leitor estabelecer intimidade com a obra à medida que recupera as ações das personagens. O posicionamento que se espera desse leitor é mais ou menos o descrito por Ingarden (1979) e Iser (1999): o de um leitor que reatualiza constantemente as informações que recebe do texto, em um movimento de avançar e recuar dentro de toda a obra de Caio Fernando Abreu.

Vale destacar que o leitor de Abreu não necessita ter conhecimento de toda a

sua produção para compreender, para interpretar um de seus textos, pois estes têm sentidos quando lidos de maneira isolada. Entretanto, quando este mesmo leitor adentra na produção desse escritor e toma conhecimento de outros textos nos quais o Passo da Guanxuma está presente, a compreensão desse lugar alarga-se e esse leitor torna-se também um “escritor” desse espaço ficcional, compondo um mosaico textual e atribuindo sentido ao grande romance formado.

A perspectiva das narrativas anteriores, com a passagem das histórias de geração a geração, não é possível para a compreensão dos textos de Abreu, como também não é suficiente a perspectiva de um leitor descompromissado que lê os textos de forma isolada sem relacioná-los. É necessário criar um espaço intermediário, no qual esse leitor atua. Um espaço que não o exime da responsabilidade de criar uma memória literária, permitindo a reatualização das características conferidas ao Passo da Guanxuma, possibilitando-lhe a construção de uma ponte entre os textos, mas sem exigir dele as peculiaridades e a postura dos ouvintes anteriores. Não podemos esquecer que esse leitor, atuante nesse espaço intermediário, assim como o autor, é fruto da sociedade capitalista, da sociedade industrializada, da fragmentação e da dissolução dos laços que anteriormente uniam as comunidades.

O autor, Abreu, é um indivíduo que vive sob a égide de uma sociedade industrializada e capitalista e, como pudemos ver no capítulo anterior, as personagens do grande romance criado por ele acompanham também a sua trajetória particular no papel de estrangeiro que se abriga sob a metrópole, permitindo ancoragens na realidade. Dessa forma, a obra ganha sentido enquanto um todo aberto, deixando, como aponta Leal (2002), de ser algo determinado *a priori* e adquirindo forma no e para o ato de leitura, necessitando, obrigatoriamente, da intervenção do leitor, permitindo que o texto configure-se, então, em um local de encontro entre autor e leitor.

### **2.3 Memória e identificação**

A memória, enquanto constituidora de uma identidade individual, não pode ser desconsiderada nas análises da obra de Caio Fernando Abreu. Segundo Mitre

(2001, p. 112):

A memória individual discorre entre dois instantes que lhe estão inexoravelmente vetados: o nascimento e a morte – acontecimentos definitivos cujos registros somente podem ser externos ao sujeito. (...) O que nos acontece no trânsito de uma ponta a outra é passível de inventário pessoal, sempre que a imagem do vivido, latente nos labirintos da alma ou patente nas marcas do corpo, compareça à luz da consciência.<sup>27</sup>

Entre o nascimento e a morte, o indivíduo tem a capacidade de recordar por conta própria suas experiências, percebendo-as como eventos passados que contribuíram na sua constituição singular. A memória sempre é a lembrança do passado vivido, e sempre está associada à passagem temporal. O indivíduo constitui-se como tal através do tempo, através de uma sequência de experiências que lhe atribuem marcas particulares. Conforme aponta Rosenfeld (1976, p. 82):

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e de expectativas.

O passado, de acordo com esse autor, é um elemento integrante da identidade. As vivências passadas de um sujeito determinam a assunção de suas posturas sociais, a definição de seus comportamentos presentes e a projeção das ações futuras. Ao lado da passagem temporal, está o aspecto coletivo, como um elemento intrínseco da memória. Independente de um indivíduo lembrar sozinho ou em grupo, a memória sempre estará relacionada ao coletivo, e nunca isolada, porque os fatos e ações que são rememorados fazem parte de um contexto. De acordo com Candau (2002, p. 65), “o ‘homem nu’ não existe, já que não há indivíduo que não carregue o peso de sua própria memória sem que esteja mesclada com a

---

<sup>27</sup> Tradução nossa: “La memoria individual discurre entre dos instantes que le están inexorablemente vedados: el nacimiento y la muerte –acontecimientos definitivos cuyos registros sólo pueden ser externos al sujeto. (...) Lo que nos sucede en el tránsito de una punta a la otra es pasible de inventario personal, siempre que la imagen de lo vivido, latente en los laberintos del alma o patente en los surcos del cuerpo, comparezca a la luz de la conciencia”.

da sociedade a qual pertence”<sup>28</sup>. A partir da afirmação desse autor, podemos perceber a memória individual como uma parte da memória coletiva, necessitando estar ancorada nesta para que se configure como memória. Assim, quem recorda está sempre vinculado a um grupo a partir do qual estabeleceu suas vivências e, portanto, sua percepção do mundo.

Segundo Halbwachs (2006, p. 30):

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.

Levar pessoas consigo significa não só levar memórias de determinados fatos ou de determinados textos e imagens que um dia foram lidos ou vistos, mas também levar consigo perspectivas culturais, valores, comportamentos que são desenvolvidos pelo grupo social do qual o indivíduo proveio. Dessa forma, não é necessária a presença física de outras pessoas para que o indivíduo, que rememora, recorde amparado em aspectos culturais coletivos que se estendem para além de perspectivas e de construções individuais. Assim, memória e identidade estabelecem uma estreita relação, pois o ato de recordar evoca eventos ou sentimentos que estabelecem uma identificação do indivíduo com o grupo, “em suma, a memória é princípio de unidade e de continuidade, ponte que assegura o vínculo entre o sujeito e as suas experiências”<sup>29</sup> (MITRE, 2001, p. 112).

Jelin (2001, p. 20), ao discorrer sobre memórias individuais e coletivas, afirma:

Quem tem memória e recorda são os seres humanos, indivíduos, sempre localizados em contextos grupais e sociais específicos. É impossível recordar ou recriar o passado sem apelar a estes contextos. (...) As memórias individuais estão sempre situadas socialmente. Esses marcos são portadores da representação geral da sociedade, das suas necessidades e valores. Incluem também a visão do mundo, animada por valores, de uma sociedade ou grupo. (...) “Nunca estamos sozinhos” – um não recorda sozinho, mas sim com a ajuda das recordações de outros e com os códigos culturais, compartilhados, ainda que as memórias pessoais

---

<sup>28</sup> Tradução nossa: “el ‘hombre desnudo’ no existe, ya que no hay individuo que no lleve el peso de su propia memoria sin que esté mezclada con la de la sociedad a la que pertenece”.

<sup>29</sup> Tradução nossa: “En suma, la memoria es principio de unidad y continuidad, puente que asegura el vínculo entre el sujeto y sus experiencias”.

sejam únicas e singulares - . Essas recordações pessoais estão imersas em narrativas coletivas, que frequentemente estão reforçadas em rituais e comemorações grupais.<sup>30</sup>

De acordo com essas perspectivas, a memória configura-se, de certa forma, em um marco, retomando valores, culturas, ações e comportamentos que particularizam um grupo. Embora, quem recorde seja um indivíduo localizado em um contexto diferente daquele no qual a ação ou o fato rememorado foi experienciado, ao recordar trará junto com a lembrança todo o contexto (demais indivíduos, comportamentos, culturas, etc.) em que o fato aconteceu, ou que influenciaram a percepção da ação, estando, assim, imerso em um coletivo.

Esse coletivo ultrapassa as fronteiras psicológicas e físicas, compartilhando ideologias e convenções que singularizam um grupo. Dessa maneira, “podemos admitir que a sociedade produz ‘percepções fundamentais’ que, por analogias, por uniões entre lugares, pessoas, ideias, etc., provocam recordações que podem ser compartilhadas por vários indivíduos, inclusive por toda a sociedade”<sup>31</sup> (CANDAUI, 2001, p. 61), embora apresentem configurações individualizadas, pois é difícil que todos os indivíduos percebam e interpretem da mesma forma todas as coisas.

Na obra de Abreu, é através da memória individual do autor que a cidade interiorana de Santiago é reconstruída na cidade ficcional de Passo da Guanxuma, surgindo esta fragmentada em diversos textos, para, então, ser reclamada sua unidade através da memória literária do leitor, que se torna partícipe na organização das referências. Nos textos, as personagens de Abreu que partiram do Passo rumo a outros lugares não se esquecem de sua cidade natal e de suas experiências passadas, o que amplia o confronto cultural por elas experienciado na grande urbe, reforçando suas condições de estrangeiras, mantenedoras de memórias dos lugares de onde provêm.

---

<sup>30</sup> Tradução nossa: “Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos. Es imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos. (...) Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo. (...) ‘Nunca estamos solos’ -uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales, compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares-. Esos recuerdos personales están inmersos en narrativas colectivas, que a menudo están reforzadas en rituales y conmemoraciones grupales.”

<sup>31</sup> Tradução nossa: “podemos admitir que la sociedad produce ‘percepciones fundamentales’ que, por analogías, por uniones entre lugares, personas, ideas, etc., provocan recuerdos que pueden ser compartidos por varios individuos, incluso por toda la sociedad”.

O presente na cidade grande, vivenciado pelas personagens, cria situações que reforçam a nostalgia motivando a lembrança, a memória. A memória desperta o desejo de retorno, de re-encontro com o passado, de identificação com o lugar que ficou para trás, de encontro com a segurança, com o lar abandonado. Tais sentimentos contrapõem-se às situações de enfrentamento produzidas pela metrópole. Esse embate está presente em vários textos, como, por exemplo, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, no conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga* e na novela *Pela noite*.

Ao relacionarmos todos os textos nos quais a cidade de Passo da Guaxuma está presente, podemos dizer que suas personagens estabelecem uma coletividade, pois compartilham de recordações semelhantes. Dessa forma, suas memórias são coletivas, ou seja, quando observadas individualmente, em meio ao grande romance formado pela união dos textos, percebemos que estas representam a memória de todos os indivíduos que partiram do Passo e que, quando reunidas, as lembranças completam-se, atribuindo ainda mais particularidade ao grupo proveniente desse espaço.

O sentido, como mencionamos anteriormente, dá-se na reunião dos detalhes, na percepção das personagens como integrantes de um grande texto, como pertencentes a um grupo. Esse grupo, em virtude das imposições da sociedade capitalista e das imposições do mercado, tenta continuar vinculado às suas experiências passadas, mantendo uma identidade singular. Embora as personagens raramente se encontrem ao longo dos textos, e quando isso acontece poucas têm a consciência de que vieram do mesmo lugar, as vivências no Passo da Guaxuma as unem em alguma medida, estabelecendo uma cumplicidade entre elas.

Em meio à sociedade capitalista, nas grandes metrópoles, o papel da memória para as personagens de Abreu é extremamente significativo. Conforme aponta Mitre (2001, p. 112):

(...) a memória contribui para organizar o turbilhão de nossas percepções, atualizando-as e fixando-as dentro de uma ordem reconhecível e, ao fazê-lo, ajuda-nos a projetar o futuro. Mais importante ainda, por meio de operações tão complexas como espontâneas, a memória fundamenta a identidade individual – aquela sensação de que “nós os de então”, apesar do verso e do vivido, ainda somos os mesmos. Suspendendo o “mundo da ação prática”, ela, a memória, permite-nos percorrer “toda nossa existência em sua originária e ininterrupta singularidade”. Assim, pela recordação, constituímos-nos de um passado que se dobra e se desdobra como os retábulos, descortinando imagens de nossa infância, de monstros e de

madalenas, as desconsoladas e as consoladoras e as recém saídas do forno com suas formas de lançadeira.<sup>32</sup>

A memória, então, tanto é um elemento que estabelece um vínculo entre o sujeito e as suas experiências, quanto um conector que constitui os laços entre esse sujeito e o grupo social ao qual pertence. Assim, de ambas as formas, o ato de lembrar “conecta” o indivíduo a vivências coletivas, e fortalece o estabelecimento da identidade de quem recorda. Segundo Kohut (2003), “a memória individual faz parte de nossa consciência e constitui a base de nossa identidade. Um homem que perdeu a memória, perdeu sua identidade”<sup>33</sup>.

## 2.4 A condição de estrangeiro

Para iniciarmos a discussão acerca da condição de estrangeiro presente em diversos textos de Caio Fernando Abreu, remeteremos a um trecho de um diário, de autoria do escritor português Miguel Torga, usado como epígrafe na abertura de *Estranhos Estrangeiros*: “Pareço uma dessas árvores que se transplantam, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal” (TORGA, 1989, p. 40). Esse livro (*Estranhos Estrangeiros*) foi publicado em 1996, após a morte de Abreu. Mesmo sendo uma publicação póstuma, essa obra era um projeto elaborado pelo escritor alguns anos antes, no qual ele estava trabalhando quando faleceu. Portanto, sua organização havia sido planejada pelo escritor, e apenas foi concluída pelos editores depois de sua morte.

*Estranhos Estrangeiros* aborda a questão do estrangeiro sob o prisma da ambiguidade do exílio, no qual o distanciamento da terra natal é também uma forma

---

<sup>32</sup> Tradução nossa: “De esa manera, la memoria contribuye a organizar el torbellino de nuestras percepciones actualizándolas y fijándolas dentro de un orden reconocible y, al hacerlo, nos ayuda a proyectar el futuro. Más importante aún, a través de operaciones tan complejas como espontáneas, la memoria fundamenta la identidad individual –aquella sensación de que “nosotros los de entonces”, a pesar del verso y lo vivido, aún somos los mismos. Suspendiendo el “mundo de la acción práctica”, ella, la memoria, nos permite recorrer “toda nuestra existencia en su originaria e ininterrumpida singularidad” Así, por el recuerdo, nos hacemos de un pasado que se pliega y se desdobra a la manera de los retablos, descortinando imágenes de nuestra infancia, de ogros y de magdalenas, las desconsoladas y consoladoras y las recién salidas del horno con sus formas de lanzadera.”

<sup>33</sup> Tradução nossa: “La memoria individual forma parte de nuestra conciencia y constituye la base de nuestra identidad. Un hombre que ha perdido la memoria ha perdido su identidad”.

de afirmação da identidade de seres humanos de um determinado tipo, aqueles que se tornam uma espécie de exilados voluntários em um novo entorno (os “estranhos” do título), relacionando-se, assim, diretamente com o fragmento selecionado da obra de Torga, antecipando a “tonalidade” dos textos ali presentes. *Estranhos Estrangeiros* não faz parte do *corpus* selecionado para essa pesquisa, mas apresenta textos que manifestam uma questão crucial para esse estudo: a condição de estrangeiro. Embora nosso interesse não seja analisar essa publicação, sua menção auxilia na demonstração de que o sentimento de deslocamento e de desgarramento permeou praticamente toda a produção de Abreu.

Callegari (2008, p. 149), ao abordar a questão do estrangeiro relacionada com a vida particular de Caio Fernando Abreu, afirma: “porque ele era, acima de tudo, um estrangeiro”. Essa afirmativa, associada ao livro *Estranhos Estrangeiros*, permite que seja possível principiar uma abordagem da condição de estrangeiro assumida por Abreu ao longo de sua obra e de sua vida particular. Callegari (2008, p. 149) ainda diz: “em São Paulo, sentia que a cidade o sufocava, a violência, a poluição. Em Porto Alegre, não aguentava o moralismo das pessoas. Em Londres, quando se achava que tudo estaria bem, afinal, era a Europa, ele achava tudo frio demais”. A condição de estrangeiro, à qual a jornalista se refere, está associada com a relação de amor e de ódio, de aceitação e de recusa, que Abreu estabeleceu com a maioria das cidades nas quais viveu.

Exemplos dessa relação estão presentes em várias correspondências escritas pelo autor. Em uma carta destinada aos seus pais, em 21 de agosto de 1969, quando estava no Rio de Janeiro, o autor afirmou: “detesto São Paulo, com seu ar cinzento e suas gentes apressadas, agressivas. Jamais voltaria a morar lá, nem por 10 milhões mensais” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 375). Em quinze de maio de 1980, quando estava morando em São Paulo, em outra carta endereçada aos pais, Abreu escreveu: “São Paulo é uma cidade fascinante cheia de vida” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 26). Cerca de três anos depois, em 21 de setembro de 1983, quando residia no Rio de Janeiro, em uma correspondência destinada à escritora e dramaturga Maria Adelaide Amaral, ele afirmou: “detestei São Paulo também nos dias que passei aí. Achei pobre e barulhenta, todas as pessoas que cruzei só falavam em cocaína. E como falam. Dirigem a mil por esse trânsito infernal e falam falam falam. Invivível” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 66). A relação complexa de aceitação e de negação estabelecida com a metrópole paulistana repete-se na

apreensão de outras cidades nas quais o escritor morou como, por exemplo, o Rio de Janeiro e Londres.

Essa condição de eterno estrangeiro produz um desgarramento, um não apego a nenhum lugar, criando um espaço de liberdade indispensável para a sobrevivência na nova cidade. Ser estrangeiro é ser diferente desde o princípio, é não pertencer ao lugar onde se está, é assumir o papel do “outro” desde o início. Quando a liberdade é conquistada no novo lugar, passa-se a não mais detestar o local onde se está, mas sim a percebê-lo como inevitável naquele momento, e, por conseguinte, aceitá-lo, apreendendo-o como menos ofensivo, como no caso de Abreu. Vale destacar que a liberdade obtida não é uma liberdade plena e alegre, pois a sensação de não pertencimento continua existindo como um mal-estar que faz questão de lembrar que algo está faltando, que algo ficou para trás.

Para abordarmos a questão do estrangeiro necessitamos falar de questões relacionadas ao sentimento de nacionalismo, ao sentimento de pertencimento a algum lugar, pois, como aponta Kristeva (1994, p. 181), “é sobre a natureza da consciência nacional e do patriotismo ou do nacionalismo que se destaca e pode ser compreendida a situação contemporânea dos estrangeiros”. De acordo com essa autora, o nacionalismo moderno, também possuidor de raízes antigas, não aparece antes da segunda metade do século XVII, ocorrendo ainda durante a Revolução Francesa sua expressão mais consistente. Paralelamente, o Iluminismo francês impôs a ideia de nação, a qual recebeu da monarquia absoluta uma estrutura política centralizada. Durante o século XVII, delineou-se progressivamente um pensamento político que “pregava a autoridade real em direção a uma política preocupada com a soberania do povo e da nação” (KRISTEVA, 1994, p. 182). Na Inglaterra, naquele período, podemos perceber a formação de uma opinião pública voltada as suas particularidades geográficas e aos seus valores morais, aspectos estes que a singularizava frente às demais.

Aquela época, ainda, acompanhou a ênfase dada por alguns pensadores às paixões e às características específicas dos povos; além da proposição de uma diferenciação entre os termos “estado” e “nação”, através da qual o segundo estaria associado à ideia de comunhão de uma mesma língua. Esses aspectos enfatizavam conceitos coletivos que tinham na comunidade seu ponto alto de expressão. Somados a eles estava:

A nostalgia pelo núcleo genebrês, que identifica o indivíduo à sua origem geográfica e familiar; a preocupação de preservar a pessoa no próprio seio da comunidade mais próxima; a insistência dada à vontade livre, que deve criar, sozinha, uma comunidade nacional: eis alguns traços do patriotismo de Rousseau, que conjugam sentimentalismo e racionalismo, inclinações passionais e exigências de justiça e de liberdade, latências românticas e lucidez política fundada no contrato dos cidadãos conscientes de suas igualdades e dos seus direitos à felicidade. (KRISTEVA, 1994, p. 183)

Essa perspectiva pressupõe uma fusão entre o “eu” e a comunidade em uma espécie de contrato político e racional, o qual está fundado no direito à liberdade de cada um, distante, por conseguinte, da proposição francesa que era pautada pelo pertencimento ao solo e à herança comunitária. Esse nacionalismo pode ser definido como racional, legalista e respaldado no indivíduo. A ele estreita-se outra corrente que está pautada na ideia de um parentesco físico e de uma identidade linguística.

De maneiras distintas essas questões foram percebidas pelos países da Europa central e oriental, alguns dando maior ênfase ao critério racional e individual, outros ressaltando a identidade comunitária centrada na igualdade de traços entre os indivíduos como língua e costumes. Somente depois de 1806 que o conceito cultural de “nação” torna-se político e se investe na luta nacional-política. As guerras revolucionárias também contribuíram para o estabelecimento de uma política nacionalista que se mostrava contrária à abstração universalista. Ocorreu a busca no passado de elementos que assegurassem o estabelecimento de uma identidade comum para que houvesse o reconhecimento da nação em sua totalidade e do indivíduo, enquanto integrante dela.

A tentativa de defesa do conceito de “nação” está relacionada ao compartilhamento, entre os indivíduos que a integram, de aspectos culturais, como a língua e a literatura, ao mesmo tempo em que passa por uma delimitação espacial, dentro da qual esses indivíduos estão situados e seguros, pois estão protegidos e amparados pela nacionalidade que ostentam. A percepção da nação passa pelo encobrimento de particularidades que diferenciam grupos dentro dela. Quanto maior a extensão territorial de uma nação, maior será a pluralidade de posicionamentos encontrados. Sob o signo da nação todas essas diferenças são minimizadas, entretanto, quando olhamos o seu interior, percebemo-las em destaque. Assim, quando abordamos a questão do estrangeiro e a sua relação de pertencimento, na obra de Abreu, consideramos, primeiramente, os aspectos regionais, pois, em um país de dimensões continentais como é o Brasil, a mudança de Estado e,

principalmente, a migração de uma cidade interiorana para uma metrópole, foram responsáveis pelo desgarramento e pela sensação de deslocamento que acometeram as personagens, aspectos estes integrados à condição do estrangeiro.

Ser estrangeiro é não estar em casa, é pertencer a outro lugar ou não pertencer a lugar nenhum, é estar em uma constante busca por um encontro, pela construção de um espaço particular, pela comunhão com outros indivíduos, lutando contra a solidão. De acordo com Kristeva (1994, p.19), “livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se ‘completamente livre’. O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão. (...) Disponível, liberado de tudo, o estrangeiro nada tem, não é nada”. Simmel (1983) também destaca o caráter de liberdade concedido ao estrangeiro no interior da metrópole, pois, oculto sob o signo da multidão, ele é livre para fazer suas escolhas.

A solidão decorrente dessa falta de apego produz, então, a necessidade do encontro com o semelhante, daquele que também é estrangeiro, que também está só. Esse reconhecimento do outro diminui a sensação de desgarramento, de deslocamento. No entanto, quando não há o encontro com “outro”, a busca pela identificação ocorre através da memória, das recordações de outro lugar, normalmente a cidade de origem, em busca de segurança e de equilíbrio.

A definição do estrangeiro dá-se somente através de categorias negativas: o estrangeiro é aquele “que não”..., é o outro. O estrangeiro condensa em si muitas diferenças, mas uma se sobressai: ele não pertence ao lugar onde está, ele é o outro, aquele que vem de outro lugar, o diferente. Abreu vivenciou a experiência de ser um estrangeiro desde muito cedo. Quando tinha de dezesseis para dezessete anos saiu de Santiago - RS, sua cidade natal, para ganhar o mundo. Ele alternou sua residência entre Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e Europa, até o seu falecimento. Poucas foram as vezes em que o escritor retornou à interiorana Santiago, depois de sua partida em 1965, assumindo o papel de estrangeiro nas grandes cidades onde morou.

Além da condição de estrangeiro fora do seu espaço de origem, Abreu foi, muitas vezes, um estrangeiro consigo mesmo. Ao longo de sua carreira, ele passou por várias situações de reclusão e isolamento, quando se fechava em seu quarto e lá permanecia por dias, incomunicável. Esses isolamentos deviam-se a vários fatores, dependendo das experiências e dos períodos que o autor vivenciava, podendo ser ocasionados por amores não correspondidos, dificuldades de escrever,

problemas em conseguir emprego, dificuldades financeiras, etc.

De acordo com Kristeva (1994, p. 15), o indivíduo que se percebe como um estrangeiro para si mesmo “não pertence a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso”. Certamente, nos momentos de reclusão, o autor mantinha o tempo presente em suspenso e ingressava em considerações tão íntimas que o abstraíam do local onde estava, do contexto que o rodeava.

Exemplos desses períodos de isolamento estão registrados em várias cartas do escritor. Em uma correspondência destinada à psiquiatra Vera Antoun, datada de nove de julho de 1974, quando Abreu estava em Porto Alegre, consta: “tudo me parece muito ruim. As pessoas estão quase todas saindo ou entrando em clínicas (é um fato, poderia enumerar nomes e casos, se você os conhecesse). Me sinto perdido no mundo. Ou dentro de mim, seja” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 472). Em uma carta para o diretor de teatro Luciano Alabarse, escrita mais de dez anos depois, em vinte de setembro de 1984, em São Paulo, consta: “os primeiros dias foram difíceis, o fim de agosto me pegou dentro de um ciclo depressivo – cheguei a te escrever uma carta, mas não mandei. Pensei, nossa, coitado, receber uma carta assim num final de agosto, em Porto Alegre, melhor poupá-lo” (ABREU in MORICONI, 2002, p. 98). Três anos depois, em uma correspondência para os pais, grafada em São Paulo, datada de doze de agosto de 1987, logo após retornar de uma visita a Porto Alegre, o autor escreveu:

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.

Estou me transformando aos poucos em um ser humano viciado em solidão. E que não sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples como “eu gosto de você”. Gosto de mim. (...)

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. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 153)

As oscilações emocionais o faziam rejeitar a sociedade em que estava inserido, entrando em crises depressivas que culminavam no isolamento, no distanciamento dos familiares e dos amigos. Nesses processos, o autor assumia o papel do “outro”, como se não pertencesse ao ambiente em que se encontrava, necessitando de reclusão para, então, ao encontrar-se consigo mesmo, reconhecer-

se como familiar e deixar de ser um estrangeiro para si mesmo. As mudanças de humor e o isolamento são facilmente associados a não-adaptação às novas cidades em que viveu, reforçando assim seu caráter de “estrangeiro eterno, irremediável” (CALLEGARI, 2008, p. 86), caráter esse transposto para sua produção literária.

Após a saída de Santiago, Abreu viveu apenas em metrópoles, o que torna a condição de estrangeiro algo particular, capaz de reunir os dois aspectos acima citados. A metrópole, como aponta Walter Benjamin (1989), é o palco da multidão, do tráfego da turba anônima no uso do espaço público comum. A afirmação feita por Benjamin (1989) completa quase cem anos de existência, entretanto, ainda hoje é pertinente para analisar a constituição e o comportamento nas metrópoles, uma vez que destaca sua imposição homogeneizadora.

Na condição de palco da multidão, a metrópole, de acordo com Simmel (1983), passa a sediar o conflito enfrentado pelo sujeito em seu processo de individualização, pois, segundo esse autor, nesse espaço urbano singular, o indivíduo se percebe ao mesmo tempo estimulado e embaraçado com seu processo de individualização. Em meio à aglomeração, o anonimato se estabelece como um imperativo que é fortalecido pela indiferença e pela impessoalidade que estão associadas à objetividade imperante na sociedade capitalista. Conforme aponta Leal (2002, p. 24), esse conflito é contemporâneo:

Ainda vive-se com o desafio da individualização, sob o peso de uma mentalidade “racional”, “objetiva”, que dá ao indivíduo liberdade e igualdade e as possibilidades de sua realização pessoal e que, ao mesmo tempo, cria obstáculo e exige um esforço de singularização ainda maior ao fazer com que se perca na multidão, que se torne número, estatística, mais um habitante, lidando com homens, mulheres e objetos de forma limitada, fragmentada, impessoal.

Simmel (1979) realiza uma descrição pormenorizada da metrópole, através da qual a diferencia de outras formações urbanas anteriores, associando-a aos elementos presentes na modernidade. A perspectiva de Leal (2002) vai ao encontro das afirmações feitas por Simmel (1979):

Pode-se supor que a metrópole contemporânea distingue-se da metrópole moderna de uma forma especial. Não através de uma ruptura, de uma cisão entre padrões, estruturas, mentalidades etc., mas, sim, através de uma transformação de seus elementos. O passado não é mais apagado, mas, sim, recuperado, incorporado, sendo compartilhado inclusive com outras versões de si e, assim, torna-se mais um território escrito/ inscrito/escritor da malha urbana. (LEAL, 2002, p. 23)

A nova imagem urbana se forma, a partir dessas alterações. A metrópole moderna como que se hiperboliza, toma-se o espaço não de uma multidão, mas de mais e mais multidões.

Para Simmel (1979), a metrópole é um lugar de fluxo constante de pessoas e de objetos, possuidora de grande importância econômica, onde o mercado uniformiza os sujeitos e os objetos, determinando relações e atitudes. Por meio destas atitudes, a metrópole manifesta sua pretensão uniformizante, com o intuito de homogeneizar os indivíduos que nela estão. O papel econômico da metrópole dentro dos Estados-nação é inegável, pois ela constitui-se na porta de entrada das influências estrangeiras, provindas de outras metrópoles e nas influências regionais, provindas de cidades interioranas do mesmo Estado-nação.

As metrópoles são sinônimo de modernidade, de mudança constante, de transformação, constituindo-se em um lugar específico, particular dentro dos Estados-nação. De acordo com Leal (2002, p. 19), “a metrópole se torna a Modernidade, sendo o espaço onde esta encontra sua forma mais concreta, visível”. O território da metrópole está, dessa maneira, associado à contemporaneidade, sendo impossível separá-lo dos processos modernizadores que acometem os Estados-nação.

Segundo Simmel (1979), a metrópole, enquanto espaço econômico de relevada importância dentro dos Estados-nação, está impregnada de objetivismo, marca essa do espírito capitalista. O subjetivismo, nesse cenário, apresenta-se como oposto ao racional, ao intelectual, estando associado ao emocional, às particularidades e às singularidades dos indivíduos. Em uma sociedade pautada pelas normas do mercado, na qual a produção, a venda e o lucro são valores que norteiam as relações, não há espaço para a valorização de particularidades individuais, ao contrário, estas devem ser suprimidas em nome da organização econômica, em nome do aumento do lucro. Por conseguinte, as individualidades devem ser niveladas, devem ser subtraídas, tornando todos iguais, homogêneos para o mercado, para a metrópole, para a sociedade capitalista. A partir de então, o anonimato passa a imperar. Sem rosto, sem traços que se destaquem, a metrópole busca conceder o anonimato aos seus habitantes.

A metrópole, enquanto lugar de possibilidades de desenvolvimento, não pode ceder lugar à subjetividade, pois seu intuito é primar pelo anonimato, e, de acordo com Leal (2002), converter os indivíduos em números, em estatísticas, lidando com

homens, mulheres e objetos de forma limitada, fragmentada e impessoal. Na massa, como aponta Benjamim (1989, p. 38), “cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, é um indivíduo sem nome, um indivíduo sem rosto”. O signo da multidão é capaz de ocultar mesmo as diferenças sociais: a massa é composta por muitos rostos, mas nenhum está em destaque. Em oposição à impessoalidade e à fragmentação impostas pela metrópole está a subjetividade e a individualidade, criando um espaço complexo com relações divergentes que, simultaneamente, apresentam o tradicional e o urbano, o passado e o presente, o infantil e o adulto, o privado e o público, o subjetivo e o objetivo, obrigando o indivíduo a atuar sobre essas esferas.

Contrária à metrópole está a pequena cidade. As cidades interioranas opõem-se aos grandes centros, pois nelas o avançar tecnológico, as construções urbanas, o trânsito, tudo flui mais lentamente. A grande maioria tem na agricultura sua base de sustentação. Os indivíduos conhecem-se, sabem de que família os demais moradores provêm. O trabalho ainda está associado ao coletivo e, muitas vezes ao artesanal, valorizando o indivíduo enquanto integrante da coletividade, portador de uma subjetividade.

Esse local, nos textos de Abreu, na maioria das vezes, está associado à infância, à adolescência, à inocência, compondo uma espécie de “mundo perdido”, afastado das personagens pelo tempo, pela impossibilidade de retorno, em oposição à grande cidade que surge como sinônimo de urbanidade, de trânsito contínuo, de vida noturna, de vida adulta, de vida presente. Esse dois ambientes estão, simultaneamente, em muitos dos textos selecionados para este estudo, criando sentimentos de angústia e de impossibilidade nas personagens que vivem como estrangeiras nas grandes metrópoles.

O estrangeiro é aquele que, de acordo com Leal (2002), traz em si a marca de outro lugar, de outra terra. Entretanto, como acrescenta esse autor, o processo de estranhamento pelo qual passa o estrangeiro remete primeiro ao eu e depois ao mundo. Em uma perspectiva predominantemente existencial, os questionamentos principiam pela relação estabelecida com a realidade que cerca tais indivíduos para, depois, estenderem-se para as relações sociais.

A obra de Caio Fernando Abreu conta com diversos textos nos quais a relação cidade interiorana – estrangeiro – metrópole está presente com muita intensidade. A cidade pequena, muitas vezes, não é nomeada, como também não o

é a metrópole. Entretanto, esta última, comumente, é identificada pela menção de pontos referenciais, como nomes de praças, ruas e avenidas, que permitem o seu reconhecimento como vimos nas análises textuais feitas no capítulo anterior. Quanto às pequenas cidades, Passo da Guanxuma merece destaque, surgindo tímida ao princípio da escrita de Abreu, mas ganhando força ao longo de sua produção, tornando os débeis contornos iniciais em fortes traços espaciais e geográficos.

Em cada um dos livros aqui analisados, há várias histórias que, embora aparentemente independentes, apresentam uma ligação estruturada a partir do fio condutor estabelecido pela recorrência da cidade de Passo da Guanxuma. Assim, a partir dessa percepção, o que seriam textos fechados em si, completos, tornam-se momentos, trechos, capítulos de um romance amplo, aberto.

As personagens desses textos apresentam o deslocamento como um de seus traços comuns. A ausência de nomes, na maioria dos textos, não particulariza os sujeitos, possibilitando que, no seio da vasta metrópole, vários indivíduos assumam o papel de protagonista. Sem características singulares, o deslocamento sobrepõe-se a esses indivíduos que, enquanto estrangeiros, buscam a identificação com outros que experienciem as mesmas sensações, na tentativa de encontrar pares, de encontrar cúmplices em meio à multidão, diminuindo, assim, o sentimento de solidão e de desgarramento.

Nas publicações nas quais o Passo da Guanxuma figura, a representação da metrópole também se impõe, promovendo uma complexa relação entre os indivíduos que partiram da primeira rumo à segunda. A condição de estrangeiro instaurada com essa mudança encontra ancoragens nas vivências particulares de Abreu, produzindo uma relação imbricada entre ficção e realidade que está representada principalmente na escolha das metrópoles. Ao acompanhar a trajetória dos seis livros selecionados para esse trabalho, podemos perceber que as personagens migram de um espaço a outro, estando, na maioria das vezes, o primeiro associado à infância e o segundo à idade adulta. Essa possível relação entre as fases da vida e a mudança de cidade corrobora para a sensação de deslocamento e a constituição do estrangeiro, pois ambas as mudanças, a etária e a espacial, relacionam-se com os processos de amadurecimento e com a passagem do subjetivo para o objetivo.

Em *Limite branco*, a metrópole é representada por Porto Alegre. A saída da interiorana Passo da Guanxuma, palco das primeiras descobertas, é oposta pela

urbanidade da capital gaúcha. Nesse livro, Porto Alegre constitui-se em uma cidade intermediária entre a provinciana cidade natal do protagonista e o Rio de Janeiro, local para o qual a personagem se mudará no final do romance. Por configurar-se como um espaço híbrido, no qual convivem vínculos tradicionais ao mesmo tempo em que o progresso impõe a objetividade, essa cidade possibilita à personagem uma identificação, mas de forma tão superficial que não consegue dirimir a sensação de deslocamento provocada pela saída do interior.

A passagem da infância para a adolescência está relacionada com a mudança de cenário. A ruptura com a cidade pequena, associada ao abandono do ambiente familiar, permite o ingresso em outra atmosfera, menos ingênua e, pretensamente, adulta marcada pela ida para a cidade grande. A idade adulta, assim, está vinculada ao ingresso na grande metrópole: o Rio de Janeiro, destacando mais uma fase de amadurecimento do protagonista.

Em *Morangos mofados*, é São Paulo que assume o papel da metrópole. Há uma breve referência ao Passo da Guanxuma presente, apenas, no último conto, homônimo ao livro. Esse livro está estruturado ao redor na necessidade de autoafirmação que brota de indivíduos perdidos em meio à turba, compondo uma massa uniforme e sem particularidades a não ser pela falta de perspectiva que, somente, é vencida ao final do último conto por uma tênue esperança descortinada ao nascer do dia.

No livro *Triângulo das águas*, *Pela noite* é a única das três novelas com referências ao Passo da Guanxuma. Nesse texto, ocorre a apresentação da noite paulistana. A questão do estrangeiro e do deslocamento hiperbolizam-se, tornando-se mais importantes que as ações do texto. A cidade de Passo da Guanxuma é apreendida como um local nostálgico e interiorano, oposto ao ritmo acelerado e ao anonimato da metrópole. O indivíduo que habita São Paulo surge mais fragmentado, mais desenraizado do que o protagonista de *Limite branco* ao chegar a Porto Alegre.

Em uma comunhão com a metrópole, as personagens de *Pela noite* pluralizam-se como a grande cidade, mas não encontram tranquilidade, pois estão marcadas pela multiplicidade e pelo deslocamento. A noite impõe-se relacionada com a perda da infância e com a mudança geográfica, exigindo condutas adultas, anônimas e fragmentas para que os protagonistas possam transitar nela, reforçando a oposição ao Passo da Guanxuma, associado às lembranças infantis e ao ingresso na adolescência.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, os textos *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*; *Linda, uma história horrível* e *O destino desfolhou* apresentam o Passo associado ao retorno às origens, à recuperação do passado, em oposição à metrópole. Por conta desse retorno, a cidade interiorana torna-se necessária para ordenar a vida fragmentada de indivíduos que residem incógnitos em meio à grande multidão. Nesse livro, São Paulo é o principal cenário e, por meio de suas paisagens urbanas, desperta sentimentos e lembranças que recuperam vivências e causam nostalgia, proporcionando o estímulo do regresso. O trânsito pelas cidades se reafirma através das memórias da infância e do processo de passagem para a adolescência.

Em *Pequeno monstro*, conto presente, também, em *Os dragões não conhecem o paraíso*, há a passagem da infância para a adolescência. Nesse texto, a adolescência configura-se como o estranho, redispondo alguns elementos apresentados nos textos anteriores, e lhes atribuindo novas significações. O protagonista, sem nome, natural do Passo da Guanxuma, passa férias em uma casa de praia, quando recebe a visita de um primo vindo da capital, Porto Alegre, proporcionando o encontro do interior com a urbanidade. A entrada na adolescência, marcada pela autodescoberta, antecipa o desejo de ingresso, também, na urbanidade, associando o interior à ingenuidade e à infância que aos poucos são abandonadas e destinadas ao passado.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*, o narrador, com cerca de quarenta anos, natural do Passo da Guanxuma, encontra-se só na grande metrópole paulistana, deparando-se com uma realidade distinta daquela de sua infância. A segurança e a proteção que existiam no Passo da Guanxuma são substituídas pela incerteza e pelo deslocamento presentes em São Paulo. Aqui, a cidade interiorana volta a surgir nostálgica como uma fase inapreensível da vida desse sujeito, que se mostra desconhecido para si mesmo. A necessidade de reflexão e a busca de autoafirmação permeiam todo esse romance, obrigando o protagonista a vasculhar seu interior em busca de respostas que lhe indiquem um caminho exterior, no caso desse texto, metaforizado pelo ato de cantar.

Em *Ovelhas negras*, há o conto *Introdução ao Passo da Guanxuma* dedicado à actualização geográfica dessa cidade ficcional. Nesse conto, essa cidade é localizada dentro da geografia ficcional do Rio Grande do Sul, e personagens de textos anteriores são novamente mencionadas, recorrendo à memória literária do

leitor, e, por conseguinte, aos textos passados. *Introdução ao Passo da Guanxuma*, de certa forma, organiza os fragmentos referentes ao Passo da Guanxuma presentes em outras publicações em uma tentativa de ordenar o caos, atribuindo um sentido a esse espaço interiorano.

Essas percepções construídas acerca da metrópole e da interiorana Passo da Guanxuma ao longo desses seis livros reforçam a oposição entre esses dois espaços, e, por consequência, ampliam a sensação de desgarramento dos indivíduos que, partindo da segunda, deslocaram-se rumo à primeira. A sensação de ser um estrangeiro, como mencionado anteriormente, desperta a nostalgia que, por meio da memória, confere significados e dimensões particulares à terra natal, na condição da impossibilidade do retorno, ou, quando este é possível, na inaptidão para adaptar-se novamente à vida interiorana. A compreensão desse sentimento torna-se importante na atribuição de sentido à obra de Abreu, pois a reatualização da cidade de Passo da Guanxuma permite um melhor entendimento da escrita desse autor e um enriquecimento das possibilidades de leitura.

### 3 "NO FUNDO, NUNCA SAÍ DE SANTIAGO DO BOQUEIRÃO" (ABREU in MORICONI, 2002, p. 205): A RELAÇÃO COM O ESTRANGEIRO E A CONSTITUIÇÃO DA CIDADE FICCIONAL DE PASSO DA GUANXUMA

"Hoje faz exatamente sete anos que fugi para sempre do Passo da Guanxuma, Dudu. É setembro, mês do teu aniversário, mas não lembro o dia certo". (ABREU, 1988, p. 81)

#### 3.1 A constituição do espaço ficcional de Passo da Guanxuma

Como mencionamos no primeiro capítulo, Caio Fernando Abreu nasceu e viveu sua infância e grande parte da adolescência em uma pequena cidade do Rio Grande do Sul. Sua mudança para Porto Alegre aconteceu quando o autor tinha de dezesseis para dezessete anos, e a partida para São Paulo ocorreu somente cerca de três anos depois. Daí por diante, diversas foram as cidades, no Brasil e na Europa, nas quais o escritor residiu.

A criação da cidade de Passo da Guanxuma, inspirada em sua cidade natal, ocorreu em 1984, a partir da escrita do conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, tornando-se uma referência constante desde então. Alguns livros do autor cuja publicação fora anterior à criação dessa cidade ficcional, e que tiveram passagens re-escritas após a publicação do conto, contaram com a inserção de Passo da Guanxuma como espaço ficcional. Muitas das referências a essa cidade passam despercebidas, pois são demasiadamente breves, como é o caso do conto *Morangos mofados*, no qual ela é apenas citada uma vez. Entretanto, para o leitor acostumado à escrita de Abreu, tais referências são indícios que caracterizam e particularizam cada vez mais esse local.

Passo da Guanxuma está presente na obra de Caio Fernando Abreu como um espaço interiorano em oposição à metrópole, à cidade grande, tornando-se um *lôcus* associado à infância, como no conto *O destino desfolhou* e no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*; à inocência, como no romance *Limite branco*; e, muitas vezes, ao desejo do regresso, como na novela *Pela noite*. A relação cidade grande - cidade

pequena assume contrastes múltiplos ao longo da escrita desse autor, criando um campo de oposições que encontra, facilmente, ancoragem nas vivências particulares de Abreu. Em uma carta escrita para o amigo e jornalista José Márcio Penido, em 21 de junho de 1979, Abreu fala um pouco da sua relação com esses espaços:

Reli teu *Viegas neon*: sabe que ele me explica um pouco o meu fascínio por Sampa? E toda a vez que releio, me dá um medo de acabar crucificado dentro de uma garrafa. Será que é isso que a cidade faz com a gente? Uma coisa que eu acho que conta quando a gente se compreende é o fato de você ter nascido em Cambuquira e eu em Santiago do Boqueirão. Zézim, vezenquando me dá um ódio de São Paulo e da grande cidade, e depois uma cidade pequenininha me dá uma coisa n'alma, sabe como? uma sensação de estar longe demais de tudo. Vezenquando eu penso que da cidade pequena pra cidade grande alguma coisa se perdeu dentro da gente – me sinto como uma coluna vertebral sem uma vértebra, portanto insustentável. Daí vou pensando um pouco mais nisso e então me dói mais fundo, porque me parece irremediável, inconsertável, insubstituível esse elo, essa vértebra perdida. (ABREU in MORICONI, 2002, p. 514)

Nessa passagem, podemos perceber a identificação que Abreu possui com Penido: os dois são estrangeiros na grande metrópole, vindos de cidades interioranas; o que os aproxima, permitindo o reconhecimento e o estabelecimento de certa cumplicidade entre ambos na tentativa de dirimir o sentimento de desamparo produzido pela metrópole. Conforme relata Dip (2009, p. 40), nas cidades onde morava, Abreu “vivía cercado de amigos de sua terra, bastava ser gaúcho para ter em sua casa um porto seguro: ele sempre tinha um chimarrão, um arroz de carreteiro, discos gaúchos para matar as saudades do Sul (...)”. Essas aproximações, provavelmente, serviram para minimizar os sentimentos de desamparo e de ausência experienciados pelo autor que estava distante da família e da terra natal. E, possivelmente, foi isso que motivou a criação de Passo da Guanaxuma, sendo essa cidade a “vértebra” que ele tentou reconstruir, literariamente, tornando esse espaço ficcional uma possibilidade de retorno às origens, à infância, à segurança e à inocência. O restante da coluna é amparado por outras cidades presentes em sua escrita, reais estas, mas que, sem a referência interiorana, perdem seu sentido de sustentação, diluindo-se em meio a um presente movediço, fragmentado.

A proximidade do Passo da Guanaxuma com a cidade natal do autor é demasiadamente visível através da descrição geográfica e da apresentação das personagens que ganham contornos muito singulares, pois em um período de

fragmentação, de suspensão da realidade na escrita, Abreu busca nas recordações de sua cidade natal elementos para criar uma cidade ficcional. Essa proximidade, além de relacionar o real e o ficcional, atribui características particulares ao Passo da Guanxuma, porque sua relação com as metrópoles, como São Paulo, permite o reconhecimento do embate cidade pequena – cidade grande; regionalismo – urbanismo; individualização – homogeneização.

A disposição espacial dessa cidade ficcional e a menção de municípios com existência real, como Osório, Porto Alegre e Tramandaí, conferem ao Passo uma localização muito próxima à de Santiago. A distribuição das ruas, o cinema e a praça, tão conhecidos dos leitores de Abreu, também encontram ancoragens na organização espacial de Santiago. O próprio autor, inúmeras vezes durante suas entrevistas e em diversas correspondências, declarou que essa cidade ficcional era uma “Santiago do Boqueirão ficcionalizada”. Assim, principiamos a encaixar as peças fornecidas pelos textos aqui analisados, delineando Santiago do Boqueirão através dos contornos do Passo da Guanxuma.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, primeira publicação com menções ao Passo da Guanxuma, há quatro textos com referências a essa cidade ficcional. No conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, as referências espaciais são vagas: não há uma localização específica dentro do Rio Grande do Sul – na verdade o Estado sequer é mencionado. O caráter de interioraneidade é estabelecido em oposição à metrópole na qual o protagonista está vivendo, sendo recuperado de forma fragmentada através de sua memória. Nesse texto, também, a sanga de Caraguatatá surge, por meio de descrições idílicas, como um espaço tranquilo com recantos conhecidos por poucos.

Os outros três contos, que colaboram para a caracterização desse espaço, no referido livro, são: *O destino desfolhou*; *Linda*, *Uma história horrível*; e *Pequeno monstro*. No primeiro, temos acesso ao cinema Cruzeiro do Sul, ao meretrício da Morocha, e às quatro ruas principais da cidade. Esses elementos aparecem fragmentados, sendo recuperados através da memória do protagonista. A apresentação deles delinea e reforça o aspecto interiorano já destacado no texto anterior. No segundo, tal aspecto é reiterado pelo contraponto estabelecido através do regresso do protagonista, vindo de uma cidade maior para o Passo, e pelos diálogos das personagens. A poluição e a urbanidade, da cidade na qual o protagonista mora, são opostos à tranquilidade e à monotonia do Passo da

Guanxuma. E, no último, mais uma vez o caráter interiorano desse local é reforçado através das falas do protagonista e da comparação indireta com a cidade de Porto Alegre. Não há descrições de pontos específicos do Passo, sendo mencionado apenas de forma breve. Nesse texto, também ocorre a alusão a cidades como Osório e Tramandaí, o que permite localizar o Passo no Rio Grande do Sul.

Em *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*, as informações que temos sobre esse local são apresentadas por meio das lembranças do narrador protagonista que as opõe ao centro urbano no qual vive: São Paulo. Nesse texto a localização no Rio Grande do Sul é fortalecida pela referência ao Uruguai, país que faz fronteira com o Estado. E o caráter interiorano encontra ancoragem nas lembranças dos banhos de rios e dos cenários descritos pelo protagonista de forma idílica.

Em *Triângulo das águas*, a novela *Pela noite* também reforça o caráter de interioraneidade do Passo da Guanxuma. As personagens o recordam, através de fragmentos de situações experienciadas por elas, como um lugar associado à infância, como uma cidade pequena com preconceitos. O desejo de retorno se esboça através da oposição do Passo a São Paulo. Embora os protagonistas já estejam vivendo na grande metrópole, eles não encontram um lugar que os acolha e lhes transmita segurança. Não há referências que localizem o Passo no Rio Grande do Sul.

Esse texto contou com a inserção do Passo da Guanxuma apenas em sua reescritura, o que, possivelmente, obrigou esse espaço ficcional a adaptar-se às construções textuais que já estavam presentes na novela, ou, em outra possibilidade, esse espaço ficcional associava-se tão perfeitamente com as construções que ali estavam que o autor decidiu inseri-lo no texto em substituição à cidade que antes fora nomeada apenas de “Cidade”. Em *Pela noite*, não há descrições espaciais específicas que contribuam para a aspectualização.

Em *Limite branco*, a cidade de Passo da Guanxuma foi inserida apenas na reescritura. Nesse romance, as informações que temos sobre o Passo reforçam os mesmo aspectos que destacamos nos textos anteriores: a localização no Rio Grande do Sul, a interioraneidade, a associação à infância, à inocência e às primeiras descobertas. As descrições espaciais às quais temos acesso reforçam esse traço, pois o protagonista, apesar de ter uma casa na cidade, desenvolve a maioria de suas ações em um lugar ainda mais interiorano do que os descritos

anteriormente: em uma fazenda. Elementos que remetem ao interior e à zona rural povoam a fase inicial desse romance, quando a personagem principal ainda era criança e vivia no Passo, tais como: os doces de abóbora feitos em tacho preto, o taquaral no fundo do quintal, a imagem de galinhas no pátio, os pedaços de lenha enegrecidos pelo fogo, os canteiros de morangos e o campo. Com o avançar do texto, essa cidade ficcional opõe-se a Porto Alegre, associada à adolescência, e ao Rio de Janeiro, associada à fase adulta que começa a delinear-se com o acerto da mudança do protagonista para essa metrópole.

Em *Morangos mofados*, o Passo da Guanxuma foi inserido somente na re-escritura. Figurando em apenas um texto (no conto homônimo ao livro), o Passo restringe-se a apenas uma menção espacial, sem localização e caracterização definidas, estando ao lado da cidade alemã Köln, com existência real. Não há qualquer referência a sua localização ou a sua aspectualização, sendo convertida em apenas uma enumeração de cidades. Na re-escritura do texto, o Passo substituiu a referência anterior a Santiago do Boqueirão, corroborando para o estabelecimento de uma identidade entre essas duas cidades.

*Ovelhas negras*, último livro publicado enquanto Abreu ainda estava vivo, contém o conto *Introdução ao Passo da Guanxuma* que, como o autor declarou, pretendia que fosse o primeiro capítulo de um romance que teria como cenário essa cidade ficcional. A não concretização desse romance, pelo menos da maneira como o autor pretendia, e a proximidade da morte, provavelmente, foram os motivadores da publicação desse texto como um conto dentro do livro *Ovelhas negras*. *Introdução ao Passo da Guanxuma* é o texto que apresenta maiores descrições espaciais, servindo como uma espécie de elo entre as publicações anteriores, fortalecendo o diálogo entre os textos e a confirmação das características presentes nas outras publicações.

Espaços como o Cinema Cruzeiro do Sul, o meretrício da Morocho e a sanga de Caraguatatá voltam à cena, agora localizados espacialmente na cidade e com maior riqueza de detalhes. A menção de cidades e de países com existência real, como ocorreu em outros textos, volta a repetir-se, localizando o Passo da Guanxuma no Rio Grande do Sul, muito próximo da localização real da cidade de Santiago. Também espaços como a Vila Militar Rondon, a Senzala (“viveiro de domésticas, pedreiros, jardineiros, benzedeadas e mandaletes para a cariocada da Vila Militar Rondon” – ABREU, 1995, p. 73), o quartel, a praça central, a igreja, os

plátanos, etc. surgem nesse texto na tentativa de delinear com maior precisão e riqueza de detalhes esse local, aproximando-o da caracterização de Santiago. Também as quatro ruas que dão acesso ao centro da cidade, tendo a praça central como ponto de encontro, auxiliam na descrição geográfica e na localização espacial das demais referências.

Tal repetição de referências demonstra que a inserção da cidade de Passo da Guaxuma em diversos livros e a sua retomada neste conto são propositais, possuindo certa organicidade manifestada em recorrências e movimentos que unem os fragmentos que a compõem, levando a pensar num texto que se formaria a partir de vários outros. É possível perceber um diálogo entre os textos que, unidos principalmente através do conto *Introdução ao Passo da Guaxuma*, reatualiza as características desse espaço e lhe confere um caráter próximo do real ocasionado pela menção de lugares com existência real e, principalmente, pela não-contradição presente em suas descrições ao longo dos textos.

As descrições espaciais somam-se, particularizando cada vez mais esse espaço ficcional e ganhando maior credibilidade ao longo dos textos, uma vez que as personagens e as ações desenvolvem-se em lugares que se tornam conhecidos pelo leitor que acompanha a produção literária de Abreu. O caráter interiorano é reforçado na maioria dos textos através das referências nostálgicas e, algumas vezes idílicas, feitas pelas personagens, permitindo que ocorram associações com a infância, com a inocência, com o ambiente familiar, as quais se tornam recorrentes nos textos. Essas associações possibilitam que o Passo da Guaxuma surja como o emblema de uma época vivenciada pelas personagens, sempre associado ao tempo passado. Uma época que se opõe às vivências presentes, que se opõe à vida adulta e urbana das grandes metrópoles. Lugares e ruas também são constantemente retomados dentro dos textos, na tentativa de associá-los a essa cidade ficcional, particularizando-os na mesma medida em que o Passo é individualizado.

Abreu pode não ter conseguido tempo para escrever um romance cujo primeiro capítulo chamar-se-ia *Introdução ao Passo da Guaxuma*, mas certamente as constantes referências a essa cidade em seus textos permitiram que sua obra fosse lida como um romance aberto, conforme apontamos anteriormente. A geografia e a caracterização bem delineadas do Passo conferem um caráter singular a essa cidade dentro das produções literárias latino-americanas, possibilitando que os textos de Abreu analisados neste estudo construam uma obra através de seu

entrelaçamento, cujas partes têm significado por si só, e, quando unidas, reforçam esse significado e tornam esse espaço amplo e plural.

### **3.2 Relações culturais entre metrópoles e cidades interioranas no contexto latino-americano**

Conforme aponta Rama (2001, p. 212-213):

No variado panorama aculturante atual, testemunho da dinâmica das sociedades latino-americanas contemporâneas, um extenso capítulo é ocupado pelos conflitos das sociedades regionais que se deparam com a modernização incorporada por intermédio de cidades e portos, proclamada transmissora do progresso e que as elites urbanas dominantes instrumentam. Como foi possível comprovar em inúmeros exemplos, esse processo de aculturação não responde a um mero intercâmbio civilizado entre culturas, mas é a única opção que se impõe para poder solucionar um choque de forças culturais muito díspares, uma das quais viria a ser previsivelmente destruída no confronto, sendo simplesmente vencida em termos de um pacto. Os regionalistas respondem a esse conflito: tentarão evitar a ruptura, que se aproxima, entre os diferentes setores internos que compõem a cultura latino-americana, devido à desigual evolução experimentada e aos diversos ingredientes originários, enquanto assistem a uma aceleração modernizadora.

As afirmações feitas por Rama estão relacionadas, principalmente, às produções artísticas desenvolvidas antes da metade do século XX, contudo encontram fáceis ancoragens nas produções posteriores. Regionalismo e universalismo não travam batalhas novas. Seus conflitos são antigos. Enquanto, o primeiro busca proteger-se das mudanças acarretadas pelo fenômeno globalizante e estimuladas pela sociedade capitalista em busca de uma particularidade que o diferencie do restante; o segundo tenta homogeneizar as sociedades, ao redor do mundo, em nome de uma conduta que tem como principal escudo o progresso e o desenvolvimento. Em busca da modernidade, quase sempre o primeiro é derrotado pelo segundo, ou então sofre alterações que o modificam radicalmente. Esse confronto conduz à assunção de posturas normalmente extremadas, que, em nenhuma hipótese, concedem um lugar confortável para os seus defensores, o que torna ainda mais conturbada a relação entre eles.

Na América Latina, o regionalismo salientava as particularidades culturais

alimentadas em áreas ou sociedades internas, o que destacava seu perfil diferencial. Também, estava propenso a conservar os elementos que, no passado, contribuíram para o processo de particularização, de singularização cultural, visando à transmissão futura como uma forma de preservação. De acordo com Rama (2001, p. 211), “o elemento tradição, incluído como um dos vários traços de toda definição de ‘cultura’, era realçado pelo regionalismo tanto no campo dos valores como no das expressões literárias”.

O processo de universalização torna os valores e as expressões particulares inválidos. Respalhada em fontes externas, a universalização nega as pretensões regionalistas, desconsiderando-as, e, como consequência, transfere para o interior da nação um sistema de dominação, intensificando sua submissão. Em nome de uma modernização, de um reconhecimento mundial, eternamente aspirado pelos Estados-nação, o preço pago está na perda das individualidades, na subjugação dos valores locais, substituídos pelos denominadores universais.

Podemos dizer que a América Latina esteve, até a década de 1930, incomunicável. As influências exteriores eram recebidas de forma individual em cada um dos países que a compõem, não existindo um diálogo entre eles que favorecesse a discussão destas. Nos anos posteriores a essa década, pudemos comprovar uma maior união propiciada por circuitos de integração que favoreciam a aproximação através da circulação de produções artísticas e discussões críticas, estas principalmente através de jornais e revistas. Essa integração colaborou para a falsa impressão de uma unidade latino-americana.

Nesse cenário, o urbano sobrepunha-se ao rural. A urbanização era sinônimo de progresso, de modernização. E nenhum Estado-nação queria ficar para trás nesse processo. Essa perspectiva expandiu-se também no campo artístico, no qual a urbanidade era o grande imperativo. De acordo com Favalli (1988, p. 15), Abreu é fruto desse processo:

Caio Fernando Abreu pertence àquele conjunto de autores denominados “urbanos”. Sua obra segue uma tradição iniciada no Rio Grande do Sul, nos anos 30, no seio do processo de industrialização e do movimento político que consagram a hegemonia das cidades sobre o campo.

A tradição iniciada no Rio Grande do Sul encontra ancoragens em todo o contexto brasileiro, sendo reflexo das posturas assumidas no cenário latino-

americano. A urbanidade torna-se uma constante nas produções artísticas, porque era a partir dela que as relações econômicas e de poder estavam organizadas. Os grandes centros eram o atrativo dentro dos Estados-nação, constituindo-se em uma promessa de desenvolvimento futuro. Não houve, dessa forma, uma maneira dos autores evitarem a urbanidade enquanto temática textual, pois as metrópoles eram uma implicação dos novos tempos.

A suposta unidade modernizadora do cenário latino-americano opôs-se à pluralidade de culturas regionais, camufladas sob o signo da homogeneidade. Apesar de a conduta assumida nas cidades interioranas aproximar-se em quase todos os lugares da América Latina, há elementos específicos que as tornam distintas umas das outras, que as individualizam, renegando a falsa homogeneidade a elas concedida. Esse cenário propiciou o surgimento de uma série de soluções assumidas pelos escritores que, “embora se manifestando em um esquema conflituoso semelhante, também responderam às singularidades que justamente tentavam salvaguardar” (RAMA, 2001, p. 226).

O processo de modernização é algo inevitável nas sociedades, como também é o confronto entre o regionalismo e o universalismo ocasionado, principalmente, por esse processo. O processo aculturante, referido por Rama, proporciona a substituição de uma cultura por outra. No caso da América Latina pode-se fazer referência à substituição da cultura dos colonizados pela cultura dos colonizadores em um primeiro momento, e, posteriormente às constantes influências externas às quais esteve/está sujeita enquanto considerada como suscetível para tal, da mesma forma que o são centenas de sociedades em todo o mundo. Entretanto, como o próprio autor reconhece, torna-se difícil falar de uma substituição total, de uma total anulação de uma cultura por outra. Em virtude disso, ele discute o termo transculturação<sup>34</sup> como uma possibilidade para melhor caracterizar o processo de encontros culturais pelo qual passou (e passa) a América Latina.

O termo transculturação, cunhado por Ortiz e referido por Rama, remete de forma mais precisa ao processo cultural vivenciado pela América Latina ao longo de sua história. Embora ambos os termos, “aculturação” e “transculturação”, refiram-se

---

<sup>34</sup> O termo transculturação foi elaborado por Fernando Ortiz. Para esse autor, tal termo era essencial para a compreensão da história de Cuba e, por razões análogas, a história da América Latina. Para Ortiz (1978), o vocábulo transculturação implica necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura anterior e, conseqüentemente, a criação de novos fenômenos culturais.

a uma realidade de confronto cultural, a um embate que tem longa existência no processo de construção cultural latino-americana, o primeiro pressupõe que uma cultura seja capaz de dominar, de substituir completamente outra. Já o segundo deixa entrever certa resistência das culturas inferiores, da parte passiva, às maiores perdas, na tentativa de permanecerem, de alguma forma, latentes.

Rama aponta que a América Latina vive dois processos de transculturação ao mesmo tempo: “um entre as metrópoles externas e as cidades latino-americanas e outro entre estas e suas regiões internas” (RAMA, 2001, p. 217). O primeiro certamente influencia na constituição e na percepção cultural dentro da América Latina e está intimamente relacionado ao mercado econômico, sendo um fruto direto da sociedade capitalista e do fenômeno globalizante – assunto que ainda será discutido com maior profundidade em outro tópico deste capítulo. O segundo diz respeito ao ponto que estamos abordando ao longo de todo este estudo: a relação entre a cidade interiorana e a metrópole, revelada através da visão do estrangeiro que parte da primeira rumo à segunda. Esses dois processos desenvolvem-se de maneira integrada e ao mesmo tempo, produzindo movimentos que se estendem ao longo de toda a América Latina, de metrópole a metrópole, e das metrópoles para as cidades interioranas em busca de uma homogeneidade cultural.

O sujeito que parte da cidade pequena rumo à cidade grande leva consigo marcas culturais do lugar que deixou para trás: sua cultura, seus costumes, e tudo mais que particulariza o lugar de onde proveio encontrar-se-ão com o novo lugar. Enquanto a metrópole caracteriza-se por estar sob constante influência, seja de outras metrópoles ao longo do mundo, seja pelo trânsito dos imigrantes que recebe; a cidade pequena sofre as mesmas influências, porém em uma escala muito menor. A metrópole está associada com o movimento contínuo, com frequentes alterações, com encontros e embates culturais que lhe conferem características particulares: à medida que as metrópoles estrangeiras tentam moldá-las conforme seus critérios, tornando-a homogênea como as demais, ela tenta subjugar os estrangeiros que nela ingressam, principalmente os das cidades interioranas, aos seus desígnios, aos seus valores, homogeneizando-os.

A cultura presente nas metrópoles da América Latina poderia ser considerada como uma espécie de “cultura intermediária”, que é constituída através das influências externas produzidas por outras metrópoles ao redor do mundo e pelo contato com as influências providas das cidades interioranas. Conforme aponta

Rama (2001), o contato direto entre as influências externas e as culturas regionais acarretaria um resultado desastroso para as últimas, culminando em sua aniquilação. A metrópole então intermedia esse processo.

As metrópoles exercem atração sobre os indivíduos pela pluralidade de oportunidades, pelo trânsito cultural, pela efervescência artística, aspectos estes normalmente restritos na cidade interiorana. Os grandes centros configuram-se em sinônimo de urbanidade, de desenvolvimento e de progresso, enquanto as pequenas cidades simbolizam a ruralidade, a rusticidade e a estagnação temporal. Assim, os indivíduos são atraídos por elas (as metrópoles), buscando melhoria de vida, buscando mais oportunidades de crescimento, sem, contudo, abandonarem completamente a lembrança da cidade que ficou pra trás.

Aqueles que migram querem ingressar na metrópole, na vida econômica nela instaurada, mas sabem-se sujeitos às condições do local de onde provêm; influenciados por ele, sabem-se estrangeiros. Esses estrangeiros, mesmo que sob o jugo cultural da metrópole, sempre estarão de alguma maneira relacionados com aspectos culturais de seu lugar de origem, seja pela rejeição, e, por conseguinte, negação de qualquer possibilidade de retorno, seja pela nostalgia, e ambição do regresso – mesmo que o saibam impraticável.

As considerações feitas sobre a América Latina até esse momento encontram fácil reflexo no contexto brasileiro. O Brasil é um país que possui dimensões continentais e que, como todos os países latino-americanos, está sujeito a ambos os processos de transculturação apontados por Rama. São Paulo e Rio de Janeiro estão entre as metrópoles com maiores índices populacionais e com maior trânsito cultural dentro do território brasileiro. Como mencionamos no primeiro capítulo, Caio Fernando Abreu viveu nessas cidades durante vários anos, estando, por conseguinte, sujeito às imposições do mercado econômico e às diversas culturas ali presentes. Esse cenário contribuiu para que o autor tivesse contato com múltiplas formas de escrita, vivenciando o processo de transculturação em seus dois âmbitos: primeiramente, por estar exposto às influências externas às quais as metrópoles estavam sujeitas; e, em segundo lugar, por trazer consigo marcas de uma cidade interiorana, marcas regionalistas que o particularizavam.

De acordo com Rama (2001, p. 225):

Os escritores que em suas obras desenvolvem processos de

transculturação respondem às circunstâncias e especificidades das culturas dentro das quais se formaram, às proposições e imposições exercida sobre elas pela cultura modernizada e, portanto, ao tipo de conflito que é gerado entre ambas.

Ao relacionarmos a afirmação de Rama (2001) com as considerações feitas até o momento neste estudo, é possível perceber que Abreu vê seu posicionamento na urbanidade a partir das experiências vivenciadas na cidade interiorana, manejando as contribuições ofertadas pela modernidade, propiciando um re-exame das tradições locais e da memória local que leva consigo, alargando-a, permitindo que outros a reconhecessem e se reconhecesse a partir dela. O autor manuseia experiências e instrumentos externos para criar um espaço ficcional que possua significação interna, tanto para a compreensão de sua trajetória particular, quanto para a análise de suas produções literárias.

Para alcançar essa significação, a criação da cidade ficcional de Passo da Guanxuma delinea-se segundo as características da cidade de origem de Caio Fernando Abreu: Santiago. Essa aproximação entre a ficção e a realidade permite que as experiências do próprio autor sejam relacionadas às de suas personagens, dotando os textos de uma significação ainda mais particular e reproduzindo um embate cultural que pode ser verificado na América Latina há muito tempo.

Não há quem, conhecendo a cidade de Santiago, não reconheça em Passo da Guanxuma as referências desta. A distribuição das ruas, o cinema, a vila militar, entre outras alusões encontram, na Santiago real, sua ancoragem. Essa aproximação contribui para as discussões acerca dos confrontos culturais que estamos fazendo, relacionadas ao contexto latino-americano. Enquanto, as personagens de Abreu sentem-se deslocadas na metrópole, subjugadas a imposições culturais de ordem distinta das do Passo da Guanxuma, elas vivenciam o encontro de culturas, mencionado por Rama (2001) como um dos processos de transculturação da mesma maneira que Abreu também vivenciou. As particularidades que essas personagens possuem confrontam-se com as imposições das grandes cidades. O embate cultural conduz à minimização das particularidades trazidas do local de origem para a grande cidade, em uma tentativa de homogeneização proposta pelo grande centro urbano.

A saída de Santiago, vivenciada por Abreu, rumo a Porto Alegre e depois para as grandes metrópoles brasileiras e européias, acompanhada dos raros retornos à

cidade natal, deixaram marcas na memória do autor. À medida que a metrópole tentava integrá-lo à turba, anônima e sem rosto, com o intento de homogeneizá-lo, a particularidade dava-se através da manutenção da memória, das recordações da cidade da qual partira.

De acordo com Rama (2001), o segundo processo de transculturação, dado entre as cidades latino-americanas e as suas regiões internas, deveria proporcionar maiores garantias de uma construção “com mais notas diferenciais, além de especificamente americanas, naqueles casos em que por causa da ‘plasticidade cultural’ se conseguisse integrar, dentro das próprias estruturas rearticuladas, as incitações modernizadoras que as cidades teriam influenciado” (RAMA, 2001, p. 217). Essas “notas diferenciais”, no caso da produção de Abreu, são percebidas nas particularidades na criação do Passo da Guanxuma, como se verá a seguir. E, embora sejam suficientes para atribuir singularidade a essa cidade ficcional, elas servem como exemplo de tantas outras cidades ficcionais que foram criadas na América Latina ao longo do século XX, como é o caso de Comala, do mexicano Juan Rulfo, ou Santa María, do uruguaio Juan Carlos Onetti.

### **3.3 Um estrangeiro vindo do Passo da Guanxuma**

Após as análises e discussões apresentadas até este momento, cabem algumas indagações: Qual a significação de um estrangeiro vindo do Passo da Guanxuma? O que significa estar relacionado, através da memória, a esse espaço ficcional? Como o Passo é visto por quem nele está inserido e por quem dele partiu? Algumas dessas respostas já foram insinuadas ao longo do texto, entretanto necessitam de maior aprofundamento; outras ainda não foram enunciadas, embora já estivessem sendo delineadas desde o primeiro capítulo, para, neste item, tomarem corpo e estrutura. Principiemos, então, a tentar respondê-las ou ao menos sugerir possíveis respostas.

Ser estrangeiro em uma metrópole, como já apontamos, assume um caráter particular, pois se tende, inevitavelmente, a integrar a turba, a ser mais um em meio à multidão, em meio à massa. Massa essa que suprime as distinções, que homogeneiza a todos, que não atenta para as diferenças sociais ou de gênero,

constituindo-se como um “guarda-chuva” sob o qual todos se abrigam. Nesse processo de homogeneização, as diferenças são extintas em nome da constituição de uma identidade que reside na metrópole e que é fruto da influência de outras metrópoles ao redor do mundo e das culturas rurais, mas que busca espelhar-se nas primeiras.

Reflexo da sociedade capitalista e do mercado econômico, a metrópole adapta suas condutas conforme os interesses mercadológicos. Ela já não possui fronteiras fixas, não está demarcada de modo preciso. A metrópole está sujeita a constantes influências, demonstrando-se aberta e receptiva para estas, seja pela conformação com a impossibilidade de evitá-las, seja pelo desejo de recebê-las.

O estrangeiro que ingressa na grande cidade tende a ser por ela convertido em número, homogeneizado. A metrópole não o renegará, mas também não lhe permitirá diferenciar-se. Ele está sob o signo do estrangeiro, desde o momento em que deixou sua terra natal; é livre para migrar, para mudar de lugar, mas na metrópole ele é apenas integrante da massa.

Essa condição de mais um, em meio a tantos outros, renega as particularidades que cada indivíduo traz consigo, opondo-se ao tratamento dado pela cidade interiorana aos que nela vivem ou que nela chegam. Esse contraste contribui para o estabelecimento de um embate. Aqueles que partem de cidade interiorana rumo à metrópole comumente o fazem por algum tipo de interesse, pela busca de algo que não está presente no lugar onde vivem. Contudo, ao chegar à metrópole veem-se imersos na turba, veem suas identidades confundidas com a de tantos outros.

Embora o indivíduo que migre para as grandes cidades alcance os objetivos que para lá o conduziram, o preço pago, na maioria das vezes, é alto demais. A perda da singularidade, a fragmentação e a instabilidade das relações com os demais tornam os indivíduos deslocados, sem referências. Ser estrangeiro na metrópole aumenta a falta de referencialidade e, conseqüentemente, o sentimento de desgarramento, o que motiva a busca, comumente no passado, de pontos de apoio que forneçam algum tipo de segurança.

Na obra de Abreu, as personagens provenientes do Passo da Guanxuma estão vinculadas à cidade pequena, à cidade interiorana, na qual conhecem todas as ruas, conhecem a maioria dos moradores e são conhecidas por eles, compartilhando as mesmas marcas, os mesmos códigos. No Passo, cada

personagem construiu uma história. Suas infâncias e primeiras experiências estão associadas a esse local, constituindo memórias que não podem ser dissociadas do lugar ou das pessoas que lá vivem.

A sociedade dessa cidade ficcional possui certas características que a particularizam. Primeiramente, é uma sociedade patriarcal que concede aos homens liberdade de ação, enquanto às mulheres o falatório popular encarrega-se de regar e reprimir. Essa sociedade cultiva as aparências, preserva costumes e tradições, mesmo que para isso as esposas necessitem fingir o desconhecimento dos atos praticados pelos maridos:

Nas noites de verão dizem que a soldadesca, os rapazes e até senhores de família, médicos e vereadores costumam arrebanhar o chinaredo das pensões de La Morocha para indescritíveis bacanais na beira dos lajeados, com muita costela gorda, coração de galinha no espeto, cachaça, violão e cervejinha em caixa de isopor. Depois dessas noitadas a areia branca da pequena praia da sanga Caraguatatá amanhece atulhada de brasas dormidas, pontas de cigarro, restos de carne mastigada, algum coração de galinha mais fibroso, camisas-de-vênus úmidas, tampinhas de garrafa, restos de papel higiênico com placas duras e, contam em voz baixa para as crianças não ouvirem, às vezes algum sutiã ou calcinha de cor escandalosa, dessas de china rampeira, alguma cueca manchada ou sandália barata de loja de turco com a tira arrebatada.

Ao cair da tarde, principalmente em janeiro quando as famílias direitas buscam o frescor da sanga, a tradição manda os maridos irem na frente para limparem discretamente as areias, enquanto as senhoras se fingem de distraídas e diminuem o passo, sacudindo as toalhas sobre as quais vão sentar, que Deus me livre pegar doença de rapariga, comentam baixinho entre si, mas algum guri metido sempre acha alguma coisa nas macegas. (ABREU, 1995, p. 71-72)

É também uma sociedade supersticiosa como qualquer cidade interiorana, cultivando lendas e crendices que pautam suas ações e orientam suas práticas religiosas, além de comentar boatos, muitas vezes infundados, como se fossem verdade:

Mais do que pela vontade de Deus, todo mundo acha que é mesmo por artes santas da Gorete dos Lírios, estuprada e degolada aos nove anos de idade, a cabeça sem corpo, de olhos abertos e sorrindo afogada entre tufos de copos-de-leite no banhado, em ano que ninguém lembra quando e nem mesmo se realmente houve. Padroeira de todos os maloqueiros, basta acender vela branca em noite de lua cheia ao lado de açúcar branco, que toda criança adora, mais nove copos-de-leite, a idade da santinha, colhidos de fresco — e todas as preces são atendidas. O padre nega, mas dizem de fonte segura que corre beatificação no Vaticano, até bispo já andou fazendo rol de milagre. (ABREU, 1995, p. 73-74)

As lendas e as crendices, apesar de existirem em todas as cidades

interioranas, são marcas particulares de cada lugar, pois cada localidade desenvolve a crença em objetos e acontecimentos distintos, o que contribui de forma efetiva na singularização da identidade constituída pelo grupo. Passo da Guanxuma também é uma cidade, que por preservar as aparências, mostra-se preconceituosa com os homossexuais: “-Sabe que quando eu saía na rua as meninas gritavam biiiiiiiiicha! Não, não era bicha! Nem veado. Acho que era maricas, qualquer coisa assim” (ABREU, 2008, p. 154). No Passo, os vizinhos conhecem-se e reconhecem as singularidades uns dos outros e cada novo acontecimento é comentado de casa em casa, principalmente, nos momentos de ócio: “no verão as pessoas tiravam cadeiras para fora de casa e, pelas calçadas, olhando estrelas, falavam de tudo que não costumavam falar durante o dia” (ABREU, 1988, p. 30).

Também não podemos esquecer que o Passo da Guanxuma está localizado no interior do Rio Grande do Sul, estando, dessa maneira, sujeito às particularidades impostas pela interioraneidade de uma cidade desse Estado. Assim, os valores regionais e o modo de falar, em alguns textos, fazem referências a esse aspecto, como, por exemplo, nas percepções do pai de Maurício, no romance *Limite branco*. Essa personagem nutre preconceitos quanto ao comportamento adotado pelos moradores do Rio de Janeiro. Entretanto, o pai do protagonista não comprova esse comportamento ao longo do texto, ele o sabe apenas de ouvir falar. A maneira de falar dessa personagem remete à rusticidade do interior gaúcho: conhecedor de termos empregados no trato do gado, as palavras usadas fora desse contexto são de difícil compreensão. Também localismos como piá, parelho e guria presentes nas falas das personagens auxiliam no estabelecimento dessa identificação.

Os moradores do Passo da Guanxuma convivem com todas essas características, adaptando-se a elas ou as renegando, ainda assim estão sob a influência delas. Quando partem do Passo, na tentativa de deixar essa cidade para trás, de realizar outros planos, outros sonhos para os quais a cidade é pequena, eles, apesar de alguns tentarem renegá-la, a levam consigo em uma promessa, mesmo que velada, de regresso. Ser um estrangeiro vindo do Passo da Guanxuma significa carregar consigo todas as marcas de uma cidade interiorana, além de algumas particularidades que são encontradas somente nesse lugar. Significa, também, quando a mudança ocorre para uma cidade grande, a ampliação de possibilidades, a conquista da liberdade que está associada à condição de estrangeiro. No entanto, significa, ainda, grandes alterações na maneira de ser

percebido dentro da cidade. O ambiente repleto de pessoas conhecidas altera-se para uma profusão de rostos sem nome; o espaço composto pela vegetação nativa, pelas sangas (como a de Caraguatatá), pelas estradas não asfaltadas é trocado pelas construções urbanas: prédios, barulho, poluição ocupam o lugar das árvores, da vegetação, dos rios.

Sem um lugar singular como o que ocupava antes, o indivíduo que parte do Passo da Guanxuma necessita, para não ser “tragado” pela massa e homogeneizado pela metrópole, encontrar algo que lhe dê segurança, que lhe sirva como apoio, surgindo daí a recorrência das memórias referentes à cidade natal, referentes ao Passo. Esse vínculo com a cidade que ficou para trás também é um vínculo com o passado, com as experiências anteriores e com a coletividade que vive nesse local.

As personagens, que estão relacionadas a essa cidade através da memória, estabelecem um liame com tudo o que particularizava esse lugar no momento em que lá viveram e com os demais moradores. As lembranças surgem repletas de nostalgia, associadas à infância e, em alguns casos, à adolescência. A recorrência ao Passo da Guanxuma torna-se um imperativo na grande cidade, na tentativa de encontrar algo que dê segurança e que confira uma identidade particular aos indivíduos que de lá vieram, que lhes permita não ser envolvidos completamente pela multidão. Essas recordações associam-se à inocência, às primeiras descobertas e às perspectivas que esses indivíduos tinham no período em que lá viviam, contrapondo-se ao lugar onde estão no momento.

Contudo, o Passo da Guanxuma assume um caráter nostálgico, transformando-se em um lugar idílico através das memórias dos sujeitos que de lá saíram, uma vez que as percepções dos que lá vivem são distintas. Na obra de Abreu, identificamos esses dois tipos de percepções. Em textos como *Pequeno monstro* e *Limite branco*, os protagonistas são adolescentes (*Pequeno monstro*) ou estão ingressando na adolescência (*Limite branco*) e a cidade grande projeta-se como uma pluralidade de descobertas a serem feitas, como um espaço de liberdade que permite a autonomia que o convívio familiar não proporciona. A cidade grande delinea-se como um atrativo para essas personagens pela significação que ela possui: a saída da adolescência e o ingresso na vida adulta, na vida movimentada e múltipla dos grandes centros, em oposição à monotonia da cidade interiorana. O desejo de crescimento, de independência, de realizar novas descobertas subjugam a

pequena e interiorana cidade fazendo com que ela seja percebida como demasiadamente restrita para as ambições de seus moradores. A vida pacata e rural que ela proporciona opõe-se à urbanidade e à agitação que estão relacionadas às metrópoles, ampliando o interesse pela saída do Passo.

De maneira diferente, as personagens que de lá saíram percebem esse local. Os protagonistas de textos como *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*; *Pela noite* e *Onde andar*á Dulce Veiga?: um romance B referem-se ao Passo da Guanxuma com nostalgia. O desejo do regresso está expresso de forma diferente nos textos. Enquanto no primeiro e no segundo os protagonistas almejam o retorno por não sentirem-se à vontade na cidade grande, por estarem sozinhos e deslocados em meio à poluição, ao tráfego insistente de carros e de pessoas; no terceiro texto, o protagonista refere-se nostálgicamente ao Passo da Guanxuma, mas não enuncia almejar o retorno, embora em algumas passagens isso fique implícito.

Já no texto *Linda, uma história horrível*, no qual o retorno se concretiza, a postura do protagonista é distinta das duas anteriores, ou, poderíamos dizer, capaz de unir as anteriores. O desejo de encontrar acolhimento e segurança estabelece-se da mesma forma que em textos como *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*. Todavia, ao encontrar-se na cidade natal, junto ao ambiente familiar, o protagonista pensa em fugir dali, em partir, como a personagem principal de *Pequeno monstro*. Esse tipo de postura reflete ao mesmo tempo o desejo de ser livre, de ser adulto, de estar na urbanidade em meio a múltiplas possibilidades, mas de manter a individualidade, de possuir um ponto de apoio, de suporte que confira segurança.

### **3.4 O Passo da Guanxuma e a impossibilidade do regresso**

Durante todo este trabalho, temos abordado a questão do estrangeiro, seu desgarramento, seu não pertencimento ao lugar em que se encontra, e associando-a à metrópole, aos grandes centros urbanos, na tentativa de realizarmos uma leitura da significação da cidade ficcional de Passo da Guanxuma na obra de Caio Fernando Abreu. Neste momento do estudo, retomaremos algumas referências

realizadas no decorrer desta pesquisa para mostrarmos que, apesar da nostalgia presente nas menções a esse local em alguns textos, o retorno não é mais possível, porque tanto o sujeito que partiu quanto o espaço alteraram-se.

De acordo com Hall (2009, p. 28), “cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor”. Esse regresso simboliza, para o estrangeiro, um re-encontro com a cidade da qual partiu, um re-encontro capaz de anular a passagem temporal e reavivar todas as experiências que durante a ausência mantiveram-se em suspenso. Hall (2009) discute, em seu livro *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, a questão da diáspora principalmente sob a óptica da mudança de país, de nação. No caso deste estudo, a mudança que enfocamos está relacionada com a alteração de cidade e de Estado dentro do próprio país. No entanto, as mudanças que envolvem essa migração são de relevante abrangência, pois estão associadas à saída da cidade interiorana rumo à cidade grande, alterando hábitos, costumes, disposições sociais e convívio público, de modo que as observações feitas por Hall (2009) tornam-se válidas para analisar a questão por nós levantada.

Cada indivíduo que parte de sua terra, seja ela qual for, carrega consigo marcas desse lugar. O encontro que antes possuía com outros indivíduos que compartilhavam as mesmas marcas identitárias é rompido durante a emigração, e esse sujeito depara-se com um novo cenário, um cenário desconhecido, repleto de indivíduos que possuem características distintas das suas: não mais em casa, ele agora está só. Esse sentimento hiperboliza-se quando a mudança ocorre de uma cidade pequena para uma metrópole. Os sujeitos, quando abrigados sob o signo da metrópole, integram uma turba anônima e sem rosto. O espaço de trânsito também já não é mais o mesmo: as ruas conhecidas anteriormente são substituídas pelo cruzamento de muitas avenidas, ruas e travessas, formando um imenso labirinto que permite o tráfego anônimo.

Segundo Hall (2009, p. 26), “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas”. Fora do local de origem os estrangeiros se aproximam, tentam identificar-se, tentam criar uma identidade inscrita sob o signo do estrangeiro. Essa proximidade é capaz de unir características e culturas muito distintas, amparando-as sob a denominação de estrangeiras, permitindo que todas se sustentem, como se essa denominação lhes conferisse um caráter de encontro e de identificação. Contudo, essa identificação não as liberta das marcas de seus lugares de origem,

possibilitando que o lugar de encontro seja visto como transitório, uma vez que sempre se almeja o retorno.

De acordo com esse autor, “o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora” (HALL, 2009, p. 32-33). Os Estados-nação, com suas demarcações territoriais bem definidas, impõem fronteiras rígidas dentro das quais se espera que as culturas floresçam unas, construindo uma identidade particular e estável, que as torna únicas frente às outras nações. Entretanto, a sociedade atual conta com o processo de globalização - fenômeno que não é verdadeiramente novo e que tem como principal impulsionador o mercado global e a sociedade capitalista -, interferindo diretamente nas assunções identitárias, em busca da homogeneidade como característica a ser implantada ao redor do mundo, ao contrário da particularização almejada pelos Estados-nação. A globalização acelera e rompe as fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado.

As demarcações dos Estados-nação não são capazes de impedir o trânsito cultural, pois o mercado e o capital mudam as fronteiras, fazendo-se presentes em todo o lugar, subvertendo os modelos tradicionais orientados pela nação: “as culturas sempre se recusam a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos” (HALL, 2009, p. 35). A globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos, porque suas compreensões de espaço e tempo, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o lugar, permitindo que as identidades não sejam mais estáveis e imutáveis, mas que estejam em constante construção e comunicação. Esse cenário é ainda mais recorrente nas grandes cidades, nas quais a globalização tornou-se um imperativo, enquanto, nas cidades pequenas – não isoladas desse fenômeno – ela não é, ainda, um estigma imposto.

Com a globalização, os países com maior poderio econômico e, conseqüentemente, com maior poder mundial passaram a “ditar” condutas que vão além de comportamentos econômicos, sendo estas rapidamente assimiladas em todo o mundo, como se a existência das diversas nações dependesse disso. De acordo com Pizarro (2000, p. 40):

É evidente a existência de uma corrente hegemônica que implica a preeminência de mensagens vindas dos centros de poder a nível internacional e que implicam língua, padrões de consumo, representações e valores que afetam a construção das identidades nacionais de outros países.<sup>35</sup>

Essa corrente hegemônica, apontada por Pizarro, torna ainda mais frágeis as já débeis tentativas dos Estados-nação de delimitarem rigorosas linhas fronteiriças, demarcando territórios que estariam sujeitos apenas as suas próprias construções culturais e históricas. Além dessa corrente, há também outros processos globalizadores, possuidores de outro sentido, de outra significação, promovidos através das inovações tecnológicas nas comunicações, que ganham terreno cada vez maior em todo o mundo, com destaque para a América Latina que se projeta cada vez mais no cenário mundial. Tais inovações são capazes de conectar milhares de pessoas ao redor do mundo tornando as fronteiras algo irrelevante no processo globalizador.

Ao voltarmos nosso olhar para o cenário latino-americano, essa discussão ganha contornos ainda mais particulares. A partir, principalmente da década de 1930, o trânsito das cidades rurais para os grandes centros urbanos intensifica-se, Nessa migração, os indivíduos levavam marcas culturais de suas comunidades, que contrastavam com a urgência de crescimento e com a constante evolução das metrópoles, fragmentando e reconfigurando tais marcas até que perdessem seu caráter de singularidade. Conforme aponta Rama (2001, p. 212):

Para resguardar uma mensagem que até o momento fora transmitida com relativa facilidade aos conglomerados urbanos, em parte porque estes viviam sua ampliação pela imigração interna, que os foi constituindo e levava para as cidades enormes contribuições de outras culturas rurais, foi preciso adequá-las às novas condições estéticas que ali foram sendo idealizadas. Estas respondem tanto aos traços peculiares da evolução urbana, que absorve e desintegra as culturas rurais, quanto à maior submissão às pulsões externas registradas dentro da cidade, tornando-as obedientes aos modelos estrangeiros, mais prestigiosos por virem glorificados de suposta "universalidade".

De acordo com esse autor, com a ampliação das cidades, com a expansão do mercado e a maior circulação de capital, associados ao fenômeno globalizante, os

---

<sup>35</sup> Tradução nossa: "Es evidente la existencia de una corriente hegemónica que implica la preeminencia de mensajes desde los centros de poder a nivel internacional y que implican lengua, patrones de consumo, representaciones y valores que afectan a la construcción de las identidades nacionales de otros países".

indivíduos de cidades rurais, de cidades interioranas, têm seus traços culturais desintegrados pelas grandes cidades para as quais migram. Essa desintegração não é realizada através da absorção de uma cultura para ser substituída por outra, mas sim por meio da fragmentação produzida pelo encontro de culturas, necessitando de uma acomodação, na qual os indivíduos mantêm as marcas que trouxeram consigo e, também, assimilam marcas novas, produto do lugar onde estão. Os sujeitos que habitam as metrópoles temporariamente convertem-se em integrantes da turba, sem rostos, sem cultura particular, obliterados em nome de uma universalização imposta pela globalização e pela sociedade capitalista num todo.

Tanto as correntes hegemônicas quanto os processos globalizadores influenciam na forma de pertencimento e na percepção da identidade por todos os indivíduos que a eles estão sujeitos, ocorrendo uma abertura ao contato exterior, através da internacionalização do país, o que se opõe à tentativa de delimitação precisa dos Estados-nação. Esse novo cenário - principalmente o estabelecido desde o final da década de 1960, na América Latina, quando inicia um novo período cultural - parece permitir o questionamento das fronteiras.

O fenômeno globalizante tem nas artes e na cultura um impacto de consideráveis proporções, pois, no terreno conflituoso dos processos globalizadores, não são somente os presidentes que viajam para reunirem-se, também a arte e a cultura encontram diversas instâncias de contato. Conforme afirma Pizarro (2000, p. 42):

A partir da noção de cultura como arte, com seu terreno demarcado e diferenciador, o cenário atual fez em pedaços suas fronteiras para permitir a invasão de seu campo exclusivo por outros discursos, em um gesto que marca “a adolescência da estética tradicional e sua concomitante esfera pública”.<sup>36</sup>

É assim que o espaço da cultura se estende, incorpora novos sujeitos, se abre a uma pluralidade de discursos. Não há mais fronteiras rígidas, e quanto maior a cidade, mais sujeita ela estará aos trânsitos culturais e artísticos, sejam eles provindos dos estrangeiros que para ali migram, sejam eles oriundos das correntes

---

<sup>36</sup> Tradução nossa: “Desde la noción misma de cultura como arte, con su terreno demarcado y diferenciador, la escena actual ha hecho trizas sus fronteras para dejar invadir su campo exclusivo a otros discursos, en un gesto que marca ‘la adolescencia de la estética tradicional y su concomitante esfera pública’”.

hegemônicas ou dos processos globalizadores. As fronteiras nacionais não se esvanecem somente com o trânsito econômico dos produtos do livre mercado ou com a liberdade produzida pelo espaço cibernético, “elas estremecem sob as pisadas dos que migram<sup>37</sup>” (PIZARRO, 2000, p. 43), ou seja, quem migra leva consigo marcas e, quando marcas distintas encontram-se, elas tornam as fronteiras ainda mais instáveis devido à multiplicidade de referências. Segundo Leal (2002), a metrópole como é percebida na contemporaneidade caracteriza-se por constituir-se em “uma ‘arena’ na qual a identidade é algo que pode ser encarnado numa máscara flutuante entre os atores sociais” (LEAL, 2002, p.20).

Exemplos do reflexo das constantes migrações que acompanham o fenômeno globalizante podem ser vistos na América Latina. Enquanto, anteriormente, o trânsito de indivíduos acontecia com maior intensidade no cenário europeu e norte-americano, a segunda metade do século XX demonstrará que a América Latina também ingressa nesse embate. Na América Latina, podemos perceber o trânsito mais intenso de indivíduos migrantes entre países ou ainda dentro de um mesmo país, principalmente partindo de cidades pequenas para outras maiores na busca de melhoria econômica.

Não há como deter a globalização, como conter o constante trânsito econômico e cultural do qual são acometidos todos os países. Conforme aponta Hall (2009, p.45):

As culturas emergentes que se sentem ameaçadas pelas forças da globalização, da diversidade e da hibridização, ou que falharam no projeto de modernização, podem se sentir tentadas a se fechar em torno de suas inscrições nacionalistas e construir muralhas defensivas. A alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de “pertencimento cultural”, mas abarcar os processos mais amplos – o jogo da semelhança e da diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da “diáspora”, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna.

Estabelecer fronteiras rígidas e demarcar o território de modo que a influência externa seja barrada é uma atitude tão inútil quanto tentar impedir que os indivíduos ao redor do mundo migrem. A alternativa mais adequada, como aponta esse autor, é aceitar que, somente através do confronto com o diferente, através da aceitação das influências externas, da globalização (fenômeno que não pode ser contido) a

---

<sup>37</sup> Tradução nossa: “ellas se estremecen bajo las pisadas de los migrantes”.

identidade moderna poderá estabelecer-se. Fronteiras rígidas permitem que os indivíduos nutram o desejo de transpô-las, de descobrir o que há além delas, almejando o encontro com o “outro”, com quem está depois delas, tornando-se estrangeiros.

De acordo com Pizarro (2000), os intelectuais, quando estão na condição de estrangeiros, assumem posturas muito particulares, gerando “uma distância em relação ao meio e ao lugar de onde provêm, da mesma forma que interiorizam sua distância imediata da cultura do lugar onde estão. Isto lhes confere uma situação diferente de enunciação”<sup>38</sup> (PIZARRO, 2000, p. 44). Assim, esses intelectuais passam a gerar um discurso teórico de perspectivas distintas, aproximando-se de elementos que lhes sejam familiares.

Ainda segundo essa autora, “as migrações começam a gerar suas memórias”<sup>39</sup> (PIZARRO, 2000, p. 45), e estas começam a figurar na forma de referências ao lugar de origem, à cultura que ficou para trás, ao povo que compartilhava das mesmas marcas, manifestadas através da arte. Através das reminiscências, da geração de memórias, como aponta Rosenfeld (1976), o passado é atualizado, anulando a distância temporal entre o passado e o presente, nos romances modernos. As mudanças dos valores culturais ocorrem com maior constância frente à globalização, causando um desamparo cada vez maior nos indivíduos, principalmente nos que estão longe de sua terra. Tal sentimento os motiva a buscar pontos de apoio que os tornem distintos da multidão que trafega anônima nas múltiplas ruas da cidade, permitindo que ocorra a criação de um lugar de refúgio, o encontro com um “lar”.

No caso de Caio Fernando Abreu, o autor encontrou um lugar de refúgio através da criação da cidade ficcional de Passo da Guanxuma e de sua constante recorrência nos textos. Ao aproximar essa localidade de sua cidade natal, Abreu desenvolveu um ponto de apoio que o relacionava com seu passado, com as experiências de sua infância e com as recordações que nutria de Santiago. Seu sentimento de estrangeiro conferiu a esse local uma significação ainda mais particular, porque era também a lembrança nostálgica de casa, do lugar de onde

---

<sup>38</sup> Tradução nossa: “una distancia respecto del medio y el lugar de donde provienen así como interiorizan su distancia inmediata con la cultura del lugar en donde están. Esto les entrega una diferente situación de enunciación”.

<sup>39</sup> Tradução nossa: “las migraciones empiezan a generar sus memorias”.

partiu.

Em sua criação literária, muitas de suas personagens, da mesma maneira que ele, também partiram da cidade interiorana rumo às metrópoles. As personagens, que partem do Passo da Guanxuma, recorrem à memória para a criação desse espaço, assemelhando-se à postura assumida pelo autor. Elas produzem um lugar idílico, ancorado em experiências passadas, um lugar que simboliza a segurança, em meio ao conturbado cenário metropolitano no qual elas habitam. Essa cidade, para os indivíduos que dela partiram, representa ainda um vínculo com a infância, com a inocência perdida, um lugar para onde se deseja voltar, para onde se deseja fugir, na tentativa de retornar ao passado.

Estar em uma metrópole é estar em contato com várias culturas relacionadas a outros estrangeiros que também ali estão, provindas de outros lugares e atualizadas pelas tecnologias cada vez mais modernas. É partir em busca da objetividade capitalista, do lucro, em detrimento da particularidade e da singularidade dos valores culturais rurais, interioranos. Nesse ambiente, as individualidades tendem a perecer, passando a empreender um ingente esforço para evitar a fragmentação, reflexo das novas estruturas presentes no panorama universal: “Diante de um presente fruto de um ideal exaurido, o indivíduo, às voltas com um passado transformado em pó por uma vontade que fez tudo que era sólido se desmanchar no ar, tem um futuro incerto: sua identidade, assim, se desintegra” (LEAL, 2002, p. 24).

Em meio a esse cenário, alguns escritores, como Abreu, estabeleceram um diálogo entre o regional e o universal, dedicados à tarefa de ingressar na urbanidade sem abandonar suas características, sem se negar, sem negar suas origens, agindo segundo circunstâncias próprias, segundo traços particulares. Nas produções literárias de Abreu, o diálogo entre a cidade interiorana de Passo da Guanxuma e as metrópoles habitadas por suas personagens (com enfoque principal para São Paulo presente em diversos textos) revela sempre o saudosismo em relação à primeira e o desejo do retorno, pois, em um contexto que nega ao indivíduo a sua singularização, resta-lhe apenas buscar através da memória as particularidades vinculadas à cidade da qual partiu.

Em apenas um texto temos uma personagem que regressa: no conto *Linda, uma história horrível*. Esse regresso é marcado pelo desejo do protagonista de encontrar na figura materna, no velho lar, um consolo para as desventuras

vivenciadas na cidade grande que lhe custaram a saúde e o envelhecimento. Entretanto, os sentimentos despertados com o retorno não são positivos: a não-adaptação, a vontade de retornar para a grande metrópole e o desgarramento acompanharam o protagonista, fazendo com que ele se sentisse deslocado também em sua cidade natal.

Conforme aponta Hall (2009, p. 27):

Muitos dos que retornam têm dificuldades em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a terra tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente. Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento, a qual – parece cada vez mais – não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos – após a Expulsão do Paraíso, digamos – (...) literalmente, “não estamos em casa”.

O indivíduo, que está na cidade grande, alimenta através da lembrança nostálgica a imagem da cidade que ficou para trás. Através da recordação ele cria um espaço quase idílico que está ancorado em algum momento de suas experiências passadas, comumente associado à infância, à inocência e ao ambiente familiar. Entretanto, não é possível o retorno ao passado, pois desde a partida o tempo passou e a cidade, da mesma forma que o indivíduo que saiu, sofreu alterações em sua estrutura física, ou ainda mudanças psicológicas vivenciadas por seus habitantes. Essas experiências vividas durante o período em que o sujeito esteve afastado não podem ser ignoradas, porque influem na transformação dos dois, tornando o passado e a cidade da qual se partiu somente reconhecíveis através da memória.

Essa tentativa de suprimir o distanciamento temporal se dá na forma como o romance é construído, na maneira como seus elementos são arranjados, estando diretamente relacionado ao momento social vivido. De acordo com Rosenfeld (1976), no romance do século XIX, a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão de realidade foram criadas através de uma espécie de truque. Esse truque consistia no enfoque, por parte do romancista onisciente, de suas personagens logo de dentro, logo de fora:

Conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num

ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência de verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcados como tais), de encadeamento causal. (ROSENFELD, 1976, p. 91-92)

Conforme esse autor, no romance do século XIX, havia um distanciamento temporal entre o “eu” que narrava e o “eu” que havia experienciado as ações, que alegava narrar as próprias aventuras: “o eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter a visão perspectivica. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador” (ROSENFELD, 1976, p. 92). Muitos dos romances modernos, entre os quais podemos citar os de Abreu, são narrados no presente em uma tentativa de suprimir o distanciamento temporal, com a intenção de aproximar o “eu” passado do “eu” presente, seja para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, seja para apresentar o delineamento de um mundo eterno sem tempo. Essa tentativa de suprimir a distância temporal aumenta o desejo de retorno, pois seria uma maneira de suprimir também as alterações pelas quais a cidade que ficou e o indivíduo que partiu passaram, aniquilando qualquer mudança ocasionada.

Para que o tempo do romance possa unir passado e presente, fazendo com que o primeiro surja com a sua pujança, como presença atual, o narrador confunde esses dois tempos, colocando-os lado a lado, às vezes misturando-os. O conto *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, no qual o diálogo do protagonista com o médico transcorre em uma espécie de fluxo de consciência do último encadeando verbos no passado e no presente é um exemplo dessa relação temporal: “Não há nada errado com o seu coração nem com o seu corpo, muito menos com o seu cérebro. (...) Acendeu outro cigarro, desses que você fuma o dobro para evitar a metade do veneno, mas não é no cérebro que acho que tenho o câncer, doutor, é na alma (...)” (ABREU, 2005, p. 142). Esse processo de atualização de tempos modifica não só a estrutura do romance, mas também a da frase que confunde e mistura, como no próprio fluxo de consciência, fragmentos atuais de objetos e pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções reais (ROSENFELD, 1976).

No conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*, também temos um exemplo dessa sobreposição temporal. O narrador conta um

acontecimento passado, ao mesmo tempo em que emprega verbos no presente, para descrever o que está fazendo (“Para não falar disso agora, levanto a cabeça, desvio os olhos do espelho para não ver a cara barbada que parece suja e, devagarinho, começo a soltar as mãos das bordas da pia enquanto olho fixo dentro do meu olho no espelho – ABREU, 1988, p. 84-85), e mesmo no futuro, para projetar possíveis atitudes (“Ficaria um monte de tempo assim pensando, roendo a tampa da caneta, até começar a escurecer” – ABREU, 1988, p. 85), aniquilando o distanciamento e produzindo um efeito de fusão temporal, como se o tempo não tivesse passado, e o ontem fosse igual ao hoje e, conseqüentemente, igual ao amanhã.

Mesmo sendo estrangeiro e recorrendo à memória para encontrar um ponto de apoio na nova cidade, o indivíduo sofre influência do lugar onde está, permitindo-se modificar por este, assimilando as marcas desse espaço. Assim acontece com muitas personagens de Abreu, como, por exemplo, com Pérsio e Santiago, da novela *Pela noite*, ou o protagonista do conto *Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga*. No primeiro texto, os protagonistas percorrem as ruas da metrópole paulistana, ingressando em diversos ambientes, mas nada lhes satisfaz. O desejo inicial de urbanidade converteu-se em uma ânsia de encontrarem-se, de autoconhecerem-se. No segundo texto, o protagonista, além das alterações psicológicas e do sentimento de deslocamento, sofre alterações físicas decorrentes da falta de prática das atividades que antes realizava no Passo da Guanxuma. Vale ainda salientar que as mudanças às quais são submetidas as personagens, que habitam os grandes centros urbanos, acontecem com maior rapidez do que as que afetam os moradores das cidades interioranas, talvez seja esse um dos fatos que contribua para a imagem nostálgica construída pelas personagens.

A sociedade globalizada altera-se constantemente, alterando também os indivíduos que nela vivem. Na metrópole contemporânea, são tantas as referências, “é tão grande o mundo e são tantas as formas de apreendê-lo, que qualquer tentativa de uma cristalização se torna um exercício de fé, crença, ficção. Num mundo em movimento(s), o eu se fragmenta e o amalgamento desses cacos exige um ‘projeto reflexivo’ constante” (LEAL, 2002, p. 44). Notoriamente, a globalização é mais visível na metrópole, talvez por isso cause maior sensação de desgarramento, do que na cidade interiorana, embora esta última não esteja a salvo dela. Abreu vivenciou a sensação de estrangeiro em diversas cidades, mas, apesar de

reconhecer seu vínculo com sua cidade natal, não cogitou o retorno efetivamente, por sabê-lo impossível. Suas vivências o distanciaram cada vez mais da cidade que ele deixara para trás, enquanto esta também se alterava atendendo a uma imposição dos novos tempos, da sociedade capitalista, do panorama econômico mundial.

Nos textos de Abreu, vemos um reflexo do desgarramento e da imposição dos tempos modernos que o acometeram, subjugando suas personagens às leis do mercado, permanecendo a esperança apenas na recordação do tempo passado, da cidade deixada para trás. Mas quem muda mais: o sujeito que partiu e que está sob o signo da metrópole ou a cidade que ficou? Difícil responder, mas o certo é que ambos sofrem alterações em alguma medida e que, embora a relação com a cidade natal seja nostálgica e a volta seja almejada, o sujeito sabe que o retorno é impossível, pois o regresso se dá apenas à cidade e não ao passado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorremos nove textos publicados por Caio Fernando Abreu em seis livros distintos, ao longo de nosso estudo, através dos quais entrelaçamos características e apontamos a convergência de particularidades, traçando um mapa que abarca personagens e ações à medida que delinea o espaço ficcional de Passo da Guanxuma. Foram dois romances, três livros de contos (dos quais seis contos foram analisados) e um livro contendo novelas (do qual apenas um texto foi selecionado) que integraram nosso *corpus* de pesquisa, permitindo que percebêssemos certa organicidade na produção desse escritor. As aproximações feitas entre o espaço real e o ficcional, bem como as ancoragens nas vivências particulares de Abreu destacadas neste trabalho contribuem para o estabelecimento de uma obra aberta, que necessita do leitor para constituir-se, para obter sentido.

Abreu saiu ainda adolescente de sua cidade natal, Santiago - RS, para ingressar em grandes cidades, para conhecer o mundo. Desde sua partida, sua residência alternou-se entre metrópoles, espaços esses, como pudemos perceber ao longo de nossas discussões, que estão intimamente associados à modernidade e ao mercado econômico, constituindo-se em imperativos da sociedade capitalista contemporânea: “a metrópole é um espaço único, sem igual na história do homem, e que coloca o indivíduo diante de tendências conflitivas na vivência de sua individualidade: de um lado o estímulo a essa diferenciação; de outro, obstáculos – tais como anonimato e indiferença – à realização desse intuito” (LEAL, 2002, p. 13).

A metrópole enquanto um espaço de trânsito, um espaço que recebe a influência de outras metrópoles ao redor do mundo e que recebe migrantes de cidades interioranas dentro do mesmo Estado-nação, na condição de ícone da modernidade, está sujeita ao processo homogeneizante imposto pela sociedade capitalista industrializada que tem no lucro seu principal motivador para o estabelecimento das relações. Esses espaços (as metrópoles) necessitam adequar-se às imposições do mercado para integrarem-no, ou mesmo porque assim constituídas não podem evitá-lo. Dessa forma, fragmentam-se sob a urgência da produção, sob a imposição de relacionamentos instáveis entre pessoas de distintos lugares, entre sujeitos que não compartilham mais do que a simples condição de

estrangeiros, de não-pertencentes ao lugar onde estão. Sem particularizá-los, a metrópole os massifica, convertendo-os em uma turba anônima que transita em seu espaço urbano.

No entanto, essa despersonalização não é ocasionada apenas pela vontade da metrópole, pois ela integra uma rede, um tecido que se estende de Estado-nação a Estado-nação, ultrapassando limites territoriais e constituindo-se em uma imposição do novo tempo, em uma consequência de um movimento que não pode ser freado. Abreu, desde sua saída de Santiago, ingressou no contexto urbano da metrópole. Ela, como faz com todos, tentou subjugar-lo, convertê-lo em número como fez, faz e fará com tantos outros que por ela são atraídos em busca de algo que a cidade interiorana não lhes oferece, algo que muitas vezes nem sabem ao certo o que é. A metrópole repleta de luzes, urbanizada, os atrai, os chama com seus barulhos, com os sons das buzinas, dos motores dos carros, das engrenagens das fábricas, seduzindo-os com inúmeras possibilidades que se esboçam em planos futuros, um futuro que desejam distinto do passado.

Quando atraídos e nela ingressam, ela lhes impõe o que a ela é imposto: a fragmentação, a perda da individualidade, a conversão em número, a perda do rosto, da identidade. Sem singularidades, os sujeitos são apenas integrantes da multidão. A sensação de ser estrangeiro, de não pertencer àquele local, começa a delinear-se gradualmente, criando a necessidade de encontrar algo que lhes confira segurança e que lhes devolva a singularidade que a metrópole insiste em negar-lhes.

Abreu vivenciou essas experiências enquanto morou nas metrópoles. A sensação de deslocamento, de desgarramento e a fragmentação conviveram lado a lado com ele. Provavelmente, quando saiu de Santiago ainda adolescente, o autor não nutria o sentimento de identificação com essa cidade interiorana. Contudo, essa percepção desenvolveu-se ao longo dos anos, através dos confrontos com outros lugares, com outras identidades. A insegurança e a falta de singularização promovidas pela metrópole o fizeram buscar um ponto de apoio e de refúgio.

Sua escrita possui vários pontos de ancoragem em suas experiências reais relacionadas com a vida nos grandes centros urbanos, refletindo o seu desconforto na construção da cidade de Passo da Guanxuma. Esse espaço assume características particulares dentro da obra de Abreu, um dos fatores que nos motivou a realizar este trabalho. Acreditamos que a maneira como estruturamos

nosso estudo foi eficaz para alcançarmos o objetivo proposto. Inicialmente, ressaltamos a aproximação da escrita e das vivências particulares de Abreu, mostrando pontos de apoio entre ambas, permitindo que as experiências do autor auxiliassem no enriquecimento de algumas interpretações. As análises feitas na primeira etapa foram úteis no estabelecimento de relações ao longo de todo o trabalho, além de delinear as características do Passo da Guaxuma, para que, na terceira etapa, estas fossem arroladas com maior propriedade, possibilitando um entrelaçamento entre os textos analisados.

Na segunda etapa, a apresentação do contraste entre a narrativa oral e o romance, além das mudanças sofridas por este na contemporaneidade, permitiram uma aproximação entre as características encontradas na metrópole e as alterações presentes na literatura. A desrealização, a apresentação fracionada das personagens (sem descrições detalhadas e uma visão do todo), a ausência de distanciamento entre o narrador e os eventos narrados, o espaço apresentado como relativo e subjetivo, entre outros aspectos modificaram a estrutura do romance e dos contos, encontrando aproximações na fragmentação, no desgarramento, na falta de coletividade e de amparo da metrópole. Essa relação contribuiu para a compreensão da escrita de Abreu e para a percepção de seus textos como representantes não apenas da mudança na área artística, mas também da mudança social que é vivenciada nos tempos modernos.

Também na segunda etapa, discutimos referenciais teóricos relacionados à memória individual e coletiva. Esses referenciais foram úteis para compreendermos que Abreu fazia parte da coletividade da cidade interiorana na qual nasceu e viveu até a sua adolescência. Reflexos dessa experiência encontram-se na construção de suas personagens. A vinculação com a cidade que ficou para trás e com a comunidade estão refletidas nas atitudes, nas posturas e nas tomadas de decisão das personagens que não conseguem desvincular-se do passado, do Passo da Guaxuma, permitindo que esse espaço seja, constantemente, resgatado através da memória, tornando-se presente.

Ainda nessa etapa, abordamos a questão do estrangeiro, daquele indivíduo que partiu de um lugar em direção a outro levando consigo as marcas do lugar que ficou para trás, como Abreu e suas personagens. No cenário da metrópole, encoberto pelo signo da multidão, o sujeito encontra-se livre. Entretanto, ao mesmo tempo em que possui liberdade, a metrópole tenta homogeneizá-lo, torná-lo mais um

em meio à turba. A diferença entre a coletividade da cidade interiorana e a fragmentação imposta pela metrópole é hiperbolizada na perspectiva do estrangeiro que ingressa neste cenário. A aproximação da condição de estrangeiro com as vivências de Abreu e de suas personagens e com as mudanças sofridas pelos romances contemporâneos permitiu que esses aspectos esclarecessem pontos dos textos analisados na etapa anterior, como a construção das personagens, a configuração temporal e espacial e o sentimento de não-pertencimento que figura em muitos dos textos selecionados.

Na terceira e última etapa, aproximamos as referências ao Passo da Guanxuma destacadas nas análises realizadas na primeira etapa e retomadas ao longo da segunda. O autor pretendia que esse espaço ficcional se tornasse o cenário para um romance que ele não chegou a escrever, pelo menos não da maneira como gostaria de vê-lo publicado. Entretanto, pelas aproximações dos nove textos que integram o *corpus* deste estudo, pudemos perceber que Abreu conseguiu construir o romance que almejava. Um romance fragmentado, da mesma forma que as metrópoles nas quais o autor viveu; um romance que delineia o perfil da sociedade capitalista contemporânea, salientando o deslocamento e o fracionamento aos quais os sujeitos que as habitam estão expostos; um romance que retrata as vivências do próprio autor criando um vínculo entre ele e suas personagens; um romance que necessita da intervenção do leitor para atribuir-lhe sentido como tantas outras produções contemporâneas. Esse romance aberto constitui-se em uma representação da sociedade e das relações atuais, servindo como um testemunho da contemporaneidade e como reflexo da realidade de muitos indivíduos no cenário latino-americano e mundial.

Também nessa etapa discutimos as relações culturais entre metrópoles e cidades interioranas no contexto latino-americano, na tentativa de destacar o confronto entre as culturas regionais e o fenômeno homogeneizante ao qual as metrópoles são submetidas constantemente. Esse fenômeno encontra-se refletido nas posturas dos indivíduos que, partindo de uma cidade interiorana, migram para grandes centros. A tentativa de não se deixar “tragar” pela multidão, preservando características particulares, confronta-se com a presente necessidade de adaptação. Vir do Passo da Guanxuma, dessa maneira, assume um caráter singular, expresso nas personagens, que tentamos destacar através da realização de um levantamento das marcas particulares desse lugar encontradas ao longo dos textos analisados.

E, finalmente, para encerrarmos essa etapa, tratamos do fenômeno globalizante e das constantes mudanças que ele acarreta ao redor do mundo, de suas imposições sobre as metrópoles, transformando-as e transformando os indivíduos que nelas habitam de acordo com os interesses do mercado econômico e da sociedade capitalista. Essas alterações também ocorrem nas cidades interioranas, porém em uma escala bem inferior. Tais mudanças impedem um regresso como almejam as personagens, pois, apesar de serem estrangeiras nas metrópoles onde vivem, elas vivenciam as mudanças pelas quais o lugar onde estão passa. Assim, a cidade interiorana altera-se da mesma maneira que os indivíduos que de lá partiram. O regresso é incapaz de anular essas modificações, mantendo o local de onde partiram apenas como uma memória ancorada no passado.

Ao final de nosso estudo, pudemos perceber que Abreu criou um romance aberto que necessita da intervenção do leitor para ser compreendido. Esse romance metaforiza a vida na metrópole, a fragmentação das relações e dos indivíduos. Nesse cenário, a cidade ficcional de Passo da Guanxuma delinea-se como uma coletividade localizada em um tempo passado. Associado à infância e à inocência, o Passo constitui-se em um lugar de refúgio através da memória, composto por frações de recordações, é o lugar de onde as personagens de Abreu partiram, sua Santiago do Boqueirão ficcionalizada.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. 1. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

\_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

\_\_\_\_\_. *Estranhos Estrangeiros*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. Caio Fernando Abreu. In: *Escritores gaúchos*. Produzido pela RBS TV de Porto Alegre. Dirigido por Gilberto Perin. 1 DVD, color. 2007.

\_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor Wiesengrund; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 69-73.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e de Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e de José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BESSA, Marcelo Secron. *Os Perigosos: Autobiografia e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BUZZETTO, Ana Lúcia Leal. Caio Fernando Abreu: um autor múltiplo. In: RODRIGUES, Rosane Vontobel; FONSECA, Orlando. *Santiago do Boqueirão, seus poetas quem são?* Frederico Westphalen: URI, 2008. p. 41-49.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CANDAU, Joël. *Antropología de la Memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

CASTELLO, José. Reportagem interior. In: ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 9-13.

COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e de Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 139-164.

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

FAVALLI, Clotilde Ferreira de Souza. Inventário de uma criação. In: AUTORES GAÚCHOS. *Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: IEL, 1988. vol. 19. p. 15-18.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações*. Organização Liv Sovik; Tradução de Adelaide La Guardia Resende ... [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 7-11.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau; Maria da Conceição Puga; João F. Barrento. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. Vol. 2.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madri e Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

KOHUT, Karl. *Literatura y memória*. [artigo científico]. 2003. Disponível em: <<http://catedrahumboldt.vinv.ucr.ac.cr/articulos/memolitcr22.doc>>. Acesso em: 10 set. 2008.

KOHLER, Heliane. Interações verbais, interculturais e percepções do personagem-narrador migrante em Caio Fernando Abreu. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (Orgs.). *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p. 49-63.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

MITRE, Antonio. Historia: memoria y olvido. In: *Historia y Cultura*, n°27 Noviembre, Sociedad Boliviana de Historia, La Paz, 2001. p. 111-125.

MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu: Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RODRIGUES, Rosane Vontobel; FONSECA, Orlando. *Santiago do Boqueirão, seus poetas quem são?* Frederico Westphalen, RS: URI, 2008.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Ayacucho, 1978.

PIZARRO, Ana. Discursos y fronteras. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p. 37-48.

PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Redescoberto*. 5. ed. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Editora Globo, 1981. vol. 7.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (Orgs.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Raquel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001. p. 209-238.

\_\_\_\_\_. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Seleção, apresentação e notas de Pablo Rocca; tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Caio F.: Consciência de Si, Consciência do Outro. In: UMBACH, Ketzer Rosani (Org.). *Memórias da Repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL – Editores, 2008. p. 209-215.

SIMMEL, Georg. Metrópole e vida mental. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 11-25.

SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 182-188.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001. p. 13-14.

TORGA, Miguel. *Diário I*. 7. ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1989.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.