

***O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA BRASILEIRA: “TRIÂNGULO DAS ÁGUAS”,
DE CAIO FERNANDO ABREU***

Maria Sebastiana de Moraes Guedes¹

Alexandre Guedes Mourão²

RESUMO: O presente artigo investiga a influência do pós-modernismo na literatura brasileira, tendo como objeto de análise o livro de Caio Fernando Abreu, “Triângulo das águas”. O pós-modernismo, um conceito sobre o qual muito se falou e pouco se escreveu, é resultado de um processo histórico iniciado no Renascimento, mas, mais que isso, tornou-se uma nomenclatura sob a qual muitos autores, brasileiros e estrangeiros, ao escreverem suas obras, teciam críticas à sociedade da qual faziam parte baseada no consumo e na informação, cortesia da tecnologia que se tornou o alicerce de todo um estilo de vida que, ao mesmo tempo em que trouxe confortos e facilidades, alienou o indivíduo. Caio Fernando Abreu em seus contos, como os do livro em questão, além de fazer uso de variadas citações, se utiliza de recursos narrativos, como o fluxo de consciência, para demonstrar o grau de isolamento em que viviam seus personagens, prisioneiros não apenas dos ambientes urbanos nos quais habitavam, mas de si mesmos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Modernismo; Pós-Modernismo; Caio Fernando Abreu

ABSTRACT: The present article investigates the influence of postmodernism in Brazilian literature, having as an object of analysis the book by Caio Fernando Abreu, "Triângulo das águas". Postmodernism, a concept about which much was said but little written about, is the result of a historical process initiated in the Renaissance, but, more than that, it became a nomenclature under which many authors, brazilian and foreigners, have written their works, criticizing the society of which they were part based on consumption and information, courtesy of technology that became the foundation of a whole way of life that, simultaneously, brought comforts and facilities, alienated the individual. Caio Fernando Abreu in his short stories, like those in the book in question, besides making use of varied quotations, uses narrative resources, such as the stream of consciousness, to demonstrate the degree of isolation in which his characters lived, prisoners not only of environment in which they lived, but of themselves.

KEYWORDS: Literature; Modernism; Postmodernism; Caio Fernando Abreu

INTRODUÇÃO – O MODERNISMO

O ritmo de vida da sociedade ocidental assistiu, na primeira metade do século XX, a intensificação do progresso científico e tecnológico. Era como se estivéssemos num mundo que nos era novíssimo, mas o homem, fazendo jus ao seu caráter belicoso, dá origem ao horror da Primeira Guerra Mundial, e esta, uma vez terminada, dá lugar a novos avanços. Um bom exemplo destes avanços é a televisão, já iniciando o seu lugar de predominância nas comunicações e influência no comportamento, e, da mesma forma, a ciência e a tecnologia, e

¹ Graduada em Letras, Mestrado em Natureza e Cultura na Amazônia ambos pela Universidade Federal do Amazonas e professora da UFAM.

² Graduado em Letras pela Universidade Federal do Amazonas-UFAM, E-mail: aguemou@hotmail.com

estas, cada vez mais, dominam e transformam a Natureza. É nesse contexto que surge o Modernismo.

Não é possível dizer que ele tenha se caracterizado por uma uniformidade. Explica-se pelo fato de que as vanguardas artísticas que surgiram no início do século XX – Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo –, terem se abrigado sob o imenso guarda-chuva modernista que a todas abrigava. O Modernismo, encarado por esse lado multifacetado, representa a inquietação europeia de então. Cada um desses “ismos” representava – cada um a seu modo – uma reação ao modo de vida burguês, a uma concepção de arte que não condizia com toda a materialidade científica e tecnológica que se fazia mais e mais presente. Uma característica do Modernismo nesse sentido é a retirada de toda e qualquer aura pomposa que a arte pudesse ter, e que assume um caráter que transita entre a sátira e a paródia, assim como um ar jocoso, de chacota. Ou seja, ela, a arte, já não é mais associada ao trágico. Uma outra característica é o exercício metalinguístico, onde o texto se concentra em seu próprio fazer – é a criação em plena liberdade. Ao desenvolver um interesse pelos assuntos referentes ao eu, aos estados da mente onde é apresentada a consciência no instante em que age, faz nascer o *stream of consciousness*, o fluxo de consciência. Diante disso, temos que essa interiorização resulta em uma abstração. O Modernismo, enfim, torna-se aquilo que combatia, elitizando-se devido a um hermetismo excessivo. Um grande fosso estava aberto entre a cultura estética e a modernização social. A arte oitocentista já não era mais compatível com os novos tempos. Seus praticantes, no entanto, disso não se haviam percebido. Tudo mudara numa velocidade que mal se podia acompanhar, e a arte, como se conhecia, dentro em pouco seria item de museu, observado com a curiosidade dos aturdidos. A escrita, para esses cultuadores do Moderno, é a voz primária. Deixa de ser secundária, para tornar-se a original.

Talvez resida nessa grande característica a ordem estética, e não meramente ideológica, do Modernismo e das vanguardas artísticas que se diziam modernas. A tradição oral, fonêmica, deixará de existir, dando lugar a uma outra “tradição” – entre aspas pois se pretendia como tal: a escrita. Rouanet (1987, p. 240) afirma que, da mesma maneira que os signos se realizam na substância fônica da voz, eles se realizam na substância material da letra, e é assim, nessa gramatologia, nessa nova ciência. Mesmo que se voltassem para o eu, para o que residia no mais íntimo de cada um, os fluxos de consciência deveriam ser materializados. Afirmação óbvia, é verdade, mas de que outra forma teríamos as divagações compostas por Joyce em “Ulysses”, por exemplo? Essa mesma atenção voltada à materialidade da palavra

pode ser percebida na obra de John dos Passos, a Trilogia USA (“Paralelo 42”, “1919” e “O grande capital”).

À parte tais considerações, depreende-se a liberdade plena de criação, livre de amarras estéticas, que influenciaria a produção literária das gerações vindouras.

O MODERNISMO BRASILEIRO.

O Modernismo no contexto brasileiro teve características peculiares que o diferenciaram do que ocorria na Europa. Se lá o Modernismo não passou uma nomenclatura sob a qual se reuniram vanguardas artísticas que desejavam, na falta de palavra melhor, romper com o passado artístico e cultural que havia ditado todas as normas, aqui ele se assumiu como um movimento não apenas artístico mas também intelectual. Considerando que todas as vanguardas artísticas europeias tinham como objetivo a renovação da arte e da cultura, ou, melhor dizendo, a sua recriação a partir do zero, não é errôneo afirmar que o que queriam era, na verdade, a implosão de todo um cânone que a burguesia construiu e ao qual deu o nome de Arte.

Assim, o Modernismo *made in brazil* apenas em certa medida assemelhou-se ao que se fazia na Europa. O que buscavam os modernistas brasileiros? Sem dúvida, o rompimento com um passado literário e artístico que pagava excessivo tributo à cultura europeia (mais particularmente a francesa) em detrimento de uma arte genuinamente brasileira, e era isso o que se buscava: a valorização da cultura nacional. Não seria possível, no entanto, um Modernismo brasileiro, se não fossem alguns artistas conhecedores do que se passava do outro lado do Atlântico. O que acontecia lá era o que eles queriam que acontecesse aqui, algo que tirasse as letras brasileiras do marasmo parnasiano no qual se encontravam. A figura de proa do Modernismo brasileiro era Oswald de Andrade, que, desde 1912, já divulgava as novidades revolucionárias, após uma temporada europeia na qual se deixou contaminar pela estética da ruptura que o Futurismo de Marinetti representava. Se Marinetti propunha a destruição do, como dissemos, cânone artístico-cultural em prol de uma modernidade baseada no aço, na máquina, na velocidade, Oswald de Andrade se utilizaria das propostas futuristas para renovar a cultura brasileira, se pautando por um terrorismo cultural (PICCHIO, 1997, p. 466)

Essa vontade de “destruir” contribuiu para o caráter iconoclasta do Modernismo brasileiro em sua primeira fase, que vai de 1922 a 1930. Dissemos anteriormente do nacionalismo que o emblemizava, então é simbólico o ano em que ocorre a Semana de Arte Moderna: 1922. Se 1822 marcou a Independência do Brasil de Portugal em termos políticos e

administrativos, nada mais natural que seu centenário marcasse também a independência do Brasil no que diz respeito à cultura, ainda tão influenciada pelo que se fazia na Europa. Mesmo que, de certa forma, estivesse presente essa influência europeia, ela se apresentava em menor escala em relação ao que se fez no século XIX. O modernismo brasileiro se influenciou pelo aspecto ideológico oferecido pelos manifestos das vanguardas, e divulgava a sua própria ideologia, igualmente, em manifestos e em revistas de curta duração (Por exemplo, a Revista Klaxon, o Manifesto do Pau Brasil, e mesmo o Verde-Amarelismo, ou o Grupo da Anta, que, com seu nacionalismo primitivo, essencialmente ufanista, ia contra o nacionalismo italianizado de Oswald de Andrade).

Com todos os vínculos que ligavam a cultura brasileira a europeia rompidos, teve fim o primeiro período modernista. Todas as suas propostas estéticas, foram, enfim, assimiladas, com um novo cânone literário estabelecido. Não demoraria muito para que um segundo período surgisse. Por um período de quinze anos, o segundo período modernista, que vai de 1930 a 1945, e, contrário ao período que o precedeu, foi construtivista. Preocupava-se com o Homem, com o seu estar-no mundo. Não apenas isso, esses anos serviram para que, ideologicamente, a cultura brasileira se reposicionasse e um novo compromisso político e social fosse firmado. Foi como se toda aquela euforia existente com os momentos iniciais da modernidade cultural brasileira tivessem se dissipado como uma nuvem de éter, e houvesse a necessidade de se fincar os pés no chão, encarar a realidade... Realidade. Talvez seja essa a palavra que melhor define este segundo momento do modernismo brasileiro. Com forte influência da narrativa contemporânea praticada em outros países, como, por exemplo, a América do Norte (ou seja, William Faulkner, John Steinbeck, John dos Passos, Ernest Hemingway), procurou-se um afastamento do discurso escrito para uma aproximação do discurso falado, isto é, buscava-se reproduzir a oralidade do homem comum (*Idem*). Considerados os autores em questão, podemos dizer que o regionalismo, cujas bases já haviam sido lançadas pelo Manifesto Regionalista de 1926, que ambicionava desenvolver o sentimento de união do Nordeste sob os ideais modernistas. Vale dizer que esse regionalismo nordestino era composto por nomes como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, os mesmos nomes que se destacariam, mais tarde, no Segundo Momento Modernista, junto aos de Rachel de Queiroz e Jorge Amado. É novamente Luciana Stegagno-Picchio (1997, p. 524) quem nos diz:

Uma tradição de fidelidade à terra e aos problemas do homem sentidos interdisciplinarmente, mas numa dimensão em que literatura, artes visuais, política e urbanística, arte culinária e magia, música e artesanato, se tornam, todos, singular e coletivamente, ramo de ação social e instrumento de

interpretação sociológica. Algo que nas intenções desejava ser muito diferente, mais sério e “comprometido” do que o nativismo estetizante e irônico do Modernismo Paulista: que no seu ativo, porém, tinha todas as conquistas instrumentais, a interdisciplinaridade em primeiro lugar, e expressivas daquele movimento.

Verifica-se, então, que, na luta contra o tradicionalismo, contra os preconceitos estabelecidos pelo academicismo, residem as consequências da Semana de 22. É assim, na busca pelo novo, que se dá a busca permanente dos princípios assinalados por Mário de Andrade, em 1945: o direito à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência criadora nacional (FILHO, 1998, p. 31).

A Segunda Geração Modernista se apresentava sob a égide da consciência política-social, com um forte componente ideológico, durante a Era Vargas, o que dava às obras surgidas durante esse período uma conotação de literatura de resistência ao Estado Novo. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, e com a primeira Era Vargas encontrando o seu desfecho, o cenário muda. O grau de maldade presenciado pelo mundo durante a Guerra faz com que o Homem se veja mergulhado numa espécie de limbo existencial. Passa a questionar a sua identidade, a sua função num mundo em que os semelhantes existem apenas para se destruírem. O entusiasmo experimentado pela sociedade nos últimos oitenta ou setenta anos arrefecera, e o futuro já se imaginava através de prognósticos sombrios concebidos no presente. É nesse contexto que surge a Terceira Geração Modernista, que flertava com a literatura intimista, de matiz psicológico e introspectivo (Clarice Lispector), ao mesmo tempo em que o Regionalismo era reinventado com os costumes e a fala sertaneja (Guimarães Rosa). Fosse a literatura praticada nesse período intimista ou regionalista, o que se percebia é que, de um jeito ou de outro, o que havia era uma busca incessante pela renovação da linguagem. Reinventá-la implica na disciplina do artesanato poético preconizado por Mário de Andrade, na ressaca da “orgia futurista de 22” (PICCHIO, *Id.*), e resistindo à piada, ao quiproquó, à simples associação de ideias. Rejeitava-se o nacionalismo literário em prol da influência de autores de outras épocas e nacionalidades (Rilke, Valéry, Pound, Eliot). Essa atitude de rompimento com os ideais primevos do Modernismo brasileiro, e com o Realismo Socialista vestido de Regionalismo praticado pela Segunda Geração do Modernismo, faz com que essa Terceira Geração seja tratada como pós-modernista.

O PÓS-MODERNISMO

O período imediatamente posterior à II Guerra Mundial, refletiu o caos pelo qual o mundo passava, devastado não apenas materialmente (com a Europa, berço da cultura ocidental, em ruínas), mas também psicologicamente, espiritualmente, moralmente. Todo o relativo otimismo dos anos anteriores havia ficado para trás, não passando agora de uma lembrança, a qual se revisitava na tentativa de entender o que havia acontecido. Mas guerras, atrocidades, genocídios, não acontecem como um fenômeno da natureza que podem ser facilmente explicados, ou que podem ser entendidos sob uma explicação lógica. A causa delas reside no mal que se esconde no coração dos homens, os mesmos que agora, em 1945, terminada a Guerra, já estavam prontos para outra. As hostilidades entre aliados de outrora (EUA e URSS) receberam o nome de Guerra Fria. Mesmo com todo esse quadro que se desenhava, a vida segue o seu curso, progredindo em procedimentos sociais que, cada vez mais, apresentam uma complexidade cada vez maior (FILHO, 1988, p. 35)

É dentro desses procedimentos que surge aquilo que se convencionou chamar Sociedade de Consumo: as mercadorias são feitas para consumo imediato e, imediatamente substituídas, mantêm a atividade industrial que havia se consolidado com o fim da Guerra em escala global. Se, por um lado, havia o existencialismo que levava a um questionamento acerca da (in)utilidade da vida em um mundo que carecia de sentido, por outro havia a satisfação de se sentir parte de uma sociedade que, em velocidade espantosa, retomava o espírito de desenvolvimento científico e tecnológico interrompido pelas duas Guerras Mundiais. Os meios de comunicação passaram a fazer parte integrante do cotidiano que enfrentava mudanças em escala vertiginosa: cinema, rádio, televisão – e aqui o trocadilho é inevitável – nos bombardeavam com informações de todos os tipos: impressas e faladas, com imagem e som, agora em definitivo, completamente indissociáveis uma do outro. Sob tudo isso, um profundo processo de desumanização jazia. Domicio Proença Filho (1988, p. 35) cita esse processo como consequência do racionalismo modernizador que atingiu seu ápice na era da cultura de massa, o seu ponto de “sombria exaustão”. Sem um passado, com um presente não menos que sufocante e sem expectativas quaisquer para um futuro sombrio, o homem tem a sua personalidade se desfazendo aos poucos. Uma publicidade incessantemente sedutora o convence do que ele necessita para ser feliz, quais bens de consumo darão sentido, ainda que momentâneo a sua vida, a seu mundo, um mundo no qual tudo se transforma em objeto de desejo e consumo, às vezes apenas por uma questão de posse; um mundo onde tudo é negociável e adquirível, e se até mesmo o sexo virou mercadoria, um “bem de consumo”, não é errado afirmar que um

simples catálogo de compras faz as vezes de uma revista pornográfica que enche de desejo os olhos de quem a lê.

A comparação entre um catálogo de compras e uma revista pornográfica foi proposital. Na verdade ela é utilizada em um trecho do filme “clube da luta” (fight club), de 1999, dirigido por David Fincher. A obra citada é um perfeito exemplo do que consiste a arte pós moderna – e “pós”, aqui, é no sentido de continuidade de uma modernidade que em algum ponto adquiriu vida própria, significa interrupção. Se o Modernismo buscava uma interrupção com um passado cultural que já se apresentava anacrônico no novo século que então surgia, com o tempo o vigor da novidade foi se perdendo conforme seus ideais estéticos não se coadunassem com os novos tempos, tornando-se à visão, à audição, ao tato, uma coisa “careta”, anacrônica, incapaz de manter um diálogo com uma nova geração criada sob a égide da sociedade de consumo. Assim, por exemplo, tivemos o Tropicalismo que, ao revisitar o Modernismo de 22, o reformula sob os códigos visuais e sonoros da *pop art* e da sociedade de consumo, além de fazer com que o nome de Oswald de Andrade voltasse a ordem do dia cultural, assim como o nome do outro Andrade modernista, o Mário de. O Pós-Modernismo vai além da mera intertextualidade com outras linguagens, outras formas, outros signos. Ele, assumindo esse viés antropofágico, reinventa tudo isso para uma audiência ávida por ter acesso a esses produtos culturais que, embalados de forma excepcionalmente bela, atingem os olhos, corações e mentes do elemento terminal deste processo, o consumidor, seduzido por sua forma e ignorante do fato de que esse produto tenha ou não alguma essência. A beleza de uma paisagem (Filho, 1988, p. 36) importa menos do que o fato de tê-la capturada numa imagem em que são realçados enquadramento, luz, contraste, dentre outros valores estéticos que enaltecem a sua beleza aos olhos daqueles que a apreciam pendurada na parede branca de um ambiente asséptico que obedece às regras arquitetônicas e decorativas de um estilo vazio, mas que se esconde sob a generalização nomenclatural de pós modernismo.

O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA

No âmbito literário, o pós modernismo se apresenta no caráter lúdico da criação literária; na tendência à utilização deliberada da intertextualidade e, conseqüentemente, o ecletismo no estilo; no exercício da metalinguagem; no fragmentarismo textual; na figuração alegórica baseado no hiper-realismo e na metonímia; e no exercício dos fluxos de consciência que delineiam o comportamento dos personagens.

Quanto ao seu processo de desenvolvimento, seguindo a proposta de FILHO (1988, p. 41), que adota como referência a realidade cultural dos Estados Unidos, o pós modernismo se apresenta em três momentos: o primeiro, nos anos 1950, com as primeiras manifestações do modernismo tardio, e o segundo momento, na década seguinte, os famosos anos de 1960, que é caracterizado pela crítica e rejeição de determinados posicionamentos modernistas, com a herança das vanguardas europeias sendo selecionada e revitalizada, e submetida a uma processo de adequação ao padrão americano. O terceiro momento, na década de 1970, ainda recebe as contribuições desses vanguardistas, ainda que apresentem certo desgaste. Por outro lado, há aqueles que, deixando de lado a atitude transgressora e negatória, adotam manifestações bastante ecléticas que denotam um neomodernismo, deixando de lado os vanguardismos, contestando a ordem vigente. Podemos caracterizar essa atitude transgressora com a estética punk, por exemplo, que ocorre entre o final dos anos 1970 e início dos 1980 e que ecoam até hoje.

Como autores representativos do pós modernismo citamos os nomes de Jorge Luis Borges (“o aleph”), Thomas Pynchon (“V.”, “o arco-íris da gravidade”), Norman Mailer (“os nus e os mortos”, “a canção do carrasco”), García-Márquez (“cem anos de solidão”, “crônica de uma morte anunciada”), Kurt Vonnegut (“matadouro 5”, “café da manhã dos campeões”), Julio Cortázar (“o jogo da amarelinha”, “todos os fogos o fogo”), Italo Calvino (“as cidades invisíveis”, “se um viajante numa noite de inverno”), Anthony Burgess (“laranja mecânica”, “as últimas notícias do mundo”).

O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA BRASILEIRA

Ao contrário do que se possa imaginar, na literatura brasileira a Terceira Geração Modernista, ou a Geração de 45, não pode ser considerada como pós modernista. Ou talvez o fosse, se considerarmos a preposição “pós” com o sentido de interrupção, de descontinuidade. Ao contrário da literatura pós modernista feita no exterior, e que intensifica os aspectos modernistas, o mesmo não se dá com a que é feita no Brasil: Se a Geração de 22 adaptava para o contexto da cultura nacional certos aspectos das vanguardas europeias, acrescentando a elas um tom entre o nacionalista e o irônico, a Geração de 45 testemunhava um processo acelerado de modernização, ainda que demonstrasse certa dependência econômica e uma sociedade bastante diferenciada.

Os artistas já não se sentem mais tão exigidos tanto socialmente quanto politicamente. Apesar da polarização político-ideológica fomentada pela Guerra Fria, não era isso o que

interessava a eles. Seu foco está voltado para as pesquisas estéticas, voltam-se à busca por novas formas de expressão, e mesmo que ainda existissem momentos isolados em que se destacavam a preocupação social e o regionalismo, o que saltava aos olhos era a pesquisa em torno da linguagem literária. A nosso ver, dois nomes simbolizam bem essa Geração: Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Ela, ucraniana de nascimento, veio menina para o Brasil. Não era adepta do regionalismo que Guimarães Rosa praticava, mas a identificação entre os dois residia na pesquisa da linguagem, do modo narrativo, com a ênfase mais sobre ele do que sobre a história narrada (PICCHIO, 1997, p. 610). Sua escrita é baseada em percepções fenomenológicas e existencialistas. A sua linguagem reflete um mundo opaco, monótono, entediante, onde as sequências temporais começo-meio-fim são subvertidas, assim como a estrutura dos gêneros narrativos. Inovou também ao introduzir o fluxo de consciência, que era uma experiência bem mais radical do que a introspecção psicológica praticada por muitos autores desde o Realismo oitocentista. Se a introspecção psicológica tenciona desvendar o universo psicológico do personagem obedecendo a certa linearidade, com espaços determinados e marcadores temporais definidos, o fluxo de consciência derruba esses espaçotempos trazendo verossimilhança a obra. Nele, passado, presente e futuro se misturam à realidade e ao desejo (CEREJA e COCHAR, 2013, p. 527). Sua literatura, pelo que de intimista possuía, travava diálogo inevitável com a obra de Virginia Woolf, muito destacadamente a solidão própria de seus personagens.

CAIO FERNANDO ABREU E O “TRIÂNGULO DAS ÁGUAS”

Em 1983, o país entrava no décimo nono ano de ditadura militar, que àquela altura, já definhava. Os anos de dura repressão já haviam terminado, mas aqueles que sofreram com ela ainda guardavam as lembranças das torturas, humilhações, num travo amargo que não desaparecia, nem desapareceria. Uma nuvem de esperança, mínima, tênue, pairava no ar. Muitos a sentiam e a respiravam, a esperança de que o governo militar, que se instalara no poder em 1964, terminasse de uma vez. Nas primeiras eleições diretas para os governos estaduais, as primeiras em dezoito anos, a oposição venceu na maioria dos estados. Bons ventos sopravam essa nuvem de esperança na direção do Brasil. Isso deveria significar felicidade, não? Sim, mas não era o que sentiam. Talvez sentissem uma alegria passageira, mas naqueles tempos plúmbeos quase deixando de ser, mesmo uma breve alegria passageira, tão rara de se sentir, era confundida com felicidade.

A solidão de quem vivia nas cidades, nas clausuras dos apartamentos, era amplificada pelas agruras do presente cotidiano de então. Caio Fernando Abreu era uma dessas criaturas urbanas. Na solidão, desenvolveu seu método de criação que se dividia em três tempos do escrever: o primeiro, o da criação inconsciente, era o período no qual a obra era concebida, livre de quaisquer limitações temporais, a partir de intuições baseadas em leituras diversas, vivências pessoais, música, cinema. Tudo isso processado e elaborado num processo interior. Anotações sobre personagens, enredos, situações, frases, desenhos (de personagens e lugares) e seleções musicais vão sendo registradas em cadernos e diários íntimos, nos quais tudo é anotado, inclusive os sonhos. Reflexões pessoais com poemas, trechos de obras de outros escritores, recortes de revistas, mapas astrológicos, cartas de tarô e consultas ao I Ching. O segundo tempo era o que ele chamava de “fluxo prático”, que nada mais era do que se pôr a escrever, e este segundo tempo intercala-se com o terceiro, que era o da “lapidação”, quando revisava tudo o que havia escrito, inserindo trechos, excluindo outros (COSTA, 2008, p. 27).

Definia-se como um perfeccionista para quem nada escapava: esboçava a fisionomia dos personagens até a roupa que eles deveriam usar, com a imaginação trabalhando a todo vapor, e submetia-se a uma disciplina rigorosa. Escrevia até exaurir-se nas forças. Como era estudioso da astrologia, elaborava o mapa astral de seus personagens. Sempre que possível, isto é, quando o texto empacava, jogava o *I Ching*. Esse elemento esotérico, que era uma constante em seus trabalhos, aparecerá com mais nitidez em “triângulo das águas”, livro que veio em seguida ao seu grande sucesso, “morangos mofados”. Se, em “morangos...”, os contos possuem, como elemento comum, a solidão, em “triângulo...” o elemento comum será o esoterismo, a astrologia.

O livro apresenta os seguintes contos: “dodecaedro”, “o marinheiro”, e “pelas águas”. O primeiro mostra a estadia de doze amigos em uma casa, durante uma madrugada. Tudo gira em torno do temor que eles sentem pelos cachorros loucos, soltos, a cercarem a casa. O conto é dividido em doze pontos de vista, o de cada personagem. Entre cada um, interpõe-se um décimo terceiro ponto de vista, que se divide igualmente em outras doze partes, e cada uma delas é denominada fragmento (convém notar que Caio Fernando Abreu denominou cada texto como um noturno, que é uma peça musical de ritmo vagaroso e tom melancólico – a música nesse conto tem tanta importância que ele, logo sob o título, recebe, entre parênteses, a indicação “possível coreografia verbal para ‘Köln Concert’, de Keith Jarrett”). Temos no conto, como dissemos, doze personagens. Doze personagens, doze signos do zodíaco, e já que um dodecaedro possui doze faces, temos doze vozes de doze personagens oprimidos numa situação

de isolamento e pressão psicológica, demonstram as características pertencentes a cada signo que representam. Existem personagens mais agressivos, outros mais sensíveis, amorosos, num ambiente em que predomina um estado de confusão (COSTA, 2008, p. 43)

O segundo conto, “o marinheiro”, revisita o tema da solidão. Um homem busca o isolamento. Ele pinta os vidros da janela para que ninguém saiba o que se passa dentro da casa, e de tal forma que ele também não saiba o que se passa no mundo exterior. Recluso, devota todo o seu tempo na construção de seu mundinho (“Eu pintava os vidros das janelas com arabescos coloridos das tintas que saio às vezes para comprar. A casa é um pequeno sobrado com poucas vidraças, numa ruazinha toda feita de sobrados pequenos apertados entre outros sobrados pequenos, portanto, não há muitas vidraças, já que os dois lados estão inteiramente comprimidos entre duas outras casas”), às vezes tem visões (“Enquanto meu corpo se curvava em direção ao piso, temi que voltassem as asas, a cobra. Mas chovia tanto que o ruído dos pingos abafaria por completo não só aquele quieto rastejar como também o debater violento das asas brancas”), e é visitado por um marinheiro numa tarde chuvosa. Imaginário ou não, esse marinheiro vai embora. Após uma espera não menos que infinda, ele destrói o seu mundinho criado com tanto esmero e resolve voltar ao convívio dos outros (“Com cuidado, com carinho, vou derramando gasolina sobre todos os objetos. Agora já não há dor nenhuma em lembranças de emoções como partidas, quartos vazios, separações. Não tenho mais emoção alguma. Sou só um corpo dotado de movimentos que vai derramando metucioso a gasolina sobre os objetos. Tudo isso leva muito tempo. Não há nenhum centímetro dessa estranha montanha que não esteja impregnado até o fundo. Depois sento no chão, olho. Poderia chorar, ou pensar qualquer coisa funda, viva, forte. Não choro. Nem penso nada. Sou só um corpo sentado no chão de um pátio dentro de uma cidade qualquer, olhando para uma montanha de objetos encharcados de gasolina. Fico tempo assim, eu”). Amanda Lacerda Costa (2008) observa que

A trajetória do personagem de O marinheiro representa a temática do processo de transformação interior, ideia central do simbolismo de Escorpião. A partir de uma experiência de isolamento intencional e de um profundo mergulho em seu mundo interior, o personagem faz uma ruptura com um estado anterior de vida, abandona uma antiga identidade e liberta-se de uma condição de aprisionamento e de sofrimento, despoja-se daquilo que é acidental e superficial e encontra sua verdadeira essência, vivendo um novo nascimento, em uma condição superior. Fica evidente a necessidade de narrar como algo vital, um processo de (re)nascimento, de “refazimento”, que compara a um parto, com as dificuldades que envolve, e destaca a importância de ser preciso, cirúrgico, certo como o ferrão do escorpião, de forma a dotar de objetividade, clareza e ordem situações de total complexidade, subjetividade e abstração. O narrar se torna construção de si mesmo, uma

recriação, em que contar a sua história é dar à luz a si mesmo (COSTA, 2008, p. 101).

O terceiro e último conto, “pela noite”, conta a história de dois homens, dois perdidos numa noite fria e chuvosa de São Paulo. Trata-se de um reencontro de amigos de infância que não se viam desde longa data. Esse reencontro significa um recomeço para ambos, não no sentido de desenvolverem o afeto que nutriam um pelo outro, mas no de que, para cada um, temos um recomeço pessoal, pois carregam suas dores, decepções, mágoas. Trata-se de um conto essencialmente urbano, onde Caio Fernando Abreu tira seus personagens do isolamento em ambientes fechados (como nos contos anteriores) e os põe a perambular no ambiente urbano e noturno. O conto é construído em cima dos diálogos travados pelos personagens e pelos monólogos interiores. Passado e presente se misturam – lembranças do que se foi, do que ficou para trás, e as incertezas que povoam os dois, e ainda que fique clara a temática homossexual do conto (bem menos implícita do que no conto anterior), o autor mostra, de maneira bem clara, a influência que as leituras de Virginia Woolf e Clarice Lispector tiveram em sua formação literária, na elaboração dos fluxos de consciência, a quebra das barreiras temporais, e, mesmo assim, o tempo e a memória têm espaço significativo. Aqui, a música também dá a tônica, mesmo que sempre associada ao esoterismo astrológico. Novamente, Costa (2008) afirma que

Como num álbum de figurinhas, desfilam no conto referências a atores e atrizes da era de ouro do cinema de Hollywood e outros ícones da cultura gay, comentários sobre filmes e cineastas, peças de teatro, obras de artes plásticas, livros, escritores, poetas e, sobretudo, referências musicais. A música, arte relacionada ao simbolismo do elemento Água por suas sonoridades e ritmos, pontua o texto do início ao fim: o escritor cria uma trilha sonora variada que contribui para a construção da atmosfera emocional da narrativa, como fundo musical de algumas cenas, adequadas aos diferentes espaços onde se desenvolve a história e, muitas vezes, com a intervenção de trechos das letras das canções a dialogar com as ações narradas (2008, p. 116)

Um bom exemplo da associação entre fluxo de consciência e citações ao imaginário pop, pode ser visto no seguinte trecho: “Vertical, a gilete cortou a face. Um fio fino de sangue espalhou-se no branco da espuma, tinta vermelha em mata-borrão. Caralho, resmungou. E ouviu da sala que Santiago substituía Billie Holiday por um velho James Taylor. [...] E no entanto o sangue estancava junto com a letra da velha canção, *you just call out my name*, tudo era tão bonito e tão antigo, *and you know wherever I am*, gostava dele assim, meio pesado, *I’ll*

come running to see you again, vacilando entre as emoções, *winter spring summer or fall*, gostava como se gosta de si mesmo, *all you have to do is call*, ou o que ficou de si, *and I'll be there*, no passado, *you've got a friend*").

“Triângulo das águas”, à época de seu lançamento, foi mal compreendido, pois o que se esperava era uma espécie de continuação de “morangos mofados”, cujo sucesso se deveu ao enfoque dado a homossexualidade e a solidão. Em “triângulo...”, ainda que esses elementos permanecessem, o resultado, aos olhos do público não era o mesmo, ficava aquém do antecessor, mas tal impressão não se sustentou por muito tempo. Em 1984 Caio Fernando foi agraciado com o Prêmio Jabuti por este livro, reconhecendo, mais uma vez, a sua ousadia estética em empregar a astrologia como mola mestra de sua arte narrativa.

CONCLUSÃO

Caio Fernando Abreu faleceu em 1996, vitimado pela AIDS. Mesmo depois de sua morte a sua popularidade entre os leitores permanece intacta. Ela se deve a uma série de fatores, decerto a sua contemporaneidade, a sua capacidade de manter um contato direto com o leitor por escrever sobre sentimentos como o amor, a solidão, a dor. Seus contos, alguns escritos há mais de quarenta anos, mantêm a sua atualidade justamente pelo seu tom confessional que, além de o desnudarem perante os olhos do distinto público leitor, serviam para que um nexos fosse estabelecido, um nexos de identificação que faria a obra de Caio Fernando assemelhar-se a um espelho onde o leitor se reconheceria.

Como vimos, a sua obra guarda influência de autoras como Virginia Woolf e Clarice Lispector. Influências claramente identificáveis no uso dos fluxos de consciência resultantes de conflitos interiores que as autoras, mesmo não sendo as pioneiras nesse recurso (afinal, autores como Proust e Joyce já o utilizavam muito tempo antes delas), lançaram mão dele permeando-o com a sensibilidade feminina na forma como se percebia o mundo e as agruras da existência. Somente a solidão decorrente faz com que sejamos capazes de escutar a nossa voz interior e permitir que ela faça o seu monólogo sem parecer que estamos prestes a enlouquecer. Caio Fernando Abreu deu vazão a essa voz ao mesmo tempo em que, em seus escritos, dialogava com as músicas, poemas, filmes, enfim, todo um conjunto de referências que ajudaram a definir a sua literatura e a sua persona de escritor, e, dentro do pós modernismo, ele soube empregar estas referências na construção de contos que ressoavam todo um ambiente sócio-político-cultural em que estava inserido.

Assim, Caio Fernando Abreu está abrigado na nomenclatura do pós modernismo. Ainda que não seja fácil definir tal nomenclatura, ele se torna perfeitamente identificável quando percebemos o que o caracteriza. O termo pós modernismo, ainda que tenha sido usado e abusado à exaustão pela literatura, pelo cinema, pela música; pela linguagem publicitária; ou pela filosofia, permanece, nos dias que correm, como uma espécie de animal mitológico, o unicórnio de estimação da crítica, que vê nele uma quimera indecifrável, mas cuidadosamente mantida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. São Paulo, Nova Fronteira, 1983
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: uma aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998
- COSTA, Amanda Lacerda. 360 graus: uma literatura de epifanias – o inventário astrológico de Caio Fernando Abreu. 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16230/000695387.pdf?se..>> Acesso em: 29/07/2016
- FILHO, Domício Proença. *Pós Modernismo e literatura*. São Paulo, Ática, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro, Imago, 1991
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo, Ática, 2007
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Nova Aguilar, 2.ed, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004

Recebido em: 28/02/2018

Aprovado em: 11/04/2018

Publicado em: 01/07/2018