UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

LARA SOUTO SANTANA

**A música em contos de Caio Fernando Abreu:
Inventário musical de *Os dragões não conhecem o paraíso*
e *Dragons...*, sua tradução para o inglês**

(Versão corrigida)

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

**A música em contos de Caio Fernando Abreu:
Inventário musical de *Os dragões não conhecem o paraíso*
e *Dragons...*, sua tradução para o inglês**

BANCA EXAMINADORA

Lara Souto Santana

de acordo
M. S. K. S.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves

(Versão corrigida)

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

**A música em contos de Caio Fernando Abreu:
Inventário musical de *Os dragões não conhecem o paraíso*
e *Dragons...*, sua tradução para o inglês**

Lara Souto Santana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves

(Versão corrigida)

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S231m Santana, Lara Souto
A música em contos de Caio Fernando Abreu:
Inventário musical de Os dragões não conhecem o
paraíso e Dragons..., sua tradução para o inglês /
Lara Souto Santana ; orientadora Lenita Maria Rimoli
Esteves. - São Paulo, 2014.
164 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.

1. Caio Fernando Abreu. 2. Tradução. 3.
Musicalidade. 4. Os dragões não conhecem o paraíso,
Dragons.... I. Esteves, Lenita Maria Rimoli,
orient. II. Título.

LARA SOUTO SANTANA

A música em contos de Caio Fernando Abreu: Inventário musical de *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Dragons...*, sua tradução para o inglês

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Para meus pais: a eles, dedico
todas as minhas conquistas.
A todos que fazem minha vida
ser ainda mais colorida.*

AGRADECIMENTOS

*Algumas pessoas [...] Me desejam coisas boas [...],
agradeço mentalmente, penso "vocês me ajudam a viver".*
(Caio Fernando Abreu)

*Tenho amigos tão bonitos.
Ninguém suspeita, mas sou uma pessoa muito rica.*
(Caio Fernando Abreu)

Aos meus pais pelo incentivo ininterrupto em todos os meus projetos. Faltam palavras para expressar minha gratidão pela vida que eles me deram.

A minha família que, mesmo sem saber exatamente de minhas aventuras acadêmicas, sempre acreditou em mim. Aos que acompanharam mais de perto: Indira, Euler, tia Rai, Karina, Mary, por exemplo, minha gratidão pela força e pela paciência.

A minha orientadora, Profª Drª Lenita Esteves, por ter acolhido meu projeto, ajudando-me a realizar o sonho de fazer parte do programa de pós-graduação desta universidade e pelos direcionamentos dados no andamento da pesquisa.

Mais uma vez e sempre, à tia Silvana, que tornou possível a leitura e a escrita, e à Yumi, que me fez ler Caio Fernando Abreu.

Meus mais profundos agradecimentos aos pesquisadores Ellen Dias, Fernando Oliveira Mendes, Nelson Barbosa, Rodrigo Araújo, Bruno Couto e Ricardo Lima, bem como a outros pesquisadores e amantes da obra de Caio Fernando Abreu: Rodolfo Lima, Vilmar Ledesma, Alexandre Nunes, Éderson Silveira e Liana Farias com os quais fiz trocas preciosas de materiais e ideias.

Agradecimentos infinitos à querida Clarissa Sanches, amiga de tantos anos, pela amizade, por trazer tantas coisas boas para a minha vida e, sobretudo, pelas canções que encontrou para mim. À Lívia Tavares, também querida e amiga de tantos anos, que me ajudou a encontrar algumas letras dessas canções.

À Beth Sfrizo, sempre disposta, por toda a ajuda desde que nos conhecemos, pela paciência e por sempre me ajudar com broncas, palpites e afagos.

À Sonia Rodrigues por toda ajuda, por me avisar sobre qualquer coisa que se referisse a Caio Fernando Abreu e por ter trazido a Clara Ornellas, que tanto me ajudou em detalhes importantes na finalização do trabalho. Mais um nome deve ser mencionado quanto à ajuda que recebi nos últimos momentos da pesquisa: Carmen Reis, muito obrigada.

Aos amigos Neide Barros, Rebeca Lovato, Virgínia Vendramini, Fernanda Batista, Jeanine Will, Cristiana Cerchiari, Marisa Novaes, Gilberto Buchmann, José Martins, Camila Nunes, Igor Costa, Thiago Candido, Amanda Ferro, Cristine Akemi, Carolina Dias, Marcelo Melo e Tayra Alfonso.

Aos colegas do programa de pós-graduação (Silvia Cobelo, Cláudia Martins, Kátia Hanna, Thaís Casson, Marly Togge, Marcelo Moreira, Zsuzsanna Spiry, Solange Pinheiro, Célia Prado, Dircilene Gonçalves e todos os outros), que me receberam tão bem, por serem sempre carinhosos comigo, tanto em aulas quanto em encontros não-acadêmicos, por me ouvirem quando as dúvidas eram muitas e o desespero era grande.

À Ana Maria Capel, da comissão de acessibilidade da FFLCH, pela ajuda desde as provas de seleção para o ingresso no Programa. Meus agradecimentos também se estendem aos demais funcionários do Departamento de Ciência Política da FFLCH, que sempre foram extremamente atenciosos comigo. A simpatia e a presteza de todos fizeram toda a diferença nas tardes de estudos.

Aos funcionários da biblioteca Florestan Fernandes, que sempre foram muito prestativos e atenciosos.

À Alessandra, da Copybem copiadora, por ter cedido os arquivos digitalizados com os textos das disciplinas que cursei.

À Márcia de Abreu Jacintho, flor do pampa, por me ajudar a completar minha coleção (sempre incompleta) de livros do Caio Fernando Abreu e sobretudo por demonstrar confiança nos meus trabalhos que envolvem o nome de seu irmão.

À querida Ana Elvira Luciano Gebara, por ser tão carinhosa comigo, por me entender, e ao mesmo tempo, tentar fazer com que tudo voltasse a pulsar. O conselho “silencie as outras vozes e deixe só o Caio e você” foi fundamental para que eu continuasse remando.

À Profª Drª Viviane Veras, porque sempre, desde a graduação, estive disposta a me ajudar (muitas vezes me emocionei com tanto carinho que ela me deu). Seus comentários e do Prof. Dr. Francis Henrik Aubert foram muito importantes na banca de qualificação.

À Profª Drª Márcia Ivana de Lima e Silva, pelo incentivo e por se mostrar disposta a ajudar.

Ao Prof. Dr. Álvaro Faleiros, por ter me convidado para participar do grupo de estudos sobre Tradução e Poética e aos demais membros desse grupo.

Ao Prof. Dr. David Treece, que foi muito atencioso comigo quando estive em Londres e depois que voltei ao Brasil, ajudando-me a confirmar algumas informações sobre seu trabalho de tradução de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Aos que apareceram “no meio do caminho” e o iluminaram. Adoraria mencionar todos os nomes de pessoas que foram tão importantes e fundamentais nesta caminhada. Minha gratidão a todos, que “curtiram e comentaram” as minhas conquistas destes últimos anos. Agradeço por me aguentarem com o assunto Caio Fernando Abreu/Dissertação, que parecia não ter fim.

A todos que compareceram à defesa (os de perto e os de longe), trazendo muita energia positiva e fazendo daquela tarde um dos momentos mais especiais que vivi.

Caio Fernando Abreu nem sabe (ou talvez saiba), mas estudar sua obra me deu a oportunidade de fazer amigos, conhecer lugares novos, aprender, aprender e aprender. A você e a sua literatura, Caio, meus mais sinceros agradecimentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro.

*Minha música não quer
Ser útil
Não quer ser moda
Não quer estar certa...*

*Minha música não quer
Ser bela
Não quer ser má
Minha música não quer
Nascer pronta...*

[...]

*Minha música não quer
Ser sujeito
Não quer ser história
Não quer ser resposta
Não quer perguntar...*

*Minha música quer estar
Além do gosto
Não quer ter rosto
Não quer ser cultura...*

*Minha música quer ser
De categoria nenhuma
Minha música quer
Só ser música
Minha música
Não quer pouco...*

(Adriana Calcanhotto, Minha música)

*Então, que seja doce. Repito todas as manhãs, ao abrir
as janelas para deixar entrar o sol ou o cinza dos dias,
bem assim: que seja doce. Quando há sol, e esse sol
bate na minha cara amassada do sono ou da insônia,
contemplando as partículas de poeira soltas no ar, feito
um pequeno universo, repito sete vezes para dar sorte:
que seja doce que seja doce que seja doce e assim por
diante. Mas, se alguém me perguntasse o que deverá ser
doce, talvez não saiba responder.*

(Caio Fernando Abreu, Os dragões não conhecem o paraíso)

RESUMO

SANTANA, L. S. **A música em contos de Caio Fernando Abreu: Inventário musical de *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Dragons...*, sua tradução para o inglês.** 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.)

Caio Fernando Abreu (1948-1996) tem sua obra constituída predominantemente por contos, forma literária pela qual é reconhecido no cenário da literatura brasileira do final do século XX. Por essa razão, esta pesquisa tem como objeto de estudo os livros, compostos pelo gênero citado, *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e sua tradução para a língua inglesa *Dragons...* (1990), primeiro trabalho de Caio Fernando Abreu publicado em língua inglesa e a primeira publicação estrangeira do autor. Inicialmente tratamos da fundamentação teórica por meio de um breve levantamento sobre o conto como forma literária, o ritmo da prosa poética e as ideias de estudiosos da tradução que lidam com tradução literária, ritmo e prosa poética, a saber: Ana Cristina César (1999), Antoine Berman (2007) e Henri Meschonnic (2010). Em seguida, há uma apresentação da vida e da obra de Caio Fernando Abreu, o enredo de cada narrativa e, junto com ela, um inventário musical do volume aqui estudado, já que sua obra é marcada por diversas citações de canções e indicações para que seus textos sejam lidos ao som de determinado cantor ou canção e sua prosa trazer uma série de elementos sonoros comuns à linguagem poética. As referências à música são retomadas e separadas em grupos com trechos seguidos de suas traduções para a língua inglesa. A pesquisa mostrou que há na prosa de Abreu uma “poética da alusão”, processo intertextual ora marcado e ora não marcado, na qual se fazem presentes muitas camadas de leituras a serem descobertas e desvendadas, que podem tencionar, dinamizar e adensar determinados fatos e efeitos da narrativa. Quanto a refletir sobre a tradução para a língua inglesa de *Os dragões não conhecem o paraíso*, ficou claro o grau de dificuldade sempre presente na tradução literária, na necessidade de compreender a escolha efetuada no texto fonte, das impossibilidades de equivalência e da necessidade de tomada de decisão e as escolhas a serem feitas, que sempre acontecem no processo tradutório.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Tradução. Musicalidade. *Os dragões não conhecem o paraíso*. *Dragons...*

ABSTRACT

SANTANA, L. S. **A música em contos de Caio Fernando Abreu: Inventário musical de *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Dragons...*, sua tradução para o inglês.** 2014. 164 f. Dissertation (Master of Letters) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.)

The work of Caio Fernando Abreu (1948-1996) consists predominantly of short stories, the literary genre for which he is known in Brazilian literature of the late twentieth century. Therefore, this research aims to study the book, written in the aforementioned genre, *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) and its translation into English, *Dragons...* (1990), which is Caio Fernando Abreu's first book published in English and his first publication abroad. First, we will address the theoretical basis through a brief discussion on short story as literary genre, the rhythm of prose poetry and the view of translation scholars who deal with literary translation, rhythm and prose poetry, namely: Ana Cristina César (1999), Antoine Berman (2007) and Henri Meschonnic (2010). Then we will introduce the life and work of Caio Fernando Abreu, as well as the plot of each story and, along with it, a music inventory of the book studied in this dissertation, since his work is marked by many references to songs and indications that his texts should be read to the sound of a particular singer or song, and his prose brings a series of sound elements common to the poetic language. Then we resume the references to music and divide them into groups, with excerpts followed by their corresponding translations in English. The research has shown that there is a "poetic allusion" in Abreu's prose, an intertextual process marked at times and unmarked in others, in which there are many layers of readings to be discovered and unraveled, which are able to produce tension, dynamize and densify certain facts and effects of the narrative. As for the reflection on the translation into English of *Os dragões não conhecem o paraíso*, we could clearly see the degree of difficulty common to literary translation, expressed by several factors such as the need to understand the choice made in the source text, the impossibilities of equivalence and the need to make decisions and choices, which always during the translation process.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Translation. Musicality. *Os dragões não conhecem o paraíso*. *Dragons...*

SUMÁRIO

Introdução	12
1. O conto, o ritmo e a tradução da prosa poética	17
2. Caio Fernando Abreu: Aspectos de sua vida e repercussão de sua obra	26
2.1. <i>Os dragões não conhecem o paraíso</i> suas histórias e suas canções	28
2.1.1. “Linda, uma história horrível”	33
2.1.2. “O destino desfolhou”	35
2.1.3. “A beira do mar aberto”	37
2.1.4. “Sem Ana, blues”	39
2.1.5. “Saudades de Audrey Hepburn”	40
2.1.6. “O rapaz mais triste do mundo”	42
2.1.7. “Os sapatinhos vermelhos”	45
2.1.8. “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”	48
2.1.9. “Dama da noite”	49
2.1.10. “Mel & girassóis”	51
2.1.11. “A outra voz”	55
2.1.12. “Pequeno monstro”	57
2.1.13. “Os dragões não conhecem o paraíso”	59
3. A música e as canções em <i>Os dragões não conhecem o paraíso</i> e <i>Dragons...</i>	62
3.1. <i>Os dragões não conhecem o paraíso</i> na Inglaterra	63
3.2. Levantamentos gerais em <i>Dragons...</i>	64
3.3. Cotejo: <i>Os dragões não conhecem o paraíso</i> e <i>Dragons...</i> - Alusões e citações de trechos, títulos de canções e cantores	66
3.3.1. Alusões e citações de trechos e títulos de canções indicadas por meio de hífen	67
3.3.2. Alusões e citações de trechos e títulos de canções indicadas com realce em itálico	70
3.3.3. Alusões e citações de trechos e títulos de canções indicadas por meio de nota de rodapé/epígrafe	74

3.3.4. Alusões e citações de trechos e títulos de canções indicadas com as iniciais das palavras do texto em caixa alta	74
3.3.5. Alusões e citações de trechos e títulos de canções sem indicação	75
3.3.6. Menção a cantores	78
3.3.7. Estilo musical/trilha sonora	81
3.3.8. Prosa poética	83
Considerações finais	88
Referências bibliográficas	92
Apêndice A - CD em MP3 com as canções mencionadas no trabalho	
Apêndice B - Lista e reprodução das letras das canções mencionadas no trabalho	98
Apêndice C - Elementos recorrentes na poética de Caio Fernando Abreu em <i>Os dragões não conhecem o paraíso</i>	142
Apêndice D - Livros de Caio Fernando Abreu no Brasil e antologias de que participou	159

Introdução

– São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada,
cada um a transforma em outra, na história que quiser.
Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar,
e persiga-a até o fim do mundo.

(Caio Fernando Abreu)

Nasce o sol
No horizonte
Amplidão
Adiante
Lá, bem além
Vejo algo em mim
A desabrochar

(Tatiana Parra e Giana Viscardi)

Caio Fernando Abreu (1948-1996) tem sua obra constituída predominantemente por contos. O autor gaúcho produziu durante sua vida uma variada gama de obras em diversos gêneros: contos, romances, novelas, peças teatrais, crônicas, cartas e poemas¹. No cenário da literatura brasileira do final do século XX, Caio Fernando Abreu é reconhecido sobretudo por sua produção contística, e é sobre essa produção que esta pesquisa se debruça, tomando como objeto de estudo os livros *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e sua tradução para a língua inglesa *Dragons...* (1990).

Os dragões não conhecem o paraíso foi publicado pela Companhia das Letras e recebeu resenhas como “Sutilezas das relações humanas”, no jornal *O Estado de S. Paulo*, e “Duelos entre o amor e a solidão”, na revista *Istoé*, que serão comentadas no segundo capítulo deste trabalho. Já *Dragons...* – a tradução do livro para a língua inglesa, feita por David Treece – foi publicado pela editora Boulevard, fazendo parte de uma série de livros (“Boulevard Latin Americans”) de autores latino-americanos. É importante ressaltar que *Dragons...* foi o primeiro livro da obra de Caio Fernando Abreu publicado em língua inglesa e a primeira publicação estrangeira do autor.

É possível observar o reconhecimento da intensa produção de contos de Caio Fernando Abreu no prefácio escrito por Lygia Fagundes Telles para a segunda edição do livro *O ovo apunhalado*. Segundo a autora, “O que me inquieta e fascina nos contos de Caio Fernando Abreu é essa loucura lúcida, essa magia de encantador de serpentes

¹ Toda a produção literária de Caio Fernando Abreu publicada em livros no Brasil até o momento foi listada no apêndice D desta dissertação.

que, despojado e limpo, vai tocando sua flauta e as pessoas vão se aproximando de todo aquele ritual aparentemente simples” (TELLES *apud* ABREU, 2001, p. 13). A literatura algumas vezes, de fato, causa-nos inquietações, e esta dissertação só existe porque o livro *Os dragões não conhecem o paraíso* possui, dentre outros aspectos, uma linguagem que solicita do leitor uma escuta, uma leitura com os ouvidos.

* * *

Como toda pesquisa tem uma história, uma motivação, sinto a necessidade de registrá-la aqui. Para isso, preciso comentar que minhas primeiras experiências de leitura, como acontece com quase todos, foram feitas com o ouvido. Elas começaram na infância com meus pais, entretanto, mesmo depois de alfabetizada, mantive meus ouvidos como substitutos dos olhos, sobretudo para fazer leituras de textos extensos. A prematuridade de meu nascimento deixou como sequela uma deficiência visual (baixa visão).

Desde a infância, tive vários leitores humanos, e os leitores de tela, a partir de 2001, foram uma extensão das vozes que se tornaram meu meio de interagir com a literatura. Meu primeiro contato com a obra de Caio Fernando Abreu ocorreu em 2005 e, mais uma vez, a leitura foi feita com o ouvido.

A diferença se deu porque, em 2005 (já bastante familiarizada com o som da voz robótica do software do computador), ao ler esse “encantador de serpentes”, senti que começava a conhecer uma escrita, uma linguagem, com a qual não tinha tido contato antes. Era uma prosa bastante poética, mas não era uma poeticidade tão marcada como a de Guimarães Rosa, por exemplo. Parecia-me ser um pouco mais sutil.

Ao mesmo tempo, chamava-me atenção o fato de perceber, mesmo nas sutilezas, a presença de repetições de sons e palavras em determinados momentos de suas narrativas. Nas primeiras notas tomadas de minhas impressões, lembro-me de ter escrito “eu-lírico” em alguns momentos para me referir ao narrador – tamanha a sensação (de escuta) de que seus contos tinham uma proximidade com a poesia.

A partir dessas considerações em torno da sonoridade da prosa dos contos de Caio Fernando Abreu, pretendo fazer algumas reflexões acerca do ritmo, da música e da tradução. Nesses contos, assim como em boa parte da obra do autor, irrompem inúmeras citações de canções e indicações cênicas e, por que não dizer, sônicas, para que seus textos sejam lidos ao som de determinado cantor ou canção, som que pode ser

considerado uma interferência (ou ainda elemento) que amplia a leitura/escuta de um texto tal como nós a conhecíamos, acentuando sua liberdade estética.

Outro fato que considero importante deixar registrado foi meu encontro com o Professor Doutor David Treece, tradutor de *Os dragões não conhecem o paraíso* para a língua inglesa, em junho de 2013 em King's College, Londres. Nossa conversa foi de extrema importância para que eu pudesse confirmar algumas hipóteses que pretendo comentar nas considerações finais deste trabalho e, sobretudo, para iniciar um contato relevante para a “finalização” (ainda que nunca encerrada) desta pesquisa.

* * *

Este trabalho faz o seguinte percurso: o primeiro capítulo traz a fundamentação teórica e faz um breve levantamento sobre o conto como forma literária, dando ênfase à questão do ritmo da prosa poética. Além disso, discute ideias de alguns estudiosos da tradução que lidam com tradução literária, ritmo e prosa poética, a saber: Ana Cristina César (1999), Antoine Berman (2007) e Henri Meschonnic (2010).

O segundo capítulo faz uma breve apresentação da vida e da obra de Caio Fernando Abreu, de forma a situar, no conjunto de sua obra, os contos reunidos em *Os dragões não conhecem o paraíso*, bem como algumas resenhas publicadas em jornais na época do lançamento do livro. Na sequência, é trazido o enredo de cada narrativa e, junto com ele, uma espécie de inventário musical da obra mencionada, uma vez que esses aspectos musicais são de extrema relevância para nossas reflexões.

No terceiro capítulo as referências à música são retomadas e separadas em grupos, porém, dessa vez, os trechos são seguidos de suas traduções para a língua inglesa. Nesse capítulo, concentramo-nos em alguns trechos dos contos reunidos em *Os dragões*.

Há quatro apêndices nesta dissertação: os dois primeiros referem-se ao inventário musical feito no segundo capítulo, já que, em nota de rodapé, sugerimos a audição das canções às quais Caio Fernando Abreu faz alusão. O primeiro é um CD com canções em formato MP3 e o segundo traz as letras dessas canções.

No terceiro apêndice mapeamos os elementos recorrentes na poética/temática do autor gaúcho. Ali foram elencados trechos com alusões a AIDS, homoafetividade, religiosidade/sincretismo, astrologia, literatura e cinema, que não foram explicitados na

apresentação dos enredos, com o objetivo de inventariar os elementos presentes na obra de Caio Fernando Abreu, deixando claro que, além das canções, há outros desafios com os quais o tradutor de *Os dragões não conhecem o paraíso* (independente da língua alvo) deve lidar.

O último, mas não menos importante traz uma bibliografia com toda a produção literária de Caio Fernando Abreu publicada em livros no Brasil até o momento. Há ali, inclusive, todas as antologias com textos do autor gaúcho encontradas em nossa pesquisa.

Não podemos deixar de comentar aqui sobre a existência de quatro trabalhos acadêmicos pertencentes à fortuna crítica de Caio Fernando Abreu, que de certo modo, se aproximam deste: dois deles lidam com as referências musicais na obra do autor gaúcho e os outros dois estão relacionados aos estudos da tradução.

O primeiro é a dissertação de mestrado *Ao som da música popular brasileira e à margem da poesia: a intertextualidade em Caio Fernando Abreu*, de Fernando Oliveira Mendes, defendida em 1998, na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. O segundo, também em nível de mestrado, é *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*, de Isabella Marcatti, finalizado em 2000 e apresentado na Universidade de São Paulo.

Os outros dois trabalhos envolvem Estudos da tradução. O primeiro deles é a dissertação de mestrado de Maria Lúcia Santos Daflon Gomes, *Identidades refletidas: um estudo da literatura brasileira construída por tradução*, defendida em 2005 na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Nesse trabalho a autora não se concentra somente na obra do autor gaúcho, mas sim na tradução de autores contemporâneos da literatura brasileira para a língua inglesa, e Caio Fernando Abreu é um deles. Muitas vezes ela analisa os fatores que podem motivar a importação da literatura brasileira para países de língua inglesa.

Embora o trabalho de Maria Lúcia Gomes lide com as traduções para a língua inglesa dos livros do autor gaúcho, a pesquisadora concentra seus comentários no livro *Onde andaré Dulce Veiga? (Whatever happened to Dulce Veiga?)*. Além disso, a autora não faz cotejo ou análise de trechos das narrativas de Caio Fernando Abreu.

O quarto e mais recente trabalho é a tese de doutorado *Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura: anotações para uma história de amor de Caio Fernando Abreu*, de Marie-Hélène Paret Passos, defendida em 2008 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e posteriormente publicada em

livro. Nesse trabalho a autora se vale da crítica genética para fixar um texto inédito para publicação e propõe uma tradução desse conto de Caio F. para a língua francesa.

Esperamos, assim, que esta dissertação, em que explicitamos os elementos musicais recorrentes na poética do autor e refletimos sobre os desafios do tradutor diante do texto literário, que pode trazer consigo alusões de toda ordem, em alguma medida, possa contribuir para a fortuna crítica de Caio Fernando Abreu.

Capítulo 1

O conto, o ritmo e a tradução da prosa poética

*Todos nós começamos como leitores atentos.
Mesmo antes de aprendermos a ler, o processo
de ouvir leituras em voz alta significa que
assimilamos uma palavra depois da outra,
uma frase de cada vez, que prestamos atenção ao que
quer que cada palavra ou frase esteja transmitindo.
É palavra por palavra que aprendemos a ouvir e depois
a ler, o que parece adequado, porque, afinal, foi assim
que os livros que lemos foram escritos.*

(Francine Prose)

*Sim, a arte da literatura é misteriosa.
Não é menos misteriosa que a da música.
Bem, quiçá a literatura seja uma música mais complexa ainda que a música,
já que nela se encontram não apenas a cadência das palavras e o som,
senão as conotações, o ambiente e o sentido –
uma poesia completamente insensata não se aceita:
devemos pensar que isso significou algo para alguém;
sobretudo algo para a emoção de alguém. E isso é intraduzível.*

(Jorge Luis Borges e Osvaldo Ferrari)

O objeto de estudo desta dissertação é a coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* composta por treze contos e sua tradução para a língua inglesa. O trabalho pretende refletir sobre aspectos da musicalidade e da prosa poética presentes na escrita de Caio Fernando Abreu.

Registra-se na biografia de Caio F. que ele escrevia desde criança:

Caio demonstrava uma inclinação para a arte que viria a desenvolver mais tarde, na sua trajetória de escritor. Com seis anos, o menino, já muito magro e muito alto, como seria a vida toda, de sobranceiras grossas e bem desenhadas, escreve seu primeiro texto, a história em quadrinhos de Lili Terremoto (CALLEGARI, 2008, p. 21)

Esse escrever era para ele uma necessidade. Pode-se dizer que ele vivia pra contar e contando pra viver, biografando-se a maior parte do tempo nessas narrativas curtas que resistem a um traçado de seus limites. Nas palavras de uma espécie de prefácio de *Os dragões não conhecem o paraíso*, o autor diz: “Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos [...] Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de romance-móvil” (ABREU, 1988). Sendo treze histórias ou treze peças, é

importante investigar, por mais brevemente que seja, as características reunidas por estudiosos que buscam definir essa forma como o gênero literário *conto*.

Neste capítulo tecemos algumas considerações sobre o conto como forma literária, tomando por base os apontamentos de Julio Cortázar (1974), Alfredo Bosi (1974), Nádia Gotlib (2006) e alguns outros estudiosos. Além disso, discutimos a questão do ritmo da prosa poética e de sua tradução, retomando autores como Octávio Paz (2012) e também estudiosos que lidam com tradução literária, ritmo, e prosa poética, a saber: Ana Cristina César (1999), Antoine Berman (2007) e Henri Meschonnic (2010).

Em sua *Teoria do conto*, Nádia Gotlib (2006) liga o conto à tradição da transmissão oral, afirmando que “a voz do contador, seja oral ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso” (p. 13), e é também essa voz que, elaborando a narrativa artisticamente, faz dela um conto literário. Gotlib recorre à comparação para tentar definir essa forma narrativa que “se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias” (p. 54), que vai elencando durante a construção de sua teoria: a economia do estilo, a temática resumida, a unidade da ação, a precisão, o inesperado, e arremata dizendo que “o que faz o conto – seja ele de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror – é o modo pelo qual a estória é contada” (p. 17). Não surpreende, portanto, que Gotlib, encerrando seu livro, chegue a afirmar que a diversidade desses modos faria de cada conto um caso teórico.

Ora, esses modos de contar remetem-nos ao que diz Walter Benjamin sobre a construção da narrativa: ela “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (1994, p. 205). Considerando o movimento dessa mão que grava e a economia do estilo, acreditamos que Alfredo Bosi (1974) tem razão quando reafirma a impossibilidade de fazer o conto caber em um gênero, e diz que a escolha do contista é calculada, daí seu universo não ser nunca “aleatório ou inocente” (p. 8). Importa tanto o que se conta quanto a combinação das palavras que contam, uma vez que nelas, segundo o autor, valem todas as possibilidades da ficção, e estão em jogo “as sedução do jogo verbal” (p. 7).

É ainda a dificuldade de lidar com esse gênero, tão arisco à conceptualização e tão magistral nas mãos do oleiro Caio Fernando Abreu, que nos traz Julio Cortázar, mas, agora, aproximando-nos do poético, da intensidade e da tensão que podem levar o conto além de quaisquer limites. Aproximando o tempo do conto e o tempo da poesia,

Cortázar destaca “os múltiplos e antagônicos” aspectos do conto, para assim apresentá-lo: “tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, [o conto é] irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. (1974, p. 149).

Consideramos que é nessa pauta que podemos ler Octavio Paz, em seu *O arco e a lira*, quando fala das reuniões e separações de palavras como produzidas não pelo acaso, mas por “uma ordem [que] rege as afinidades e as repulsões”, e conclui afirmando que “no fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo” (2012, p. 60).

Embora Paz não se refira especificamente à obra de Caio Fernando Abreu, após diversas leituras de diferentes textos da prosa do autor brasileiro, podemos notar que há uma “utilização voluntária do ritmo como agente de sedução” (PAZ, 2012, p. 60), pois o autor gaúcho valorizava o trabalho com o ritmo, a linguagem e a forma de seus textos, o que pode ser observado tanto em sua produção literária quanto em trechos de entrevistas por ele concedidas:

Eu trabalho o texto lendo em voz alta, gravando, escandindo o ritmo e as cadências. Mas eu não sei exatamente quando a coisa, a frase, está redonda [...] Sonora, rítmica, musical, mágica. (ABREU, 1995a, p. 5);

A paixão pela palavra implica em paixão pela sonoridade, pela música, e também pela concentração, pela síntese - e quando a prosa é assim, e não apenas discursiva, ela certamente se aproxima muito da poesia, que considero a forma mais elevada de expressão literária. Isso é algo que me encanta, por exemplo, em autores tão díspares quanto Samuel Beckett, Garcia Marquez ou Clarice Lispector: a capacidade de concentrar um máximo de imagens num mínimo de palavras, e esta estar plena de sonoridade e beleza. (ABREU, 1995b, p. 6-7)

Eu adoro Mozart, música, trabalho a sonoridade de meus textos. (ABREU, 1997, p. 9);

Tenho a preocupação com a beleza do texto. Como gosto muito de música, trabalho os meus textos em voz alta. (ABREU, 2011, p. 2);

Como gosto muito de música, escrevo, depois leio em voz alta, muitas vezes até gravo para ver como soa. Às vezes quero um capítulo em ritmo de *blues*, ponho Billie Holliday ou Bessie Smith ao fundo; às vezes quero uma coisa tipo *rock heavy*, então é fazer a leitura com Lou Reed ao fundo, ou Mick Jagger. (ABREU, 1998, p. 81);

Eu gosto muito de música e tem certos textos que têm um clima musical, de *blues*, um clima de chorinho. (ABREU, 1993, p. 113).

Passando às reflexões mais direcionadas aos Estudos da tradução, ressaltamos o comentário de Susan Bassnett sobre a tradução do texto em prosa literária. A estudiosa

afirma que caso o tradutor se atenha somente ao nível da frase “o resultado envolverá uma perda de dimensão” (BASSNETT, 2005, p. 152). Acreditamos que tal afirmação deve ser levada em conta também no caso da tradução do conto, considerando-se o ritmo, mais uma vez apontado por Paz: “no fundo de toda prosa [...] circula [um]a invisível corrente rítmica.” (PAZ, 2012, p. 74).

Vejamos agora o que diz Julio Cortázar sobre a possibilidade de a perda dessa corrente ser algo irreparável. Na citação a seguir, é possível perceber que a importância ao ritmo é dada não só por Caio Fernando Abreu, mas também pelo contista argentino:

Minha experiência me diz que, de algum modo, um conto [...] não tem uma estrutura de prosa. Cada vez que me tocou revisar a tradução de uma de minhas narrativas [...] senti até que ponto a eficácia e o sentido do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável. (CORTÁZAR, 1974, p. 234-235).

Para pensar sobre “a tensão, o ritmo, a pulsação interna”, a leitura de *O som e o sentido* (1999), de José Miguel Wisnik, convida-nos a ouvir o mundo musical ressoando na linha reta da prosa. Segundo o autor, o ritmo tem

seu ímã no pulso. Quando os sons se sucedem, tendem a se organizar, ou tendemos a lê-los, em períodos recorrentes, através de certos retornos similares. O ritmo é a forma do movimento, ou a forma em movimento, [...] um certo batimento regular e periódico (muitas vezes apenas implícito), que serve de base a variações de motivos longos e curtos, rebatidos entre os tempos e os contratempos. Esse rebatimento pulsante depende das acentuações, dos pontos tônicos e átonos dançando o tempo, variações sutis de intensidade que definem o seu perfil e o seu fluxo. O ritmo regular, mas também os ritmos mais irregulares sugerem, pois, uma pulsação, que volta em fluxos binários, ternários ou outros mais complexos. (WISNIK, 1999, p. 66).

Medir o ritmo da prosa não é uma tarefa simples, sobretudo para não-músicos. Levaremos em consideração o fato de o ritmo poder ser/estar “implícito” ou “irregular” em fluxos “mais complexos”, sem ser matemático, mas sim orgânico. É nossa intenção comentar sobre o ritmo na prosa de Caio Fernando Abreu mais adiante.

A partir do que expusemos acima, procuramos trazer autores que tratam da tradução de textos poéticos. Sabemos que há autores que lidam, nos níveis teórico e prático, com tradução de poesia, porém, vamos nos deter em três autores que refletem

mais especificamente sobre a tradução de prosa poética: Ana Cristina Cesar, Antoine Berman e Henri Meschonnic.

Começemos pela poeta Ana Cristina Cesar. Embora saibamos que sua produção acadêmica não seja extensa e/ou aprofundada, provavelmente por sua morte prematura, dentre seus estudos sobre tradução feitos na Inglaterra, julgamos interessantes os trabalhos “O conto Bliss anotado” e “O ritmo e a tradução da prosa”, presentes no livro *Crítica e tradução* (1999).

“O conto Bliss anotado” é, na verdade, a tese apresentada por Ana Cristina César para obtenção do título de *Master of Arts* na Universidade de Essex. Esse estudo tem como epígrafe um trecho do diário de Katherine Mansfield, que se aproxima do que comentava Caio Fernando Abreu em suas entrevistas e das reflexões de Júlio Cortázar sobre o conto. Vejamos:

Escolhi não apenas o comprimento de cada frase, mas até mesmo o som de cada frase. Escolhi a cadência de cada parágrafo, até conseguir que eles ficassem inteiramente ajustados às frases, criados para elas naquele exato dia e momento. Depois leio o que escrevi em voz alta — inúmeras vezes —, como alguém que estivesse repassando uma peça musical —, tentando chegar cada vez mais perto da expressão perfeita, até lograr alcançá-la por completo. (MANSFIELD *apud* CESAR, 1999, p. 283).

É interessante perceber que os três autores mencionados anteriormente— Caio Fernando Abreu, Julio Cortázar e Katherine Mansfield —, sendo os dois últimos de forma menos detida, cada qual escrevendo em sua língua, português, espanhol e inglês, respectivamente, demonstram dar importância ao ritmo de sua prosa. Esse fato parece remeter à afirmação de Octavio Paz, segundo o qual “entre os grandes escritores, as fronteiras entre prosa e poesia são indecisas” (PAZ, 2012 p. 96), e o trabalho de tradução, que já se faz nas fronteiras de línguas, encontra nessa indecisão mais um desafio.

Na introdução de sua pesquisa, Ana Cristina César comenta o fato de — ao contrário do que acontece normalmente — as notas de rodapé terem ocupado lugar central em seu trabalho de tradução. Ao conto “Bliss” e a sua tradução foram apenas, divididas em três categorias, 80 notas de rodapé com observações, interpretações e escolhas da poeta-tradutora. Quando Ana Cristina César fala de como procedeu em seu trabalho e de suas escolhas, ela afirma: “Na realidade, creio que o interesse pelo ritmo

da prosa estava sempre orientando toda e qualquer intervenção sintática, visto que é no nível sintático que o ritmo da prosa é trabalhado”. (CESAR, 1999, p. 288).

Em “O ritmo e a tradução da prosa”, a autora afirma que “Em traduções de prosa, a ‘fluência’ é uma necessidade óbvia. Mas estou me referindo a algo mais específico, a um aspecto da ‘fluência’, que se poderia denominar de ritmo poético da prosa” (Idem, p. 365).

A poeta distingue o ritmo da prosa do ritmo da poesia dizendo que este pode ser mensurável, enquanto aquele, não. Afirma, então, que “no ritmo sempre existe algo de obsessivo” (p. 367) e na obra de Caio Fernando Abreu esse desejo obsessivo é bastante nítido, manifestado de forma explícita nas entrevistas mencionadas anteriormente, e podendo ser também comprovado em alguns dos levantamentos a serem feitos no capítulo três desta dissertação.

Outro autor que trata da prosa literária é Antoine Berman, que em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, comenta que essa “área da tradução foi, até agora, injustamente negligenciada.” (BERMAN, 2007, p. 46). Para ele, “A prosa literária se caracteriza, em primeiro lugar, pelo fato de captar, condensar e mesclar todo o espaço polilinguístico de uma comunidade. Ela mobiliza e ativa a totalidade das “línguas” coexistindo numa língua.” (p. 46). Berman considera que esse aspecto pode ser percebido em autores como Honoré de Balzac, James Joyce, Marcel Proust, Guimarães Rosa e outros. E por que não também em Caio Fernando Abreu?

Para Berman, a prosa, em sua multiplicidade, não pode ser dominada, mesmo quando se refere aos autores mais preocupados com a forma de seus textos. Em seguida o autor afirma: “Se um dos principais ‘problemas’ da tradução poética é respeitar a polissemia do poema [...], o principal problema da tradução da prosa é respeitar a *polilogia informe* do romance e do ensaio.” (p.47). Nesse contexto, tanto na tradução de poesia quanto na de prosa, se o tradutor busca, por exemplo, esclarecer, racionalizar, homogeneizar, ele ignora a letra e deforma o texto. Contudo, Berman entende que na tradução de prosa, as deformações podem ser “mais bem aceitas”. Evidentemente, o que está em jogo aqui não é uma inferioridade da prosa, mas sim a necessidade de compreendê-la como espaço plurilinguístico que cria/encena a realidade com seus conflitos e suas sutilezas.

Segundo o estudioso, é urgente elaborar uma “analítica da prosa literária”, pois “[é] fácil ver que um poema de Hölderlin foi massacrado; menos fácil é ver que um romance de Faulkner o foi, principalmente se a tradução parece ‘boa’ (isto é, estética).”

(p. 47). Para Berman, é ancorada no solo poético e preocupada com o ritmo que uma tradução pode “revelar possibilidades latentes da língua” (2007, p. 115).

O romance, a carta, o ensaio, não são menos rítmicos do que a poesia. São, inclusive, multiplicidade entrelaçada de ritmos. A massa da prosa estando assim em movimento, a tradução tem dificuldade (felizmente) em quebrar esta tensão rítmica. De onde que, mesmo ‘mal’ traduzido, um romance continua a nos prender. No entanto, a deformação pode afetar consideravelmente a rítmica, por exemplo ao alterar a *pontuação*. (p. 55-56).

O acréscimo feito para esclarecer o leitor, uma das deformações tradutórias listadas por Berman nessa obra, também atrapalha o ritmo:

o acréscimo não acrescenta nada, só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância. As explicações tornam, talvez, a obra mais ‘clara’, mas na realidade obscurecem seu modo próprio de clareza. Ademais, o alongamento é um afrouxamento que afeta a rítmica da obra. p. 51).

Ainda insistindo na importância de não alterar a pontuação do original, Berman comenta o artigo de Gresset, que mostrou a quebra do ritmo na tradução de um texto de Faulkner. O texto original tem quatro sinais de pontuação e sua tradução, vinte e dois.

Passemos agora a Henri Meschonnic, que, segundo Boris Schnaiderman (2011, p. 88), “tem uma preocupação constante, obsessiva até, com o ritmo”. No artigo “Traduzir: escrever ou desescrever”, o poeta, tradutor e linguista Henri Meschonnic propõe uma reflexão bastante sofisticada sobre o trabalho da escrita de poemas de modo a criar uma ligação do poema à atividade de traduzir e ao mesmo tempo em que também possa refletir sobre o que é a tradução. Trata-se, assim, de um estudo da tradução poética como ato, e não como produto.

Mais adiante, o estudioso fala da modernidade poética, quando nasce o poema em prosa, e então “começa o esboroamento de uma definição formal da poesia.” (MESCHONNIC, 2010a, p.8), que não é pensado culturalmente por alguns poetas. O autor conclui, então, afirmando que “o ritmo conduz a dança da linguagem. Não o sentido das palavras.” (p. 8).

Meschonnic comenta que “o olhar em direção à língua de partida é um olhar em direção à forma.” (p.14). Para ele o objetivo seria “esquecer a diferença linguística, histórica, cultural com o original. Como se fosse escrito na e para a língua de chegada.”

Em relação aos diferentes ritmos das línguas, Meschonnic propõe que se busque mesmo traduzi-los, ritmando-os na língua outra:

Se uma passagem, ou um texto, faz um efeito de sentido na fonologia de sua língua, não se poderá mais dizer que o efeito está perdido por antecendência, já que a fonologia da língua de chegada não é a mesma. Porque não é (ou não é mais) a língua que se traduz. E toda a noção clássica de *equivalência* se desloca também: há que se fazer na língua de chegada, com seus meios próprios, o que o texto fez na sua língua. (MESCHONNIC, 2010a, p. 15-16).

É interessante notar ainda que o estudioso afirma que “[a] tradução do significado torna inaudível o significante, muito além dos casos de paronomásia.” (2010a, p. 18). Acredita-se que, nesse momento, Meschonnic refere-se a uma escrita que poderia se chamar de “escrita feita em voz alta”, e que está relacionada à escuta de um texto.

No livro *Poética do traduzir* (2010b), quando se refere à tradução e ritmo, Henri Meschonnic considera que “confrontar os dois termos [...] não consiste mais em lembrar, banal e estilisticamente, que há ritmo num texto e que a tradução deve levá-lo em conta. Seria permanecer no sentido tradicional do ritmo, e da teoria tradicional.” (2010b, p. 41).

Segundo o estudioso, o ritmo questiona a regência do signo e o primado do sentido, transformando e alterando a teoria da linguagem. Para ele não há separação entre o ritmo e o sentido. Desse modo, devem-se pensar as consequências para a teoria e a prática da tradução, o que, de acordo com Meschonnic, não foi feito até o momento.

O teórico explica que a tradução deve levar o ritmo em conta e que se trata “de mostrar que o ritmo, como dado imediato e fundamental da linguagem, e não mais em sua limitação formal e tradicional, renova a tradução e constitui um critério para a historicidade das traduções, seu valor. Sua poética e sua poeticidade.” (2010b, p. 41).

Causa inquietação ainda, por fazer certo sentido, a afirmação de Meschonnic de que “desde que haja um efeito poético, há um problema poético de tradução.” (p. 55). Entretanto, o efeito poético causado pelo ritmo pode ser extremamente sutil, e é essa sutileza que o autor comenta mais adiante:

O ritmo mostra que o primado caduco do sentido se faz substituir por uma noção mais possante, mais sutil também, já que ela pode se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e de tradução: o

modo de significar. No que a aventura da tradução e a do ritmo são solidárias. (MESCHONNIC, 2010b, p. 56).

Logo, aquele que traduz está lidando sempre com um momento de tensão. Diante do que foi exposto anteriormente, pode-se perceber que, para Meschonnic, o ritmo é uma marca de subjetivação na língua. O estudioso ainda comenta, no texto “Linguagem, ritmo e vida”, que “o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas, é o gosto do sentido.” (MESCHONNIC, 2006, p. 4).

Com essas informações em mente, nos dois capítulos seguintes vamos mergulhar em *Os dragões não conhecem o paraíso*, nosso objeto de estudo, para apresentar a atmosfera musical², um verdadeiro universo intertextual de diversos níveis que se faz presente nas histórias de Caio Fernando Abreu. Retomaremos brevemente as considerações sobre os estudos da tradução no terceiro capítulo deste trabalho, momento em que nos dedicamos ao cotejo de trechos de *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Dragons...*

² Também é possível encontrar uma atmosfera cinematográfica, astrológica, homoafetiva (citando apenas algumas possibilidades) em *Os dragões não conhecem o paraíso*. Um levantamento que explicita outros elementos presentes na poética de Caio Fernando Abreu encontra-se no apêndice C desta dissertação.

Capítulo 2

Caio Fernando Abreu: Aspectos de sua vida e repercussão de sua obra

*Quem é você?
Por que te vejo sem te ver?
Quem é você?
Sabe Você?
Por que te sinto sem te ver?
Quem é você?
Por que te espero sem saber?
Quem é você?*

(Lyle Mays e Luiz Avellar)

Nos últimos anos, a obra de Caio Fernando Abreu tem se difundido por meio da produção de trabalhos acadêmicos, manifestações culturais – apresentações teatrais, a partir de suas peças e de adaptações de contos, produções cinematográficas e publicações de materiais inéditos – e, sobretudo, nas redes sociais.

Embora tenhamos conhecimento desse fato, julgamos importante trazer, de forma bastante sintetizada, a trajetória vivida pelo escritor, com a finalidade de situar, no conjunto de sua obra, os contos reunidos em *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Caio Fernando Loureiro de Abreu³ nasce em 12 de setembro de 1948 na cidade de Santiago do Boqueirão, interior do Rio Grande do Sul. Muda-se para Porto Alegre para fazer seus estudos secundários e lá tem seus primeiros contos publicados. Em 1967, inicia, sem concluir, os cursos de Letras e Arte Dramática na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

O jovem escritor muda-se para São Paulo em 1968 para fazer parte da primeira equipe de repórteres da revista *Veja*. Nesse ano, Caio Fernando Abreu é perseguido por agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e passa a morar com a escritora Hilda Hilst em Campinas. Dois anos mais tarde publica *Inventário do irremediável*, um livro de contos, e o romance *Limite branco*.

Em 1971, Abreu muda-se para o Rio de Janeiro, para trabalhar como pesquisador e redator, e no mesmo ano, volta a morar em Porto Alegre. Depois de dois anos, viaja para a Europa e retorna ao Brasil no ano seguinte. *O Ovo Apunhalado*, seu

³ Serviram-me de fontes para contar uma história de Caio Fernando Abreu, as seguintes obras: “O poeta negro”, de José Castello (In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999) e uma publicação da Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. *Caio Fernando Abreu* 2.ed. Porto Alegre: ULBRA: IEL, 1995. (Autores Gaúchos; v. 19).

segundo livro de contos, é publicado em 1975 e, dois anos mais tarde, vem a público a terceira coletânea de contos, *Pedras de Calcutá*.

Em 1978, o autor volta a morar em São Paulo e trabalha como redator da revista *Pop*. Depois de quatro anos, publica *Morangos mofados*, livro de contos mais famoso de sua carreira. Caio Fernando Abreu transfere-se, mais uma vez, para o Rio de Janeiro, em 1983, como colaborador da revista *Istoé* e publica *Triângulo das águas*, que reúne três novelas. Dois anos mais tarde, volta a morar em São Paulo.

Em 1988, o livro *Os dragões não conhecem o paraíso* é publicado pela Companhia das Letras e, no mesmo ano, Regina Zilberman organiza a antologia de contos de Caio Fernando Abreu intitulada *Mel & Girassóis*. No ano seguinte, a editora Globo publica *As frangas*, único livro que o autor escreve para o público infantil. Vale lembrar que *As frangas* é uma resposta ao livro *A vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector, como explica o próprio Caio Fernando Abreu, em seu livro:

Quem contou a história de Laura foi uma grande escritora, a Clarice Lispector. Ela entendia muito de galinhas. De gente também. Bem no finzinho lá do livro dela, a Clarice diz assim: ‘Se você conhece alguma história de galinha, quero saber. Ou invente uma bem boazinha e me conte’.
Foi por isso que resolvi escrever esta história. Eu gostava muito da Clarice e queria agradar um pouco a ela. Ela já morreu, mas sempre acho que a gente pode continuar querendo agradar a quem já morreu.
(ABREU, 2001, p. 9-10)

Em 1990, o autor gaúcho lança o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* Nos anos seguintes, viaja à Europa para lançar traduções de seus livros. Além disso, também escreve crônicas para o jornal *O Estado de S. Paulo*.

O autor retorna da França em 1994 e anuncia, explicitamente, na crônica publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* “Última carta para além dos muros”: “Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV Positivo.” (ABREU, 2006, p. 212).

Caio Fernando Abreu volta a morar na casa dos pais em Porto Alegre, onde se põe a revisar alguns de seus livros como *Inventário do irremediável*, *O ovo apunhalado* e *Morangos mofados*, além de organizar *Ovelhas negras*, último livro publicado antes de sua morte – uma coleção de “ovelhas desgarradas” que representam toda a sua trajetória literária. Nessa fase, o autor continua escrevendo crônicas para o jornal *O Estado de S. Paulo* e passa a escrever crônicas também para o jornal *Zero Hora*. Caio

Fernando Abreu faleceu em 25 de fevereiro de 1996, menos de dois anos depois do diagnóstico positivo do vírus da AIDS.

Depois de sua morte, foram lançados livros inéditos, a saber: *Pequenas epifanias* (1996), com crônicas publicadas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora*, *Estranhos estrangeiros*, coletânea de contos e novelas (1996), *Teatro completo* (1997), *Cartas* (2002), *A vida gritando nos cantos*⁴ (2012), uma nova coletânea com crônicas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, e *Poesias nunca publicadas*⁵, com poemas recolhidos do acervo de Caio Fernando Abreu, cuja previsão de lançamento era 2012, porém, por uma falha editorial, teve sua publicação cancelada e, até o momento, não tem previsão de lançamento. Além das antologias: *Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito* (2000), *Melhores contos* (2006), *Caio 3D: o essencial da década de 1970* (2006), *Caio 3D: o essencial da década de 1980* (2005), *Caio 3D: o essencial da década de 1990* (2006), *Além do ponto e outros contos* (2009) e uma coletânea com fragmentos da obra do autor que tanto se popularizou na internet: *#Caio Fernando Abreu de A a Z* (2013).

Passemos agora a uma apresentação do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* e dos enredos de suas narrativas.

2.1. *Os dragões não conhecem o paraíso* suas histórias e suas canções⁶

O livro *Os dragões não conhecem o paraíso* foi lançado em março de 1988 pela Companhia das Letras e, como já comentado na introdução deste trabalho, recebeu resenhas como “Sutilezas das relações humanas”, de Álvaro Cardoso Gomes, no jornal *O Estado de S. Paulo*, “Duelos entre o amor e a solidão”, de Nei Duclós, na revista *Istoé* e “Caio: entre dragões e velhos morangos”, de André do Carmo Seffrin, no *Jornal de Letras*.

As resenhas a que tivemos acesso dão ênfase à linguagem de Caio Fernando Abreu. Álvaro Cardoso Gomes elogia a força da linguagem do autor gaúcho, que capta “com violência e lirismo a solidão humana no deserto da grande cidade” (GOMES, 1988, p. 4) e destaca a qualidade de alguns contos. Sobre “À beira do mar aberto”, afirma que é “puro vácuo, pura sonoridade”. Gomes também enfatiza a força de “Dama

⁴ Organização minha e de Liana Farias.

⁵ Organização de Márcia Ivana de Lima e Silva e Letícia da Costa Chaplin.

⁶ A partir daqui, as referências de *Os dragões não conhecem o paraíso* virão apenas com a numeração de páginas. Estará implícito “ABREU, 1988”.

da noite”, “Saudades de Audrey Hepburn”, “Sapatinhos Vermelhos”, “Mel & Girassóis”, “Pequeno Monstro” e, “sobretudo, o belíssimo “Sem Ana, Blues”, [no qual] Caio acerta em cheio na mosca. Isto porque [...], o poético assume a dianteira, e o enredo se constitui por dentro, como um romance.”.

O resenhista encerra o texto valorizando novamente a linguagem de Caio Fernando Abreu

Os Dragões Não Conhecem o Paraíso é um belo espelho de seres condenados à solidão. Nele, o drama da alteridade, da confrontação com o outro ganha sentido, graças ao poder de uma linguagem que, resvalando habilmente pelo melodramático, emboca no abismo da ambiguidade. Afinal, seus seres, ao desafiarem os deuses, foram condenados para sempre ao inferno da opacidade, só eliminado quando a revelação do poético os ilumina com sua Graça (GOMES, 1988, p. 4).

Em “Duelos entre o amor e a solidão” (1988), o poeta Nei Duclós afirma que *Os dragões não conhecem o paraíso* possui “meticulosa construção de uma linguagem própria”. O poeta destaca os contos “Pequeno Monstro”, “O destino desfolhou”, “Linda, uma história horrível” e comenta: “Na voragem de contos como ‘Saudades de Audrey Hepburn’, ‘Dama da Noite’ e ‘Sapatinhos Vermelhos’ o autor desmonta as ficções urbanas da era da AIDS. Uma viagem imperdível, onde a solidão duela com o amor o tempo todo.” (DUCLÓS, 1988, p. 8).

“Caio: entre dragões e velhos morangos” (1988), de André do Carmo Seffrin, é uma resenha mais extensa. Logo no início, o autor comenta que “Caio Fernando Abreu é o dono da prosa mais definida e original de sua geração na literatura brasileira.” e faz uma aproximação/comparação entre o autor gaúcho e o contista Dalton Trevisan tomando por base a leitura que fez de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Segundo ele,

O que em Dalton é ironia cáustica, quase impessoal, em Caio é empatia, amor. Enquanto Dalton cultiva a flor roxa da morbidez, Caio procura a maneira menos tétrica de expô-la, em meio aos paraísos artificiais de flores e ervas aromáticas. O que em Caio é maleável e delicado (na verdade uma delicadeza só aparente, talvez), em Dalton é lâmina impiedosa. O que os aproxima é a exata medida de chegar ao sublime por vias tão diversas. (SEFFRIN, 1988, p. 3)

No que se refere ao livro resenhado, Seffrin observa: “no todo é como que um vazio assistido pela poesia. E daí poder-se dizer que em Caio, é ela, a poesia, que dá

sentido às coisas e à vida”, e finaliza dizendo que a realidade é “reciclada pela prosa pura poesia deste escritor que é dono de um dos laboratórios ficcionais mais interessantes e mais bem realizados da moderna literatura brasileira.”.

Tanto André do Carmo Seffrin quanto Nei Duclós falam da presença de palavras regionais gaúchas em algumas narrativas de *Os dragões não conhecem o paraíso*, entretanto, nenhum dos três críticos menciona a recorrente presença da música ao longo do livro, embora a reiteração, pelos autores, de que Caio escreve uma “prosa poética” possa aludir, indiretamente, à musicalidade.

No dia que antecedeu o lançamento de seu novo livro, Caio Fernando Abreu escreveu, em *O Estado de S. Paulo*, uma crônica intitulada “Venha ver os dragões” a fim de convidar seus leitores para o evento. Além disso, dois dias antes, o mesmo jornal publicou uma entrevista com o autor, a saber: “Os morangos de Caio F. estão maduros”, fazendo referência a *Morangos mofados*, livro mais famoso do escritor.

Voltando ao livro propriamente dito, o volume é composto pelas histórias “Linda, uma história horrível”, “O destino desfolhou”, “À beira do mar aberto”, “Sem Ana, blues”, “Saudades de Audrey Hepburn”, “O rapaz mais triste do mundo”, “Os sapatinhos vermelhos”, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, “Dama da noite”, “Mel & girassóis”, “A outra voz”, “Pequeno monstro” e “Os dragões não conhecem o paraíso” que, segundo o autor, giram “sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura.” (ABREU, 2005, p. 19)

Caio Fernando Abreu comenta ainda que, se o leitor quiser, o livro pode ser:

uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo — suponho — completo. (ABREU, 2005, p. 19).

Essa afirmação do autor é criticada por Álvaro Cardoso Gomes. Segundo ele,

se aceitarmos o ponto de vista de Lukács, para quem o romance é a aventura de um herói em busca da totalidade, *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* é tudo menos um romance. A não ser que romance seja o que cada um quiser: neste caso, a *Bíblia*, o *Aurélio*, as Listas Telefônicas também são romances. (GOMES, 1988, p. 4).

Formando um romance ou não, é inegável que os contos de *Os dragões não conhecem o paraíso* remetem-se de muitas maneiras uns aos outros, conforme afirmou Caio Fernando Abreu. Ao mesmo tempo, Gomes não se detém na teoria por acreditar que um escritor não precisa dominá-la. Para ele, “Um escritor tem que saber escrever, e isso Caio Fernando Abreu sabe de sobra”.

Os dragões não conhecem o paraíso é dedicado à memória de amigos do autor que morreram entre 1983 e 1988, a saber: “Ana Cristina César⁷, Carlinhos Hartlieb⁸, Lygia Averbuck⁹, Julio Barroso¹⁰, Fernando Zimpeck¹¹, Luiz Roberto Galizia¹², Carlos Carvalho¹³, Ana Maria Scaraboto Assaf, Josué Guimarães¹⁴, Alex Vailauri¹⁵, Rachel Rosenberg, Ronaldo Vicentini, Alexandre Bressan, Darcy Penteado¹⁶, Luiz Antônio Martinez Corrêa¹⁷, Cacaso¹⁸, Guilherme Leite Costa.”. Nessa lista há suicidas e vítimas da AIDS – na medida do possível, faremos referência em rodapé a todas as pessoas a quem o autor dirige dedicatórias; no entanto, não o faremos em alguns casos, justamente porque não foi possível obter informações sobre as pessoas mencionadas. Ao mesmo tempo, o autor não deixa de registrar que dedica a obra “à vida, anyway”. Sobre a

⁷ Ana Cristina Cruz Cesar (1952-1983) foi uma poetisa e tradutora brasileira, conhecida como Ana Cristina Cesar (ou Ana C.). É considerada como um dos principais nomes da geração mimeógrafo da década de 1970, e tem o seu nome muitas vezes vinculado ao movimento de Poesia Marginal.

⁸ Carlos Alberto Weyrauch Hartlieb, conhecido como Carlinhos Hartlieb (1947-1984) foi um cantor e compositor brasileiro. Considerado um dos mais importantes nomes da cena musical gaúcha entre o final dos anos 1960 e o início dos 1980, por seu trabalho de compositor e por sua atuação como líder cultural.

⁹ Lygia Morrone Averbuck (1943-1984) foi professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; mestre em Literatura de Língua Portuguesa UFRGS; professora do ensino público de Porto Alegre desde 1960.

¹⁰ Júlio Barroso (1953-1984) foi um jornalista e *disc jockey* brasileiro. Fundou o grupo Gang 90 e as Absurdettes no início da década de 1980.

¹¹ Fernando Zimpeck foi um cenógrafo e cinegrafista gaúcho; não foram encontradas referências às datas de nascimento e morte – ano provável de falecimento, 1985.

¹² Luiz Roberto Galiza (1952-1985) foi ator, diretor de teatro e tradutor paulista, fundou o grupo de teatro Ornitorrinco junto com Cacá Rosset.

¹³ Carlos José Gomes de Carvalho (1939-1985) foi diretor, ator e professor do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Destacou-se como contista e dramaturgo. Publicou seus primeiros textos e poemas em 1960, depois de destacar-se como pianista.

¹⁴ Josué Marques Guimarães (1921-1986) foi um escritor gaúcho que atuou como repórter, cronista, comentarista, diagramador e ilustrador.

¹⁵ Alex Vallauri (1949-1987), grafiteiro, artista gráfico, pintor, desenhista, cenógrafo e gravador. Mesmo tendo nascido no continente africano tem nacionalidade italiana. Faleceu em São Paulo.

¹⁶ Darcy Penteado (1926-1987) foi um desenhista, cenógrafo, autor teatral e pioneiro militante dos movimentos LGBT brasileiro.

¹⁷ Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987) foi diretor e encenador dedicado à releitura de textos dramáticos de autores críticos da sociedade burguesa. Aliou a perspectiva épica ao teatro de variedades, em que a música é um dos instrumentos fundamentais da linguagem cênica.

¹⁸ Antônio Carlos de Brito, conhecido como Cacaso (1944-1987), foi um professor universitário, letrista e poeta brasileiro.

dedicatória aos mortos e à vida, André do Carmo Seffrin afirma que o autor “antepõe – ou justapõe, talvez – estes pólos contrários: vida-morte” (SEFFRIN, 1988, p. 3).

A epígrafe do livro traz um trecho de um poema de Adélia Prado, presente na obra *O pelicano* (1987), cujo tema é a vida: “A vida é muito bonita, / basta um beijo / e a delicada engrenagem movimenta-se, / uma necessidade cósmica nos protege.” (PRADO, *apud* ABREU, 1988, p. 9).

A propósito das epígrafes dos contos do livro aqui estudado, concordamos com Seffrin, quando afirma que elas “também participam ativamente deste tecido orgânico e palpitante; às vezes factuais, outras intermediariamente ligando partes, sugerindo, coparticipantes.” (SEFFRIN, 1988, p. 3). Por esse motivo, transcreveremos neste capítulo não somente as epígrafes, mas também as dedicatórias dos contos, já que o autor gaúcho muitas vezes se valeu desses elementos paratextuais.

A pesquisadora Luana Teixeira Porto, ao comentar a presença de objetos literários e não literários na obra de Caio Fernando Abreu, afirma que “... existe [...] um trabalho de “solidariedade” entre leitor e autor e também entre autor e leitor, uma vez que as “pistas” textuais podem tornar-se chaves de uma leitura proposta pelo autor ou de uma leitura construída pelo leitor.” (PORTO, 2010, p. 168-169). Aceitando essa sugestão, utilizaremos a música como chave de leitura para alguns contos do *corpus* desta pesquisa.

Talvez não fosse necessário enfatizar a importância do conceito de intertextualidade para a análise que virá a seguir. Em termos bem esquemáticos, poderíamos definir a intertextualidade¹⁹ como uma “conversa” entre dois ou mais textos. Esse tipo de “conversa”/diálogo realiza-se de diversas formas em várias passagens de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Procederemos agora a uma apresentação dos contos que compõem o volume estudado neste trabalho, que constituirá em um resumo do enredo e um levantamento inicial sobre a presença da música nos contos. Das treze histórias presentes em *Os*

¹⁹ Pelo fato de a intertextualidade já ter sido estudada e se difundido em diversos meios didáticos e acadêmicos, não julgamos necessário estender-nos em considerações sobre esse conceito e seus desdobramentos. Recomendamos a leitura de BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. Editora da Universidade de São Paulo, 1999.; FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.; SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.; SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & cia*. 7ª. ed. São Paulo: Ática, 2003 e ZANI, Ricardo. Intertextualidade: Considerações em torno do Dialogismo. In *Questão: Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*, Porto Alegre, v. 09, n. 01, 2003, p. 121-132.

dragões não conhecem o paraíso, nove fazem algum tipo de alusão à música: seja por meio de epígrafes, da menção de canções, cantores ou estilos musicais. Apresentaremos, de forma sucinta e logo depois da apresentação de cada conto, os levantamentos feitos.

A partir daqui, sugerimos em nota de rodapé a audição das canções mencionadas ao longo das narrativas de Caio Fernando Abreu. Se a menção for a um cantor, com a finalidade de apresentar ao leitor-ouvinte o(a) artista, disponibilizamos uma canção conhecida que tenha sido interpretada pelo(a) cantor(a).

2.1.1. “Linda, uma história horrível”

O conto é dedicado a Sergio Keuchguerian e traz como epígrafe um trecho da canção *Só as mães são felizes*, de Cazuza. “Você nunca ouviu falar em maldição / nunca viu um milagre / nunca chorou sozinha num banheiro sujo / nem nunca quis ver a face de Deus.”. O título da canção que serve de epígrafe ao conto dá pistas do enredo da narrativa que trata da relação mãe e filho.

“Linda, uma história horrível” é uma narrativa sobre um rapaz de quase 40 anos, que vai visitar sua mãe. O primeiro momento do conto descreve o protagonista na porta de entrada da casa e a maneira que é recebido pela cadela da família, Linda, e pela mãe, que parece mais velha e mais amarga.

A mãe, então, oferece um café ao filho e os dois dão seguimento à conversa, aparentemente banal iniciada na chegada do protagonista. A senhora, talvez surpresa com a visita, pergunta o que houve e o rapaz responde: “Nada, mãe. Não foi nada. Deu saudade, só isso. De repente, me deu tanta saudade. Da senhora, de tudo.” (p. 16).

A senhora passa a demonstrar preocupação com o filho, pois ele está mais magro, com menos cabelos e tosse muito. Para cada pergunta dela sobre essas fragilidades físicas, o rapaz apresenta uma justificativa, mas ainda assim, ela quer saber se tudo corre bem. É importante salientar que o narrador sempre menciona a presença da cadela Linda durante a conversa dos dois. O animal, na verdade, está presente em toda a narrativa e será fundamental para a imagem criada quando a história se encerra.

A certa altura a mãe do rapaz lhe pergunta sobre Beto. O narrador não deixa claro se Beto é um amigo ou ex-namorado do protagonista. Em seguida o rapaz comenta: “A gente não se vê faz algum tempo, mãe” (p. 20). Ela quer saber o motivo e ele diz. “Mãe - ele começou. A voz tremia. - Mãe, é tão difícil - repetiu. E não disse mais nada” (p. 20). A conversa se encerra e a senhora decide ir dormir.

O conto tem seu desfecho da seguinte forma:

Ele abriu os olhos. [...] percebeu-se a olhar fixamente para o grande espelho da sala. [...] localizou a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança. [...] Acendeu a luz do abajur [...], começou a acariciar as manchas púrpura, - espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. [...] [e disse para o animal] - Linda - sussurrou. - Linda, você é tão linda, Linda. (p. 22.)

A cadela é tão velha quanto a senhora e, ao mesmo tempo, tem manchas iguais às do personagem. Ou seja, o animal pode ser considerado como um elemento que liga a mãe e o filho. Ainda no desfecho da narrativa, nota-se que a polissemia da palavra “Linda”, nome da cadela e adjetivo, é explorada por Caio Fernando Abreu.

Sobre “Linda, uma história horrível”, Caio Fernando Abreu comentou em entrevista: “pelo o que sei, é a primeira ficção brasileira sobre AIDS” (ABREU, 1995, p. 5). O nome AIDS ou HIV não aparecem explicitamente no decorrer da narrativa, mas há indícios de que o protagonista seja soropositivo. Segundo o pesquisador Marcelo Secron Bessa

o motivo pelo qual a AIDS não é nomeada, sempre apresentada aos poucos e por pistas, deve-se a um objetivo mais amplo do conto: discutir a solidão, a finitude da vida e a devastação provocada pelo tempo, não só através do protagonista [...], mas também através da mãe dele e da cadela Linda. (BESSA, 1997, p. 102).

Voltando ao primeiro elemento musical do conto, a epígrafe, com a citação de um trecho da canção *Só as mães são felizes*²⁰. O fato de a música ser um “blues” pode remeter à solidão e agonia do protagonista, já que os *blues* em geral estão ligados a sentimentos de tristeza. Já o tema da canção pode sugerir a distância entre o protagonista e sua mãe, que nunca seria capaz de entendê-lo.

Além disso, a cena inicial, em que o protagonista chega ao portão e encontra a cadela Linda pode trazer à lembrança uma canção muito popular de Roberto Carlos, *O*

²⁰ Ouvir 01 Cazuza - *Só as mães são felizes*.

*portão*²¹, cujos primeiros versos são “Eu cheguei em frente ao portão/ Meu cachorro me sorriu latindo/ Minhas malas coloquei no chão/ Eu voltei!...”.

Uma questão que podemos adiantar, e que será discutida posteriormente, é em que medida essas ressonâncias e alusões, essas possibilidades de associações, estão ao alcance do leitor estrangeiro, que não tem familiaridade com a cultura popular brasileira. Voltaremos a falar sobre isso mais adiante.

2.1.2. “O destino desfolhou”

O conto é dedicado à memória de Tânia Beatriz Pacheco Pinto²² e à Fanny Abramovich²³. A narrativa tem como epígrafe um trecho de um poema de “O coração disparado”, de Adélia Prado: “Aqui é dor, aqui é amor, aqui é amor e dor: / onde um homem projeta seu perfil e pergunta atônito: / em que direção se vai?”. O conto é dividido nas seguintes partes: Vênus, Cenas, A separação, A urgência, A partida, Ah, dindi..., Marte e poeira.

“O destino desfolhou” narra a história de um adolescente que, desde os seis anos, nutre um amor platônico por uma amiga de escola, Beatriz. No início, o narrador conta de quando o menino percebeu que gostava de Beatriz e como era o dia a dia deles na escola e seus encontros nas matinês do cinema ou nas missas.

Já na adolescência, o garoto descobre, pelos comentários bastante típicos de uma cidade pequena, que a garota tem leucemia.

Nessa época, começaram os boatos. A filha da Lucy, diziam, mas mudavam logo de assunto quando ele se aproximava. Que horror, ainda conseguia ouvir, que tragédia.

[...]

Até surpreender, um dia, a palavra nova: leucemia. [...] Mata? perguntou no colégio. Disseram que sim. Em pouco tempo. (p. 27)

O garoto decide, então, declarar seu amor, que não é correspondido. Alguns anos mais tarde, a moça passa a se relacionar com todos os rapazes da cidade, porque talvez

²¹ Ouvir 02 Roberto Carlos - *O portão*.

²² Tânia Beatriz Pacheco Pinto foi uma namorada de Caio Fernando Abreu. O autor comenta em carta ao amigo Ruy Krebs, publicada em *Para sempre teu, Caio F.*: “Antes, tenho pensado em ti nos meus escritos. Outro dia foi um conto chamado “Beatriz, ou E o destino desfolhou”, escrito para uma antologia sobre a adolescência organizada pela Fanny Abramovich. Remói meses uma história sobre a Tânia Pinto, lembrás dela? — aquela garota que foi minha namorada e morreu de leucemia, aos 15 anos.” (DIP, 2009, p. 228).

²³ Fanny Abramovich (1940-) é escritora de literatura infantil e juvenil, pedagoga e atriz.

quisesse fazer tudo o que podia antes de morrer. Os dois se afastam, pois Beatriz vai fazer tratamento em Porto Alegre, onde morre, e o garoto, mais uma vez, fica sabendo disso pelos comentários das senhoras de sua cidade.

Logo que sabe da notícia, o rapaz decide ir a um bordel. Na manhã seguinte é acordado pelo irmão e lembra-se de pouca coisa: de que passou mal (“uma vomitada espetacular”) e pediu para que tocassem [E] *o destino desfolhou*; principalmente, lembra-se “das pernas escancaradas de uma loira meio velha numa cama com lençóis com cheiro estranho” (p. 33).

Para finalizar o conto, o narrador diz ainda que o homem já adulto “não consegue lembrar de quase mais nada além disto tudo que tentou ser dito sobre Beatriz ou ele mesmo ou aquilo que agora chama, com carinho e amargura, de: *Aquele Tempo*.” (p. 34).

O próprio título de “O Destino Desfolhou” já traz uma referência musical, na alusão à canção cantada por Carlos Galhardo *E o destino desfolhou*²⁴, e um trecho dessa mesma canção é citado no início da história:

De repente [...] os dedos de unhas roídas de Beatriz começavam a mover-se sobre as teclas. Do acordeom e da voz dela, uma voz fina de vidro, agulha, espinho, brotava aos poucos uma valsinha chamada O Destino Desfolhou. O-nosso-amor-traduzia-felicidade-e-afeição, ele lembraria, suprema-glória-que-um-dia-tive-ao-alcance-da-mão. O coração bateu mais forte (p. 25)

A canção de Carlos Galhardo embala todo esse conto, e é mencionada explicitamente duas vezes. Trata-se de uma valsa, que traz para a história um clima antigo, nostálgico, que é reforçado pela presença de fatos e produtos culturais que marcam o final dos anos 1950 e o início da década seguinte: o Simca Chambord do pai, as “matinês” do cinema, a lambreta, segunda época em Latim, a revista *O Cruzeiro*, que traz referências como o jornalista David Nasser e as filhas do então presidente da república, Juscelino Kubitschek.

Tudo parece muito distante da época atual e o protagonista deixou-se ficar naquela época antiga, e tudo o que acontece no presente – se é que alguma coisa acontece – remete àquele passado em que ele conviveu com Beatriz e tentou conquistá-la, sem sucesso.

²⁴ Ouvir 03 Carlos Galhardo - *E o destino desfolhou*.

Além da valsa *E o Destino Desfolhou*, cujo tema remete também a um desenlace melancólico e à nostalgia do passado, há outras referências musicais, que também são ligadas a um tempo anterior. A menção a Sylvia Telles cantando *Dindi*²⁵, uma canção da Bossa Nova gravada pela primeira vez pela cantora em 1959, também dá um tom “antigo” ao conto. Telles morreu em 1966 e, ao que parece, boa parte de seus discos foram convertidos para CDs. “Dindi” é um “subtítulo”, ou o título de uma das seções do conto, onde parte da letra da canção é reproduzida: “Escreveu sonetos de pé quebrado, sem parar ouviu Silvinha Telles num compacto cantando ah-Dindi-se-soubesses-o-bemque-eu-te-quero-o-mundo-seria-Dindi-lindo-Dindi...” (p. 31).

Além dessas menções, temos ainda uma referência a Marianne Faithfull cantando *As tears go by*²⁶, canção que foi grande sucesso dessa cantora britânica, tendo sido lançada em 1964. A canção é lembrada pelo personagem em um clima melancólico, em que ele constata que perdeu algo para sempre: “Tanto tempo hoje, a garrafa de vinho quase vazia e a voz travada de Marianne Faithfull cantando *As Tears Goes By*, tantas dores novas, e tão inesperadas, tivesse visto de lá, naquele tempo, com aqueles olhos que nunca mais teria.” (p. 32).

Como se pode constatar, vários elementos do conto são orquestrados para a criação de um efeito nostálgico de uma época passada e irrecuperável. Entre esses elementos, não há dúvidas de que a música é um dos mais importantes.

2.1.3. “À beira do mar aberto”

“A beira do mar aberto” é o conto mais curto de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Ao contrário dos outros, não tem dedicatória nem epígrafe. O texto começa e termina com uma série de pontos, como se fossem uma sequência de várias reticências. Tem apenas um parágrafo e é em primeira pessoa. Esse formato diferente acompanha a ideia do título, a de um mar aberto, que não se sabe onde começa ou termina. O texto começa de repente, após aquela série de pontos, e assim termina. Começa com um “E”, como se faltasse algo, uma introdução, ou uma ambientação. O texto invade, assim como o mar que chega de repente engolindo tudo. Voltaremos a essa comparação entre a estrutura gráfica do conto e como é descrito o “mar aberto” nesse texto.

²⁵ Ouvir 04 Sylvia Telles - *Dindi*.

²⁶ Ouvir 05 Marianne Faithfull - *As tears go by*.

O conto parece não ter um enredo propriamente dito, é como um desabafo em que o narrador tem um interlocutor com quem fala o tempo todo. Podemos dizer que se trata mais propriamente de uma obra lírica em prosa, e pensarmos nesse pretensão “narrador” (que nada narra) como um eu-lírico.

Pouco há de informação concreta no texto. O eu-lírico e seu interlocutor saem todas as tardes para caminhar e, nessa caminhada, o interlocutor lhe conta histórias referentes a uma paisagem hostil, estranha, à beira do mar aberto, onde não há praia nem seres vivos, e onde sopra um vento gelado. Enredado nessas histórias, o eu-lírico se sente isolado da convivência do outro, como se as histórias fossem um muro que ele constrói ao redor de si para não deixar o eu-lírico realmente participar da vida dele e de seus sentimentos. Isso se reflete na atitude do interlocutor, de desviar os olhos quando o eu-lírico o encara:

teu olho bate em mim e logo se desvia, como se em minhas pupilas houvesse uma faca, uma pedra, um gume, teu rosto mais nu que sempre, à beira-mar, com esse vento a bater e a revolver teus cabelos e pensamentos, e eu sem saber que me envolve agora quando teu olho outra vez escorrega para fora e longe do meu (p. 35).

Mais do que ser composto apenas por um parágrafo, esse conto é um único período cujas pausas são sinalizadas apenas por vírgulas, nunca pontos finais. Isso dá ao texto um ritmo de “fluxo de consciência”, com as ideias se encadeando sem que haja uma pausa. Apesar disso, as ideias encadeadas giram sempre em torno dessa distância que, por meio de uma falsa cordialidade, o interlocutor mantém em relação ao eu-lírico.

Há momentos em que o narrador dá ao interlocutor características do mar aberto como em “e de novo então me vens e me chegas e me invades e me tomas e me pedes e me perdes e te derramas sobre mim com teus olhos sempre fugitivos e abres a boca para libertar novas histórias e outra vez me completo” (p. 38) e “lentamente caio cada vez mais fundo e já não consigo voltar à tona porque a mão que me estendes ao invés de me emergir me afunda mais” (p. 39). O eu-lírico como se estivesse afundando, afogado por esse mar que é ao mesmo tempo a presença do interlocutor e sua ausência, suas histórias tristes e sua recusa a expressar suas verdadeiras emoções. O conto mostra os sentimentos desse eu-lírico e, por tratar de sentimentos, de impressões, de aspectos abstratos, traz uma série de elementos recorrentes na poesia, pois além de os sentimentos serem importantes, também importa a forma com que eles são apresentados ao leitor.

2.1.4. “Sem Ana, blues”

“Sem Ana, blues” é dedicado ao músico Dante Pignatari²⁷ e narra a história de um homem de meia-idade que foi abandonado pela mulher amada, Ana. Em seu apartamento, ele só tem nas mãos um bilhete deixado por ela. O narrador em primeira pessoa descreve de que forma reagiu ao bilhete de Ana:

Eu fiquei muito tempo parado no meio da sala do apartamento, o último bilhete de Ana nas mãos, olhando pela janela os dourados e o vermelho do céu. E lembro que pensei agora o telefone vai tocar, e o telefone não tocou [...] e eu continuei por muito tempo sem salvação parado ali no centro da sala que começava a ficar azulada pela noite, feito o interior de um aquário, o bilhete de Ana nas mãos, sem fazer absolutamente nada além de respirar. (p. 42).

O narrador sente falta de Ana e vive momentos de profunda tristeza.

De todos aqueles dias seguintes, só guardei três gostos na boca – de vodca, de lágrima e de café. [...] O gosto de lágrimas chegava nas madrugadas, quando conseguia me arrastar da sala para o quarto e me jogava na cama grande, sem Ana, cujos lençóis não troquei durante muito tempo [...] e chorava e chorava e chorava até dormir sonos de pedra sem sonhos. (p. 42-43).

Depois de um tempo, ele tenta se reerguer da fase de depressão e procura se livrar de Ana e de tudo que o faz lembrar-se dela: troca os móveis de lugar, compra coisas novas, passa a trazer mulheres completamente diferentes de Ana para casa, a fazer atividades físicas, viagens e exercícios para esquecê-la, além de mudar sua aparência e sua postura com relação a si mesmo. Apesar de todas as mudanças, ele parece não se sentir livre dessa falta de Ana e do dia em que fora abandonado por ela.

sempre tenho a estranha sensação, embora tudo tenha mudado e eu esteja muito bem agora, de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento – aquele. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era o nosso, com o último bilhete dela nas mãos. A gravata levemente afrouxada no pescoço, fazia e faz tanto calor que sinto o suor escorrer pelo corpo todo, descer pelo peito, pelos braços, até chegar aos pulsos e escorregar pela palma das mãos que seguram o

²⁷ Dante Pignatari é pianista, professor de música e produtor musical.

último bilhete de Ana, dissolvendo a tinta das letras com que ela compôs palavras que se apagam aos poucos, lavadas pelo suor, mas que não consigo esquecer, por mais que o tempo passe e eu, de qualquer jeito e sem Ana, vá em frente. (p. 46-47).

Sabemos que o tempo passou, porque ouvimos já os seus lamentos e sentimos seu desespero ao ler a história que o narrador nunca havia dividido com ninguém. O conto chega ao fim.

“Sem Ana, Blues” tem já em seu título o nome do estilo musical blues, que traz com ele a memória de nomes de antigos *blues* americanos como *Dallas Blues*, *Limehouse Blues*, *Florida Blues*, *Atlanta Blues* e *Railroad Blues*, encontrados em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (s/d).

A primeira frase de “Sem Ana, blues” é “quando Ana me deixou”. É interessante observar que temos: *Quan-do-A-na-me-dei-xou...* Sete sílabas, como nos versos em redondilha maior, muito comuns em poemas e canções. Essa frase se repete como um refrão, alternando com *depois que Ana me deixou...* pontuando o conto e marcando o ritmo.

O conto “Sem Ana, blues” tem uma estrutura temporal circular, que alude também à progressão harmônica do *blues* original, em doze compassos praticamente inalteráveis, com três acordes básicos que se repetem (GROVE, p. 737). A narrativa inicia-se em um ponto e termina no mesmo ponto: o momento-*quando Ana me deixou*. Esses três acordes básicos podem ser considerados no conto como a repetição de “quando Ana me deixou” e “depois que Ana me deixou”, que aparecem diversas vezes na narrativa. Além disso, como comentado, “Sem Ana, Blues” é dedicado ao músico Dante Pignatari.

2.1.5. “Saudades de Audrey Hepburn”

“Saudades de Audrey Hepburn” tem como subtítulo “nova história embaçada”. Isso porque no livro *Morangos mofados*, lançado em 1982, há um conto chamado “Os Companheiros”, cujo subtítulo é “Uma história embaçada”, ou seja, em seu novo livro, Caio Fernando Abreu dá a seus leitores mais uma história não muito clara. A epígrafe do conto é um trecho do livro de poemas *Quem se debate é afogado* (1980), de Ricardo Redisch: “Como Billie Holiday / I’m alone in the desolate dark”.

A história é narrada em terceira pessoa e conta de quando dois homens se conhecem e se perdem numa véspera de São João. A narrativa se concentra em descrever um dos personagens que está perdido, sem saber o que acontece e sem saber para onde ir. É depois disso que o homem vê a fogueira da véspera de São João, dois rapazes acendendo um enorme balão, e come comidas típicas de festas juninas.

O narrador diz que o personagem era “pouco mais que uma câmera registrando silenciosa, impessoal, todos aqueles urbanos excessos juninos.” (p. 52) Há, então, um *flash-back* e a lembrança de costumes das festas juninas com brincadeiras e simpatias que previam o futuro.

Em seguida, uma moça ao lado do personagem diz que vai embora, pois dois filmes com Audrey Hepburn seriam exibidos na televisão. O personagem se lembra de que Audrey Hepburn era Belga. Ele começa a divagar e

Quando a moça levantou para ir embora, ele finalmente tomou coragem, bebeu outro gole de quentão e perguntou:

- Você sabe o que realmente aconteceu quando a rainha da Transilvânia tomou de leve o queixo dela na mão cheia de anéis e disse: “Charming, very charming”?

Modesta, a moça baixou os olhos.

- Foi isso mesmo o que Audrey fez - esclareceu. (p. 55).

O narrador fala da possibilidade de muito amor entre os dois homens que não se concretizou, e a história termina da seguinte forma:

bonita foi aquela noite – em que se encontraram e se perderam para sempre, repetir, e ninguém compreenderia, [...], repetir num suspiro molhado de lembranças em que ninguém dá jeito: ah quantas, mas quantas, muitas, tantas. Para saudades daquela moça magra chamada Audrey Hepburn. (p. 56).

No que se refere a elementos musicais, além da epígrafe do conto que menciona a cantora Billie Holiday²⁸ e do trecho do poema de Ricardo Redisch, temos alusão à canção *Nervos de aço*²⁹, de Lupicínio Rodrigues, em: “A mesma que tempos depois arrebentaria num estalo inesperado, ao tirar a última peça de roupa para deitar-se ao lado de um outro qualquer.” (p.50). Os primeiros versos da canção são: “Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?/ Ter loucura por uma mulher/ E depois encontrar esse amor, meu senhor,/ Ao lado de um tipo qualquer?”.

²⁸ Ouvir 06 Billie Holiday - *Romance in the dark*.

²⁹ Ouvir 07 Lupicínio Rodrigues - *Nervos de aço*.

Mais adiante há um trecho da canção *São João, Xangô menino*³⁰, de Caetano Veloso e Gilberto Gil: “quero ser sempre o menino, Xangô/ na fogueira e na razão - cantarolou em silêncio”. Logo em seguida, temos a presença da canção *Sonho de Papel*³¹ numa citação às avessas: “E o balão foi subindo, sem garoa caindo, vermelho e branco, enquanto todos aplaudiam com caras de loucos fatigados da própria loucura iluminada pelas chamas da fogueira.” (p. 53-54). Nesse caso há uma nota de rodapé do autor indicando o nome da canção e seus compositores. *Sonho de papel*, de Carlos Braga e Alberto Ribeiro, é uma canção típica de festas de São João: “O balão vai subindo, vem caindo a garoa. / O céu é tão lindo e a noite é tão boa. / São João, São João! / Acende a fogueira no meu coração.”

Em “Saudades de Audrey Hepburn” há também uma citação do primeiro verso da canção *Rua Augusta*³², de Eduardo Araújo:

Algo como Mandalas Alquímicos e a Arquitetura das Catedrais Góticas, Prefixos Sânscritos na Obra de Guimarães Rosa, ou ainda Premonições Pós-Modernas no Cinema de J. B. Tanko. Ah descer a rua Augusta a cento e vinte por hora, altas botas, argola de calipso no convés da caravela, jaqueta de couro negro, madrugadas, temporais nas descargas abertas das motocicletas. (p. 55).

O primeiro verso da canção é “Entre na Rua Augusta a 120 por hora”. No trecho a seguir, além da menção do estilo musical *blues*, há o momento em que o personagem procura uma peça de Charlie Parker³³, saxofonista e compositor americano.

Mas só muito mais tarde, como um estranho flash-back premonitório, no meio duma noite de possessões incompreensíveis, procurando sem achar uma peça de Charlie Parker pela casa repleta de feitiços ineficientes, recomporia passo a passo aquela véspera de São João em que tinha sido permitido tê-lo inteiramente entre um blues amargo e um poema de vanguarda. Ou um doce blues iluminado e um soneto antigo. De qualquer forma, poderia tê-lo amado muito. (p. 55.).

2.1.6. “O rapaz mais triste do mundo”

O conto “O rapaz mais triste do mundo” é dedicado a Ronaldo Pamplona da Costa³⁴ e sua epígrafe vem do livro *Cenários em Ruínas*, de Nelson Brissac Peixoto:

³⁰ Ouvir 08 Doces Bárbaros - *São João, Xangô Menino*.

³¹ Ouvir 09 *Sonho de papel*.

³² Ouvir 10 Carlos Braga e Alberto Ribeiro - Eduardo Araújo - *Rua Augusta*.

³³ Ouvir 11 Charlie Parker - *laird bird*.

“São aqueles que vêm do nada / e partem para lugar nenhum. / Alguém que aparece de repente, / que ninguém sabe de onde veio nem para onde vai. / A man out of nowhere.”

A história começa com um narrador em terceira pessoa, que está num bar e observa um homem de quase quarenta anos que se senta à mesa com um rapaz de pouco menos de vinte anos. Para embalar o encontro entre essas duas pessoas que não se conhecem, o narrador fica ao fundo, ao lado de uma *juke box*, escolhendo canções para acompanhar o encontro e a conversa que vai se desenrolar. As músicas escolhidas ratificam o ambiente sombrio e o sentimento de solidão: “escolherei lentos blues, solos sofridos de sax, pianos lentíssimos, à beira do êxtase, clarinetas ofegantes e vozes graves, negras vozes roucas ásperas de cigarros, mas aveludadas por goles de bourbom ou conhaque” (p. 59). Mesmo assim, o narrador esclarece que os dois personagens são “ignorantes da minha presença aqui, junto à máquina de música, ao lado do corredor” (p. 59).

O narrador dá informações um pouco vagas a respeito dos dois personagens. Segundo ele, os dois são solitários, bebem, fumam e não percebem que estão tendo um encontro, “portanto, não se olham” (p. 61). O narrador volta a falar na escolha das músicas para esse encontro: “Por isso mesmo hesito, então, entre jogar minha ficha em Bessie Smith ou Louis Armstrong (tudo é imaginário nesta noite, neste bar, nesta máquina de música repleta de outras facilidades mais em voga), para facilitar o fluxo, desimpedir o trânsito, para adoçar ou amargar as coisas” (p. 61).

A partir daí o narrador dá a pista, talvez explicando o porquê de o encontro parecer vago: “Porque somos três e um. O que vê de fora, o que vê de longe, o que vê muito cedo. Este, antevisão. Os três, o mesmo susto. Vendo de dentro, emaranhados. Agora quatro?” (p. 62) e o encontro entre os dois parece se fazer “no centro da noite onde estão perdidos – eles se encontram e se olham” (p. 62).

O rapaz de quase vinte anos começa a falar de suas fraquezas à espera de alguma resposta ou conselho do homem de quase quarenta. Depois de falar para o rapaz que isso passa e que é possível encontrar o jeito certo, embora o jeito certo não exista, os dois se emocionam e tanto o homem de quase quarenta quanto o narrador percebem que “Aquele rapaz de casaco preto, algumas espinhas, barba irregular e pele branca demais [...] é o rapaz mais triste do mundo.” (p. 64).

³⁴ Ronaldo Pamplona da Costa é psiquiatra, autor da obra *Os Onze Sexos - As Múltiplas Faces da Sexualidade Humana* (Editora Gente, 1994).

O narrador confirma mais uma vez:

Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esse três que espia e conta, esse quarto que escuta. Nós somos um - esse que procura sem encontrar e, quando encontra, não costuma suportar o encontro que desmente sua suposta sina. É preciso que não exista o que procura, caso contrário o roteiro teria que ser refeito (p. 66).

E finaliza: “Aqui de onde resto, sei que continuamos sendo três e quatro. Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, mais você: nós quatro, um único homem perdido na noite, [...] certa loucura, algum álcool e muita solidão.” (p. 67) “Depois suspiro, gelado. E te abandono.” (p. 68).

Assim como em “Sem Ana, blues”, acreditamos que o conto “O Rapaz Mais Triste do Mundo” tem uma atmosfera de *blues*. Além do trecho já citado, em que o narrador fala sobre as músicas que escolherá para compor o “tema musical” do encontro, há mais alguns outros: “Mas sim branca estrela do mar. Pentáculo, madrepérola. Ostra entreaberta exibindo a negra pérola arrancada da noite e da doença, puro blues.” (p. 65) e “O último garçom traz a última cerveja. Eu jogo minha última ficha na máquina de música, no último blues. Ninguém vê, ninguém ouve mais nada na manhã que chega para adormecer loucuras.” (p. 66).

O narrador, então, escolhe uma canção do músico norte-americano Tom Waits “Debruçado na caixa, o dono dorme. Gastei quase todas as minhas fichas: tudo é blues, azul e dor mansinha. Só me resta uma, que vou jogar certo em Tom Waits. Me preparo.” (p. 65).

Tom Waits mais uma vez aparece no trecho “A voz rouca de Tom Waits repete e repete e repete que este é o tempo, e que haverá tempo, como num poema de T. S. Eliot, e sim, deve haver, certamente” (p. 67). O trecho provavelmente se refere à canção *Time*³⁵.

A cantora de blues Bessie Smith³⁶ e o músico Louis Armstrong³⁷ são mencionados no trecho em que o narrador diz que hesita ao escolher entre um dos dois: “Por isso mesmo hesito, então, entre jogar minha ficha em Bessie Smith ou Louis Armstrong” (p. 61).

³⁵ Ouvir 12 Tom Waits - *Time*.

³⁶ Ouvir 13 Bessie Smith - *My Sweetie Went Away*.

³⁷ Ouvir 14 Louis Armstrong - *What a Wonderful World*.

Como se pode observar, “O rapaz mais triste do mundo” se desenvolve ao embalo do *blues*, o conto é mergulhado em música, e além das menções mais explícitas podemos também encontrar outras, mais indiretas: “[o narrador] junto à máquina de música, ao lado do corredor que leva aos banheiros imundos, a criar claridades impossíveis e a ninar com canções malditas esse encontro inesperado” (p. 59) e “faz tanto frio – que quase aperto o botão de outros sons que não aqueles que imagino, tão roucos, para que no grito tenso de um baixo elétrico possam chafurdar na estridência de cada noite”(p. 62).

Como em “Sem Ana, blues”, é possível encontrar elementos do blues. Um deles é a progressão harmônica em que elementos do início da canção são retomados no final. A narrativa tem seu início e fim com a imagem do aquário de águas sujas e seus personagens como peixes cegos – vejamos: “Um aquário de águas sujas, a noite e a névoa da noite onde eles navegam sem me ver, peixes cegos ignorantes de seu caminho inevitável em direção um ao outro e a mim.” (p. 57) e “nós quatro, um único homem perdido na noite, afundado nesse aquário de águas sujas refletindo o brilho de neon. Peixe cego ignorante de meu caminho inevitável em direção ao outro que contemplo de longe” (p. 67).

2.1.7. “Os Sapatinhos Vermelhos”

A narrativa é dedicada à Silvia Simas e traz a epígrafe de um trecho do conto homônimo, do autor dinamarquês Hans Christian Andersen: “- Dançarás - disse o anjo. / - Dançarás com teus sapatos vermelhos... / Dançarás de porta em porta... / Dançarás, dançarás sempre.”

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

É por meio do relato de um narrador em terceira pessoa que Adelina, a personagem principal, é apresentada.

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

Ao se sentir com “certo susto na boca do estômago” (p. 69) concomitante a um estado de apreensão diante da nova possibilidade aberta em virtude da perda amorosa, Adelina avalia o antigo relacionamento. Ela, uma mulher que já passou dos trinta e sete anos, sustentada pelo amante, adepta de um modo de vida burguês, encontra-se, agora, num estado de amargura, sem afeto, sem apartamento próprio, sem marido, sem filhos ou herança. E, é nesse sentido (frustrada e não “recompensada” por optar pelo amante e pela vida que este lhe oferecia), que a personagem começa a arquitetar sua vingança em relação ao ex-amante.

Adelina decide, então, não mais se lamentar. Ela tem pressa, quer estar pronta antes que a quinta vire Sexta-feira Santa. Ao contemplar os pés pequenos e nus, ela se lembra dos sapatos vermelhos dados pelo ex-amante tempos atrás. Após encontrá-los numa das gavetas do armário, não sem certo tom ritualístico, ela, “quase bailarina em gestos precisos, medidos, elegantes” (p. 72), desembulha-os, preparando-se para, depois da perda amorosa, assumir uma nova identidade. Ela não quer ser mais a “mulher-solteira-e-independente-que-tem-um-amante-casado” (p. 72).

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

É numa boate de subúrbio que se desenrola a segunda parte da ação. As canções que aparecem na narrativa vão dar pistas do comportamento ou da personalidade das personagens. Adelina, trocando o seu nome pelo de uma famosa personagem do cinema americano, *Gilda*, de 1946, apresenta-se aos três pretendentes que a cercam:

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

Ao amanhecer, vai com os três pretendentes para seu apartamento. Na terceira parte da narrativa, após uma madrugada e uma manhã de orgia, depois que os três homens vão embora, Adelina limpa cuidadosamente os vestígios da orgia nos sapatos e joga-se, exausta, na cama, sem tirá-los. Acorda, então, no Sábado de Aleluia com a

campainha. É o ex-amante, com um buquê de rosas e um ovo de páscoa. Ele, ao vê-la seminua, de ressaca, toda roxa, cheia de mordidas e arranhões, em meio ao estado deplorável do apartamento, joga os presentes sobre ela, xingando-a. Bate a porta e não volta mais. Só então ela descalça os sapatos e arruma o apartamento. Na segunda-feira, ela aparece no escritório, “vestida de secretária”, com cabelos presos, de roupa marrom e gola fechada.

Ao final da história, o narrador relata que às vezes Adelina não resiste e usa os sapatos vermelhos. Ele, então, antecipa o fim da personagem: “[...] só pensou em jogá-los fora [os sapatos] quando as varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê.” (p. 80).

Logo no início de “Os Sapatinhos Vermelhos”, Adelina se lembra de seu comportamento submisso com seu ex-amante e os músicos Glenn Miller³⁸ e Charles Aznavour³⁹ são mencionados: “a coreografar jantares à luz de velas - Glenn Miller ou Charles Aznavour? -, vertendo trêfega os sais - camomila ou alfazema? [...] preparando uísques - uma ou duas pedras hoje, meu bem?” (p. 70).

O narrador conta que Adelina ouvia as canções *Don't explain*⁴⁰ e *Lover man*⁴¹, interpretadas por Billie Holiday.

Perfeitamente: Adelina colocou um disco – nem Charles Aznavour, nem Glenn Miller, mas uma úmida Billie Holiday, I'm glad, you're bad, tomando o cuidado de acionar o botão para que a agulha voltasse e tornasse a voltar sempre, don't explain, depois deixou a banheira encher aos poucos de suave água morna, salpicou os sais antes de mergulhar, com Billie gemendo rouca ao fundo, lover man (p. 72).

Provavelmente, o trecho “Descruzou as pernas, o joelho dele tornou a apertar o interior de suas coxas. Quero te jogar no solo, a música dizia.” (p. 74) refere-se à canção *Deixa eu te amar*⁴², composta por Antonio Gilson Porfírio, Vamilo e Mauro Silva “Quero te pegar no colo / te deitar no solo e te fazer mulher”.

No momento em que Adelina está dançando com um dos rapazes com quem vai se relacionar, há a menção da canção de Roberto Carlos *O côncavo e o convexo*⁴³ em:

³⁸ Ouvir 15 Glenn Miller - *Sunrise Serenade*.

³⁹ Ouvir 16 Charles Aznavour - *Let's turn off the light*.

⁴⁰ Ouvir 17 Billie Holiday - *Don't explain*.

⁴¹ Ouvir 18 Billie Holiday - *Lover man*.

⁴² Ouvir 19 Antônio Gilson Porfírio - *Deixa eu te amar*.

⁴³ Ouvir 20 Roberto Carlos - *O côncavo e o convexo*.

Então dançaram, um de cada vez, o negro apoiou a mão pesada na cintura dela e, puxando-a para si, encaixou o ventre dos dois, quase como se a penetrasse assim, ao som de um Roberto Carlos daqueles de motel, o côncavo, o convexo, tão apertado e rijo que ela temeu que molhasse a calça. (p. 76).

As cantoras Fafá de Belém⁴⁴ e Alcione⁴⁵ são mencionadas durante a orgia no apartamento de Adelina. “Que tirasse tudo, menos os sapatos – os três imploraram no quarto em desordem. [...] Fafá de Belém antiga no toca-discos (escolha do tenista-dourado, o negro queria Alcione), cinzeiro transbordante na mesinha-de-cabeceira.” (p. 77).

2.1.8. “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”

O conto é dedicado a Antonio Maschio⁴⁶ e Wladimir Soares⁴⁷. A epígrafe é de Oscar Wilde citado por Fassbinder, em Querelle: “Each man kills the things he loves”, cuja tradução seria “O homem mata as coisas que ama”. A história tem um narrador em primeira pessoa que conversa com Dudu, como numa carta. Essa parte do conto vem realçada em itálico reafirmando essa ideia.

O conto é dividido em três partes e, na primeira delas, o narrador conta a Dudu de quanto tempo está fora do Passo da Guanxuma e de como ele se lembrou do aniversário de seu interlocutor – mês de setembro. Ele comenta de outras coisas da cidade em que viveu e se pergunta se elas ainda existem.

Depois o narrador diz a Dudu que sente vontade de voltar a morar no Passo da Guanxuma, mas, segundo ele, ambos sabem que ele não pode. O homem comenta que houve um momento em que a cidadezinha já não lhe pertencia mais, mas ao mesmo tempo ele não se apropriou da cidade nova, motivo pelo qual o narrador sente-se só e triste.

Na segunda parte da narrativa, o conto já não é mais como uma carta para Dudu. O narrador descreve seu corpo e, segundo ele, quando morava no Passo da Guanxuma, sua pele era bronzeada. Em seguida, ele conta alguns detalhes de sua rotina:

⁴⁴ Ouvir 21 Fafá de Belém - *Promessas*.

⁴⁵ Ouvir 22 Alcione - *Não deixe o samba morrer*.

⁴⁶ Antonio Maschio (1947-2013) foi ator, produtor cultural e um dos donos do bar/restaurante Spazio Pirandello, ponto de encontro de intelectuais na região central de São Paulo durante a década de 80.

⁴⁷ Wladimir Soares (1945) é ator, crítico musical e foi um dos donos do bar/restaurante Spazio Pirandello.

A dona que me aluga este quarto costuma colocar as cartas em cima da mesinha no corredor. Abro muitas vezes a porta, espio, nunca tem nada. Nem podia, claro, depois de tudo. Não tenho ninguém mais lá no Passo. Só o Dudu. Que agora, depois de sete anos, já nem sei direito se tenho para sempre ou, ao contrário, não terei nunca mais. (p. 85).

O narrador descreve o momento em que pensou em cometer suicídio e depois de justificar o motivo por não ter feito isso, começa a terceira parte da história, que volta a ter o formato de uma carta, como no início da narrativa. O narrador conta a Dudu que está infeliz e que nem gosta tanto de viver.

O homem conta a Dudu que o viu, mas não era uma alucinação como quando se quer muito ver alguém e se tem uma visão da pessoa. Segundo ele, Dudu era quem ele realmente via. Mas do mesmo jeito que vinha, Dudu desaparecia. O narrador diz a Dudu que ele sempre o via acenar, mas ele desaparecia todas as vezes.

O desfecho do conto é extremamente relacionado a sua epígrafe, pois o narrador confessa a Dudu que o matou:

Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d'água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros - para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente. (p. 90).

Em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” há apenas um momento a ser elencado - a menção a canção *Pedacinhos do céu*⁴⁸, de Waldir Azevedo, “Só quando olhasse para cima, poderia ver um pedacinho do céu – e quando escrevi pedacinho de céu lembrei daquela música antiga que você gostava tanto, era mesmo um chorinho?” (p. 82).

2.1.9. “Dama da noite”

O conto “Dama da noite” é dedicado à Márcia Denner⁴⁹ e sua epígrafe é um trecho de um poema do livro *Papos de anjo*, de Lucia Villares: “E sonho esse sonho / que se estende / em rua, em rua, / em rua / em vão”.

⁴⁸ Ouvir 23 Waldir Azevedo - *Pedacinhos do céu*.

⁴⁹ Márcia Denner (1954) é uma contista, romancista e jornalista paulistana.

O conto tem um narrador em primeira pessoa, que conversa com um interlocutor bem mais jovem. A pessoa que fala, o narrador, é a dama da noite. É importante lembrar que “Dama da noite” pode ser considerado como um eufemismo para prostituta. A conversa dos dois personagens gira em torno da solidão, de sexo e da morte.

A dama da noite está sentada na mesa de um bar e utiliza a metáfora da roda gigante para se referir à vida dos que não são marginalizados. Para ela, “Você tem um passe para a roda-gigante, uma senha, um código, sei lá. Você fala qualquer coisa tipo bá, por exemplo, então o cara deixa você entrar, sentar e rodar junto com os outros.” (p. 91). Apesar de saber que está fora da roda, de se considerar “babaca, pateta e ridícula”, a dama da noite ainda procura o verdadeiro amor. (p. 92).

A dama da noite começa a dizer ao seu interlocutor que ele também roda na roda e explica:

‘Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer’. (p. 94) e depois o critica: ‘você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal’ (p. 94), ‘você não lê nada. Você vê pela tevê’ (p. 95).

E em outro trecho:

Você não viu nada, você nem viu o amor. [...] Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. [...] paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: [...] que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? (p. 94).

A dama da noite fala da morte, de quão difícil é lidar com ela e que, se pudesse, pouparia o rapaz de ter experiências dessa natureza. Ela fala ainda sobre sexo: “Sexo é na cabeça: você não consegue nunca. Sexo é só na imaginação. [...] Você goza sempre com o que tá na sua cabeça, não com quem tá na cama. Sexo é mentira, sexo é loucura, sexo é sozinho, boy.” (p. 96).

No final da narrativa/conversa, a dama da noite retoma o que havia dito no início: “no meio desse lixo todo procuro O Verdadeiro Amor” (p. 97-98) e confessa:

Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta ridícula porra-louca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima,

moderníssima, puro simulacro. [...] quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda de tudo: uma criança assustada. (p. 98).

2.1.10. “Mel & Girassóis”

“Mel & girassóis” tem como subtítulo “(ao som de Nara Leão)”, ou seja, o leitor pode supor que canções interpretadas pela cantora possam servir como uma espécie de trilha sonora do conto. Essa estratégia faz o conto sair do que é comum ao gênero, criando o que poderíamos chamar de um subgênero em que o som estaria incluído na leitura. O leitor tem, então, uma das inter-relações criadas pelo autor.

“Mel & girassóis” é dedicado a Nelson Brissac Peixoto⁵⁰ e sua narrativa se dá em terceira pessoa “por um narrador que não participa da história, mas que, além de se basear em dados objetivos e observáveis, tece comentários e tem acesso aos pensamentos e às fantasias das personagens.” (DIAS, 2006, p. 43). Quanto ao conto, Caio Fernando Abreu declarou em entrevista:

‘Mel & girassóis’ é um conto inteirinho feito de clichês. Queria escrevê-lo como uma história de revista para moças, só que isto criticamente. Então, tem todos os clichês do mundo. O pós-moderno é exatamente isto – a reciclagem de todo o lixo cultural. Se tudo já foi feito, se tudo já foi escrito, se tudo já foi dito, você pode retomar isso criticamente como se fosse novo. [...] A gente não sabe mais se está reproduzindo a personagem de ‘Mel & girassóis’ quando ela rodopia como Doris Day ou se está imitando alguma coisa que se viu no cinema ou na novela das oito. A gente incorpora estas coisas e fica repetindo. [...] ‘Mel & girassóis’ é a primeira história feliz que escrevi na minha vida. (ABREU, 1995, p. 7).

Os clichês são parte de uma desconstrução do que é aceito pelo leitor médio e seu uso estabelece um diálogo não com a alta literatura, mas com a arte popular. Além disso, a construção das cenas se dá como num roteiro de cinema.

O conto é dividido em sete pequenos capítulos e conta, aos poucos, a história de um casal que se conhece passando férias em um paradisíaco hotel cinco estrelas. Logo no início da narrativa, temos: “Como naquele conto de Cortázar” (p. 99), que indica um acesso mediado por vivências anteriores.

⁵⁰ Nelson Brissac Peixoto é professor do Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Autor de vários livros, sua estreia em publicações ocorreu com o título *A sedução da barbárie* (1982).

Já na primeira parte da história, há o encontro, de certa forma casual entre as personagens principais, dois paulistanos com mais de trinta anos que estão desfrutando quinze dias das férias de verão à beira-mar em um hotel cinco estrelas. Encontro que se dá também “porque era mágico e justo encontrarem-se” (p. 99). Nesse momento o leitor já sabe que os dois vão se interessar um pelo outro e que, provavelmente, haverá entre eles um envolvimento de ordem amorosa. Vejamos, então, o momento em que eles têm o primeiro contato:

ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando de tardezinha o horizonte, ninguém sabia em direção a onde. Então ele veio, braço após braço [...] e de repente num braço estendido à frente do outro a mão desse braço tocou sem querer, por isso mesmo meio bruscamente, a coxa dela. A moça contraiu-se [...] A mão dele também contraiu-se, e ficaram os dois se olhando, completamente molhados, direto nos olhos, quase meio-dia de sol abrasador. (p. 100).

Na segunda parte do conto, há o relato daquele mesmo dia, em que acontece um encontro fortuito das personagens na hora do jantar.

Encararam-se mesmo foi na hora do doce de coco em lascas com banana amassada. Desta vez, foi ela quem esbarrou nele. Então ele olhou-a com aqueles olhos meio fatigados de quem está suportando uma noite extremamente chata, para ver uma moça que já tinha visto antes. [...] ela localizou naquele homem moreno, nariz descascando um pouco na ponta, exatamente o cara que tinha esbarrado nela na praia, só que de cabelos secos, vestido. Ela sorriu, porque tinha esses lances assim, meio provocantes, e disse:
- Agora estamos quites. (p. 102-103).

No terceiro momento, o dia seguinte, eles se espiam à distância e descobrem uma sensação diferente – um arrepio, uma ereção –, e é ele quem toma a iniciativa de ir até ela:

Ele estava parado ao lado dela. Mão esquerda na cintura, direita sobre os olhos para proteger-se do sol, ele olhava para ela. Aquela mulher não muito jovem, estendida de costas sobre uma toalha branca, encarando de frente o sol. [...] Quando ele percebeu que ela olhava para ele, flexionou as coxas e foi-se apoiando aos poucos nos próprios pés dobrados, até ficar quase ao nível dela, deitada na areia. (p. 105).

Na quarta parte do conto, quase metade da história, os protagonistas nadam juntos, conversam na praia e, à noite, mapeiam-se verbalmente, bebem, trocam confidências sobre histórias afetivas que viveram até então e dançam abraçados. Como

uma espécie de antecipação da quinta parte da história e fechamento do que pode ser chamado de conquista, ela pede: “- Deixa eu cuidar de você. [e ele responde] - Deixo.” (p. 108).

Na quinta parte, os dias passam, eles caminham juntos pela areia, trocam beijos

com certa ardência excessiva na porta do bangalô dela. Ou dele, quando ele bebia demais e não segurava, mas isso era tolerável, embora frequente. Na boca, só umas três vezes. A lua era tão cheia, eles tão tímidos. De língua, uma única. Meio contraídos – ele tinha uma ponte fixa do lado esquerdo superior; ela, um pino segurando um pré-molar do lado direito inferior. Ele a achava tão digna e superior, ela o achava tão elegante e respeitador. (p. 109).

Nesse ponto podemos ver a ironia do narrador, que revela as falhas físicas dos dois personagens, e ao mesmo tempo reitera a idealização que um faz do outro. Os protagonistas também dançam e imaginam, cada um em seu bangalô, como seria o ato sexual com o outro. A sexta parte narra o último dia, em que os dois já estão completamente bronzeados, e, de certa forma, apreensivos diante da possibilidade de que a relação não se concretize. Eles também sentem falta do dia a dia em São Paulo.

A sétima parte do conto fala da última noite em que dançam até de madrugada ao som do conjuntinho de músicos do hotel; ele a acompanha até seu bangalô, ela o convida para entrar, põe uma fita de Nara Leão, dançam mais um pouco, cria-se um silêncio embaraçoso, trocam algumas palavras cifradas e, finalmente, entregam-se um ao outro: “No gesto exato de quem vai colher um fruto completamente maduro” (p. 114). O narrador, ao longo da história, menciona diversos cantores, cineastas, atores, autores da literatura, além de citar canções e textos literários.

Além do já comentado subtítulo “Ao som de Nara Leão”, vejamos os elementos relacionados à música, que são extremamente recorrentes nessa narrativa. A primeira menção se dá na segunda parte da história quando o narrador descreve o restaurante do hotel onde os protagonistas se encontram pela segunda vez. “Então foi jantar no restaurante do hotel, aquela coisa de bananas & abacaxis decorando saladas, araras & tucanos empoleirados sobre suflês [...] e de repente houvesse um número rápido com Carmen Miranda⁵¹ nas escadarias, não espantaria.” (p. 100).

O autor se vale da composição de palavras para citar e mencionar, como se fosse uma coisa só, canções nos seguintes trechos: “ao som de é-doce-morrer-no-mar ou

⁵¹ Ouvir 24 Carmen Miranda - *Tico-tico no fubá*.

minha-jangada-vai-sair-pro-mar.”, “ela de repente ficou toda arrepiada com vou-cavalgar-por-toda-a-noite”, “Ela imitava Nara Leão: se-alguém-perguntar-por-mim. Ele, Dick Farney: pelas-manhãs-tu-és-a-vida-a-cantar.” e “lembraram da letra inteira de tá-fazendo-um-ano-e-meio-amor-que-o-nosso-lar-desmoronou”.

As canções *É doce morrer no mar*⁵² e *Suíte dos Pescadores*⁵³, representada por “minha-jangada-vai-sair-pro-mar”, – primeiro verso da letra – são de Dorival Caymmi. “Vou-cavalgar-por-toda-a-noite” refere-se ao primeiro verso de *Cavalgada*⁵⁴, composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Em “se-alguém-perguntar-por-mim” o narrador cita o início da canção *Diz que fui por aí*⁵⁵, composta por Zé Kéti e H. Rocha. Em “pelas-manhãs-tu-és-a-vida-a-cantar” há a citação de um trecho da canção *Copacabana*⁵⁶, de João de Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga - Braguinha) e Alberto Ribeiro. Por fim, o trecho “tá-fazendo-um-ano-e-meio-amor-que-o-nosso-lar-desmoronou” refere-se à canção *Pra machucar meu coração*⁵⁷, de Ary Barroso.

No trecho “Empatados, encontraram-se em João Gilberto, que ouviam sozinhos em seus pequenos, mas bem decorados apartamentos urbanos [...] Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando O Pato, [...] Então ele viu um barquinho a deslizar, no macio azul do mar, mostrou para ela, que viu também.” (p. 106-107), o narrador menciona a canção *O pato*⁵⁸, interpretada por João Gilberto e cita um trecho da canção *O barquinho*⁵⁹, composta por Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, que foi interpretada por diversos cantores, inclusive por Nara Leão.

Acreditamos ainda que em “mostrou para ela, que viu também.” pode ser uma espécie de citação às avessas dos versos “Eu bem que mostrei a ela, o tempo passou na / janela e só Carolina não viu.”, da canção *Carolina*⁶⁰, de Chico Buarque, também interpretada por Nara Leão.

Em “Foi quando o conjuntinho começou a tocar Lygia⁶¹, de Tom Jobim, que eles falaram juntos: o João um dia devia gravar essa, já gravou? [...] os dois no meio da pista, sem conseguir parar de dançar coisas como Moonlight Serenade⁶², ou As Time

⁵² Ouvir 25 Dorival Caymmi - *É doce morrer no mar*.

⁵³ Ouvir 26 Nara Leão - *Suíte dos Pescadores*.

⁵⁴ Ouvir 27 Roberto Carlos - *Cavalgada*.

⁵⁵ Ouvir 28 Nara Leão - *Diz que fui por aí*.

⁵⁶ Ouvir 29 Dick Farney - *Copacabana*.

⁵⁷ Ouvir 30 João Gilberto - *Pra machucar meu coração*.

⁵⁸ Ouvir 31 João Gilberto - *O pato*.

⁵⁹ Ouvir 32 Nara Leão - *O barquinho*.

⁶⁰ Ouvir 33 Nara Leão - *Carolina*.

⁶¹ Ouvir 34 Tom Jobim - *Lígia*.

⁶² Ouvir 35 Frank Sinatra - *Moonlight serenade*.

Goes By⁶³, músicos cúmplices.”(p.112). Finalmente, *As time goes by*, composta por Herman Hupfeld. As duas últimas têm versões – *Um sonho de verão*⁶⁴ e *Aqui no mesmo bar*⁶⁵, respectivamente –, em língua portuguesa, interpretadas por Nara Leão.

Vejam os mais um trecho em que há a menção de canções e cantores: “Ela disse ah, mas avançou ainda mais e radicalizou em Philip Glass⁶⁶. Ele disse não vi o show”, “Descobriram à noite, dançando Love is a Many Splendored Thing. No começo, afastados, depois cada vez mais próximos, à medida em que o maestro do conjuntinho enveredava por ciladas como Beatles, Caetano⁶⁷ ou Roberto Carlos⁶⁸. Cantaram juntos Eleanor Rigby⁶⁹, tinham os dois mais de trinta” (p. 107) . *Love is a many splendored thing*⁷⁰ é uma famosa canção americana, de Sammy Fain e Paul Francis Webster. Quanto aos cantores e à famosa banda inglesa mencionados, acreditamos que eles sejam um recurso que o narrador utilizou para informar ao leitor que a noite foi passando enquanto o casal dançava. O fato de os protagonistas terem “mais de trinta”, refere-se à canção de Marcos Valle *Com mais de 30*⁷¹, cujo verso inicial é “Não confio em ninguém com mais de trinta anos”. No trecho “Tão bom encontrar você, um cantinho, um violão.” há citação do início da canção *Corcovado*⁷², de Tom Jobim, que também foi interpretada por Nara Leão.

Na sétima parte do conto, temos o trecho: “Ela apertou um botão e, de um gravador, começou a sair a voz de Nara Leão cantando These Foolish Things: coisas-assim-me-lembram-você.” (p. 113). Mais uma vez, há a menção da cantora Nara Leão, que, para nós, seria a intérprete do que chamamos de “trilha sonora” da história. “coisas-assim-me-lembram-você” refere-se a um trecho da canção *Coisas que lembram você*⁷³, uma versão em língua portuguesa da canção “These foolish things”, de Eric Maschwitz e Jack Strachey.

2.1.11. “A outra voz”

⁶³ Ouvir 36 Frank Sinatra - *As time goes by*.

⁶⁴ Ouvir 37 Nara Leão - *Aqui no mesmo bar*.

⁶⁵ Ouvir 38 Nara Leão - *Um sonho de verão*.

⁶⁶ Ouvir 39 Philip Glass - *Amazing song*.

⁶⁷ Ouvir 40 Caetano Veloso - *Sampa*.

⁶⁸ Ouvir 41 Roberto Carlos - *Gosto do jeitinho dela*.

⁶⁹ Ouvir 42 The Beatles - *Eleanor Rigby*.

⁷⁰ Ouvir 43 Engelbert Humperdinck - *Love is a many splendored thing*.

⁷¹ Ouvir 44 Marcos Valle - *com mais de 30*.

⁷² Ouvir 45 Nara Leão - *Corcovado*.

⁷³ Ouvir 46 Nara Leão - *These foolish things (Coisas que lembram você)*.

O conto “A outra voz” é dedicado a Ivan Mattos⁷⁴ com um narrador em terceira pessoa. A história começa com um personagem sem nome que atende ao telefonema da outra voz e há uma conversa entre os dois. O narrador deixa claro que essas conversas são parte da rotina dos personagens, pois acontecem todos os dias, de algum lugar que não parece ser a casa do personagem central, pois ele não tinha “Nenhum interesse além das grades da janela, [...] bicho numa jaula.” (p. 117).

Embora o conto não seja muito claro, é possível supor que o personagem esteja em um sanatório e imagine coisas, tenha sonhos, delírios ou alucinações e a outra voz “Luminosa e viva” (p. 116) seja cúmplice do personagem. Ela tenta penetrar no mundo dele, entendê-lo, para que ele não se isole, para que mantenham alguma ligação. Essa ligação tem “ponte” como metáfora, que na verdade é o fio do telefone.

- Tive a impressão de ter ouvido você falar. Muito baixo. Pensei que fosse com eles.
- Quem?
- Você sabe. Como é que você os chama?
- Ana, Carlos. Eles não estão aqui, agora.
- Eles têm voltado?
- Todas as noites. (p. 119).

Realçada em *itálico*, há a descrição, talvez uma alucinação do personagem, do suicídio de um homem, provavelmente Carlos, que se enforca e em seguida a descrição do suicídio de uma mulher, provavelmente Ana, que se joga da janela de um prédio em Copacabana. Na descrição do suicídio do homem, fica claro que o suicídio é uma escolha: “parado à porta, sozinho com sua escolha, e respirasse muito fundo, ainda uma vez, deixando o cheiro denso do mar entontecer um pouco mais a cabeça cansada de tantos cansaços de tantos anos.” (p. 119).

A conversa do personagem e da outra voz termina e depois de desligarem, o narrador nos informa que

era o momento mais difícil: entre o abandono da voz e a espera deles.
 Ana, Carlos. [...]
 Ao invés de deixar as costas escorregarem pela parede, igual a todos os dias, [...] preferiu caminhar até a janela. [...] voltou-se para dentro, disposto a enfrentá-los quando viessem novamente [...] Fechou os olhos. [...]

⁷⁴ Ivan Mattos é ator e colunista social do *Jornal do Comércio* de Porto Alegre. Conheceu Caio Fernando Abreu em 1983.

Não me abandone, pediu para dentro [...] para todas as direções. E curvou a cabeça como quem reza. [...] inaugurando finalmente a luz. [...] Talvez como aquela que habitava a outra voz [...] Porque queria - e queria porque queria - a luz da outra voz, não a escuridão deles: escolheu. (p. 123).

2.1.12. “Pequeno monstro”

O conto “Pequeno monstro” é dedicado a Grace Giannoukas⁷⁵ e Marcos Breda⁷⁶. A história é dividida em nove partes e é narrada em primeira pessoa por um adolescente que quer se esconder de todos, se acha estranho, monstro, porque seu crescimento é desordenado, sua voz desafina e ele tem hábitos não tão convencionais.

O narrador conta, logo no início da história, que não gostou de quando sua mãe avisou que receberiam a visita do primo Alex por um fim de semana na casa de praia alugada da família: “Não por causa dele, que eu mal lembrava a cara direito, podia até ser qualquer outro primo, tio, avô. Mais por minha causa mesmo, que tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco.” (p. 125).

Na segunda parte da história, o garoto conta que saiu mais cedo de casa e caminhou muito pela praia para evitar o encontro com o primo, por quem sentia um ódio inexplicável. Ao ver uma estrela-cadente, ele desejou que, pelo menos, o primo Alex fosse legal e não o incomodasse. O garoto, então, se atrasou para voltar para casa e assim que chegou percebeu que o primo estava lá, mas já estava dormindo. A mãe do menino pediu então que ele fosse educado com o primo.

Em seguida, já na terceira parte, o narrador se prepara para ir dormir e vê o primo dormindo na cama ao lado da sua. Por razões desconhecidas, o narrador diz que o ódio que sentia do primo parecia ter passado e se transformava em algo desconhecido. Na manhã seguinte, a quarta parte da história, o garoto dorme até meio-dia e quando se levanta, a mãe conta que o sobrinho não está em casa, pois ficara na praia, de tão encantado com o mar.

Após o almoço, o narrador vai ler na rede e acaba adormecendo. É na quinta parte do conto que o primeiro encontro do garoto com o primo se dá. O primo Alex chega da praia e pergunta ao garoto onde fica o chuveiro para tirar a areia do corpo

⁷⁵ Grace Giannoukas (1964) é uma atriz gaúcha.

⁷⁶ Marcos Breda (1960) é um ator gaúcho.

antes de entrar na casa. Ele responde e observa o corpo do primo Alex enquanto toma banho.

Na sexta parte da narrativa, escondido, o protagonista vê seu primo se masturbando e ejaculando no quarto. Na praia, ele tenta se masturbar e alcançar o orgasmo como seu primo havia feito, mas não logra êxito. Mais tarde, durante o jantar, a mãe do garoto sugere que ele convide o primo para “dar uma volta na praça e tomar um chope no centro” (p. 138). O garoto o faz e seu convite é aceito.

Na sétima parte da história, o narrador conta de como se desenrolou a conversa entre ele e seu primo no bar da cidade e que num determinado momento, parou de se sentir monstro. Rapidamente os dois começam a se entender e o garoto começa a pensar em planos para o futuro de modo que ele pudesse estar mais próximo do primo Alex. Eles decidem voltar para casa para que os pais do narrador não fiquem bravos.

A oitava parte da narrativa é o momento em que o narrador é iniciado sexualmente com a ajuda de seu primo. A ação se dá da seguinte forma:

- Tu já esporrou? - ele perguntou.
 - Não - eu disse. - Nunca, nem sei como é que se faz.
 - Quer que eu te ensine? [...]
 - Quero - eu disse.
 [...]
 - Senta aqui, eu te mostro como é. Tira a roupa e senta do meu lado.
 [...]
 Estendeu a mão, tocou no meu joelho. [...] Ele levou a mão direita até o seu pau duro, enquanto com a mão esquerda pegava a minha mão direita e levava até o meu pau duro. Ele segurou meu braço, mexendo devagar para que eu movimentasse para cima e para baixo, que nem ele fazia. [...] Aquela coisa querendo explodir vinha subindo de novo. [...] Aquela coisa crescia dentro de mim feito louca de atar, [...] Mais depressa, ele disse. Mais depressa, vem junto. [...] eu ia gritar alto quando aquela coisa começou a se juntar dentro de mim [...]
 Vem comigo, ele chamou. E eu fui. [...] Meu coração batia batia [...]. O suor da gente se misturava, [...] Eu fiquei passando as mãos nas costas dele. Elas ficaram todas moladas da água de prata que ele tinha me ensinado a tirar de dentro de mim. (p. 143-144-145).

Na nona e última parte da narrativa, o garoto conta que foi à praia com o primo e que “Depois do almoço, no forno quente do quarto coberto de zinco, ele me ensinou outros caminhos.” (p. 145). O primo Alex vai embora e a mãe do garoto diz que parece que ele estava sentindo muita falta do primo. Ele diz que não, pois “sabia que ele tinha ficado para sempre comigo. [...] Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro.

Fiquei olhando minha mão magra morena, quase sem pêlos. Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo. [...] na palma da minha mão.” (p. 146).

No que se refere à música, em “Pequeno Monstro” há a citação da canção *Noite escura*⁷⁷, de Demóstenes Gonzáles, no trecho: “Passaram uns bagaceiras com violão e uma garrafa de cinzano, abraçados, cantando uma música de parque. [...] só ouvia aquelas vozes bem de bagaceiras mesmo, cada vez mais longe, cantando a noite tá tão escura/ a lua fez feriado/ estou sofrendo a tortura/ de não sentir-te ao meu lado.” (p.127)

Há também a menção do cantor Carlos Gardel⁷⁸ e do músico Elvis Presley em “A Mãe ficou mexendo no rádio, mas só dava descarga no meio dumas rádios castelhanas [...]. Nada de Elvis, que eu gostava e ela fingia que não, só Gardel, que ela gostava e eu tinha certeza que não.” (p. 128-129).

Mais uma vez o protagonista da história fala de Elvis Presley e seu primo canta um trecho da canção *It's now or never*⁷⁹: “eu criei coragem e falei pra ele que queria ser músico, fazer rock que nem o do Elvis, que eu sabia de cor uns pedacinhos dumas músicas em inglês mesmo e ele cantou rindo it's now or never, só um pedaço, depois” (p. 141-142).

No final da narrativa, mais uma vez, o protagonista e sua mãe estão próximos ao rádio e além de Elvis Presley e Carlos Gardel, há a menção da cantora Maísa⁸⁰ “À noite, fiquei procurando umas músicas no rádio. Nem Gardel nem Elvis: encontrei Maísa, que o Pai disse que eu não tinha idade pra ouvir. Depravada, falou, e eu não sabia o que isso queria dizer.” (p. 146).

2.1.13. “Os dragões não conhecem o paraíso”

O conto “Os dragões não conhecem o paraíso”, que dá título ao volume de contos aqui estudado, é dedicado à Marion Frank⁸¹ e tem como epígrafe um trecho do livro *I Ching – o Livro das Mutações*, a saber: “Por ver com muita clareza as causas e os efeitos, / ele completa, no tempo certo, as seis etapas / e sobe no momento adequado rumo aos céus, / como que conduzido por seis dragões.”.

⁷⁷ Ouvir 47 Ademar Silva - *Noite Escura*.

⁷⁸ Ouvir 48 Carlos Gardel - *Cuesta abajo*.

⁷⁹ Ouvir 49 Elvis Presley - *It's now or never*.

⁸⁰ Ouvir 50 Maísa - *Meu mundo caiu*.

⁸¹ Marion Frank é jornalista. Atualmente, trabalha na revista *Educar para crescer*.

Logo no início da história o narrador em primeira pessoa diz ter um dragão que mora com ele e, em seguida, desmente: “Não, isso não é verdade. Não tenho nenhum dragão” (p. 147). Nesse início, então, já é possível perceber que a narrativa é um pouco enigmática, pois o narrador dá algumas voltas, diz, desdiz e nem tudo fica claro como numa história com o esperado “começo, meio e fim”. Ele inclusive afirma: “Tudo é tão vago como se fosse nada.” (p. 148) e que é “confuso, disperso, monocórdio” (p. 149).

Em linhas gerais, o narrador fala das particularidades dos dragões e da banalidade das pessoas como ele. Com ou sem dragão, o narrador deseja:

Então, que seja doce. Repito todas as manhãs, ao abrir as janelas para deixar entrar o sol ou o cinza dos dias, bem assim: que seja doce. Quando há sol, e esse sol bate na minha cara amassada do sono ou da insônia, contemplando as partículas de poeira soltas no ar, feito um pequeno universo, repito sete vezes para dar sorte: que seja doce que seja doce que seja doce e assim por diante. (p. 148).

Ao falar das particularidades de seu dragão, o narrador conta da convivência deles e do que dizia ao seu animal. Animal invisível, mas que, ainda assim, existia, pois tinha “cheiro verde de ervas esmagadas dentro das duas palmas das mãos” (p. 151). O dragão podia ser visto pelo narrador e também por um bebê, que era filho de sua vizinha. Raramente esse ser mitológico era capaz de trazer momentos de felicidade aos que estivessem a sua volta e esse é um dos motivos pelo qual o narrador o amava.

Para receber seu dragão, o narrador se preparava e preparava também seu apartamento – paradoxalmente, como não poderia deixar de ser, quando o assunto é dragões – a medida que sua casa ficava cada vez mais bonita, o homem ia ficando cada vez mais feio. Ele esperava pela sensação de felicidade que o dragão raramente poderia trazer.

Ainda sobre as particularidades dos dragões, o narrador comenta: “Os dragões não conhecem o paraíso, onde tudo acontece perfeito e nada dói nem cintila ou ofega, numa eterna monotonia de pacífica falsidade. Seu paraíso é o conflito, nunca a harmonia.” (p. 156). A história se encerra com uma retomada de elementos que perpassaram toda a narrativa, como a existência, o amor, as ilusões e com o narrador dizendo a si mesmo: “Dorme, só existe o sonho. Dorme, meu filho. Que seja doce. Não, isso também não é verdade.” (p. 157). Além dessa retomada, e de algumas repetições, “que seja doce” repete-se ao longo da narrativa como um refrão de uma canção.

Ressaltamos que o volume aqui estudado traz uma referência literária como uma espécie de “epígrafe às avessas” com versos da poeta Ana Cristina César do livro *Inéditos e dispersos*, a saber: “Chamem os bombeiros, gritou Zelda./ Alegria! Algoz inesperado”. Contadas as treze histórias e cantadas as suas canções, vejamo-as, desta vez, seguidas de suas respectivas traduções para a língua inglesa a fim de refletir sobre como os elementos musicais presentes em *Os dragões não conhecem o paraíso*, livro que, de modo geral, trata do amor e suas variações, que soam muitas vezes como desencontro, algo não realizado ou passageiro, foram apresentados ao leitor inglês.

Capítulo 3

A música e as canções em *Os dragões não conhecem o paraíso e Dragons...*⁸²

*De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?
Quando do céu despenca
Quando já nasce pronta
Quando o vento é que inventa
De onde vem a canção?*

*De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?
Quando se materializa
No instante que se encanta
Do nada se concretiza
De onde vem a canção?*

*Pra onde vai a canção
Quando finda a melodia?
Onde a onda se propaga?
Em que espectro irradia?
Pra onde ela vai quando tudo silencia?
Depois do som consumado
Onde ela existiria?*

*De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?*

(Lenine)

Em qualquer texto literário, há uma série de elementos a serem explorados, e não é diferente quando nos referimos ao trabalho de Caio Fernando Abreu. Por ser leitora do texto em língua portuguesa, que chamarei aqui de língua fonte, e com algum repertório no que se refere à literatura e à cultura popular, acredito que minhas leituras alcançam uma parcela razoável das referências e alusões de Caio F.. Além disso, o fato de pesquisar a obra do autor gaúcho, conhecê-la “integralmente” e ter lido alguns trabalhos

⁸² A partir daqui, as referências de *Dragons...* virão apenas com a numeração de páginas. Estará implícito nos trechos em língua inglesa “ABREU, 1990”.

que abordam sua obra também contribui para que as possibilidades de interpretações se ampliem.

Evidentemente só posso falar de minhas experiências, pois, se o leitor é outro, seu repertório pode ser mais ou menos amplo. Mais difícil ainda seria me colocar no lugar do leitor estrangeiro, no caso o leitor inglês que está em contato com um texto cuja língua fonte não é a sua.

O trabalho literário de Caio Fernando Abreu (e aqui me refiro não apenas aos contos), traz uma série de alusões e referências a diversas manifestações artísticas, a religiosidade/crenças.⁸³ Tecidos como uma colcha de retalhos, os textos de Caio F. fazem com que todos esses elementos convivam harmoniosamente numa espécie de caos ordenado.

* * *

Pelo fato de começarmos a fazer reflexões sobre a tradução para a língua inglesa de *Os dragões não conhecem o paraíso* neste capítulo, julgamos interessante trazer algumas informações quanto a *Dragons...* antes do cotejo e análise.

3.1. *Os dragões não conhecem o paraíso* na Inglaterra

Em 1988, o estudioso John Gledson comentou sobre *Os dragões não conhecem o paraíso* no artigo “Brazilian notes” no jornal *Times*. Esse fato foi conhecido por Caio Fernando Abreu, que inclusive relata-o em carta destinada a seu amigo Luciano Alabarse:

Profissionalmente, aconteceram coisas lindas. Saiu no *Times* de Londres, Suplemento Literário (o mais respeitado do mundo), um artigo chamado *Brazilian notes*, assinado por um certo John Gledson – dizem que *muy* respeitado – rasgando-se em elogios aos *Dragões* (que ele chama de *Dragons don't go to Heaven*). Luxo total. Isso abriu (escancarou, melhor) portas. (ABREU, 2002, p. 161).

Vejamos, então, o comentário do crítico inglês:

quando nos voltamos para os jovens autores, não podemos evitar uma sensação nem tanto de desorientação, mas de profundo desespero. Por exemplo, é assustador ler a lista de autores relativamente jovens e

⁸³ Recomendamos a leitura do Apêndice C deste trabalho.

talentosos mortos, à memória dos quais Caio Fernando Abreu dedicou seu mais recente livro de contos, *Os dragões não conhecem o paraíso* – entre eles suicidas e vítimas da Aids. As treze histórias descritas na quarta capa como “um retrato interior do Brasil atual” e que começam apropriadamente com “Linda, uma história horrível” certamente nos mostram um retrato de uma juventude consciente. (Abreu, um gaúcho nascido em 1948, teve suas obras publicadas desde 1973). (GLEDSON *apud* BARBOSA, 2008, p. 56-57).

As colocações de John Gledson podem ter, de fato, impulsionado a internacionalização da obra de Caio Fernando Abreu, que teve início na Inglaterra. Outro ponto a ser destacado é o fato de o primeiro trabalho acadêmico no mundo com a obra do autor gaúcho como objeto de estudo ter sido feito nesse mesmo país em 1991. A dissertação de mestrado a que nos referimos é de autoria de Stephen Wassall sob o título de *The theme of “Love” in Caio Fernando Abreu’s “Os dragões não conhecem o paraíso”*⁸⁴.

Esse trabalho foi orientado por John Gledson no Institute of Latin American Studies da Liverpool University. Apesar de a dissertação ter sido concluída no ano seguinte da publicação de *Dragons...*, e de a edição da editora Boulevard aparecer na bibliografia do trabalho, as citações de *Os dragões não conhecem o paraíso* estão em português, sem traduções feitas pelo pesquisador ou por David Treece.

3.2. Levantamentos gerais em *Dragons...*

Como mencionado na introdução deste trabalho, a tradução de *Os dragões não conhecem o paraíso* foi feita por David Treece. Ademais, *Dragons...* fez parte de uma série de publicações de autores da América latina na Inglaterra. Essa série era editada por Ray Keenoy. No livro a editora Boulevard dá boas-vindas a seu leitor e informa que ele estará em contato com novos autores, novos tradutores e novas experiências.

David Treece⁸⁵ atualmente é diretor do Departamento de estudos portugueses e brasileiros do Centro de Cultura e Sociedade brasileira no King’s College. Em entrevista ele comenta que seu interesse pelo Brasil se deu pelo fato de, em Liverpool,

⁸⁴ Não é possível comentar o trabalho em questão, pois não conseguimos acessá-lo integralmente.

⁸⁵ Todas as informações sobre David Treece foram obtidas nos sites: disponíveis em: <<http://www.kcl.ac.uk/schools/humanities/depts/pobrst/staff/treece>> e <<http://www.oilondres.com.br/estudos/davidtreece.htm>>. Acesso em 07/05/2009.

ele ter tido como orientador John Gledson, um dos maiores especialistas em Machado de Assis.

Além de ter traduzido para a língua inglesa o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu, David Treece traduziu os seguintes autores: João Gilberto Noll, Ana Cristina César e João Guimarães Rosa. Atualmente, além de suas atividades acadêmicas, David Treece dedica-se a tradução de canções brasileiras para a língua inglesa.

O livro em língua portuguesa traz algumas notas de rodapé e a maioria dos contos tem dedicatória. Esses dois elementos paratextuais foram suprimidos em *Dragons...*. Quanto às epígrafes dos contos, elas foram traduzidas, porém a epígrafe do livro, a de Adélia Prado, e a epígrafe às avessas, a de Ana Cristina César foram suprimidas. Outro ponto a ser destacado é que na edição não há prefácio, nem notas do tradutor.

A seguir um quadro com os títulos de cada conto e suas respectivas traduções:

<i>Os Dragões Não Conhecem o Paraíso</i>	<i>Dragons...</i>
Linda, Uma História Horrível	Beauty
O Destino Desfolhou	The Leaves of Fate Have Fallen
À Beira do Mar Aberto	On the Shore of the Open Sea
Sem Ana, Blues	Blues Without Ana
Saudades de Audrey Hepburn	Missing Audrey Hepburn
O Rapaz Mais Triste do Mundo	The Saddest Boy in the World
Os Sapatinhos Vermelhos	The Little Red Shoes
Uma Praiazinha de Areia Bem Clara, Ali, na Beira da Sanga	A White Sandy Beach, Down by the Gully
Dama da Noite	Queen of the Night
Mel & Girassóis	Honey and Sunflowers
A Outra Voz	The Other Voice
Pequeno Monstro	Little Monster
Os Dragões Não Conhecem o Paraíso	Dragons...

Um fato que gostaríamos de destacar se refere ao conto “À beira do mar aberto”. Conforme afirmação feita no segundo capítulo deste trabalho, o conto tem um parágrafo só e vários pontos no início e no final da narrativa, pontos que nos permitem fazer a interpretação de que esse formato acompanha a ideia do título, a de um mar aberto, que não se sabe onde começa ou termina. Em *Dragons...*, “On the shore of the open sea” não traz esses pontos, podendo assim reduzir as possibilidades de leituras.

3.3. Cotejo: *Os dragões não conhecem o paraíso* e *Dragons...* - Alusões e citações de trechos, títulos de canções e cantores

Pelo fato de este capítulo lidar com o cotejo dos textos fonte e alvo, é importante lembrar que só é possível falar da tradução por meio de um olhar brasileiro. Se o leitor é estrangeiro, seu repertório pode ser mais ou menos amplo. Reconhecemos, então, que nosso julgamento sobre a possível recepção por parte do leitor em inglês é apenas uma projeção. Portanto, os comentários feitos não podem ser dados como corretos em sua totalidade, porque sabemos que nenhuma análise é neutra.

A partir dos levantamentos feitos no segundo capítulo desta dissertação, podemos notar que a presença da música em *Os dragões não conhecem o paraíso* se dá de diversas formas. Encontramos alguns aspectos formais recorrentes, motivo que nos levou a separá-los em grupos.

- 1- Alusões e citações de trechos e títulos de canções
 - a- Indicação por meio de hífen
 - b- Indicação com realce em itálico
 - c- Indicação por meio de nota de rodapé/epígrafe
 - d- Indicação com as iniciais das palavras do texto em caixa alta
 - e- Sem indicação
- 2- Menção a cantores
- 3- Estilo musical/trilha sonora
- 4- Prosa poética

Quanto ao item quatro, consideramos importante destacar que entendemos a poeticidade na prosa de Caio Fernando Abreu como mais um elemento musical em suas narrativas, pois a musicalidade também se faz presente no andamento do texto.

Antes de iniciarmos nossas reflexões e leituras da tradução de *Os dragões não conhecem o paraíso*, é importante lembrar a afirmação – talvez até bastante difundida, mas algumas vezes deixada de lado – de Umberto Eco em seu *Quase a mesma coisa*:

a tradução se apoia em algum processo de negociação, sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra – e no fim as partes em jogo deveriam

experimentar uma sensação de razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo. (ECO, 2007, p. 19).

Tendo a afirmação de Eco em mente, não será nossa intenção julgar a qualidade da tradução. Mostraremos as escolhas e as saídas encontradas pelo tradutor diante da prosa literária de Caio Fernando Abreu. Consideraremos ainda que a tradução foi feita há mais de vinte anos, momento em que as tendências editoriais eram outras e as possibilidades de pesquisa quanto a um universo intertextual tão amplo eram bastante limitadas, se compararmos com o que vivemos hoje.

3.3.1. Alusões e citações de trechos e títulos de canções indicadas por meio de hífen

Caio Fernando Abreu, em seus textos, utilizava a composição de palavras por justaposição para marcar lugares-comuns, clichês. Este recurso estilístico é comentado por Nilce Sant’Anna Martins em seu *Introdução à estilística* (2003). Segundo a autora, “Um composto pode condensar uma frase feita, uma locução popular ou usual” (p.123). Para Ieda Maria Alves, esse tipo de composição pode ser usado com a intenção de “simplesmente [...] chamar a atenção do leitor” (1990, p. 46). Além das possibilidades elencadas por Martins e Alves, Abreu se valia da composição de palavras por justaposição para citar ou mencionar trechos e títulos de canções, como se fossem uma coisa só.

De modo geral, notamos que na tradução para língua inglesa do livro esse recurso formal foi mantido. O que nos chama atenção é que os trechos de canções foram traduzidos, como se a canção em língua inglesa fosse uma invenção do autor e não uma referência que, de fato, se faz na língua fonte.

Vejamos, então, alguns exemplos, começando por “O destino desfolhou” no momento em que o narrador descreve o início da apresentação de Beatriz “num dos festivais de fim de ano do Grupo Escolar, no Cine Cruzeiro do Sul”. Chamamos a atenção para o fato de que, embora a gradação se mantenha, as metáforas “vidro, agulha, espinho” passam a ser comparações, por meio da conjunção “like” no conto em língua inglesa. (p. 25):

Do acordeom e da voz dela, uma voz fina de vidro, agulha, espinho, brotava aos poucos uma valsinha chamada <i>O Destino Desfolhou</i> .	Gradually a little waltz called <i>The Leaves of Fate Have Fallen</i> began to emerge from the accordion and her voice started to flow, a
---	---

O-nosso-amor-traduzia-felicidade-e-afeição, ele lembraria, suprema-glória-que-um-dia-tive-ao-alcance-da-mão. O coração bateu mais forte (p. 25)	voice that was thin and fine like glass, like a needle, like a thorn. Our-love-spelled-tenderness-and-bliss-divine, he remembered, unrivalled-joy-one-day-you-were-almost-mine. His heart beat faster. (p. 14)
---	--

A citação dos versos iniciais da letra de *E o destino desfolhou* é interrompida pelo narrador que conta que o personagem se lembrava da canção. Essa interrupção também é feita em “The leaves of fate have fallen” e, notamos que a citação indicada por meio de hífen se dá nos dois trechos.

Ainda em “O destino desfolhou” há a menção da canção *Dindi* e a citação de alguns de seus versos no momento em que o narrador comenta o amor platônico do personagem e o fato de ele se sentir melancólico por não ter Beatriz por perto:

Mas só perguntava por ela, [...] Quase nada além daquele corpo crescendo em direções imprevistas, de um B gótico desenhado em segredo e carinho nas folhas finais dos cadernos, principalmente os de Geografia, quando tentava decorar as capitais – Suíça, capital Berna; Polônia, capital Varsóvia; Honduras, capital Te-gu-ci-gal-pa – e a cada nome estranho repetia e repetia, morto de saudade: para lá, então, para lá, Beatriz, quem sabe – vamos? (p. 31).

Escreveu sonetos de pé quebrado, sem parar ouviu Silvinha Telles num compacto cantando ah-Dindi-se-soubesses-o-bem-que-eu-te-quero-o-mundo-seria-Dindi-lindo-Dindi... (p. 31)	He wrote sonnets which didn't scan, and listened endlessly to a single of Silvinha Telles singing Oh-Babe-if-you-knew-how-much-I-love-you-the-world-would-be-sweet-Babe-sweet... (p. 21.)
---	---

Embora “listened endlessly to a single of Silvinha Telles singing” apareça no conto em língua inglesa e isso indique a presença da música, a tradução/invenção da canção em língua inglesa do trecho da canção – ainda que marcada por meio de hífen - pode não significar muito para o leitor inglês.

Além disso, nossa pesquisa encontrou uma versão em língua inglesa de *Dindi*⁸⁶, interpretada por Frank Sinatra, presente no álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, de 1967, que poderia ser utilizada no texto traduzido. O trecho da canção em língua inglesa equivalente à citação feita no conto e português é: “Oh, Dindi, if I only had words I would say all the beautiful/ things that I see when you're with me, Oh my Dindi”.

⁸⁶ Ouvir 51 Frank Sinatra - *Dindi*.

Em “Mel & Girassóis” há uma série de exemplos que vamos destacar: o primeiro deles se dá, na segunda parte da história, quando os protagonistas se encontram pela segunda vez:

De longe, olharam-se distraídos, tomaram seus cafés, fumaram seus cigarros, pediram licença, debruçaram-se um pouco pelas varandas ao som de é-doce-morrer-no-mar ou minha-jangada-vai-sair-pro-mar. Depois, delicadamente foram dormir. Sozinhos. (p. 103)	They looked distractedly at each other from afar, had their coffee, smoked their cigarettes, said excuse me, leaned for a while out over the verandahs to the sound of It's-so-lovely-to-die-at-sea or My-raft's-going-out-to-sea. Then they discreetly went to bed. Alone. (p. 93-94)
---	--

Logo depois de o casal dançar junto algumas canções tocadas pelo conjuntinho de músicos do hotel “como Beatles, Caetano ou Roberto Carlos”. O narrador insinua que a moça ficou excitada durante a canção *Cavalgada*, de Roberto e Erasmo Carlos:

[...] e ela de repente ficou toda arrepiada com vou-cavalar-por-toda-a-noite, encostou a cabeça no ombro dele. (p. 107)	[...] and she suddenly got goose pimples hearing I'm-gonna-ride-the-whole-night-through and leaned her head on his shoulder. (p. 97)
---	--

Mais adiante o narrador descreve o início desse curto relacionamento do casal, alternando características de um e de outro:

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

Cada um, então, imita um cantor, interpretando suas respectivas canções.

Ela imitava Nara Leão: se-alguém-perguntar-por-mim. Ele, Dick Farney: pelas-manhãs-tu-és-a-vida-a-cantar. (p. 108)	She imitated Nara Leão: if-someone-asks-after-me. He imitated Dick Farney: you're-the-dawn-chorus-of-life. (p. 99)
--	--

No final da sexta parte da história, momento em que o casal já começa a se lembrar da rotina de São Paulo, os personagens cantam a canção *Pra machucar meu coração*, de Ary Barroso.

O sol continuava a descer, tomaram três latinhas de cerveja cada um, lembraram da letra inteira de tá-fazendo-um-ano-e-meio-amor-que-o-nosso-lar-desmoronou (p. 111)	The sun was still going down, they had three cans of beer each, remembered all the words to darling-it's-a-year-and-a-half-since-our-home-fell-apart (p. 102)
--	---

Na sétima e última parte do conto, quando o casal parece estar em clima de despedida, já que era a última noite em que conversariam e dançariam juntos no hotel antes de retomarem suas rotinas, há a menção da canção *Lygia* e a citação de dois de seus versos e, mais uma vez, embora a tradução dos versos não remeta a alguma canção, o nome de Tom Jobim, a indicação de que o conjuntinho tocava uma canção que poderia ou não ter sido gravada por João, pode dar o tom/indicar que a canção se faz presente na narrativa.

Foi quando o conjuntinho começou a tocar <i>Lygia</i> , de Tom Jobim, que eles falaram juntos: o João um dia devia gravar essa, já gravou? Não me lembro: e-quando-eu-me-apaixonei-não-passou-de-ilusão. (p.112)	It was when the band began to play <i>Lygia</i> , by Tom Jobim, that they said together: João should record this some day, has he? I can't remember — and-when-I-fell-in-love-it-was-just-an-illusion. (p. 102-103)
--	---

Já no desfecho da narrativa, quando a moça convida seu par para entrar em seu bangalô e põe uma fita de Nara Leão, o título e o trecho da canção foram omitidos em língua inglesa, porém acreditamos que isso não tenha comprometido o clima musical, pois está indicado no texto traduzido que o casal dançou ao som de Nara Leão.

Ela apertou um botão e, de um gravador, começou a sair a voz de Nara Leão cantando <i>These Foolish Things</i> : coisas-assim-me-lembram-você. Ela veio meio balançando ao som do violão e convidou-o para dançar, um pouco mais. Ele aceitou, só um pouquinho. (p. 113).	[...] button and from a cassette player the voice of Nara Leão started singing. She came over to him swaying a little to the sound of the guitar and invited him to dance, just a little more. He accepted, just for a bit. (p. 104)
---	--

Passemos agora aos excertos em que há alusões e citações de trechos e títulos de canções realçadas em itálico em *Os dragões não conhecem o paraíso* e suas traduções em *Dragons....*

3.3.2. Alusões e citações de trechos e títulos de canções indicadas com realce em itálico

Nos trechos a seguir as marcas de canção aparecem por meio do itálico. Até o momento não foi possível saber se houve um critério do autor ou do editor para ter feito marcações diferentes ao se referir a canções ou cantores. Assim como no primeiro

grupo, a tradução para a língua inglesa manteve essas marcas. Os primeiros exemplos para este levantamento aparecem em “O destino desfolhou”.

O nome da canção, que é também o título do conto, aparece na cena em que o narrador conta que Beatriz começava a cantar a canção de Carlos Galhardo:

Do acordeom e da voz dela, uma voz fina de vidro, agulha, espinho, brotava aos poucos uma valsinha chamada <i>O Destino Desfolhou</i> . (p. 25)	Gradually a little waltz called <i>The Leaves of Fate Have Fallen</i> began to emerge from the accordion and her voice started to flow, a voice that was thin and fine like glass, like a needle, like a thorn. (p. 14)
---	---

Mais adiante no conto, a canção é mais uma vez mencionada:

Na manhã seguinte, quando Toninho aos berros finalmente conseguiu acordá-lo, lembrava apenas de ter pedido para ouvir <i>O Destino Desfolhou</i> (p. 33).	The following morning when, with a lot of yelling, Toninho finally managed to wake him up, all he could remember was having asked to hear <i>The Leaves of Fate Have Fallen</i> , (p. 23)
---	---

Existe ainda uma outra passagem do conto em que um nome de canção é destacado em itálico: refere-se ao momento em que o personagem escuta a canção *As tears go by*, interpretada por Marianne Faithfull (houve um erro gramatical em língua portuguesa, que foi corrigido na tradução para o inglês). Neste caso, a referência fica bastante clara pelo fato de a canção pertencer ao universo anglófono.

- Tinha? (Tanto tempo hoje, a garrafa de vinho quase vazia e a voz travada de Marianne Faithfull cantando <i>As Tears Goes By</i> , tantas dores novas, e tão inesperadas, tivesse visto de lá, naquele tempo, com aqueles olhos que nunca mais teria.) (p. 32)	Was he? (It's so long ago now, the bottle of wine's almost empty and Marianne Faithfull's embittered voice sings <i>As Tears Go By</i> , and there have been so many new and unexpected pains, if only he could have known then, at that moment, with those lost young eyes he had then.) (p. 22)
---	---

Destacamos agora um trecho do conto “Os sapatinhos vermelhos”, porque possivelmente houve um erro de revisão que se manteve na tradução para a língua inglesa. O trecho se dá quando Adelina está se preparando para sair de casa com a intenção de se vingar de seu ex-amante.

Perfeitamente: Adelina colocou um disco – nem Charles Aznavour, nem Glenn Miller, mas uma úmida Billie Holiday, <i>I'm glad, you're bad</i> , tomando o cuidado de acionar o	Perfect. Adelina put on a record, not Charles Aznavour, or Glen Miller, but a lush Billie Holiday number, <i>I'm glad, you're bad</i> , taking care to press the button so that the needle
--	--

botão para que a agulha voltasse e tornasse a voltar sempre, <i>don't explain</i> , depois deixou a banheira encher aos poucos de suave água morna, salpicou os sais antes de mergulhar, com Billie gemendo rouca ao fundo, <i>lover man</i> (p. 72)	would return and keep returning to the beginning, <i>don't explain</i> , then she slowly filled the bath with tepid water and sprinkled in some bath salts before sinking in herself, Billie moaning hoarsely in the background, <i>lover man</i> , (p. 60)
--	---

Acreditamos que “I’m glad you’re bad” seja uma citação de *Don’t explain*. Entretanto, a letra da canção é “I’m glad you’re back” e essa citação com o erro foi mantida em *Dragons*....

Outro exemplo que vale destacar está em “Uma praiazinha bem clara, ali na beira da sanga”, quando o narrador fala com Dudu. No trecho, há a falta de itálico para realçar o nome da canção *Pedacinhos de céu*. Na tradução para língua inglesa, além do título da canção, “chorinho” também apresenta essa forma de realce, talvez por se tratar de uma palavra estrangeira.

<i>Só quando olhasse para cima, poderia ver um pedacinho do céu – e quando escrevi pedacinho de céu lembrei daquela música antiga que você gostava tanto, era mesmo um chorinho?</i> (p. 82)	<i>You’d only see a little patch of sky if you looked up — and when I wrote little patch of sky I remembered that old tune you liked so much, wasn’t it a chorinho?</i> ” (p. 71.)
--	--

Em “Mel & Girassóis”, o trecho a seguir chamou-nos a atenção, pois o nome da canção *O pato* foi traduzida para *The birdie song*⁸⁷, uma canção que, de fato, existe (em versão instrumental)⁸⁸, entretanto a melodia de *The birdie song* não tem relação com as melodias da bossa-nova, tão presente em “Mel & Girassóis”.

Empatados, encontraram-se em João Gilberto, que ouviam sozinhos em seus pequenos, mas bem decorados apartamentos urbanos [...] Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando O Pato. (p. 106-107)	At one-all they came together over Joao Gilberto, whom they both listened to alone in their small but well-appointed apartments [...] A little silly but very happy, they started singing The Birdie Song, (p. 97)
---	--

Temos, ainda em “Mel & Girassóis”, mais três trechos com ocorrências parecidas: Os três exemplos a seguir se dão em momentos em que o casal dança:

Descobriram à noite, dançando <i>Love is a Many Splendored Thing</i> . No começo, afastados, depois cada vez mais próximos, à	They found out in the evening, dancing to <i>Love is a Many Splendoured Thing</i> . At first a little apart, then closer and closer as the
---	--

⁸⁷ Ouvir 51 The Tweets - *The Birdie Song*.

⁸⁸ Ao que parece a música não tem letra oficial, porém algumas pessoas cantam-na com a seguinte letra: “With a little bit of this, and a little bit of that, and you shake your bum na na na na”.

medida em que o maestro do conjuntinho enveredava por ciladas como Beatles, Caetano ou Roberto Carlos. Cantaram juntos <i>Eleanor Rigby</i> (p. 107) .	bandleader struck out along perilous paths such as the Beatles, Caetano Veloso or Roberto Carlos. They sang <i>Eleanor Rigby</i> together (p. 97)
--	---

Foi quando o conjuntinho começou a tocar <i>Lygia</i> , de Tom Jobim, que eles falaram juntos” (p. 112)	It was when the band began to play <i>Lygia</i> , by Tom Jobim, that they said together: (p. 102-103)
---	---

O ônibus até o aeroporto saía às oito, o dela, às nove, o dele, e continuavam os dois no meio da pista, sem conseguir parar de dançar coisas como <i>Moonlight Serenade</i> , ou <i>As Time Goes By</i> , músicos cúmplices.”(p. 112)	Her bus to the airport left at eight, his at nine and the two of them were still in the middle of the floor, they couldn’t stop dancing to things like <i>Moonlight Serenade</i> , or <i>As Time Goes By</i> , their own secret tunes. (p. 102-103)
---	---

Em “Pequeno monstro”, quando o narrador sai de casa para evitar o encontro com o primo Alex, há a citação de versos da canção *Noite escura*, de Demóstenes Gonzáles. Destacamos o fato de a tradução para língua inglesa além de ter sido realçada em itálico, como em língua portuguesa, foi separada por hífen.

Passaram uns bagaceiras com violão e uma garrafa de cinzano, abraçados, cantando uma música de parque. [...] só ouvia aquelas vozes bem de bagaceiras mesmo, cada vez mais longe, cantando <i>a noite tá tão escura/ a lua fez feriado/ estou sofrendo a tortura/ de não sentir-te ao meu lado.</i> ” (p. 127)	A few yobs came along with a guitar and a bottle of Cinzano, arm in arm, singing some song or other. [...] I’d hear was those yobbish voices further and further away, singing, <i>it’s-so-dark-tonight/it’s-the-moon’s-night-off-tonight/ and-I’m-feeling-so-blue/ ’cos-I’m-here-without-you.</i> (p. 118-119)
--	---

A canção *It’s now or never* é mencionada em “Pequeno monstro” no momento em que o personagem principal conversa com seu primo na praça, quando vão tomar um chope:

[...] eu criei coragem e falei pra ele que queria ser músico, fazer rock que nem o do Elvis, que eu sabia de cor uns pedacinhos dumas músicas em inglês mesmo e ele cantou rindo <i>it’s now or never</i> , só um pedaço, depois (p. 141-142)	[...] I got up courage and told him I wanted to be a musician and play rock and roll just like Elvis, that I knew some bits of songs by heart in English and he sang laughing <i>it’s now or never</i> , just a bit, (p. 133)
---	---

Passemos agora aos trechos em que há alusões e citações de trechos e títulos de canções cujas indicações são feitas por meio de nota de rodapé/epígrafe em *Os dragões não conhecem o paraíso* e suas traduções em *Dragons....*

3.3.3. Alusões e citações de trechos e títulos de canções indicadas por meio de nota de rodapé/epígrafe

As citações que possuem suas fontes explicitadas pelo autor em *Os dragões não conhecem o paraíso* não são recorrentes, mas elas se fazem presentes no livro como indicado acima. Em “Linda, uma história horrível”, como já mencionado, a canção “Só as mães são felizes”, de Cazuza, serve de epígrafe:

Você nunca ouviu falar em maldição / nunca viu um milagre / nunca chorou sozinha num banheiro sujo / nem nunca quis ver a face de Deus. (Cazuza: <i>Só as Mães São Felizes</i>) (p. 13)	You’ve never heard of damnation / you’ve never seen a miracle / you’ve never wept alone in a dirty bathroom / and you never wanted to see the face of God. (Cazuza: <i>Only Mothers Are Happy</i>) (p. 1).
---	--

Em “Saudades de Audrey Hepburn” um trecho da canção “São João, Xangô menino”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, é citado e realçado em itálico tanto em *Os dragões*, quanto em *Dragons*.... Nesse caso há uma nota de rodapé do autor indicando o nome da canção e seus compositores. Essa informação foi dada na tradução para a língua inglesa, mas já incorporada ao texto.

[...] quero ser sempre o menino, Xangô/ na fogueira e na razão – cantarolou em silêncio. E o balão foi subindo, sem garoa caindo, vermelho e branco, enquanto todos aplaudiam com caras de loucos fatigados da própria loucura iluminada pelas chamas da fogueira. (p. 53-54).	[...] <i>Oh Saint John, boy-child Shango/in the fire of Saint John/I always want to be the boy-child, Shango/in the fire and in my mind — he silently hummed in silence <u>the words from a song by Veloso and Gil</u>. As the red and white balloon began its ascent there was no sign of drizzle. Everyone applauded, illuminated by the flames of the fire, they all looked like madmen weary of their own madness.</i> (p. 42 – grifos nossos)
--	--

Vejamos agora mais um grupo com passagens em que há alusão de trechos de canção cuja indicação é feita por meio das letras iniciais das palavras do texto em caixa alta em *Os dragões não conhecem o paraíso* e sua tradução em *Dragons*....

3.3.4. Alusões e citações de trechos e títulos de canções indicadas com as iniciais das palavras do texto em caixa alta

Em todo o volume estudado, encontramos apenas um exemplo em que há referência à música cuja marcação tenha sido feita por meio das iniciais de cada palavra em caixa alta, ela se dá em “Saudades de Audrey Hepburn” nos primeiros momentos da narrativa. No trecho a seguir há uma alusão à canção *Nervos de aço*, de Lupicínio Rodrigues:

<p>Era quarta-feira, usava uma guia de Xangô, vermelha e branca. A mesma que tempos depois arrebentaria num estalo inesperado, ao tirar a última peça de roupa para deitar-se ao lado de um outro qualquer. Sem medo da morte, porque esta quase história pertence àquele tempo em que amor não matava. Sabia do clima de bolero desse Um Outro Qualquer, mas foi assim que foi. Nu, apoiado no cotovelo, o Outro Qualquer esperou sem entender, citando Marx e falando em baixo-espírito (p. 50)</p>	<p>It was Wednesday, he was wearing the God Shango's red and white amulet. The same amulet that some time afterwards would unexpectedly snap and break into pieces as he took off the last item of clothing before going to bed with someone or other. The incident didn't inspire fear of death because this quasi-story belongs to a time when love wasn't a fatal disease. Naked, propped upon one elbow, the Someone Or Other quoted Marx, talked about spiritualism (p. 37-38)</p>
---	---

Embora “Um Outro Qualquer” apareça em língua inglesa como “Somone Or Other”, ambos marcados por iniciais em caixa alta, o trecho “Sabia do clima de bolero desse Um Outro Qualquer, mas foi assim que foi” (p. 50) foi omitido na tradução para língua inglesa, logo o clima de bolero, estilo musical da canção *Nervos de aço*, fica perdido na tradução.

Passemos agora aos trechos em que há alusões e citações de trechos e títulos de canções cujas Indicações não apresentam marcas formais no texto de *Os dragões não conhecem o paraíso* e suas traduções em *Dragons...*

3.3.5. Alusões e citações de trechos e títulos de canções sem indicação

Em “O destino desfolhou” há um capítulo chamado “Ah, dindi...” – alusão à canção *Dindi*, composta por Tom Jobim – e, em língua inglesa o capítulo chama-se “Oh, Babe...”. Oh Babe, forma carinhosa de se referir a alguém em língua inglesa, não seria um bom equivalente para Dindi⁸⁹.

⁸⁹ Embora seja possível fazer uma leitura em que Dindi seja objeto de desejo (o nome de uma mulher) do eu-lírico da canção, Dindi não é uma espécie de apelido carinhoso, Dindi, na verdade, era Dirindi, uma “vasta natureza e seus segredos”, fazenda vizinha da casa de Tom Jobim. Recomendamos a leitura de JOBIM, Helena. Jobim, um homem iluminado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

No conto “Saudades de Audrey Hepburn” a citação às avessas da canção típica de festas de São João *Sonho de papel*, de Carlos Braga e Alberto Ribeiro, é perdida na tradução para língua inglesa:

[...] quero ser sempre o menino, Xangô/ na fogueira e na razão – cantarolou em silêncio. E o balão foi subindo, sem garoa caindo, vermelho e branco, enquanto todos aplaudiam com caras de loucos fatigados da própria loucura iluminada pelas chamas da fogueira. (p. 53-54).	[...] <i>Oh Saint John, boy-child Shango/in the fire of Saint John/I always want to be the boy-child, Shango/in the fire and in my mind — he silently hummed in silence <u>the words from a song by Veloso and Gil</u>. As the red and white balloon began its ascent there was no sign of drizzle. Everyone applauded, illuminated by the flames of the fire, they all looked like madmen weary of their own madness. (p. 42 – grifos nossos)</i>
--	--

Nesse mesmo conto há uma citação do primeiro verso da canção “Rua Augusta”, de Eduardo Araújo. A alusão à canção em língua portuguesa corrobora a ideia de velocidade do andamento da canção e do texto. Em língua inglesa “Oh, going down Augusta Street at seventy-five miles an hour” é mais um fato da enumeração feita pelo autor.

Algo como Mandalas Alquímicos e a Arquitetura das Catedrais Góticas, Prefixos Sânskritos na Obra de Guimarães Rosa, ou ainda Premonições Pós-Modernas no Cinema de J. B. Tanko. Ah descer a rua Augusta a cento e vinte por hora, altas botas, argola de calipso no convés da caravela, jaqueta de couro negro, madrugadas, temporais nas descargas abertas das motocicletas. (p. 55.).	Why not take some evening course or other in the winter? Alchemic Mandalas and the Architecture of Gothic Cathedrals for example, or Sanskrit Prefixes in the Work of Guimarães Rosa, or even Post-Modern Premonitions in the Cinema of J.B. Tanko. Oh, going down Augusta Street at seventy-five miles an hour, high boots, wearing gypsy earrings on the deck of the caravel, a black leather jacket, early mornings, blasts from the open exhausts of motorbikes. (p. 43)
---	--

Em “O rapaz mais triste do mundo” há a menção da canção *Time*, de Tom Waits, e pelo fato de ela fazer parte do universo anglófono a referência se mantém.

A voz rouca de Tom Waits repete e repete e repete que este é o tempo, e que haverá tempo, como num poema de T. S. Eliot, e sim, deve haver, certamente (p. 67.)	Tom Waits’ hoarse voice repeats over and over that this is the time, and that there will be time, just like in a poem by T.S.Eliot, and yes, it must be true (p. 55)
---	--

Quando Adelina e os rapazes começam o jogo da sedução em “Os sapatinhos vermelhos”, há a menção da canção *Deixa eu te amar*. Acreditamos que pelo fato de o

narrador indicar que havia uma canção ao fundo, e que sua letra dê pistas das intenções do rapaz, isso fique claro para o leitor do texto em língua inglesa e, mais uma vez, temos um exemplo em que há a ficcionalização da tradução.

Descruzou as pernas, o joelho dele tornou a apertar o interior de suas coxas. Quero te jogar no solo, a música dizia. (p. 74)	She uncrossed her legs. His knee pressed against the inside of her thighs again. I wanna throw you on the floor, the song was saying (p. 63)
---	--

Ainda em “Os sapatinhos vermelhos” há a menção da canção de Roberto Carlos *O côncavo e o convexo*:

Então dançaram, um de cada vez, o negro apoiou a mão pesada na cintura dela e, puxando-a para si, encaixou o ventre dos dois, quase como se a penetrasse assim, ao som de um Roberto Carlos daqueles de motel, o côncavo, o convexo, tão apertado e rijo que ela temeu que molhasse a calça. (p. 76).	Then they danced, each of them once. The black guy rested his heavy hand on her waist and, pulling her towards him, locked their groins together almost as if he were penetrating her, to the sound of one of those Roberto Carlos records you hear in motels, concave/convex, so tight and hard that she was afraid she'd wet her knickers. (p. 65)
---	--

Em “Mel & Girassóis”, quando os personagens estão juntos na praia, e há a menção e a alusão de *O barquinho* e *Carolina* respectivamente, o leitor do texto em língua inglesa possivelmente nem imaginará que se trata de uma passagem em que a música se faz presente, já que a alusão à *Carolina* é bastante sutil, e ver “um barquinho a deslizar, no macio azul do mar” pode, além de mais uma interferência musical, ser mais um elemento no cenário em que a narrativa se faz.

[...] Então ele viu um barquinho a deslizar, no macio azul do mar, mostrou para ela, que viu também. (p. 106-107)	[...] Then he saw a little boat gliding across the soft blue of the sea, showed her, she saw it too. (p. 97)
---	--

Quanto à alusão sem marcas à canção *Com mais de 30*, de Marcos Valle, no final do trecho a seguir, também do conto “Mel & Girassóis”, ela se perde no texto em língua inglesa e possivelmente se perde também caso o leitor brasileiro seja mais jovem, ou não tenha muito repertório de canções da música popular brasileira, porque fica a impressão de que “tinham os dois mais de trinta” seria apenas uma informação quanto à idade dos personagens.

Descobriram à noite, dançando Love is a Many Splendored Thing. No começo, afastados, depois cada vez mais próximos, à medida em que o maestro do conjuntinho enveredava por ciladas como Beatles, Caetano ou Roberto Carlos. Cantaram juntos Eleanor Rigby, tinham os dois mais de trinta (p. 107) .	They found out in the evening, dancing to <i>Love is a Many Splendoured Thing</i> . At first a little apart, then closer and closer as the bandleader struck out along perilous paths such as the Beatles, Caetano Veloso or Roberto Carlos. They sang <i>Eleanor Rigby</i> together, they were both over thirty (p. 97)
--	--

Em “Mel & Girassóis” há mais um trecho com menção de canção sem marcas, no caso, *Corcovado*, de Tom Jobim:

Nada sabiam de punks, darks, neons, cults, noirs. Eram tão antigos caminhando de mãos dadas naquela areia luminosa, macia de pisar quando os pés afundam nela lentamente. Carne de lagosta, creme, neve. Tão bom encontrar você, um cantinho, um violão. (p. 108)	They knew nothing of punks, goths, new romantics. They were so old, walking hand in hand along that sparkling sand, soft under the feet as they slowly sank into it. Lobster flesh, cream, snow. So nice meeting you, finding a quiet spot, with a guitar. (p. 99)
---	--

Passemos agora aos trechos em que há menção a cantores tanto da música popular brasileira quanto de músicas conhecidas mundialmente no texto de *Os dragões não conhecem o paraíso* e suas traduções em *Dragons...*

3.3.6. Menção a cantores

De modo geral, as menções a cantores e músicos em *Os dragões não conhecem o paraíso* foram mantidas em *Dragons...* e o clima que cada cantor traz para as narrativas pôde ser mantido, sobretudo, quando os músicos são americanos, ingleses ou conhecidos mundialmente.

No trecho a seguir, em “Saudades de Audrey Hepburn”, há o momento em que o personagem procura uma peça de Charlie Parker, saxofonista e compositor americano.

Mas só muito mais tarde, como um estranho flash-back premonitório, no meio duma noite de possessões incompreensíveis, procurando sem achar uma peça de Charlie Parker pela casa repleta de feitiços ineficientes (p. 55.)	But only much later, like a strange premonitory flash-back, in the middle of a night of mysterious possession, as he looked in vain for apiece by Charlie Parker, wandering around the house crammed full of good luck charms that didn't work (p. 44)
---	--

No conto “O rapaz mais triste do mundo”, o narrador escolhe uma canção do músico norte-americano Tom Waits para embalar o encontro entre os personagens. O cantor é mencionado em dois momentos da narrativa.

Debruçado na caixa, o dono dorme. Gastei quase todas as minhas fichas: tudo é blues, azul e dor mansinha. Só me resta uma, que vou jogar certo em Tom Waits. Me preparo. (p. 65.)	Slumped over the till, the owner is asleep. I've spent nearly all my jukebox tokens — it's all blues, blue and gentle pain. I've got just one left, which I'm definitely going to risk on Tom Waits. I get ready. (p. 53)
---	---

A voz rouca de Tom Waits repete e repete e repete que este é o tempo, e que haverá tempo, como num poema de T. S. Eliot, e sim, deve haver, certamente” (p. 67.)	Tom Waits' hoarse voice repeats over and over that this is the time, and that there will be time, just like in a poem by T.S.Eliot, and yes, it must be true (p. 55)
--	--

No mesmo conto a cantora de blues Bessie Smith e o músico Louis Armstrong são mencionados em

Por isso mesmo hesito, então, entre jogar minha ficha em Bessie Smith ou Louis Armstrong [...], para facilitar o fluxo, desimpedir o trânsito, para adoçar ou amargar as coisas (p. 61).	So I hesitate, do I spend my token on Bessie Smith or Louis Armstrong [...] to better smooth the flow, unjam the traffic, make things sweeter or more bitter? (p. 49)
--	---

Logo no início de “Os Sapatinhos Vermelhos”, Adelina se lembra de seu comportamento submisso com seu ex-amante e os músicos Glenn Miller e Charles Aznavour são mencionados. Pelo fato de os músicos serem mundialmente conhecidos, provavelmente o leitor do texto em inglês fica sabendo mais do gosto musical do amante de Adelina.

[...] a coreografar jantares à luz de velas – Glenn Miller ou Charles Aznavour? –, vertendo trêfega os sais – camomila ou alfazema? – na água da banheira, preparando uísques – uma ou duas pedras hoje, meu bem? (p. 70)	[...] choreographing candle-lit dinners — Glenn Miller or Charles Aznavour? Mischievously pouring in the bath salts — camomile or lavender? Fixing him his Scotch — one or two ice cubes today, darling? (p. 57-58)
---	---

Em seguida, nesse mesmo conto, As cantoras Fafá de Belém e Alcione são mencionadas durante a orgia no apartamento de Adelina. Neste caso, a menção dos nomes das cantoras brasileiras provavelmente não dê pistas quanto ao gosto dos personagens.

Que tirasse tudo, menos os sapatos – os três imploraram no quarto em desordem. [...] Fafá de Belém antiga no toca-discos (escolha do tenista-dourado, o negro queria Alcione),	Take off everything, except the shoes, they all begged her in the untidy bedroom. [...] an old Fafá de Belém song on the record player (the golden tennis player's choice, the black guy
--	--

cinzeiro transbordante na mesinha-de-cabeceira. (p. 77)	wanted Alcione), an overflowing ashtray on the bedside table. (p. 66)
---	---

Há dois exemplos com menção de cantores em “Mel & Girassóis”. Acreditamos que nos dois exemplos a manutenção das menções em “Honey and Sunflowers” dá o tom desejado pelo autor. O primeiro deles se dá na descrição do cenário, quando os personagens vão jantar, antes que eles se encontrassem pela segunda vez.

Então foi jantar no restaurante do hotel, aquela coisa de bananas & abacaxis decorando saladas, araras & tucanos empoleirados sobre suflês [...] e de repente houvesse um número rápido com Carmen Miranda nas escadarias, não espantaria. (p. 100).	Then he went to dinner in the hotel restaurant, salad things decorated with bananas and pineapples, macaws and toucans perched on top of soufflés, [...] and if there had suddenly been a quick number with Carmen Miranda on the staircase it wouldn't have surprised anyone. (p. 91)
--	--

O Segundo exemplo se dá na quarta parte da história em que os personagens mapeiam-se verbalmente, bebem, trocam confidências sobre histórias afetivas que viveram até então e dançam abraçados.

Ela disse ah, mas avançou ainda mais e radicalizou em Philip Glass. Ele disse não vi o show (p. 106)	She said oh, but pressed on further and made a radical move with Philip Glass. He said I didn't see the show, (p. 96)
--	---

Esse é mais um trecho em que o leitor médio pode compreender a referência de Caio F., já que Philip Glass é um músico conhecido mundialmente.

Em “Pequeno monstro” há dois momentos em que cantores são mencionados, a saber: Elvis Presley, Carlos Gardel e Maísa.

A Mãe ficou mexendo no rádio, mas só dava descarga no meio dumas rádios castelhanas êle-êrre-uno-êle-êrre-dôs. Nada de Elvis, que eu gostava e ela fingia que não, só Gardel, que ela gostava e eu tinha certeza que não. (p. 128-129)	Mother started playing about with the radio but all she got was interference between some stations in Spanish, station L-R-One station L-R-Two. No Elvis, who I liked and she pretended she didn't, just Gardel who she liked and I definitely didn't. (p. 120)
--	---

À noite, fiquei procurando umas músicas no rádio. Nem Gardel nem Elvis: encontrei Maísa, que o Pai disse que eu não tinha idade pra ouvir. Depravada, falou, e eu não sabia o que isso queria dizer. (p. 146)	That night I tried to find some music on the radio. No Gardel or Elvis. Instead I found Maísa, who Father said I wasn't old enough to listen to. Depraved she is, he said and I didn't know what that meant. (p. 137-138)
---	---

Passemos agora a alguns comentários quanto a estilo musical/trilha sonora encontrados de forma mais “explícita”, de acordo com nossa leitura, em *Os dragões não conhecem o paraíso*.

3.3.7. Estilo musical/trilha sonora

Começemos por “Sem Ana, blues”. Como os elementos musicais desse conto se dão pela estrutura do texto e pela repetição de “Quando Ana me deixou” e “Depois que Ana me deixou”, que também aparecem em “Blues without Ana”, não há a possibilidade de fazermos cotejo porque, de acordo com nossa leitura, esse tom de blues se dá de forma mais sutil, por meio de uma tonalidade presente na narrativa, tonalidade que se manteve em “Blues without Ana”.

Salientamos apenas que “Sem Ana, blues”, que lembra os títulos de canções clássicas desse gênero musical⁹⁰, se perdeu com o título em língua inglesa “blues without Ana”. A dedicatória do conto ao músico Dante Pignatari foi suprimida na publicação em língua inglesa.

O clima de blues em “O rapaz mais triste do mundo” é mantido em *Dragons...*, porque as referências musicais presentes no conto fazem parte do repertório de um leitor médio que provavelmente conhece e está familiarizado com clássicos do estilo. Com a finalidade de ilustrar, colocamos a seguir dois exemplos:

O primeiro se dá no início da narrativa, quando o narrador descreve o cenário e os personagens que aparecerão na história, neste trecho o narrador fala das escolhas musicais que fará para embalar o encontro do homem de quase quarenta anos e do rapaz de quase vinte.

<p>Na máquina de música, para embalar esse encontro que eles ainda não perceberam que estão tendo, para ajudá-los a navegar melhor nisso que por enquanto não tem nome e poderiam sequer ver, se eu não ajudasse – escolherei lentos blues, solos sofridos de sax, pianos lentíssimos, à beira do êxtase, clarinetas ofegantes e vozes graves, negras vozes roucas ásperas de cigarros, mas aveludadas por goles de bourbom ou conhaque, para que tudo escorra dourado como a bebida de outras águas [...] junto à</p>	<p>From the jukebox, to feed this meeting which they haven't realised they're having yet, to help them swim about better in this thing which is still nameless and which they wouldn't even be able to see, if I didn't help them, I will choose: slow blues, soulful sax solos, slow trickling piano on the verge of ecstasy, breathy clarinets and deep voices, dark hoarse voices rough from cigarettes, but velvety from sipping bourbon or brandy. Now everything flows like a golden draught from other waters [...] next to the jukebox, beside</p>
--	--

⁹⁰ *Dallas Blues, Limehouse Blues, Florida Blues, Atlanta Blues e Railroad Blues* para citar apenas alguns.

máquina de música, ao lado do corredor que leva aos banheiros imundos, a criar claridades impossíveis e a ninar com canções malditas nesse encontro inesperado (p. 59.)	the corridor which leads to the filthy toilets; here, creating impossible lucidities and crooning baleful lullabies for them in their unexpected meeting (p. 46-47)
---	---

O segundo exemplo é quando narrador, por meio de uma enumeração, indica que uma conversa banal vai acontecer “como é seu nome, qual o seu signo, quer outra cerveja, me dá um cigarro, não tenho grana, eu pago, pode deixar, fazendo o quê, por aí, vendo o que pinta, vem sempre aqui, faz tanto frio”. O narrador afirma:

[...] quase aperto o botão de outros sons que não aqueles que imagino, tão roucos, para que no grito tenso de um baixo elétrico possam chafurdar na estridência de cada noite. (p. 62).	[...] I almost hit the button for some new sounds, replace the husky tones that I'm imagining with the tense cry of an electric bass enabling them to revel in the shrillness of the night. (p. 50)
---	---

Colocamos a seguir mais dois exemplos ainda em “O rapaz mais triste do mundo” em que o clima de blues se faz presente:

Mas sim branca estrela do mar. Pentáculo, madrepérola. Ostra entreaberta exibindo a negra pérola arrancada da noite e da doença, puro blues. (p. 65.)	But a white starfish. A five pointed star, mother-of-pearl. A half-opened oyster displaying the black pearl torn from the night and from sickness, pure blues. (p. 53)
---	--

O último exemplo se dá quando a narrativa caminha para seu desfecho:

O último garçom traz a última cerveja. Eu jogo minha última ficha na máquina de música, no último blues. Ninguém vê, ninguém ouve mais nada na manhã que chega para adormecer loucuras. Amanhã, você lembrará? (p. 66)	The last waiter brings the last beer. I put my last token in the jukebox, for the last blues. No one sees, no one hears anything else as the approach of morning lulls all crazy thoughts to sleep. Will you remember, tomorrow? (p. 54)
--	--

Passemos agora ao conto “Mel & Girassóis”, embora ele traga inúmeras referências musicais, não é possível afirmar que a proposta de que a história aconteça “ao som de Nara Leão” (no clima da bossa-nova) se faça também em língua inglesa. Sabemos que esse estilo musical foi exportado para todo o mundo, porém, algumas referências se perderam em “Honey and Sunflowers”.

De modo geral, o clima musical das narrativas de Caio Fernando Abreu faz-se presente nas traduções. Mesmo com a ficcionalização das letras de canções brasileiras traduzidas para a língua inglesa, acreditamos que o fato de elas algumas vezes serem

introduzidas ou indicadas tanto graficamente quanto por ações dos personagens, como cantar ou ouvir determinadas canções ou cantores dá a ideia de que a música permeia as narrativas de Caio Fernando Abreu. Somado a isso, as referências a canções e cantores conhecidos da cultura norte-americana ou inglesa aparecem nas narrativas, fato que pode colaborar para a compreensão do leitor inglês.

3.3.8. Prosa poética

Os trechos que escolhemos para fazer parte deste grupo⁹¹ estão relacionados ao primeiro capítulo desta dissertação. É nossa intenção trazer passagens das narrativas de Caio Fernando Abreu em que a linguagem é bastante trabalhada de modo que elementos sonoros sejam marcados/recorrentes. Acolhendo a observação de Marie Hélène Paret Passos, segundo a qual “ao ler com os olhos, só se capta a inércia do escrito. É preciso ler com o ouvido.” (PASSOS, 2011, p. 87). Assim, sugerimos que a leitura dos trechos selecionados seja feita em voz alta de modo que o som seja priorizado.

Começamos com três exemplos do conto “O destino desfolhou”: o primeiro se dá quando o menino descobre que Beatriz está doente. Ao procurar a definição de “leucemia” no dicionário, encontra algo relacionado a “glóbulos” há, então, uma divagação do personagem com o som dessa palavra. As sílabas são separadas como se o menino dissesse “glóbulos” em voz alta e ele encontra semelhança com palavras de mesma sílaba tônica.

Até surpreender, um dia, a palavra nova: leucemia. No dicionário, encontrou. Mas não conseguiu entender direito. Glóbulos, era bonito, redondo. Parecia pétala , sânscrito , dádiva : gló-bu-los. Brancos, excesso. Mata? perguntou no colégio. Disseram que sim. Em pouco tempo. (p. 27)	Until one day he snared the new word: <i>leukaemia</i> . He found in the dictionary. But he couldn't quite grasp what it meant. Blood cells. <i>Globulos</i> , that sounded nice, sort of round. Sounded like ' lobe ', ' lobelia ', ' bauble ': glo-bulo. White, in excess. Does it kill you, he asked at school. They said it did. Rapidly. (p. 16)
--	--

Em língua inglesa “that sounded nice” explicita que era o som da palavra que agradava ao personagem. Em inglês, as proparoxítonas se transformaram em palavras com som de /l/ /b/ e a importância conferida à sonoridade da palavra, que “era bonito”, aparece em *Dragons....*

⁹¹ De acordo com nossa leitura, a partir daqui os sons que nos chamaram atenção foram realçados em negrito.

A segunda passagem que destacamos acontece quando o garoto se declara para Beatriz. Neste trecho, por meio da gradação desse gostar, que parece ir crescendo conforme o menino fala, a repetição de “eu gosto” e de “de ti” mostra quão enfático o garoto deseja ser. No trecho é recorrente o som de /t/:

- Eu gosto de ti , Beatriz. Eu gosto muito de ti . Eu gosto tanto de ti . (p. 28)	“But I love you, Beatriz. I really love you. I love you so much.” (p.18)
---	--

Em língua inglesa a gradação se mantém, porém o ritmo é quebrado, pois as palavras “muito” e “tanto” estão entre “gosto” e “de ti”, já em língua inglesa “really” e “so much” estão entre “I” e “Love” e depois de “Love”, respectivamente.

O diálogo segue e os dois discutem. Quando o garoto diz a ela que ela morrerá (em virtude de sua doença), Beatriz

Não disse nada . Pisando lenta, olhando o sol, Beatriz foi embora para sempre dos doze anos de vida dele . (p. 30)	She didn’t say anything. Treading slowly, looking up at the sun, Beatriz went out of his twelve-year-old life forever. (p. 19)
---	--

No trecho em língua portuguesa chama atenção a repetição do som /d/. Já em língua inglesa, não há repetição, de modo recorrente, de algum som. O que marca o ritmo, nesse caso, é a manutenção da pontuação como na língua fonte.

Sobre o conto “Sem Ana, Blues”, em que não conseguimos fazer cotejo quanto ao estilo musical/trilha sonora, observamos que é uma história cheia de sonoridade. Um exemplo disso seria as nasais /m/ e /n/ que se espalham como se partissem do nome (de) Ana, principalmente em palavras negativas: nunca, ninguém / nunca ninguém jamais... Ana quando. Essas consoantes, para Martins, podem “se harmonizar com as palavras e enunciados em que prevalece a ideia de [...] delicadeza (MARTINS, 2003, p. 37). Em língua inglesa, talvez com menos força, o conto manteve o efeito citado:

[...] embora tenha a delicadeza de jamais tocar no assunto . Porque nunca contei à ninguém de Ana. Nunca ninguém soube de Ana em minha vida . Nunca dividi Ana com ninguém . Nunca ninguém jamais soube de tudo isso ou aquilo que aconteceu quando e depois que Ana me deixou. (p. 46)	The truth is that I’ve never told anyone about Ana. No one has ever found out her. I’ve never shared her with anyone , and nobody has ever found out about what happened when and after Ana left me . (Idem, 1990, p. 35)
--	--

Ainda nesse trecho, a palavra “delicadeza” soa central quanto ao ritmo e às sutilezas da linguagem de Caio Fernando Abreu. Ironicamente “delicadeza” desaparece em “Blues without Ana”.

Mais adiante, é outro o efeito produzido pela aliteração. O narrador fala dos dias seguintes à partida de Ana. Martins destaca, com relação às consoantes constrictivas, o “seu caráter contínuo”, elas “sugerem sons de certa duração, bem como as coisas e fenômenos que os produzem” (MARTINS, 2003, p. 35). No trecho equivalente em língua inglesa, porém, não encontramos a mesma incidência do efeito sonoro produzido na língua alvo. Entretanto, logo em seguida nota-se a aliteração com o som de /s/. Colocaremos os dois trechos.

[...] e chorava e chorava “até dormir sonos de pedra sem sonhos. O gosto de café sem açúcar acompanhava manhãs de ressaca e tardes na agência, entre textos de publicidade e sustos a cada vez que o telefone tocava... (p. 43.)	[...] and weep and weep and weep until I fell into a dreamless leaden sleep. The taste of sugarless coffee followed me through the hangover mornings and afternoons in the agency, amongst ad copy and jumping every time the phone rang.” (p. 32)
[...] o nojo na boca do estômago e os olhos inchados, principalmente às sextas-feiras, pouco antes de desabarem sobre mim aqueles sábados e domingos nunca mais com Ana, vinha a certeza de que, de repente, bem normal, alguém diria (p. 43)	[...] the sick feeling in the pit of my stomach and my puffy eyes, especially on Fridays, just before those Saturdays and Sundays without Ana ever again came crashing down on me, there would come the certainty that suddenly, normal as anything, someone would say (p. 32)

A repetição é uma marca forte no conto. A primeira frase, *Quando Ana me deixou*, vai ser retomada diversas vezes, alternando com *depois que Ana me deixou*, que podem ser vistas como um refrão, além de reforçar a ideia do abandono e de alterarem a passagem do tempo. A repetição também indica a continuidade das ações e, ao mesmo tempo, enfatiza-as: “e chorava e chorava e chorava até dormir sonos de pedra sem sonhos” (p. 43); e “Vomitava e vomitava de madrugada [...] e só sabia perguntar por que, por que, por que...” (p. 43).

Reproduzimos aqui as repetições – mantidas na língua alvo – com a finalidade de expor as escolhas feitas pelo tradutor: “and weep and weep and weep” (p. 32) “I would vomit and vomit in the early morning [...] and all I could ask was why, why, why” (p. 33).

Tanto na língua fonte quanto na língua alvo, é possível notar que quando o narrador tenta se esquecer de Ana – especialmente quando traz mulheres para casa –, todas as ações se sucedem gradativamente em alta velocidade, vejamos:

Vieram Gina, a das calcinhas pretas, e Lilian, a dos olhos verdes frios, e Beth, das coxas grossas e pés gelados, e Marilene, que fumava demais e tinha um filho, e Mariko, a nissei que queria ser loura, e também Marta, Luiza, Creuza, Júlia, Débora, Vivian, Paula, Teresa, Luciana, Solange, Maristela, Adriana, Vera, Silvia, Neusa, Denise, Karina, Cristina, Márcia, Nadir, Aline e mais de 15 Marias, e uma por uma das garotas ousadas da Rua Augusta, com suas botinhas brancas e minissaia de couro, e destas moças que anunciam especialidades nos jornais. (p. 46.)	Gina came over, the one with the black knickers, and Lilian, the one with the cold green eyes, and Beth, with the plump thighs and icy feet, and Marlene, who smoked too much and had a son, and Mariko, the second-generation Japanese who wanted to be blonde, and Marta, Luiza, Creuza, Julia, Deborah, Vivian, Paula, Teresa, Luciana, Solange, Maristela, Adriana, Vera, Silvia, Neusa, Denise, Karina, Cristina, Marcia, Nadir, Aline too and more than fifteen Marias, and one by one all the tarty little darlings from Augusta Street, with their white boots and leather miniskirts, and the girls who advertise ‘extras’ in the newspapers. (p. 34.)
---	---

Passemos agora ao conto “Mel & Girassóis”, vejamos um trecho – logo no início da história – em que o narrador descreve o primeiro encontro do casal – a aliteração em /s/ é bastante marcada tanto na língua fonte, quanto na língua alvo:

Naquele momento em que a pele entranhada de sal começa a desejar sedas claras, algodões crus, linhos brancos, e a contemplação do próprio corpo nu revela espaços sombrios de pêlos onde o sol não penetrou. Brilham no escuro esses espaços, fosforescentes, desejando outros espaços iguais em outras peles no mesmo ponto de mutação. (p. 99)	At that point when skin ingrained with salt begins to long for light silks, simple cottons and white linen and when the contemplation of one’s own naked body reveals shadowy patches of hair which the sun hasn’t reached. These patches shine phosphorescent in the dark, longing for other similar patches on other skins at the same point of transformation. (p. 89)
--	---

No trecho a seguir o que chama atenção em língua portuguesa é a repetição de “pé” e do som de /p/. As repetições de “pé” não se mantiveram com “foot”, porque em alguns momentos, “hers” foi utilizado. O som que nos chama atenção na tradução para a língua inglesa é /é/:

Ele esticou a p erna, o p é dele ficou bem ao lado do p é dela. O p é dela era branco, arqueado p elos muitos anos de dança. O p é dele era moreno, joanete saliente, unhas machucadas, p é de executivo. Como p or acaso, o p é dele debruçou sobre o p é dela. Ela deixou - último dia, não havia mais tempo. (p. 110-111)	He stretched out his l eg and his foot came right n ext to hers. Her foot was white, arched from so many years of dancing. His foot was brown with a prominent bunion, damaged nails, an e xecutive’s foot. As if by a ccident, his foot rested on top of hers. She l et it stay there — the l ast day, there was no time l eft. (p. 101)
--	--

Após os levantamentos feitos, seguidos de suas respectivas traduções para a língua inglesa, foi possível observar quão desafiador é o trabalho de tradução. Há

muitas escolhas a serem feitas, muitas decisões a serem tomadas. Insistimos que não foi nossa intenção julgar a qualidade do texto traduzido. Os exemplos trazidos aqui – por que não ao longo desta dissertação? – são uma tentativa de mostrar que a tradução da prosa literária envolve uma série de elementos tão específicos quanto a tradução de poesia.

Considerações finais

*Partir, andar, eis que chega
É essa velha hora tão sonhada
Nas noites de velas acesas
No clarear da madrugada
Só uma estrela anunciando o fim
Sobre o mar, sobre a calçada
E nada mais te prende aqui
Dinheiro, grades ou palavras*

(Herbert Vianna)

Desde as primeiras leituras feitas da prosa de Caio Fernando Abreu, o que mais chamou atenção foi a sonoridade de suas narrativas, pois nelas é recorrente a repetição de sons e/ou palavras – elementos constitutivos da linguagem poética. Além disso, enfatizamos o fato de Caio F. ter deixado uma obra marcada por diversas citações de canções e indicações para que seus textos fossem lidos ao som de determinado cantor ou canção. Quando o autor sugere um “fundo musical” para suas narrativas, ele acrescenta mais um ruído/ritmo a sua prosa. Desse modo, a leitura/audição dos contos de Caio Fernando Abreu proporciona a seu leitor dois tipos de sons: da prosa com uma linguagem bastante elaborada e da música com uma obra marcada por diversas citações de canções.

Em uma releitura da dissertação de mestrado *Ao som da Música popular Brasileira e à margem da poesia: A intertextualidade em Caio Fernando Abreu*, do pesquisador Fernando Oliveira Mendes, notamos que não fomos os únicos, nem os primeiros, a encontrar o que entendemos por uma dupla musicalidade na prosa de Caio Fernando Abreu. Assim como Mendes, deixamos para outra oportunidade uma análise mais aprofundada do que o autor chama de “frente melódica”.

Na obra de Abreu a música atua em duas frentes: enquanto melodia e enquanto letra. Enquanto melodia, faz-se notar pela declaração do contista, também presente na entrevista do fascículo dedicado a sua vida e obra, [...]. No segundo aspecto, enquanto letra, num trabalho primoroso de artesão da palavra, alinhava trechos das letras de canções ao seu texto, na tentativa de ilustrar com eles as ações narradas. Por não ser o objeto deste estudo, a relação dos textos de Abreu com a música, enquanto melodia, não será explorada. (MENDES, 1998, p. 31-32).

Diante da afirmação de Mendes e de nosso empenho em explicitar a recorrência de elementos musicais e diversas alusões na poética de Caio Fernando Abreu logo nos vem à mente a afirmação de Paz: “Toda vez que surge um grande prosista a linguagem nasce de novo. Com ele começa uma nova tradição. Assim, a prosa tende a se confundir com a poesia, a tornar-se ela mesma poesia.” (PAZ, 2012, p. 96-97). É como se essa dupla musicalidade na prosa de Caio F. fizesse parte do andamento do texto.

De acordo com nossa leitura, talvez seja possível afirmar que Caio Fernando Abreu tenha sido precursor de uma nova prosa literária no Brasil, uma prosa rica em alusões, uma prosa que, como a poesia, permite uma série de leituras, ou que nem sempre é clara e explícita. Embora a linguagem de Caio Fernando Abreu não seja hermética, sua complexidade e riqueza se dão nas sutilezas da junção de forma, conteúdo, epígrafes, dedicatórias, alusões, ruídos de toda ordem, que juntos vão formar uma “colcha de retalhos” a que nos referimos anteriormente neste trabalho.

Podemos afirmar que há na prosa de Caio Fernando Abreu uma “poética da alusão”, processo intertextual ora marcado e ora não marcado, na qual se fazem presentes muitas camadas de leituras, camadas a serem descobertas e desvendadas, que podem tencionar, dinamizar e adensar determinados fatos e efeitos da narrativa.

Quanto aos estudos da tradução, concordamos com Ana Cristina Cesar (1999) sobre a existência de um “ritmo poético da prosa”, com Berman (2007) ao afirmar que é urgente elaborar uma analítica da prosa literária e com Meschonnic (2010), quando fala da sutileza do ritmo “se realizar no imperceptível, por seus efeitos de escuta e de tradução”.

Em conversa com Prof Dr David Treece, o tradutor afirmou que tentou encontrar uma voz para cada conto e fazer uma tradução sendo fiel a essa voz, o que nos remete a Henri Meschonnic em seu *Poética do traduzir* (2010), quando afirma que uma poética deve ser traduzida por uma outra poética. Lembra ainda Ana Cristina Cesar, que teve o cuidado de refletir e registrar seu trabalho de tradução literária que resultou em “Escritos da Inglaterra” “Alguma poesia traduzida”, no livro *Tradução e crítica* (1999).

Outro aspecto que nos chamou a atenção durante a pesquisa era saber se o tradutor de *Os dragões não conhecem o paraíso* tinha conhecimento das referências musicais feitas por Caio Fernando Abreu, sobretudo, nas referências a canções brasileiras. Tal dúvida pode ser esclarecida quando da leitura do ensaio “Between Bossa Nova and the Mambo Kings: the Internationalization of Latin American Popular

Music”, de 1992, em que David Treece tece considerações acerca da bossa-nova. Uma página desse artigo é dedicada a comentar os contos (mais especificamente “Mel & Girassóis”, “Pequeno monstro” e “O destino desfolhou”) de Caio Fernando Abreu e às suas referências musicais.

Em “Between Bossa Nova and the Mambo Kings: the Internationalization of Latin American Popular Music”, Treece destaca o papel que a cultura de massa (nesse caso específico a música) desempenha transmitindo valores e induzindo os ouvintes a certos comportamentos. As músicas que os personagens ouviam na infância e adolescência refletiam na sua personalidade, nos seus relacionamentos e no seu modo de ver a vida, porque buscavam se adequar aos estereótipos que as canções retratavam.

Conforme esses personagens vão tendo novas experiências (como a iniciação sexual), o gênero de música que ouvem também muda acompanhando essa evolução e, conseqüentemente, sua visão de mundo se amplia. Eles se sentem livres para construir sua própria história, sem necessariamente ficar presos àqueles estereótipos. Apenas no conto “O destino desfolhou” parece que isso não acontece, pois o personagem fica preso às lembranças e a música parece reavivá-las. É interessante pensar que a prosa do autor gaúcho pode ter sido uma possibilidade de o tradutor conhecer um pouco mais sobre a canção brasileira, tema ao qual Treece se dedica atualmente.

Quanto a refletir sobre a tradução para a língua inglesa de *Os dragões não conhecem o paraíso*, ficou claro o grau de dificuldade sempre presente na tradução literária, na necessidade de compreender a escolha efetuada no texto fonte, das impossibilidades de equivalência e da necessidade de tomada de decisão e as escolhas a serem feitas, que sempre acontecem no processo tradutório.

Consideramos sempre o fato de a tradução do livro de Caio Fernando Abreu ter sido feita em 1990, momento em que a internet não era utilizada de forma tão corriqueira, como hoje em dia, já que atualmente podemos recorrer ao Youtube e a outros sites e programas para conhecermos determinadas canções ou cantores.

A tradução, assim como a literatura, de fato, mostra-nos um pouco de seu tempo. Daí a necessidade de historicizá-la para tentar mapear alguns elementos e refletir sobre possíveis escolhas. Ao levarmos em conta o fato de que o tradutor trabalhará com duas poéticas: fonte e alvo, cabe lembrar a afirmação de André Lefevere:

Uma poética, qualquer poética, é uma variável histórica: não é absoluta. Num sistema literário, a poética dominante no presente é bastante diferente daquela dominante no início do sistema. Seus

componentes funcionais provavelmente terão mudado, assim como seu componente inventarial, na maioria dos casos. (LEFEVERE, 2007, p. 64).

Logo, se a tradução de *Os dragões não conhecem o paraíso* para a língua inglesa fosse feita hoje, outros parâmetros poetológicos entrariam em cena. Lembrando sempre o fato de que traduzir é “um processo [...] no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra” (ECO, 2007, p. 19).

Esperamos, então, que esta dissertação tenha explicitado um pouco de nossas leituras e impressões acerca de *Os dragões não conhecem o paraíso* que, felizmente, não se encerram aqui. Outros elementos – não menos importantes – das narrativas de Caio Fernando Abreu permanecem à espera de quem os queira explorar, pois como sabemos as possibilidades de leituras são múltiplas.

Acreditamos ainda que o volume aqui estudado pode ser considerado um bom exemplo do que se vê na produção literária contemporânea: narrativas em que o leitor está exposto a uma série de alusões. Lembrando ainda que a interferência dessas alusões amplia a leitura tal como nós a conhecíamos e, ao mesmo tempo, torna extremamente desafiador o processo de tradução. Que este trabalho, parcial nos dois sentidos do termo, seja uma forma de incentivar outras leituras/reflexões de textos de Caio Fernando Abreu ou de outros autores da literatura brasileira contemporânea e suas traduções para outros idiomas.

De maneira mais ampla, que este trabalho possa instigar outras e mais abrangentes pesquisas dessa natureza para que a tradução de prosa literária, talvez especificamente do gênero conto, receba mais atenção, tanto de teóricos quanto de tradutores, que decidam fazer incursões nesse gênero literário. E porque este trabalho foi feito ao som de diversas canções o “ponto final” é dado com uma delas: “nada mais te prende aqui/ Dinheiro, grades ou palavras”.

Referências bibliográficas

ABREU, C. F. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Dragons....* Trad. David Treece. London: Boulevard books, 1990.

_____. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *As frangas*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Onde andarás Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Pequenas epifanias*. Gil França Veloso (Org.). Rio de Janeiro: Agir, 2006.

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

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

_____. *A vida gritando nos cantos*. SANTANA, Lara Souto & FARIAS, Liana (Orgs.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. “Depoimento”. In: *Ficções*. ano 1 - nº 2. Rio de Janeiro, Sette Letras, 2º semestre de 1998. p. 77-88.

_____. “Chique é sobreviver”. (Entrevista concedida a Paulo Mohykovski). *Germina*, São Paulo, nº. 36, 2011. Disponível em:
<http://www.germinalliteratura.com.br/2011/pcruzadas_caiofernandoabreu_mar11.htm>

_____. “*Quero Brincar Livre nos Campos do Senhor*”. *Palavra*, Rio de Janeiro, nº. 4, 1997. p. 7-15.

_____. “Um biógrafo da emoção” (Entrevista concedida a Vera Aguiar, Charles Kieffer e Roberto Antunes Fleck). In: SECRETARIA de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. *Caio Fernando Abreu* 2.ed. Porto Alegre: ULBRA: IEL, 1995a. (Autores Gaúchos; v. 19).

ABREU, C. F. “Caio Fernando Abreu”. In: DALTO, Darlene. *Processo de Criação*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1993.

ALVES, I. M. *Neologismo – criação lexical*. São Paulo: Ática, 1990.

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

BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BASSNET, S. *Estudos de tradução*. Trad. Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BESSA, M. S. *Histórias Positivas: a Literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan; Andréia Guerini. Rio de Janeiro: NUPLITT/7letras, 2007.

BOSI, A. Situação e forma do conto brasileiro. In: _____. (Org.) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

CAIO FERNANDO ABREU: Entrevista. *Blau*. n. 4, Porto Alegre, jun. 1995b. p. 6-7.

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

CASTELLO, J. O poeta negro. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CASTELLO, J. “Não quero me encaixar em prateleiras”: entrevista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 dez 1995. Caderno 2, p. 5.

CESAR, A. C. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo, Perspectiva, 1974.

DENSER, M. “A crucificação encantada dos anos 80”. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D – O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

DIAS, E. M. S. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.

DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DUCLÓS, N. Duelos entre o amor e a solidão. *Isto É*, São Paulo, 11 maio 1988. p. 8.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GOMES, Á. C. Sutilezas das relações humanas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar 1988. Caderno 2.

GOMES, M. L. S. D. *Identidades refletidas: um estudo sobre a imagem da literatura brasileira construída por tradução*. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*, 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

JOBIM, H. *Jobim, um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

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

MARTINS SANT'ANNA, N. *Introdução à Estilística*. 3. ed. São Paulo: T.A Queiroz, 2003.

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

MESCHONNIC, H. Traduzir: escrever ou desescrever? Trad. Cláudia Borges de Faveri e Maria-Hélène Catherine Torres. *Scientia Translationis*, n. 7, 2010a.

_____. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010b.

_____. *Linguagem, ritmo e vida*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2006.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PASSOS, MH. G. P. P. *Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura*. Anotações para uma estória de amor, de Caio Fernando Abreu. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

_____. *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, Paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SEFFRIN, A. C. Caio: entre dragões e velhos morangos. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 437, jun. 1988. Caderno 2, p. 3.

SOARES, A. *Gêneros literários*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2005.

TEIXEIRA, L. J. *I-Caio Ching Fernando Abreu - uma leitura de mutação e palimpsesto em "Ovelhas Negras"*. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

TELLES, L. F. Prefácio. In: ABREU, C. F. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p.13-14.

THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians. 2. ed. [S.l.] Edited by Stanley Sadie;
Executive Editor John Tyrrell. (v.3)

TREECE, D. Between Bossa Nova and the Mambo Kings: the Internationalization of Latin American Popular Music. *Travesia*, Londres: volume 1, n° 2, 1992. p. 54-855.

WISNIK, J. M. S. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZANI, R. Intertextualidade: Considerações em torno do Dialogismo. *Questão: Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*, Porto Alegre, v. 09, n. 01, 2003. p. 121-132.

Apêndice B
Lista e reprodução das letras das canções
mencionadas no trabalho

- 01 Cazuza - *Só as mães são felizes*
- 02 Roberto Carlos - *O portão*
- 03 Carlos Galhardo - *E o destino desfolhou*
- 04 Silvia Telles - *Dindi*
- 05 Marianne Faithfull - *As tears go by*
- 06 Billie Holiday - *Romance in the dark*
- 07 Lupicínio Rodrigues - *Nervos de aço*
- 08 Doces Bárbaros - *São João, Xangô Menino*
- 09 Carlos Braga e Alberto Ribeiro - *Sonho de papel*
- 10 Eduardo Araújo - *Rua Augusta*
- 11 Charlie Parker - *Laird bird*
- 12 Tom Waits - *Time*
- 13 Bessie Smith - *My sweetie went away*
- 14 Louis Armstrong - *What a wonderful world*
- 15 Glenn Miller - *Sunrise serenade*
- 16 Charles Aznavour - *Let's turn off the light*
- 17 Billie Holiday - *Don't explain*
- 18 Billie Holiday - *Lover man*
- 19 Antônio Gilson Porfírio - *Deixa eu te amar*
- 20 Roberto Carlos - *O côncavo e o convexo*
- 21 Fafá de Belém - *Promessas*
- 22 Alcione - *Não deixe o samba morrer*
- 23 Waldir Azevedo - *Pedacinhos do céu*
- 24 Carmen Miranda - *Tico-tico no fubá*
- 25 Dorival Caymmi - *É doce morrer no mar*
- 26 Nara Leão - *Suíte dos Pescadores*
- 27 Roberto Carlos - *Cavalgada*
- 28 Nara Leão - *Diz que fui por aí*
- 29 Dick Farney - *Copacabana*
- 30 João Gilberto - *Pra machucar meu coração*
- 31 João Gilberto - *O pato*
- 32 Nara Leão - *O barquinho*
- 33 Nara Leão - *Carolina*
- 34 Tom Jobim - *Lígia*

- 35 Frank Sinatra - *Moonlight Serenade*
- 36 Frank Sinatra - *As time goes by*
- 37 Nara Leão - *Aqui no mesmo bar*
- 38 Nara Leão - *Um sonho de verão*
- 39 Philip Glass - *Amazing song*
- 40 Caetano Veloso - *Sampa*
- 41 Roberto Carlos - *Gosto do jeitinho dela*
- 42 The Beatles - *Eleanor Rigby*
- 43 Engelbert Humperdinck - *Love is a many splendored thing*
- 44 Marcos Valle - *Com mais de 30*
- 45 Nara Leão - *Corcovado*
- 46 Nara Leão - *These foolish things (Coisas Que Lembram Você)*
- 47 Ademar Silva - *Noite escura*
- 48 Carlos Gardel - *Cuesta abajo*
- 49 Elvis Presley - *It's now or never*
- 50 Maísa - *Meu mundo caiu*
- 51 Frank Sinatra - *Dindi*
- 52 The Tweets - *The Birdie Song*

Epígrafes

- 01 Adriana Calcanhotto – *Minha música*
- 02 Tatiana Parra - *Inteira*
- 03 Milton Nascimento - *Quem é você*
- 04 Lenine - *De onde vem a canção*
- 05 Herbert Vianna e Zélia Duncan - *Partir, andar*

Cazuza - *Só as mães são felizes*¹

Você nunca varou
A Duvivier às 5
Nem levou um susto Saindo do Val Improviso
Era quase meio-dia
No lado escuro da vida

Nunca viu Lou Reed
"Walking on the wild side"
Nem Melodia transvirado
Rezando pelo Estácio
Nunca viu Allen Ginsberg
Pagando michê na Alaska
Nem Rimbaud pelas tantas
Negociando escravas brancas

Você nunca ouviu falar em maldição
Nunca viu um milagre
Nunca chorou sozinha num banheiro sujo
Nem nunca quis ver a face de Deus

Já frequentei grandes festas
Nos endereços mais quentes
Tomei champanhe e cicuta
Com comentários inteligentes
Mais tristes que os de uma puta
No Barbarella às 15 pras 7

Reparou como os velhos
Vão perdendo a esperança
Com seus bichinhos de estimação e plantas?
Já viveram tudo
E sabem que a vida é bela

Reparou na inocência
Cruel das criancinhas
Com seus comentários desconcertantes?
Adivinham tudo
E sabem que a vida é bela
Você nunca sonhou
Ser currada por animais
Nem transou com cadáveres?
Nunca traiu teu melhor amigo
Nem quis comer a tua mãe?

Só as mães são felizes...

¹ Disponível em <<http://letras.mus.br/cazuza/84044/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

Roberto Carlos - *O Portão*²

Eu cheguei em frente ao portão
Meu cachorro me sorriu latindo
Minhas malas coloquei no chão
Eu voltei!...

Tudo estava igual
Como era antes
Quase nada se modificou
Acho que só eu mesmo mudei
E voltei!...

Eu voltei!
Agora prá ficar
Porque aqui!
Aqui é meu lugar
Eu voltei pr'as coisas
Que eu deixei
Eu voltei!...

Fui abrindo a porta devagar
Mas deixei a luz
Entrar primeiro
Todo meu passado iluminei
E entrei!...

Meu retrato ainda na parede
Meio amarelado pelo tempo
Como a perguntar
Por onde andei?
E eu falei!...

Onde andei!
Não deu para ficar
Porque aqui!
Aqui é meu lugar
Eu voltei!
Pr'as coisas que eu deixei
Eu voltei!...

Sem saber depois de tanto tempo
Se havia alguém a minha espera
Passos indecisos caminhei
E parei!...

Quando vi que dois braços abertos
Me abraçaram como antigamente

² Disponível em <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/48648/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Tanto quis dizer e não falei
E chorei!...

Eu voltei!
Agora prá ficar
Porque aqui!
Aqui é o meu lugar
Eu voltei!
Pr'as coisas que eu deixei
Eu voltei!..(2x)

Eu parei em frente ao portão
Meu cachorro me sorriu latindo!

Carlos Galhardo - *E o Destino Desfolhou*³

O nosso amor traduzia
Felicidade e afeição
Suprema glória que um dia
Vivia ao alcance da mão
Mas veio um dia o ciúme
E o nosso amor se acabou
Deixando em tudo o perfume
Da saudade que ficou

Eu te vi a chorar
Vi teu pranto em segredo correr
E partir a cantar
Sem pensar que doía esquecer
Mas depois veio a dor
Sofro tanto esta valsa não diz
Meu amor de nós dois
Eu não sei qual é mais infeliz

Desfeito o ninho, a saudade
Humilde e quieta ficou
Mostrando a felicidade
Que o destino desfolhou

Sylvia Telles – *Dindi*⁴

Céu! Tão grande é o céu
E bandos de nuvens que passam ligeiras
Pra onde elas vão?
Ah! Eu não sei, não sei...
E o vento que fala nas folhas contando as histórias

³ Disponível em <<http://letras.mus.br/carlos-galhardo/250413/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

⁴ Disponível em <<http://letras.mus.br/sylvia-telles/853936/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

que são de ninguém...
 Mas que são minhas...
 E de você também...
 Ai, Dindi...
 Se soubesses o bem que eu te quero
 O mundo seria Dindi
 Tudo, Dindi,
 Lindo, Dindi...
 Ai, Dindi...
 Se um dia você for embora
 Me leva contigo, Dindi
 Fica Dindi...
 Olha, Dindi...
 E as águas desse rio onde vão eu não sei
 A minha vida inteira esperei
 Esperei por você, Dindi
 Que é a coisa mais linda que existe
 Ah, você não existe Dindi
 Deixa, Dindi
 Que eu te adore, Dindi

Marianne Faithfull - *As tears go by*⁵

It is the evening of the day
 I sit and watch the children play
 Smiling faces I can see
 But not for me
 I sit and watch
 As tears go by

My riches can't buy everything
 I want to hear the children sing
 All I hear is the sound
 Of rain falling on the ground
 I sit and watch as tears go by

It is the evening of the day
 I sit and watch the children play
 Doing things I used to do
 They think are new
 I sit and watch as tears go by

Hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm
 Hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm
 Hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm, hmm ...

Billie Holiday - *Romance In The Dark*⁶

⁵ Disponível em <<http://letras.mus.br/marianne-faithfull/414728/traducao.html>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Romance in the dark with you
 All at once I knew
 Darlin' love was near
 I thrill to my finger tips
 I could feel your lips
 Darlin' oh so near
 The music was so entrancing
 The lights all began to fade
 I said to myself keep dancing
 But only my heart obeyed
 A flame grew from just a spark
 When I found romance in the dark with you

Lupicínio Rodrigues - *Nervos de aço*⁷

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
 Ter loucura por uma mulher
 E depois encontrar esse amor, meu senhor,
 Ao lado de um tipo qualquer?

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor
 E por ele quase morrer
 E depois encontrá-lo em um braço,
 Que nem um pedaço do seu pode ser?

Há pessoas de nervos de aço,
 Sem sangue nas veias e sem coração,
 Mas não sei se passando o que eu passo
 Talvez não lhes venha qualquer reação.

Eu não sei se o que trago no peito
 É ciúme, é despeito, amizade ou horror.
 Eu só sei é que quando a vejo
 Me dá um desejo de morte ou de dor.

Doces Bárbaros - *São João, Xangô menino*⁸

Ai, Xangô, Xangô menino
 Da fogueira de São João
 Quero ser sempre o menino, Xangô
 Da fogueira de São João

Céu de estrela sem destino
 De beleza sem razão

⁶ Disponível em <<http://letras.mus.br/billie-holiday/177335/>>. Acessado em 07 de novembro de 2013.

⁷ Disponível em <<http://letras.mus.br/lupcinio-rodrigues/127284/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

⁸ Disponível em <<http://letras.mus.br/caetano-veloso/423783/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

Tome conta do destino, Xangô
Da beleza e da razão

Viva São João
Viva o milho verde
Viva São João
Viva o brilho verde
Viva São João
Das matas de Oxóssi
Viva São João

Olha pro céu, meu amor
Veja como ele está lindo
Noite tão fria de junho, Xangô
Canto tanto canto lindo

Fogo, fogo de artifício
Quero ser sempre o menino
As estrelas deste mundo, Xangô
Ai, São João, Xangô Menino

Viva São João
Viva Refazenda
Viva São João
Viva Dominginhos
Viva São João
Viva qualquer coisa
Viva São João
Gal canta Caymmi
Viva São João
Pássaro proibido
Viva São João

Carlos Braga e Alberto Ribeiro - *Sonho de Papel*⁹

O balão vai subindo, vem caindo a garoa.
O céu é tão lindo e a noite é tão boa.
São João, São João!
Acende a fogueira no meu coração.

Sonho de papel a girar na escuridão
soltei em seu louvor no sonho multicolor.
Oh! Meu São João.

Meu balão azul foi subindo devagar
O vento que soprou meu sonho carregou.
Nem vai mais voltar.

⁹ Disponível em <<http://letras.mus.br/carlos-braga-alberto-ribeiro/1708504/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Eduardo Araújo - *Rua Augusta*¹⁰

Entrei na Rua Augusta a 120 por hora
 Botei a turma toda do passeio pra fora
 Fiz curvas em duas rodas em usar a buzina
 Parei a 4 dedos na vitrina

(legal)

Hi,Hi, Jonny
 Hi,Hi, Alfredo
 Quem é da nossa gangue não tem medo
 Hi,Hi, Jonny
 Hi,Hi, Alfredo
 Quem é da nossa gangue não tem medo

Meu carro não tem breque, não tem luz, não tem buzina
 São 3 carburadores todos os 3 envenenados
 Só para na subida quando acaba a gasolina
 Só passa se tiver sinal fechado

(barbaridade)

Hi,Hi, Jonny
 Hi,Hi, Alfredo
 Quem é da nossa gangue não tem medo
 Hi,Hi, Jonny
 Hi,Hi, Alfredo
 Quem é da nossa gangue não tem medo

Toquei a 130 com destino a cidade
 No Anhangabaú botei mais velocidade
 Com três pneus carecas derrapando na raia
 Subi a Galeria Prestes Maia

(que minino)

Hi,Hi, Jonny
 Hi,Hi, Alfredo
 Quem é da nossa gangue não tem medo
 Bye,Bye Jonny
 Bye,Bye, Alfredo
 Quem é da nossa gangue não tem medo
 Quem é da nossa gangue não tem medo
 Quem é da nossa gangue não tem medo

¹⁰ Disponível em < <http://letras.mus.br/eduardo-araujo/1305039/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Laird Bird - *Charlie Parker*

(Instrumental)

Tom Waits - *Time*¹¹

Well, the smart money's on Harlow
and the moon is in the street
the shadow boys are breaking all the laws
and you're east of East St. Louis
and the wind is making speeches
and the rain sounds like a round of applause
Napoleon is weeping in the Carnival saloon
his invisible fiancée is in the mirror
the band is going home
it's raining hammers, it's raining nails
yes, it's true, there's nothing left for him down here

Chorus

And it's Time Time Time
And it's Time Time Time
And it's Time Time Time
that you love
And it's Time Time Time

And they all pretend they're orphans
and their memory's like a train
you can see it getting smaller as it pulls away
and the things you can't remember
tell the things you can't forget that
history puts a saint in every dream

Well she said she'd stick around
until the bandages came off
but these mama's boys just didn't know when to quit
and Matilda asks the sailors are those dreams
or are those prayers
so just close your eyes, son
and this won't hurt a bit

Chorus

Well, things are pretty lousy for a calendar girl
the boys just dive right off the cars
and splash into the street
and when she's on a roll she pulls a razor

¹¹ Disponível em <<http://letras.mus.br/tom-waits/42101/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

from her boot and a thousand
 pigeons fall around her feet
 so put a candle in the window
 and a kiss upon his lips
 till the dish outside the window fills with rain
 just like a stranger with the weeds in your heart
 and pay the fiddler off till I come back again

Chorus

Bessie Smith - *My Sweetie Went Away*¹²

I've got a lovesick tale to tell to you
 Though it ain't no affair of mine
 It's 'bout a gal named Sue and a boy named Lou
 They were fighting all the time
 Sue came home one afternoon
 And found an empty dining room
 Without a word her turtledove had flown
 She began to moan

My sweetie went away but he didn't say where
 He didn't say when, he didn't say why
 Oh, bid me goodbye
 I'm blue as I can be

I know he loved another one but he didn't say who
 He didn't say when, he didn't say what
 His mama has got
 That took my sweetie from me
 I'm like a little lost sheep
 And I can't sleep
 But I keep trying to forget
 My trifling papa has left his mama all alone, I groan
 My sweetie went away but he didn't say where
 He didn't say when, he didn't say why
 I know I'll die
 Why don't he hurry home

Louis Armstrong - *What a wonderful world*¹³

I see trees of green, red roses too
 I see them bloom for me and you
 And I think to myself what a wonderful world

¹² Disponível em <<http://letras.mus.br/bessie-smith/526528/>>. Acessado em 07 de novembro de 2013.

¹³ Disponível em <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/louis-armstrong/what-a-wonderful-world/2490341>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

I see skies of blue and clouds of white
 The bright blessed day, the dark sacred night
 And I think to myself what a wonderful world

The colors of the rainbow so pretty in the sky
 Are also on the faces of people going by
 I see friends shaking hands saying how do you do
 They're really saying I love you

I hear babies crying, I watch them grow
 They'll learn much more than I'll never know
 And I think to myself what a wonderful world
 Yes I think to myself what a wonderful world

Glenn Miller - *Sunrise Serenade*

(Instrumental)

Charles Aznavour - *Let's turn off the light*¹⁴

Turn out the lights, we don't have to see
 Let the darkness watch, over you and me
 We don't need a light, just the flame within
 It burns for us now, right beneath the skin

Turn out the lights, the darkness is our friend
 It helps when we dream, and when we pretend
 My finger will trace, every winding curve
 Follow every line, every pulsing nerve

No one's in the street, no one walks the hall
 We can watch our shadows moving on the wall
 In tender silence, with the curtains drawn
 We can keep on making love until the dawn

Turn out the lights
 (Turn out the lights)
 Talk without sound
 Won't you stay all night
 (All night)
 Spin the world around
 (Spin the world around)
 My river is dry, fill it with your touch
 Let's turn out the light, I want you so much

(Instrumental Break)

¹⁴ Disponível em <<http://musica.com.br/artistas/charles-aznavour/m/lets-turn-out-the-lights-eteins-la-lumiere/letra.html>>. Acessado em 12 de novembro de 2013.

(Let's turn out the lights)
 No one's in the street, no one walks the hall
 We can watch our shadows moving on the wall
 In tender silence, with the curtains drawn
 We can keep on making love until the dawn

Turn out the lights
 (Turn out the lights)
 Oh, talk without sound
 Won't you stay all night
 (Stay all night)
 Spin the world around
 (Spin the world around)
 My river is dry, fill it with your touch
 Let's turn out the lights, I want you so much

Ah, oh, aah, mmm, oooh, ah, ah, ah ah ah, oh, oh, mmm, oh, oh

Billie Holiday - *Don't Explain*¹⁵

Hush now, don't explain
 Just say you'll remain
 I'm glad you're back
 Don't explain

Quiet, don't explain
 What is there to gain
 Skip that lipstick
 Don't explain

You know that I love you
 And what love endures
 All my thoughts are of you
 For I'm so completely yours
 Cry to hear folks chatter
 And I know you cheat
 Right or wrong, don't matter
 When you're with me, sweet
 Hush now, don't explain
 You're my joy and pain
 My life's yours, love
 Don't explain

You know that I love you
 And what love endures
 Nothing rates above you
 For I'm so completely yours

¹⁵ Disponível em <<http://www.azlyrics.com/lyrics/billieholiday/dontexplain.html>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

Cry to hear folks chatter
 And I know you cheat
 Right or wrong, don't matter
 When you're with me, sweet

Hush now, don't explain
 You're my joy and pain
 My life's yours, love
 Don't explain

Billie Holiday - *Lover Man*¹⁶

I don't know why but I'm feeling so sad
 I long to try something I never had
 Never had no kissin'
 Oh, what I've been missin'
 Lover man, oh, where can you be?

The night is cold and I'm so alone
 I'd give my soul just to call you my own
 Got a moon above me
 But no one to love me
 Lover man, oh, where can you be?

I've heard it said
 That the thrill of romance
 Can be like a heavenly dream
 I go to bed with a prayer
 That you'll make love to me
 Strange as it seems

Someday we'll meet
 And you'll dry all my tears
 Then whisper sweet
 Little things in my ear
 Hugging and a-kissing
 Oh, what I've been missing
 Lover man, oh, where can you be?
 Antônio Gilson Porfírio - *Deixa eu te amar*¹⁷

Quero ir na fonte do teu ser
 E banhar-me na tua pureza
 Guardar em pote gotas de felicidade
 Matar saudade que ainda existe em mim

¹⁶ Disponível em <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/billie-holiday/lover-man-oh-where-can-you-be/172973>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

¹⁷ Disponível em <http://www.paixaoeromance.com/80decada/deixa_te_amar/h_deixa_eu_te_amar.htm>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Afagar teus cabelos molhados
Pelo orvalho que a natureza rega
Com a sutileza que lhe fez a perfeição
Deixando a certeza de amor no coração

Deixa eu te amar
Faz de conta que sou o primeiro
Na beleza desse teu olhar
Eu quero estar o tempo inteiro

Deixa eu te amar
Faz de conta que sou o primeiro
Na beleza desse teu olhar
Eu quero estar o tempo inteiro

Quero saciar a minha sede
No desejo da paixão que me alucina
Vou me embrenhar nessa mata só porque
Existe uma cascata que tem água cristalina

Aí então vou te amar com sede
Na relva, na rede, onde você quiser
Quero te pegar no colo
Te deitar no solo e te fazer mulher
Quero te pegar no colo
Te deitar no solo e te fazer mulher

Deixa eu te amar
Faz de conta que sou o primeiro
Na beleza desse teu olhar
Eu quero estar o tempo inteiro

Deixa eu te amar
Faz de conta que sou o primeiro
Na beleza desse teu olhar
Eu quero estar o tempo inteiro

Quero saciar a minha sede
No desejo da paixão que me alucina
Vou me embrenhar nessa mata só porque
Existe uma cascata que tem água cristalina
Aí então vou te amar com sede
Na relva, na rede, onde você quiser
Quero te pegar no colo
Te deitar no solo e te fazer mulher
Quero te pegar no colo
Te deitar no solo e te fazer mulher

Deixa eu te amar
Faz de conta que sou o primeiro

Na beleza desse teu olhar
Eu quero estar o tempo inteiro

Deixa eu te amar
Faz de conta que sou o primeiro
Na beleza desse teu olhar
Eu quero estar o tempo inteiro

Deixa eu te amar
Faz de conta que sou o primeiro
Na beleza desse teu olhar
Eu quero estar o tempo inteiro

Deixa eu te amar
Faz de conta que sou o primeiro

Roberto Carlos - *O côncavo e o convexo*¹⁸

Nosso amor é demais
E quando o amor se faz
Tudo é bem mais bonito
Nele a gente se dá
Muito mais do que está
E o que não está escrito...

Quando a gente se abraça
Tanta coisa se passa
Que não dá prá falar
Nesse encontro perfeito
Entre o seu e o meu peito
Nossa roupa não dá...

Nosso amor é assim
Prá você e prá mim
Como manda a receita
Nossas curvas se acham
Nossas formas se encaixam
Na medida perfeita...
Este amor é prá nós
A loucura que trás
Esse sonho de paz
E é bonito demais
Quando a gente se beija
Se ama e se esquece
Da vida lá fora...
Cada parte de nós
Tem a forma ideal

¹⁸ Disponível em <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/687502/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Quando juntas estão
Coincidência total
Do Côncavo e o Convexo
Assim é nosso amor
No sexo...

Este amor é prá nós
A loucura que trás
Esse sonho de paz
E é bonito demais
Quando a gente se beija
Se ama e se esquece
Da vida lá fora...

Cada parte de nós
Tem a forma ideal
Quando juntas estão
Coincidência total
Do Côncavo e o Convexo
Assim é nosso amor
No sexo...

Fafá de Belém – *Promessas*¹⁹

Sim, promessas fiz
Fiz projetos, pensei tanta coisa
E vem o coração e diz
Que só em teus braços, amor, eu posso ser feliz
Eu tenho um amor para dar
O que é que eu vou fazer?
Eu tentei te esquecer
E prometi apagar da minha vida esse sonho
E vem o coração e diz
Que só em teus braços, amor, eu posso ser feliz
Que só em teus braços, amor, eu posso ser feliz

Alcione - *Não deixe o samba morrer*²⁰

Eu vou ficar
No meio do povo, espiando
Minha escola
Perdendo ou ganhando
Mais um carnaval
Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo

¹⁹ Disponível em <<http://letras.mus.br/fafa-de-belem/549438/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

²⁰ Disponível em <<http://letras.mus.br/alcione/44027/>>. Acessado em 12 de novembro de 2013.

O meu pedido final...

Quando eu não puder
Pisar mais na avenida
Quando as minhas pernas
Não puderem agüentar
Levar meu corpo
Junto com meu samba
O meu anel de bamba
Entrego a quem mereça usar...(2x)

Eu vou ficar
No meio do povo, espiando
Minha escola
Perdendo ou ganhando
Mais um carnaval
Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final...

Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final...

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De Samba, prá gente sambar...(2x)

Quando eu não puder
Pisar mais na avenida
Quando as minhas pernas
Não puderem agüentar
Levar meu corpo
Junto com meu samba
O meu anel de bamba
Entrego a quem mereça usar...

Eu vou ficar
No meio do povo, espiando
A Mangueira
Perdendo ou ganhando
Mais um carnaval
Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final...

Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final...

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De Samba, prá gente sambar...(4x)

Waldir Azevedo - *Pedacinhos do céu*²¹

Sei que me amas com grande fervor,
Há em teus lábios mil frases de amor.
Entretanto, eu preciso ouvir a voz da razão
Para saber se direi sim ou não.

És para mim um formoso troféu,
Vejo em ti pedacinhos do céu.
Porém preciso refletir mais um poquinho
Para não desiludir ao meu dorido coração,
Que ainda sente a emoção
De uma ingratidão.

Afinal, com amor, com fervor e muito apreço,
Eu agradeço
A grandeza, a beleza e a riqueza do troféu.
Julgo-me feliz, pois sempre quis
E tudo fiz, para exaltar um grandioso amor
E incluir neste chorinho,
Entre beijos e carinhos,
Pedacinhos lá do céu.

És para mim um formoso troféu,
Vejo em ti pedacinhos do céu,
Porém preciso refletir mais um poquinho
Para não desiludir ao meu dorido coração,
Que ainda sente a emoção
De uma ingratidão.

Sei que me amas com grande fervor,
Há em teus lábios mil frases de amor.
Entretanto, eu preciso ouvir a voz da razão
Para saber se direi sim ou não.

És para mim um formoso troféu,
Vejo em ti pedacinhos do céu.
Porém preciso refletir mais um poquinho
Para não desiludir ao meu dorido coração,
Que ainda sente a emoção
De uma ingratidão.

²¹ Disponível em <<http://letras.mus.br/waldir-azevedo/89039/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

Afinal, com amor, com fervor e muito apreço,
 Eu agradeço
 A grandeza, a beleza e a riqueza do troféu.
 Julgo-me feliz, pois sempre quis
 E tudo fiz, para exaltar um grandioso amor
 E incluir neste chorinho,
 Entre beijos e carinhos,
 Pedacinhos lá do céu.

És para mim um formoso troféu,
 Vejo em ti pedacinhos do céu,
 Porém preciso refletir mais um poquinho
 Para não desiludir ao meu dorido coração,
 Que ainda sente a emoção
 De uma ingratidão.

Carmen Miranda - *Tico-Tico no fubá*²²

Tico-tico
 Tico-tico
 O tico-tico tá
 Tá outra vez aqui
 O tico-tico tá comendo meu fubá
 O tico-tico tem, tem que se alimentar
 Que vá comer umas minhocas no pomar

Tico-tico
 O tico-tico tá
 Tá outra vez aqui
 O tico-tico tá comendo meu fubá
 O tico-tico tem, tem que se alimentar
 Que vá comer umas minhocas no pomar

Ó por favor, tire esse bicho do celeiro
 Porque ele acaba comendo o fubá inteiro
 Tira esse tico de cá, de cima do meu fubá
 Tem tanta coisa que ele pode pinicar
 Eu já fiz tudo para ver se conseguia
 Botei alpiste para ver se ele comia
 Botei um galo, um espantalho e alçapão
 Mas ele acha que fubá é que é boa alimentação

O tico-tico tá
 Tá outra vez aqui
 O tico-tico tá comendo meu fubá
 O tico-tico tem, tem que se alimentar

²² Disponível em < <http://letras.mus.br/carmen-miranda/241982/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

Que vá comer é mais minhoca e não fubá

Tico-tico

O tico-tico tá

Tá outra vez aqui

O tico-tico tá comendo meu fubá

O tico-tico tem, tem que se alimentar

Que vá comer é mais minhoca e não fubá

Dorival Caymmi - *É doce morrer no mar*²³

É doce morrer no mar

Nas ondas verdes do mar

É doce morrer no mar

Nas ondas verdes do mar

A noite que ele não veio foi

Foi de tristeza prá mim

Saveiro voltou sozinho

Triste noite foi prá mim

É doce morrer... (2x)

Saveiro partiu de noite foi

Madrugada não voltou

O marinheiro bonito

Sereia do mar levou

É doce morrer... (2x)

Nas ondas verdes do mar meu bem

Ele se foi afogar

Fez sua cama de noivo

No colo de Iemanjá

É doce morrer... (2x)

Nara Leão - *Suíte dos Pescadores*²⁴

Minha jangada vai sair pra o mar

Vou trabalhar, meu bem querer

Se Deus quiser quando eu voltar

Do mar peixe bom, eu vou trazer

Meus companheiros também vão voltar

E a Deus do céu vamos agradecer!

Adeus, Adeus

²³ Disponível em <<http://letras.mus.br/dorival-caymmi/356569/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

²⁴ Disponível em <<http://letras.kboing.com.br/#!/nara-leao/suite-dos-pescadores/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

Pescador não esqueças de mim!
Vou rezar pra ter bom tempo
Meu nego
Pra não ter tempo ruim
Vou fazer sua caminha macia
Perfumada de alecrim

Pedro! (Aaaaaaaaaaaaaa)
Chico! (Aaaaaaaaaaaaaa)
Lino! (Aaaaaaaaaaaaaa)
Zeca! (Aaaaaaaaaaaaaa)
Cadê vocês, oh mãe de Deus?

Eu bem que disse a você
Não vá José! Não vá José!
Meu Deus!

Com tempo desse não se sai!
Quem sai pro mar? (Quem vai pro mar?)
Quem vai pro mar? (Quem vai pro mar?)
Não vem!

Pedro! (Aaaaaaaaaaaaaa)
Chico! (Aaaaaaaaaaaaaa)
Lino! (Aaaaaaaaaaaaaa)
Zeca! (Aaaaaaaaaaaaaa)
Cadê vocês, oh mãe de Deus?
Cadê vocês?

É tão triste ver partir alguém
Que a gente quer com tanto amor
E suportar a agonia
De esperar voltar

Viver olhando o céu e o mar
A incerteza a torturar, a gente fica só
Tão só, a gente fica só, tão só
É triste esperar
Uma incelência
Entrou no paraíso

Adeus, irmão Adeus!
Até o dia de Juízo!

Adeus, irmão Adeus!
Até o dia de Juízo

Minha jangada vai sair pra o mar
Vou trabalhar, meu bem querer
Se Deus quiser quando eu voltar

Do mar peixe bom, eu vou trazer
Meus companheiros também vão voltar
E a Deus do céu vamos agradecer!

Roberto Carlos - *Cavalgada*²⁵

Vou cavalgar por toda a noite
Por uma estrada colorida,
Usar meus beijos como açoite
E a minha mão mais atrevida.

Vou me agarrar aos seus cabelos
Pra não cair do seu galope.
Vou atender aos meus apelos
Antes que o dia nos sufoque.

Vou me perder de madrugada
Pra te encontrar no meu abraço.
Depois de toda a cavalgada
Vou me deitar no seu cansaço

Sem me importar se neste instante
Sou dominado ou se domino.
Vou me sentir como um gigante
Ou nada mais do que um menino.

Estrelas mudam de lugar;
Chegam mais perto só pra ver
E ainda brilham de manhã
Depois do nosso adormecer.

E na grandeza deste instante
O amor cavalga sem saber;
E na beleza desta hora
O sol espera pra nascer.
Nara Leão - *Diz que fui por aí*²⁶

Se alguém perguntar por mim
Diz que fui por aí
Levando o violão debaixo do braço

Em qualquer esquina eu paro
Em qualquer botequim eu entro
Se houver motivo
É mais um samba que eu faço

²⁵ Disponível em <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/80970/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

²⁶ Disponível em <<http://letras.mus.br/nara-leao/128267/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

Se quiserem saber se eu volto
 Diga que sim
 Mas só depois que a saudade se afastar de mim

Tenho um violão para me acompanhar
 Tenho muitos amigos, eu sou popular
 Tenho a madrugada como companheira

A saudade me dói, o meu peito me roi
 Eu estou na cidade, eu estou na favela
 Eu estou por aí
 Sempre pensando nela

Dick Farney - *Copacabana*²⁷

Existem praias tão lindas, cheias de luz
 Nenhuma tem o encanto que tu possuis
 Tuas areias
 Teu céu tão lindo
 Tuas sereias
 Sempre sorrindo.

Copacabana, princesinha do mar
 Pelas manhãs tu és a vida a cantar
 E a tardinha, o sol poente
 Deixa sempre uma saudade
 Na gente.

Copacabana, o mar eterno cantor
 Ao te beijar ficou perdido de amor
 E hoje vivo a murmurar
 Só a ti Copacabana
 Eu hei de amar.

João Gilberto - *Pra machucar meu coração*²⁸

Tá fazendo um ano e meio, amor
 Que o nosso lar desmoronou
 Meu sabiá, meu violão
 E uma cruel desilusão
 Foi tudo que ficou
 Ficou
 Prá machucar meu coração

²⁷ Disponível em <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/dick-farney/copacabana/319873>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

²⁸ Disponível em <<http://letras.mus.br/joao-gilberto/794140/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

Tá fazendo um ano e meio, amor
Que o nosso lar desmoronou
Meu sabiá, meu violão
E uma cruel desilusão
Foi tudo que ficou
Ficou
Prá machucar meu coração

Quem sabe, não foi bem melhor assim
Melhor prá você e melhor prá mim
O mundo é uma escola
Onde a gente precisa aprender
A ciência de viver prá não sofrer

fonte: acessado às 16:04 no dia 21/10/2013.

João Gilberto - *O Pato*²⁹

O Pato
Vinha cantando alegremente
Quém! Quém!
Quando um Marreco
Sorridente pediu
Prá entrar também no samba
No samba, no samba...

O Ganso, gostou da dupla
E fez também
Quém! Quém! Quém!
Olhou pro Cisne
E disse assim:
"Vem! Vem!"
Que o quarteto ficará bem
Muito bom, muito bem...

Na beira da lagoa
Foram ensaiar
Para começar
O tico-tico no fubá...

A voz do Pato
Era mesmo um desacato
Jogo de cena com o Ganso
Era mato
Mas eu gostei do final
Quando caíram n'água
E ensaiando o vocal...

²⁹ Disponível em <<http://letras.mus.br/joao-gilberto/46570/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

Quém! Quém! Quém! Quém!
 Quém! Quém! Quém! Quém!
 Quém! Quém! Quém! Quém!
 Quém! Quém! Quém! Quém!...

Nara Leão - *O barquinho*³⁰

Dia de luz, festa de sol
 E o barquinho a deslizar
 No macio azul do mar
 Tudo é verão, o amor se faz
 No barquinho pelo mar
 Que desliza sem parar
 Sem intenção, nossa canção
 Vai saindo desse mar
 E o sol
 Beija o barco e luz
 Dias tão azuis

Volta do mar, desmaia o sol
 E o barquinho a deslizar
 E a vontade de cantar
 Céu tão azul, ilhas do sul
 E o barquinho, coração
 Deslizando na canção
 Tudo isso é paz
 Tudo isso traz
 Uma calma de verão
 E então
 O barquinho vai
 E a tardinha cai

Nara Leão – *Carolina*³¹

Carolina, os seus olhos fundos
 Guarda tanta dor
 A dor de todo este mundo

Eu já lhe expliquei que não vai dar
 Seu pranto não vai nada ajudar
 Eu já convidei para dançar
 É hora, já sei, de aproveitar

Lá fora, amor, uma rosa nasceu
 Todo mundo sambou

³⁰ Disponível em <<http://letras.mus.br/nara-leao/131157/>>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

³¹ Disponível em <<http://letras.mus.br/nara-leao/130939/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo Pela janela, ó que lindo
Mas Carolina não viu

Carolina, os seus olhos tristes
Guarda tanto amor
O amor que já não existe

Eu bem que avisei, vai acabar
De tudo lhe dei para aceitar
Mil versos cantei pra lhe agradar
Agora não sei como explicar

Lá fora, amor
Uma rosa morreu
Uma festa acabou
Nosso barco partiu
E eu bem que mostrei à ela
O tempo passou na janela
E só Carolina não viu

Eu bem que mostrei à ela
O tempo passou na janela
E só Carolina não viu

Tom Jobim - *Lígia*³²

Eu nunca sonhei com você
Nunca fui ao cinema
Não gosto de samba
Não vou a Ipanema
Não gosto de chuva
Nem gosto de sol
E quando eu lhe telefonei
Desliguei, foi engano
O seu nome eu não sei
Esqueci no piano
As bobagens de amor
Que eu iria dizer
Não, Lígia, Lígia

Eu nunca quis tê-la ao meu lado
Num fim de semana
Um chope gelado
Em Copacabana
Andar pela praia até o Leblon
E quando eu me apaixonei

³² Disponível em <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/antonio-carlos-jobim/ligia/1984528>>.
Acessado em 22 de outubro de 2013.

Não passou de ilusão
 O seu nome rasguei
 Fiz um samba-canção
 Das mentiras de amor
 Que aprendi com você
 Lígia, Lígia

E quando você me envolver
 Nos seus braços serenos
 Eu vou me render
 Mas seus olhos morenos
 Me metem mais medo
 Que um raio de sol
 Lígia, Lígia

Frank Sinatra - *Moonlight Serenade*³³

I stand at your gate
 And the song that I sing is of moonlight
 I stand and I wait
 For a touch of your hand in a june night
 The roses are sign of moonlight serenade

The stars are all aglow
 And tonight how their light sets me dreaming
 My love, do you know
 That your eyes are like stars brightly beaming?
 I bring you, and I sing you a moonlight serenade

Let us trace 'til break of day
 In loves valley of dreams
 Just you and I, a summer sky,
 A heavenly breeze, kiss on a tree

So don't let me wait.
 Come to me tenderly in a june night.
 I stand at your gate
 And I sing you a song in a moonlight.
 A love song, my darling, a moonlight serenade

Frank Sinatra - *As Time Goes By*³⁴

You must remember this
 A kiss is still a kiss
 A sigh is just a sigh

³³ Disponível em <<http://letras.mus.br/frank-sinatra/196798/>>. Acessado em 07 de novembro de 2013.

³⁴ Disponível em <<http://letras.mus.br/frank-sinatra/135148/>>. Acessado em 07 de novembro de 2013.

The fundamental things apply
As time goes by
And when two lovers woo
They still say , "I love you"
On that you can rely

No matter what the future brings
As time goes by
Moonlight and love songs
Never out of date
Hearts full of passion
Jealousy and hate
Woman needs man
And man must have his mate
That no one can deny

It's still the same old story
A fight for love and glory
A case of do or die
The world will always welcome lovers
As time goes by

Acesso em 07/11/2013 às 20:56

Nara Leão - *Aqui mesmo no bar*³⁵

Que bom te encontrar,
aqui no mesmo bar
Até a mesma canção

Quisera, então, recomeçar,
e o tempo passar

Ainda estou sozinha,
seguindo o meu caminho
Encontro o teu olhar

Não sei nem como explicar,
o tempo passar

Luar e canções,
beijos de amor
Ódios, paixões
e tanto calor

Recordações que a vida
não vai apagar

³⁵ Disponível em <<http://www.kboing.com.br/musica-e-letra/nara-leao/1136440-aqui-no-mesmo-bar-as-time-goes-by/>>. Acessado em 22 de novembro de 2013.

Eu tenho na memória
a mesma velha história
Um caso de amor

Não sei como dizer alô
e o tempo passar

Nara Leão - *Um sonho de verão*³⁶

Uma canção
Esperando você, me lembrando
Tocar sua mão
Numa noite cheia de desejo
A lua, estrelas
E o brilho da paixão

Ah! Que saudade
Bem me lembro o seu corpo no meu
Eu não esqueci
O que sei é que só sei lembrar você
Carinhos, abraços
Memória dos beijos teus

Fiz toda uma serenata
Só pra te ver outra vez
Já nem sei quem eu sou
Meus braços não encontram
Um jeito de abraçar
Um jeito de beijar

Não quero mais esperar
Vem pra mim ternamente
Com meu violão
Vou te dar como uma adolescente
Cantigas de amor
Num sonho de verão

Ah! Toda essa serenata
Preciso te ver outra vez
Já não sei quem eu sou
Meus braços não encontram
Você pra abraçar
Você pra beijar

³⁶ Disponível em <<http://www.kboing.com.br/musica-e-letra/nara-leao/1137489-um-sonho-de-verao-moonlight-serenade/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Philip Glass - *Amazing song*

(instrumental)

Caetano Veloso - *Sampa*³⁷

Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas

Ainda não havia para mim Rita Lee
A tua mais completa tradução
Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos Mutantes

E foste um difícil começo
Afasta o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso

Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva

Pan-Américas de Áfricas utópicas, tûmulo do samba
Mais possível novo quilombo de Zumbi
E os novos baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa

Roberto Carlos - *Gosto do jeitinho dela*³⁸

Gosto do jeitinho dela me olhar
Pois é todo ardor
Gosto do jeitinho dela me beijar, beijar
Gosto do jeitinho dela me abraçar

³⁷ Disponível em <<http://letras.mus.br/caetano-veloso/41670/>>. Acessado em 07 de novembro de 2013.

³⁸ Disponível em <<http://letras.mus.br/roberto-carlos/473340/>>. Acessado em 07 de novembro de 2013.

Pois é só calor
Gosto do jeitinho dela me dizer amor

Gosto do jeitinho dela
Sempre a balançar o andar
Gosto do jeitinho dela
Fingindo não querer gostar do modo de eu gostar

Mas eu gosto tanto, tanto do jeitinho que ela tem
De me beijar, de me abraçar
De me dizer amor

Gosto do jeitinho dela
Sempre a balançar o andar
Gosto do jeitinho dela
Fingindo não querer gostar do modo de eu gostar

The Beatles - *Eleanor Rigby*³⁹

Ah, look at all the lonely people
Ah, look at all the lonely people

Eleanor Rigby picks up the rice in the church where a wedding has been
Lives in a dream
Waits at the window, wearing the face that she keeps in a jar by the door
Who is it for?

All the lonely people, where do they all come from?
All the lonely people, where do they all belong?

Father McKenzie writing the words of a sermon that no one will hear
No one comes near
Look at him working, darning his socks in the night when there's nobody there
What does he care?

All the lonely people, where do they all come from?
All the lonely people, where do they all belong?

Ah, look at all the lonely people
Ah, look at all the lonely people

Eleanor Rigby died in the church and was buried along with her name
Nobody came
Father McKenzie wiping the dirt from his hands as he walks from the grave
No one was saved

All the lonely people, where do they all come from?

³⁹ Disponível em <<http://letras.mus.br/the-beatles/202/traducao.html>>. Acessado em 07 de novembro de 2013.

All the lonely people, where do they all belong?

Engelbert Humperdinck - *Love is a many splendored thing*⁴⁰

Love is a many splendored thing
It's the April rose that only grows
In the early Spring
Love is nature's way of giving,
A reason to be living,
The golden crown
That makes a man a king

Once on a high and windy hill
In the morning mist, two lovers kissed,
And the world stood still
Then your fingers touched my silent heart
And taught it how to sing
Yes, true lover's a many splendored thing ...

Marcos Valle - *Com mais de 30*⁴¹

Não confie em ninguém com mais de trinta anos
Não confie em ninguém com mais de trinta cruzeiros
O professor tem mais de trinta conselhos
Mas ele tem mais de trinta, oh mais de trinta
Oh mais de trinta
Não confie em ninguém com mais de trinta ternos
Não acredite em ninguém com mais de trinta vestidos
O diretor quer mais de trinta minutos
Pra dirigir sua vida, a sua vida
A sua vida
Eu meço a vida nas coisas que eu faço
E nas coisas que eu sonho e não faço
Eu me desloco no tempo e no espaço
Passo a passo, faço mais um traço Faço mais um passo, traço a traço
Sou prisioneiro do ar poluído
O artigo trinta eu conheço de ouvido
Eu me desloco no tempo e no espaço
Na fumaça um mundo novo faço Faço um novo mundo na fumaça
Não confie em ninguém...

Nara Leão - *Corcovado*⁴²

⁴⁰ Disponível em <<http://letras.mus.br/humperdinck-engelbert/love-is-a-many-splendored-thing/>>. Acessado em 07 de novembro de 2013.

⁴¹ Disponível em <<http://letras.mus.br/marcos-valle/1364186/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

⁴² Disponível em <<http://letras.mus.br/nara-leao/130966/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Um cantinho, um violão
Esse amor, uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama

Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar
Da janela vê-se o Corcovado,
O Redentor que lindo!

Quero a vida sempre assim
Com você perto de mim
Até o apagar da velha chama

E eu que era triste
Descrente deste mundo
Ao encontrar você eu conheci
O que é felicidade meu amor

Nara Leão - *Coisas que lembram você*⁴³

Um lenço branco de batom marcado
Um telefone que só toca ao lado
Tudo isso eu guardo porque
Coisas assim me lembram você

Uma canção que traz você mais perto
A voz macia do João Gilberto
Tudo isso eu guardo porque
Coisas assim me lembram você

Como eu irei agradecer
Os bons momentos que você me deu para eu viver?

A meia-luz do meu apartamento
Um livro aberto no melhor momento
Tudo isso eu guardo porque
Coisas assim me lembram você
Como eu irei agradecer
Os bons momentos que você me deu para eu viver?

A meia-luz do meu apartamento
Um livro aberto no melhor momento
Tudo isso eu guardo porque
Coisas assim me lembram você

⁴³ Disponível em <<http://letras.mus.br/nara-leao/1383281/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Ademar Silva - *Noite escura*⁴⁴

A noite está tão escura
A lua fez feriado
Estou sofrendo a tortura de não sentir-te ao meu lado
A noite é grande, e eu estou sozinho.
Pensando no teu beijo, sem ter o teu carinho.
E desse jeito não sei o que dizer
Se a noite que é escura ou se é escuro o teu viver.

A noite está tão escura
A lua fez feriado
Estou sofrendo a tortura de não sentir-te ao meu lado.

A noite está tão escura
A lua fez feriado
Estou sofrendo a tortura de não sentir-te ao meu lado
A noite passa, e não passa minha dor.
Vivendo sem teu beijo, sem ter o teu amor.
E nessa mágoa os olhos rasos d'água
A espera é uma tortura nesta noite tão escura.

A noite está tão escura
A lua fez feriado
Estou sofrendo a tortura de não sentir-te ao meu lado.

Carlos Gardel - *Cuesta Abajo*⁴⁵

Si arrastré por este mundo
La verguenza de haber sido
El dolor de ya no ser
Bajo el ala del sombrero.
Cuántas veces, embozada,
Una lágrima asomada yo no pude contener

Si crucé por los caminos
Como un paria que el destino
Se empeño en deshacer
Si fui flojo, si fui ciego,
Solo quiero que hoy comprenda
El valor que representa el coraje de querer.

Era, para mi la vida entera
Como un sol de primavera
Mi esperanza y pasión,
Sabía que en el mundo no cabía.
Toda la humilde alegría de mi pobre corazón

⁴⁴ Transcrição feita a partir do áudio da canção.

⁴⁵ Disponível em <<http://letras.mus.br/carlos-gardel/396361/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Ahora cuesta abajo en mi rodada
 Las ilusiones pasadas
 Ya no las puedo arrancar.
 Sueño, con el pasado que añoro,
 El tiempo viejo que hoy lloro
 Y que nunca volverá

Por seguir tras de sus huellas
 Yo bebí incansablemente.
 En la copa de dolor

Pero nadie comprendía
 Que si todo yo le daba
 En cada vuelta dejaba
 Pedazos de corazón.

Ahora triste en la pendiente,
 Solitario y ya vencido,
 Yo me quiero confesar,
 Si aquella boca mentía,
 El amor que me ofrecía,
 Por aquellos ojos brujos
 Yo habra dado siempre más

Era, para mi la vida entera
 Como un sol de primavera
 Mi esperanza y pasión,
 Sabía que en el mundo no cabía
 Toda la humilde alegría de mi pobre corazón
 Ahora cuesta abajo en mi rodada
 Las ilusiones pasadas
 Ya no las puedo arrancar

Sueño, con el pasado que añoro,
 El tiempo viejo que hoy lloro
 Y que nunca volverá

Elvis Presley - *It's now or never*⁴⁶

It's now or never,
 come hold me tight
 Kiss me my darling,
 be mine tonight
 Tomorrow will be too late,
 it's now or never
 My love won't wait.

⁴⁶ Disponível em <<http://letras.mus.br/elvis-presley/31452/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

When I first saw you
 with your smile so tender
 My heart was captured,
 my soul surrendered
 I'd spend a lifetime
 waiting for the right time
 Now that your near
 the time is here at last.

It's now or never,
 come hold me tight
 Kiss me my darling,
 be mine tonight
 Tomorrow will be too late,
 it's now or never
 My love won't wait.

Just like a willow,
 we would cry an ocean
 If we lost true love
 and sweet devotion
 Your lips excite me,
 let your arms invite me
 For who knows when
 we'll meet again this way

It's now or never,
 come hold me tight
 Kiss me my darling,
 be mine tonight
 Tomorrow will be too late,
 it's now or never
 My love won't wait.

Maysa - *Meu mundo caiu*⁴⁷

Meu mundo caiu
 E me fez ficar assim
 Você conseguiu
 E agora diz que tem pena de mim

Não sei se me explico bem
 Eu nada pedi
 Nem a você nem a ninguém
 Não fui eu que caí

⁴⁷ Disponível em <<http://letras.mus.br/maysa/126023/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Sei que você me entendeu
 Sei também que não vai se importar
 Se meu mundo caiu
 Eu que aprenda a levantar

Frank Sinatra - *Dindi*⁴⁸

Sky, so vast is the sky, with far away clouds just wandering by,
 Where do they go? Oh I don't know, don't know;
 Wind that speaks to the leaves, telling stories that no one believes,
 Stories of love belong to you and to me.

Oh, Dindi, if I only had words I would say all the beautiful
 things that I see when you're with me, Oh my Dindi.
 Oh Dindi, like the song of the wind in the trees, that's how my heart is
 singing Dindi, Happy Dindi, When you're with me.

I love you more each day, yes I do, yes I do;
 I'd let you go away, if you take me with you.

Don't you know, Dindi, I'd be running and searching for you like a river that
 can't find the sea, that would be me without you, my Dindi.
 can't find the sea that would be me without you Dindi.

Like a river that can't find the sea, that would be me without you, my Dindi.

The Tweets - *The Birdie Song*

(instrumental)

⁴⁸ Disponível em < <http://letras.mus.br/frank-sinatra/328562/>>. Acessado em 04 de fevereiro de 2014.

Epígrafes

Adriana Calcanhotto – Minha música⁴⁹

Minha música não quer
Ser útil
Não quer ser moda
Não quer estar certa...

Minha música não quer
Ser bela
Não quer ser má
Minha música não quer
Nascer pronta...

Minha música não quer
Redimir mágoas
Nem dividir águas
Não quer traduzir
Não quer protestar...

Minha música não quer
Me pertencer
Não quer ser sucesso
Não quer ser reflexo
Não quer revelar nada...

Minha música não quer
Ser sujeito
Não quer ser história
Não quer ser resposta
Não quer perguntar...

Minha música quer estar
Além do gosto
Não quer ter rosto
Não quer ser cultura...

Minha música quer ser
De categoria nenhuma
Minha música quer
Só ser música
Minha música
Não quer pouco...

Tatiana Parra - *Inteira*⁵⁰

⁴⁹ Disponível em < <http://letras.mus.br/adriana-calcanhotto/87106/>>. Acessado em 10 de março de 2014.

⁵⁰ Disponível em < <http://letras.mus.br/tatiana-parra/1701719/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Nasce o sol
 No horizonte
 Amplidão
 Adiante
 Lá, bem além
 Vejo algo em mim
 A desabrochar

Nasce a flor
 Lentamente
 Tudo é cor, radiante
 Vou, vou voar
 Leve levitar
 Por sobre a manhã

O meu pensamento me leva até você
 E o meu desejo é o que vejo amanhecer
 Pois a imensidão do alto monte vê
 Essa mesma imensão em mim
 Enfim,
 Inteira

Outra voz,
 Outro tempo
 Renasci
 Desde dentro
 Paz , ave paz
 Abre o vôo e vem
 Pra pousar em mim

Milton Nascimento - *Quem é você*⁵¹

Quem é você?
 Por que te vejo sem te ver?
 Quem é você?

Sabe Você?
 Por que te sinto sem te ver?
 Quem é você?
 Por que te espero sem saber?
 Quem é você?
 Quem sabe lá, no fim do coração
 Você é só pra mim a solidão

Quando eu te ver
 Não sei se vou me conhecer
 O que vai ser?

⁵¹ Disponível em <<http://letras.mus.br/milton-nascimento/1165067/>>. Acessado em 08 de janeiro de 2014.

Será por mim? Por ti (si)?
 Por quê decerto, nem sei mais
 Por onde anda a minha paz
 Quem é você?

Por que te amo sem querer
 Alguém por mim,
 Me faça enfim, te conhecer
 Prá eu ser feliz

Quando eu te ver
 Não sei se vou me conhecer
 O que vai ser?

Será por mim? Por ti (si)?
 Por quê decerto, nem sei mais
 Por onde anda a minha paz
 Quem é você?
 Por que te amo sem te ver
 Quem é você?

Quem é você?
 Por que te amo sem te ver
 Quem é você?

Quem é você?
 Por que te amo sem querer
 Alguém, por mim
 Me faça enfim te conhecer
 Pra ter um fim

Lenine - *De onde vem a canção*⁵²

De onde?
 De onde vem?
 De onde vem a canção?
 Quando do céu despenca
 Quando já nasce pronta
 Quando o vento é que inventa
 De onde vem a canção?

De onde?
 De onde vem?
 De onde vem a canção?
 Quando se materializa
 No instante que se encanta

⁵² Disponível em <<http://letras.mus.br/lenine/1979876/>>. Acessado em 22 de outubro de 2013.

Do nada se concretiza
De onde vem a canção?

Pra onde vai a canção
Quando finda a melodia?
Onde a onda se propaga?
Em que espectro irradia?
Pra onde ela vai quando tudo silencia?
Depois do som consumado
Onde ela existiria?

De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?

De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?

De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?

Herbert Vianna e Zélia Duncan - *Partir, andar*⁵³

Partir andar, eis que chega
Essa velha hora tão sonhada
Nas noites de velas acesas
No clarear da madrugada
Só uma estrela anunciando o fim
Sobre o mar sobre a calçada
E nada mais te prende aqui
Dinheiros, grades ou palavras...

Partir Andar, Eis que chega
Não há como deter a alvorada
Pra dizer, um bilhete sobre a mesa
Para se mandar, o pé na estrada
Tantas mentiras e no fim
Faltava só uma palavra
Faltava quase sempre um sim
Agora já não falta nada
Eu não quis, te fazer infeliz
Não quis....
Por tanto não querer, talvez fiz...

Partir andar, eis que chega

⁵³ Disponível em <<http://letras.mus.br/zelia-duncan/666508/>>. Acessado em 08 de janeiro de 2014.

Essa velha hora tão sonhada
Nas noites de velas acesas
No clarear da madrugada
Só uma estrela anunciando o fim
Sobre o mar sobre a calçada
E nada mais te prende aqui
Agora já não falta nada...
Não falta nada...

Apêndice C
Elementos recorrentes na poética de
Caio Fernando Abreu
em *Os dragões não conhecem o paraíso*

Elementos recorrentes na poética de Caio Fernando Abreu
em *Os dragões não conhecem o paraíso*

*Uma lata existe para conter algo
 Mas quando o poeta diz: “Lata”
 Pode estar querendo dizer o incontível*

*Uma meta existe para ser um alvo
 Mas quando o poeta diz: “Meta”
 Pode estar querendo dizer o inatingível*

*Por isso, não se meta a exigir do poeta
 Que determine o conteúdo em sua lata
 Na lata do poeta tudonada cabe
 Pois ao poeta cabe fazer
 Com que na lata venha caber
 O incabível*

(Gilberto Gil)

Para iniciarmos este levantamento dos elementos que consideramos recorrentes na poética de Caio Fernando Abreu em seu *Os dragões não conhecem o paraíso*, vale retomar as considerações sobre gosto médio feitas por Isabella Marcatti (2000) em sua dissertação de mestrado *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. Segundo a estudiosa, o autor gaúcho

faz do gosto médio, da atração pelos fenômenos que estão, por princípio, na superfície da existência – ou seja, aqueles que já surgiram, já foram digeridos e com os quais determinados grupos sociais já estão familiarizados enquanto outros grupos têm, pelo menos, algo a dizer contra ou a seu favor [...] a matéria mesma da sua literatura. (MARCATTI, 2000, p. 14).

Acreditamos, então, que por meio do gosto médio, Caio Fernando Abreu parece estabelecer uma espécie de cumplicidade com seu leitor.

Concentrando-nos nos contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*, é possível afirmar que há uma recorrência de elementos relacionados à literatura, ao cinema, ao esoterismo/religiosidade (que entendemos como um sincretismo), à astrologia, à homoafetividade, à AIDS e à música como já demonstrado. Façamos, então, um breve passeio para mostrar a presença dos temas elencados, a saber: “AIDS e Homoerotismo” “sincretismo e astrologia” e “Literatura e cinema”. Embora um tema não esteja

necessariamente relacionado a outro, alguns serão abordados juntos com a finalidade de evitar repetições.

Consideramos importante mencionar uma afirmação de Caio Fernando Abreu em entrevista concedida ao jornalista José Castello “A ambiguidade e a indefinição são constantes em meu trabalho.” (CASTELLO, 1995, p. 5). Assim como todo texto literário, os contos de Caio Fernando Abreu nem sempre são explícitos e algumas vezes fornecem ao leitor mais de uma possibilidade de interpretação. Conscientes de que neste levantamento/leitura possa haver algumas “faltas” e/ou “excessos” e possivelmente pontos-cegos, passemos aos levantamentos feitos.

AIDS¹ e Homoafetividade

O livro *Os dragões não conhecem o paraíso* é dedicado à memória de amigos de Caio Fernando Abreu, muitos dos quais foram vítimas de AIDS. De forma indireta, esse seria o primeiro momento em que a doença aparece no volume aqui estudado.

No conto “Linda, uma história horrível”, como comentado no primeiro capítulo deste trabalho, há uma série de indícios de que o protagonista da história, que volta a morar com a mãe, seja soropositivo. Vejamos alguns exemplos, o primeiro quando a mãe começa a conversar com o filho: “- Saúde? Diz que tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.” (p. 18), e o segundo no desfecho da narrativa:

Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassse uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pêlos. Crespos, escuros, macios. (p. 22).

Além disso, há a possibilidade de ele ter uma relação homoafetiva com Beto, que pode ser reforçada por meio do diálogo entre o protagonista e sua mãe:

- E o Beto? - ela perguntou de repente.
[...]
- O Beto gostou da senhora.
[...]

¹ Um levantamento acerca da AIDS na obra de Caio Fernando Abreu já foi feito, de maneira mais aprofundada e abrangente, por Marcelo Secron Bessa em seus livros *Histórias positivas* (1997) e *Os perigosos* (2002).

- Tão bonito. Um moço tão fino, [...] - Isso é que é amigo, meu filho. Até meio parecido contigo, eu fiquei pensando. Parecem irmãos. Mesma altura, mesmo jeito, mesmo...
 - A gente não se vê faz algum tempo, mãe.
 [...]

 - E por quê?
 - Mãe - ele começou. A voz tremia. - Mãe, é tão difícil - repetiu. E não disse mais nada. (p. 19-20).

No conto “Sem Ana, Blues” o narrador, quando quer se esquecer de Ana, cogita a possibilidade de se relacionar com Vicente:

então, que viesse também o ciclo dos fins de semana em Búzios, Guarujá ou Monte Verde e de repente quem sabe Carla, mulher de Vicente, [...], e inesperadamente Mariana, [...] e, por que não, afinal, o próprio Vicente, tão solícito na maneira como colocava pedras de gelo no meu escocês (p. 46).

Em “Saudades de Audrey Hepburn” há a possibilidade de amor entre dois homens e, numa passagem do conto, o narrador afirma que a personagem protagonista não tem “medo da morte, porque esta quase história pertence àquele tempo em que o amor não matava” (p. 50), o que nos leva a crer que ele faz uma alusão à AIDS.

Em “O rapaz mais triste do mundo” há um trecho em que notamos a insinuação da homoafetividade e a possibilidade de o narrador se referir à AIDS. Vejamos:

enquanto os garçons amontoam cadeiras em cima das mesas vazias, um pouco irritados comigo, que a tudo invento e alimento, e com esses dois caras estranhos, parecem dois veados de mãos dadas, perdidamente apaixonados por alguém que não é o outro, mas poderia ser, se ousassem tanto e não tivessem que partir – o homem segura com mais força nas duas mãos do rapaz mais triste do mundo. As quatro mãos se apertam, se aquecem, se misturam, se confortam. [...] Ostra entreaberta exibindo a negra pérola arrancada da noite e da doença, puro blues. (p. 65).

Em “Uma praiazinha bem clara ali na beira da sanga” a epígrafe “Each man kills the things he loves.” e o final da história indicam que há uma relação homoafetiva entre o narrador e Dudu. Além disso, o trecho a seguir pode ser considerado como mais um momento em que a AIDS se faz presente.

Amor picadinho, claro, amor bêbado, amor de fim de noite, amor de esquina, amor com grana, amor com fissura, chato nos pentelhos e doença, nas madrugadas de sábado desta cidade que você não conhece nem vai conhecer. De qualquer jeito, amor, Dudu, embora não mate a

sede da gente. Amor aos montes, por todos os cantos, banheiros e esquinas. (p. 87).

No conto “Dama da noite” a personagem principal supõe que seu interlocutor seja homossexual: “Todo machinho da sua idade tem loucura por dar o rabo, meu bem. [...] Não é vergonha nenhuma: tá nos astros, boy. Ou então é veado mesmo, e tudo bem” (p. 93). Mais adiante, a dama da noite, no diálogo com seu interlocutor, fala do medo que todos sentem da AIDS:

você nem viu o amor. [...] Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. O boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. [...] Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. [...] Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. (p. 94-95).

Em “Os sapatinhos vermelhos”, durante a orgia, além de os homens relacionarem-se com Adelina, eles se relacionam entre eles:

Em frente ao espelho de corpo inteiro do corredor, sem se chocar que o mais baixo de repente viesse também por trás do tenista-dourado dentro dela, que acariciava o pau do negro até que espirrasse em jatos sobre os sapatos vermelhos dela, que abraçava os três, e não era mais Gilda, nem Adelina nem nada. Era um corpo sem nome, varado de prazer (p.78-79).

No conto “Mel & girassóis”, há a menção à AIDS em dois momentos: o primeiro quando o narrador descreve que os personagens “ficaram cantando O Pato, enquanto todos aqueles Atletas Dispostos A Tudo Por Um Corpo Mais Perfeito, Gays Fugindo Da Paranóia Urbana Da Aids, Senhoras Idosas Porém Com Tudo Em Cima, e por aí vai, retiravam-se em busca do almoço.” (p. 106), e o segundo, sem a menção do nome da doença, mas bastante clara, quando o narrador explicita os pensamentos da personagem, que sente vontade de se relacionar com o homem que conhecera no hotel. Vejamos: “um homem tão abandonado e limpinho cheirando não sabia ainda se a Paco Rabanne ou Eau Sauvage, seria Phebo? cheiro de homem direito [...]: afinal, estavam de férias. E livres, mas esse maldito vírus impõe prudência” (p. 108).

Além disso, “fica no ar” a desconfiança de tanto o homem quanto a mulher serem homossexuais: “Ela emprestou a ele os raibans gatinho, depois riu enquanto ele colocava e fazia uma pose meio de bicha. Será, ela suspeitou. E olhou para as garotas que jogavam vôlei de uma maneira tão decidida que será, ele suspeitou. Tempos modernos, vai saber.” (p. 111).

Quanto aos elementos homoeróticos em “Pequeno Monstro”, no primeiro capítulo deste trabalho, ao contarmos o enredo da história, ficou explícito que o personagem principal é iniciado sexualmente por seu primo Alex.

- Tu já esporrou? - ele perguntou.
 - Não - eu disse. - Nunca, nem sei como é que se faz.
 - Quer que eu te ensine? [...]
 - Quero - eu disse.
 [...] (p. 143).

Sincretismo e astrologia

Para iniciarmos nossa apresentação sobre os elementos relacionados à astrologia, é importante ressaltar que um levantamento acerca dessa natureza na obra de Caio Fernando Abreu já foi feito, de maneira mais aprofundada e abrangente, por Amanda Costa em seu livro *360 Graus: Inventário astrológico de Caio Fernando Abreu* (2011).

O primeiro conto que faz alusão à astrologia em *Os dragões não conhecem o paraíso* é “O destino desfolhou”. Amanda Costa comenta que o primeiro elemento aparece no título do primeiro capítulo dos oito em que é dividida a narrativa. Segundo a pesquisadora, “A etapa inicial é denominada Vênus, na qual o menino relaciona a primeira mulher/menina por quem se apaixona com a primeira estrela que aparece no céu. Na verdade, não é uma estrela, e sim Vênus, planeta que simboliza o amor e a figura feminina” (COSTA, 2011, p. 226). O garoto compara Beatriz a uma estrela: “Uma estrela magrinha [com] um jeito lindo de brilhar” (p. 24).

Quando o menino declara seu amor por Beatriz, mais uma vez encontramos referências à astrologia:

- Mas se eu sou criança - foi dizendo devagar, convincente -, se eu sou criança tu também é, porque só tens doze anos.
 - Treze - ela corrigiu. E ergueu o rosto para o sol no meio do céu. [...] Espantado, percebeu que Beatriz usava batom. [...] quando [ele] insistiu:
 - Eu gosto de ti, Beatriz. Eu gosto muito de ti. Eu gosto tanto de ti.

- Pois eu não [...]

Devia ser março, porque o sol era tão quente [...] Foi aquela coisa suja de dentro que subiu descontrolada garganta acima, para atravessar a língua e os dentes até arredondar-se de repente na pergunta cruel que jogou no ar morno de meio-dia (e Sol na X, era o destino):

- Beatriz, tu sabe que vai morrer? (p. 28-29).

Amanda Costa comenta que

no horário do meio-dia, o Sol encontra-se na décima casa e no Meio-Céu, o ponto mais alto dos mapas astrológicos, área relacionada às questões ligadas ao destino, à carreira e ao caminho da vida e que corresponde, pela localização culminante, em máxima exposição, à vida pública e ao tornar público. Naquele momento, ele expôs os seus sentimentos e também diz a ela que sabia que ela morreria logo, um destino selado. (Costa, 2011, p. 226-227).

Mais adiante a separação definitiva dos dois se confirma em: “ao meio-dia de uma tarde de Peixes [...] olhando o sol, Beatriz foi embora para sempre dos doze anos de vida dele.” (p. 29-30). E, finalmente, antes de o garoto ir a um bordel para ter sua primeira relação sexual, a menção ao planeta Marte pode ser considerada como indício do que acontecerá logo em seguida: “[...] deve ter olhado para cima e visto a estrela vermelha (seria Marte?) que naquele verão costumava brilhar justamente sobre a casa da Morocha. Teve um impulso, coice no peito, suor na testa”. (p. 32). Amanda Costa afirma que “Marte é o planeta que está relacionado ao masculino, à virilidade, ao desejo e impulso sexual e agressivo e representa o calor e o fogo primitivo dos inícios” (COSTA, 2011, p. 228).

Em “Sem Ana, Blues” o narrador recorre a oráculos de diversos níveis divinatórios, a fim de saber se Ana voltaria para ele: “Depois que Ana me deixou, muitos meses depois, veio o ciclo das anunciações, do I-Ching, dos búzios, cartas de Tarot, pêndulos, vidências, números e axés – ela volta, garantiam, mas ela não voltava” (p. 45).

No conto “Saudades de Audrey Hepburn”, logo no início da narrativa dessa “nova história embaçada”, fica claro que houve um desencontro entre dois homens, desencontro que pode ser reforçado/ratificado por meio da consulta feita por um dos personagens: “Consultando efemérides mais tarde, descobriria que a Lua, às vésperas do minguante, transitava por Peixes – o que explicaria, mas só em parte, nubladas espiritualidades, presságios ilusórios, embaçamentos. Ilusão, Netuno.” (p. 49). Amanda Costa nos explica que “o signo de Peixes, assim como Netuno, seu astro regente, são

relacionados a estados nebulosos e confusos, como as névoas que sobrepairam a paisagem marinha” (COSTA, 2011, p. 228).

Em seguida, o narrador diz que “Era quarta-feira, [o personagem] usava uma guia de Xangô, vermelha e branca” (p. 50). Xangô, orixá do candomblé, cujo dia da semana é quarta-feira e suas cores são vermelho e branco. O elemento de Xangô é o fogo e no conto a imagem da fogueira é bastante presente. Outro exemplo reforça o fato de o personagem ter alguma crença no candomblé, já que ele é capaz de reconhecer seus elementos: “Foi então que viu a fogueira de véspera de São João. Ao lado da fogueira, dois rapazes acendiam um enorme balão vermelho e branco. De Xangô, reconheceu.” (p. 51).

Ainda em “Saudades de Audrey Hepburn” há dois momentos em que os elementos astrológicos se fazem presentes, o primeiro num discurso indireto livre, como uma lembrança: “No carrinho de pipocas, o homem do realejo tocava uma musiquinha de caixinha de música. Mas não havia papagaio nem macaco com caneco na mão nem periquito tirando sortes – encontrarás-teu-amor-numa-tarde-de-domingo-do-signo-de-Libra.” (p. 51), e o segundo num fluxo de consciência:

(Flash-back: Nara Claudina dizia Puber, Carlos Renato corrigia: Ré-p-bãrrnn. Numa tarde tão verde de Aquário, quantos anos antes de enforcar-se no banheiro? Certamente muitos, pois se naquele tempo, naquela tarde, até os vestidos, além de plissados, tinham bolinhas e alcinhas.) (p. 54).

No conto “O rapaz mais triste do mundo”, quando a narrativa caminha para seu desfecho, o planeta Netuno aparece na retomada da imagem do aquário de águas turvas “o aquário turvo, névoa, palavras baças: Netuno, sinastrasias.” (p. 66). Amanda Costa comenta que

O astro é mencionado diretamente, mas sua presença se faz, na verdade, na atmosfera permeada pela obscuridade e pela melancolia. Sinastría é um termo astrológico que designa o estudo dos relacionamentos através dos mapas astrais, e [...] parece ser um indicativo de que haverá aproximação e afinidade entre os personagens. (COSTA, 2011, p. 228-229).

Em “Os sapatinhos vermelhos” a astrologia se faz presente quando os personagens estão se conhecendo, no momento em que eles estão tentando se seduzir. Os três rapazes têm signos da trilogia de elemento Fogo:

Pacientes, divertidos, excitados: cumpriram os rituais necessários até chegar no ponto. Que o negro era Áries, jogador de futebol, mês que vem passo ao primeiro escalão, ganhando uma grana. Sérgio ou Silvio, qualquer coisa assim. O tenista-dourado, Ricardo, Roberto, ou seria Rogério? um bancário sagitariano, fazia musculação e os peitos que pediu que tocassem eram salientes e pétreos como os de um halterofilista, sonhava ser modelo, fez até umas fotos, quis um dia te mostro, peladinho, e ela pensou: vai acabar michê de veado rico. Do mais baixo só conseguiu arrancar o signo, Leão, isso mesmo porque adivinhou, não revelou nome nem disse o que fazia, estava por aí, vendo qual era, e não tinha saco de fazer social. (p. 76).

O signo zodiacal de Adelina também é revelado logo em seguida. Nos dois trechos, e n'outras passagens do conto, pode-se notar que há uma mistura de vozes, ora o narrador, ora os personagens, sem que haja qualquer marca indicando essa troca.

– Eu? Gilda, – ela mentiu retocando o batom. Mas mentia só em parte, contou para o espelhinho, porque de certa forma sempre fui inteiramente Gilda, Escorpião, e nisso dizia a verdade, atriz, e novamente mentia, só de certa forma (p. 76).

No conto “Dama da noite” a protagonista supõe que seu interlocutor tenha ascendente em Câncer. Segundo Amanda Costa, “A idéia, ainda que seja plausível, em termos, pelo fato de o signo de Câncer relacionar-se com a energia feminina, não é uma determinação astrológica.” (COSTA, 2011, p. 231). Vejamos:

Todo machinho da sua idade tem loucura por dar o rabo, meu bem. Ascendente Câncer, eu sei: cara de lua, bunda gordinha e cu aceso. Não é vergonha nenhuma: tá nos astros, boy. Ou então é veado mesmo, e tudo bem. (p. 93).

“Mel & Girassóis”, por sua natureza repleta de alusões a diversos elementos já comentados e a serem comentados na próxima sessão, não poderia deixar de trazer alguma referência à astrologia. Ela se dá no início da narrativa em “encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzado. Sétimo ou oitavo porque era mágico e justo encontrarem-se. Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro”. (p. 99). Costa, mais uma vez, nos explica que de certa forma

o escritor explora o clichê na Astrologia, estabelecendo a ligação com Libra e Escorpião, que simbolizam o relacionamento com o outro e que regem o casamento: Libra no sentido mais imediato, da associação e parceria, e Escorpião no nível interior, através do sexo e

das interações emocionais. Embora o escritor possa ter pretendido mostrar a intenção do clichê também no simbolismo astrológico, na verdade, denota sutileza e conhecimento, ao utilizar adjetivos ligados a esses signos – justo cabe a Libra e mágico a Escorpião – e também por remeter à sequência zodiacal do sétimo e oitavo signos, em sincronia com as etapas/dias do bronzado. (COSTA, 2011, p. 231.).

Finalizamos, então, com o I-ching² em “Os dragões não conhecem o paraíso”, que aparece tanto na epígrafe do conto em: “Por ver com muita clareza as causas e os efeitos, ele completa, no tempo certo, as seis etapas e sobe no momento adequado rumo aos céus, como que conduzido por seis dragões.” (p. 147), quanto pela reprodução do ideograma chinês abaixo no fim do conto.

Literatura e cinema³

² Quanto ao I-ching na obra de Caio Fernando Abreu, recomendamos a leitura de TEIXEIRA, L. J. *I-Caio Ching Fernando Abreu - uma leitura de mutação e palimpsesto* em "Ovelhas Negras". Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

³ Um levantamento acerca do cinema na obra de Caio Fernando Abreu já foi feito, de maneira mais aprofundada e abrangente, por Fabiano de Souza em seu livro *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura* (2011).

No que concerne às referências à literatura e ao cinema, encontramos algumas ocorrências em *Os dragões não conhecem o paraíso*, livro que tem como epígrafe o trecho de um poema de *O pelicano* (1987), da poeta Adélia Prado, que se refere à vida: “A vida é muito bonita,/ basta um beijo/ e a delicada engrenagem movimenta-se,/ uma necessidade cósmica nos protege.”.

Quanto aos elementos relacionados ao cinema, consideramos interessante a afirmação de Fabiano de Souza (2011) quando analisa o volume de forma generalizada. Segundo ele, *Os dragões não conhecem o paraíso* tem “histórias moldadas a um curta-metragem, naquele estilo ‘dois personagens conversando em um espaço’” (p. 52). E, de fato, é o que se nota em algumas histórias presentes no mencionado livro.

Passando às narrativas propriamente ditas, destacamos o conto “Linda uma história horrível”. Quando mãe e filho conversam, há a menção do verso “é agora, nesta contramão”, presente no livro *A teus pés*, de Ana Cristina César, e essa referência é indicada por meio de nota de rodapé e realçada em itálico.

Em “O destino desfolhou”, o conto tem como epígrafe um trecho de um poema de *O coração disparado*, de Adélia Prado: “Aqui é dor, aqui é amor, aqui é amor e dor: / onde um homem projeta seu perfil e pergunta atônito: / em que direção se vai?”. A epígrafe relaciona-se com a história porque o menino ama Beatriz, mas sofre porque esse sentimento não é correspondido. Além disso, o fato de ela ter leucemia e morrer, mostra quão dolorosa foi essa experiência para o personagem. O narrador comenta, inclusive, que o protagonista já adulto tem “tantas dores novas, e tão inesperadas” (p. 32). Há ainda um trecho em “O destino desfolhou” com uma alusão aos personagens principais de *A divina comédia*, de Dante Alighieri: “Ela chamava-se Beatriz. Ele chamava-se – não vem ao caso. Mas não era Dante, ainda não.” (p. 24).

Nesse conto os elementos relacionados ao cinema se fazem presentes porque os personagens frequentam a sala de cinema da cidadezinha. No trecho a seguir, acreditamos que o narrador se refira ao filme *O vale dos canibais* (Jungle Man-Eaters, Lee Sholem, 1954):

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. Com blusinhas de banlon e risadinhas, pipocas e barulho de papel de bala amassado justo na hora em que Johnny Weissmuller ia cair nas mãos dos pigmeus canibais. Areias movediças, caçadores de cabeça, dardos fatais. (p. 26).

No conto “Sem Ana, Blues” há uma passagem com referências mais sutis ao cinema – tanto pela menção ao cineclube, quanto ao falar da possibilidade de ver Nastassia Kinski, atriz alemã, nua. É o momento em que o narrador conta de suas primeiras reações ao abandono de Ana:

Eu fiquei muito tempo parado no meio da sala do apartamento [...] E lembro que pensei agora o telefone vai tocar, e o telefone não tocou, e depois de algum tempo em que o telefone não tocou, e podia ser Lucinha da agência ou Paulo do cineclube ou Nelson de Paris ou minha mãe do Sul, convidando para jantar, para cheirar pó, para ver Nastassia Kinski nua, perguntando que tempo fazia ou qualquer coisa assim (p.42).

O conto “Saudades de Audrey Hepburn” tem como epígrafe um trecho do livro de poemas *Quem se debate é afogado*, de Ricardo Redisch: “Como Billie Holiday / I’m alone in the desolate dark”. Além disso, no corpo do conto há uma citação de versos do mesmo livro que é explicitada pelo autor por meio da nota de rodapé: “*uma conversa que esquenta até os ossos sem dizer precisamente nada,*” (p. 52).

Quanto ao cinema, em “Saudades de Audrey Hepburn”, o próprio título da história, com a menção do nome da atriz Audrey Hepburn, é uma alusão à sétima arte. Além disso, no conto, há uma seção cujo conteúdo está realçado em itálico chamada “Flash-back”, recurso utilizado na linguagem cinematográfica. Ademais, há o momento em que a atriz, de quem o narrador sente falta, é mencionada.

Foi então que a moça ao lado falou que precisava ir embora, dois filmes na tevê com Audrey Hepburn. [...] Maxilares agudos, Audrey, olhos enormes, constantemente arregalados, uma gazela de pescoço longo, pés muito finos e compridos, delicadamente calçados em sapatinhos Chanel, e tailleur, sempre tailleur bege-clarinho, verde-água, mãos de dedos sem fim, unhas sem pintura. Anastásia, a princesa esquecida. Nas matinês do cinema Imperial. (p. 54).

Na análise de Fabiano Souza, nesse conto o personagem é “pouco mais que uma câmera registrando silenciosa, impessoal, todos aqueles urbanos excessos juninos” (p. 52). Souza comenta que “o narrador abandona a terceira pessoa e passa a incorporar a primeira, propondo um jogo cinematográfico em que mescla a subjetividade do protagonista, um clima alucinatório e uma possível despedida, sem deixar de manter um olhar externo” (SOUZA, 2011, p. 55).

Apertou o livro entre os dedos subitamente frios, depois colocou-o no colo para ajoelhar-se e estender as mãos em direção ao fogo. Eu parado na porta às quatro da manhã. Você indo embora. Eu me perdendo então desamparado entre cinzeiros e garrafas vazias. Você indo embora. Eu indeciso em beber um pouco mais ou procurar uma beata em plena devastação ou lavar copos bater sofás guardar discos mastigar alguns versos adoçando o inevitável amargo despertar para depois deitar partir morrer dormir quem sabe. Você indo embora. Acordar na manhã seguinte com gosto de corrimão de escada na boca: mais frustração que ressaca, desgosto generalizado que aspirina alguma cura. Tocaria o telefone. Você indo embora, fotograma repetido. Na montagem, intercalar. Você indo embora você indo embora (p. 52).

Há uma outra passagem com alusão ao cinema e à literatura, momento em que o personagem cogita a possibilidade de fazer cursos de inverno:

por que não participar então de um curso qualquer de inverno? Algo como “Mandalas Alquímicos e a Arquitetura das Catedrais Góticas”, “Prefixos Sânskritos na Obra de Guimarães Rosa”, ou ainda “Premonições Pós-Modernas no Cinema de J. B. Tanko”. Ah descer a rua Augusta a cento e vinte por hora (p. 55).

O conto “O rapaz mais triste do mundo” tem como epígrafe um trecho de um poema do livro *Cenários em Ruínas*, de Nelson Brissac Peixoto: “São aqueles que vêm do nada / e partem para lugar nenhum. / Alguém que aparece de repente, / que ninguém sabe de onde veio nem para onde vai. / A man out of nowhere.”.

Nesse mesmo conto, observamos também a existência de uma referência indicada por nota de rodapé como sendo “Um verso inédito de Antonio Augusto Caldasso Couto”, a saber: “Pudesse eu ser o grande Zeus Olimpo e destruiria a cidade com raios flamejantes só para viver o momento da luz elétrica do raio” (p. 60).

Há também o momento em que o narrador se refere ao escritor T. S. Eliot: “A voz rouca de Tom Waits repete e repete e repete que este é o tempo, e que haverá tempo, como num poema de T. S. Eliot, e sim, deve haver, certamente, enquanto o último garçom toca suave no ombro desse homem de impermeável cinza” (p. 67). Possivelmente o poema ao qual o narrador se refere é “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, cujos versos iniciais são: “LET us go then, you and I,/ When the evening is spread out against the sky/ Like a patient etherized upon a table;/ Let us go, through certain half-deserted streets,” O 24º verso desse poema é “There will be time, there will be time”.

Em “Os Sapatinhos Vermelhos” há a epígrafe de um trecho do conto infantil homônimo, do autor dinamarquês Hans Christian Andersen: “– Dançarás - disse o anjo. / – Dançarás com teus sapatos vermelhos... / Dançarás de porta em porta... / Dançarás, dançarás sempre.”, que indica que a narrativa de Caio Fernando Abreu está relacionada ao conto infantil, como uma espécie de adaptação para adultos da história de Andersen. Ainda nesse conto a protagonista da história, Adelina, apresenta-se aos rapazes com quem vai se relacionar como Gilda “em uma alusão a *femme fatale* interpretada por Rita Hayworth e que dá nome ao filme, da década de 1940.”, conforme nos lembra Amanda Costa (2011, p. 230).

“Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” tem uma epígrafe de Oscar Wilde, citado por Fassbinder em Querelle (1982): “Each man kills the things he loves”, cuja tradução livre, seria “O homem mata as coisas que ama”. No primeiro capítulo deste trabalho já comentamos de que forma a epígrafe se relaciona com a história de Caio Fernando Abreu.

No trecho seguinte, quando o narrador escreve para Dudu, há a menção ao filme *A história de Adele H*, de Truffaut: “Foi nessa noite que encontrei o Carlão pela primeira vez, parado na frente do cinema Bijou, onde passava, lembro tão bem, *A História de Adele H*, o tipo de filme que você gostava.” (p. 89).

Concordamos com Souza quando comenta que *A história de Adele H*

narra a história de uma mulher que é tão apaixonada a ponto de começar a criar fantasias para si e para seu objeto amoroso. Esse delírio, que guarda traços de loucura, revela que seu platonismo talvez tenha como alvo um ser que é, antes de tudo, idealizado. Como o Dudu do conto. (SOUZA, 2011, p. 60).

O conto “Dama da noite” é dedicado à escritora Márcia Denser e sua epígrafe é um trecho de um poema do livro *Papos de anjo*, de Lucia Villares: “E sonho esse sonho / que se estende / em rua, em rua, / em rua / em vão”. A epígrafe está bastante relacionada ao conto, já que sua protagonista, embora tenha uma visão pessimista ainda é “babaca, pateta e ridícula o suficiente para estar procurando O Verdadeiro Amor.” (p. 92) – procura que pode ser um sonho “em vão”, como no poema da epígrafe, já que a história se encerra da seguinte forma:

Eu tenho um sonho, eu tenho um destino, e se bater o carro e arrebentar a cara toda saindo daqui, continua tudo certo. Fora da roda, montada na minha loucura. Parada pateta ridícula porra-louca solitária

venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, modernésima, puro simulacro. Dá minha jaqueta, boy, que faz um puta frio lá fora e quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda de tudo: uma criança assustada. (p. 98).

O conto “Mel & girassóis” começa com “Como naquele conto de Cortázar - encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzado.” (p. 99). Nesse trecho o narrador se refere ao escritor argentino Julio Cortázar. Além disso, “no sétimo ou oitavo dia de bronzado”, faz alusão ao conto “Ventos alísios”, do autor argentino. Márcia Denser, inclusive, afirma que “Mel & Girassóis” é uma paródia de “Ventos alísios”⁴.

Ainda no início da narrativa, há a citação do conhecido poema “No meio do caminho”, presente no livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, cujos primeiros versos são: “No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra/ no meio do caminho tinha uma pedra.” em “Ele nadava para longe dela, uma pedra no meio do caminho, ela pensou, que tinha algumas leituras, sim.” (p. 101).

Quando o narrador descreve o cenário pelos quais os personagens caminham antes de se encontrarem pela segunda vez, os personagens Ali Babá e Morgiana do conto “Ali Babá e os quarenta ladrões”, presentes no livro *As mil e uma noites*, são mencionados:

e para chegar ao restaurante você vinha por uma espécie de corredor-varanda coberto de tralhas artesanais, redes penduradas entre colunas em arco. Se você quer saber, havia sim cestos de palha, peixes empalhados pendurados nas paredes caiadas de branco, além de grandes vasos de cerâmica – que, inevitável, faziam lembrar que Morgiana e Ali Babá – estrategicamente espalhados no percurso. (p. 102)

No momento em que o narrador descreve as personagens, há a menção ao autor de *Cem dias entre o céu e o mar*, Amir Klink: “ele, qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amir Klink. Ela, que quase não fumava, aceitou um cigarro.” (p. 106).

Quando os protagonistas vão para seus bangalôs dormir, o narrador, mais uma vez, menciona autores da literatura por meio de livros que as personagens estão lendo:

⁴ Recomendamos a leitura de DENSER, Márcia. “A crucificação encantada dos anos 80”. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D – O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

Ele folheou uma biografia de Dashiell Hammett, tão fodido coitado, pensou, e Lilian Hellman seria mesmo uma naja? [...] Ela abriu Margaret Atwood, mas que coisa mais lenta toda aquela história de mulheres vestidas de vermelho, depois Doris Lessing, mas era meio porco aquele negócio da velha morando num basement (p. 104).

Durante um dos momentos em que o casal está dançando, o narrador fala dos assuntos sobre os quais conversavam: “Ele apertou mais forte na cintura dela. E foram assim, rodando meio tontos, às vezes sentando para falar de Pessoa, Maísa ou Clarice. Aos poucos descobrindo, localizando, sitiando.” (p. 107). Além de haver a alusão à cantora Maísa, temos o poeta português Fernando Pessoa e a escritora brasileira Clarice Lispector, que pode aparecer também, de forma cifrada, em “sitiando”, já que em sua obra há o romance *A cidade sitiada*.

Há mais um trecho em que, além de o narrador mencionar autores da literatura como Susan Sontag, escritora e crítica de arte, e Paulo Francis, há a menção a atrizes e à revista feminina *Nova*: “Conversando, durante o suflê de camarão e o ponche de champanha, que era um hotel cinco estrelas, com certo sucesso ela citou Ruth Escobar, Regina Duarte, uma matéria da revista Nova e arriscou Susan Sontag, mas ninguém entendeu. Enquanto ele amassava o segundo maço de Marlboro e tinha um pouco de preguiça de defender Paulo Francis” (p. 102).

Quanto ao cinema, colocaremos aqui dois trechos em que há a menção de cineastas e/ou atores mundialmente conhecidos: “Ela, que quase não fumava, aceitou um cigarro. E disse que gostava de Fellini. [...] Para surpresa dela, ele falou em Fassbinder. Ela foi mais além, rebateu com Wim Wenders. Ele então teve um pouco de medo, recuou e contemporaneizou em Bergman.” (p. 106) e “Ela não suportou olhar tanto tempo. Virou de costas, debruçou-se na janela, feito filme: Doris Day, casta, porém ousada. Então ele veio por trás: Cary Grant, grandalhão, porém mansinho.” (p. 103), provavelmente aqui o narrador se refira ao filme *Carícias de luxo*.

Em “A outra voz” há uma referência, mais uma vez marcada por meio da nota de rodapé, a versos da poeta Ana Cristina César em seu livro póstumo *Inéditos e dispersos*: “Ela esquivou-se suave, mas firme, como a dizer que agora já não importava, qualquer ajuda é inútil depois da travessia decidida: te estreito, te estreito e me precipito.)* Quis repetir isso ao telefone, para avisar à voz, mansa chantagem. (p. 118). O narrador parece referir-se a um possível suicídio.

No conto “Pequeno monstro”, o narrador-personagem é leitor de *Tarzan*, de Edgar Rice Burroughs, cuja primeira tradução no Brasil foi publicada em 1933. Isso

aparece em algumas passagens da narrativa; para ilustrar, mencionamos dois exemplos: “Sentei, levei a mão até a mesinha de cabeceira e apalpei: não tinha nenhum óculos em cima dela. Só meu livro Tarzan, o Invencível, da coleção Terramarear.” (p. 130) e “Me deu um vermelhão. Desviei os olhos para o livro de Tarzan, o Invencível, na cabeceira. Em cima duma árvore, Tarzan apontava uma flecha para um bwana falando com dois negros pigmeus na frente de uma barraca. E se ele disparar a flecha? pensei.” (p. 143).

Em “Os dragões não conhecem o paraíso”, há a menção de alguns autores famosos da literatura, tanto nacional – Clarice Lispector —, quanto universal – Franz Kafka, J. D. Salinger, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges — quando o narrador fala das características de um dragão e, sobretudo do que “mora” com ele:

Um dragão nunca acha que está errado. Na verdade, jamais está. Tudo que faz, e que pode parecer perigoso, excêntrico ou no mínimo mal-educado para um humano igual a mim, é apenas parte dessa estranha natureza dos dragões. Na manhã, na tarde ou na noite seguintes, quando ele despertasse outra vez, novamente os vizinhos reclamariam e as primulas amarelas e as begônias roxas e verdes, e Kafka, Salinger, Pessoa, Clarice e Borges a cada dia ficariam mais esturricados. Até que, naquele apartamento, restássemos eu e ele entre as cinzas. Cinzas são como seda para um dragão, nunca para um humano, porque a nós lembram destruição e morte, não prazer. (p. 150).

Para finalizar, há uma última referência literária em *Os dragões não conhecem o paraíso* como uma espécie de “epígrafe às avessas” com versos da poeta Ana Cristina César do livro *Inéditos e dispersos*, a saber: “Chamem os bombeiros, gritou Zelda./ Alegria! Algoz inesperado”.

Feito este mapeamento dos elementos recorrentes na poética de Caio Fernando Abreu, não somente em seu *Os dragões não conhecem o paraíso*, mas, em alguma medida, em toda a sua obra, porque esses elementos fazem parte de sua poética de uma forma mais ampla, cabe lembrar que, como leitor, o tradutor está exposto a uma série de alusões diante do texto literário.

Os elementos comentados aqui corroboram a ideia de quão desafiador pode ser o trabalho de tradução.

Apêndice D
Livros de Caio Fernando Abreu no
Brasil e antologias de que participou

Obras de Caio Fernando Abreu

ABREU, C. F. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

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

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

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

_____. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Triângulo das Águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *Mel & girassóis*. ZILBERMAN, Regina (Org.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____; NUNES, L. A. *A maldição do vale negro*. Porto Alegre: IEL, 1988.

_____. *As frangas*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Onde andaré Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

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

_____. *Pequenas epifanias*. VELOSO, Gil França (Org.). Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina/IEL-Instituto Estadual do Livro, 1997.

ABREU, C. F. *Girassóis*. São Paulo: Global, 1997.

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

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

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

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

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

_____. *Caio Fernando Abreu: melhores contos*. BESSA, Marcelo (Org.). Rio de Janeiro: Global, 2006.

_____. *Além do ponto e outros contos*. FISCHER, Luis Augusto (Org.). São Paulo: Ática, 2009.

_____. *A vida gritando nos cantos*. SANTANA, Lara Souto & FARIAS, Liana (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. CHAPLIN, L. C.; SILVA, M. I. L. (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *#Caio Fernando Abreu de A a Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. *A Comunidade do Arco-Íris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

Caio Fernando Abreu em antologias

ABREU, C. F. Aconteceu na praça XV. In: UHRY, R. (Org.). *Dez Novos* (Antologia). Porto Alegre: Sulina, 1976. p. 12-17.

ABREU, C. F. Além do Ponto; Nos poços; Oásis; Para uma avenca partindo; O Ovo apunhalado. In: OLIVEIRA, F. (Org.). *Rua dos poetas*: antologia 1. Santiago, Pallotti, 2007. p. 137-158.

_____. Anotações sobre um amor urbano. In: STRAUZ, R. A. (Org.). *13 dos melhores contos de amor da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. Ao simulacro da imagérie. In: Vários. *Uma Situação Delicada e Outras Histórias*. São Paulo: Sesc, 1997.

_____. Aqueles dois. In: MASINA, L. (Org.). *Uma questão de liberdade*. Porto Alegre: IEL: Tchê, 1993.

_____. Aqueles dois; Linda, uma história horrível. In: MORICONI, I. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. Aqueles dois. In: WEINSCHELBAUM, V. (Comp.). *Vinte ficções breves*: antologia de contos argentinos e brasileiros contemporâneos. Brasília: UNESCO, 2003.

_____. Beatriz ou o destino desfolhou. In: ABRAMOVICH, F. (Org.). *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1985.

_____. Carta a José Marcio Penido. In: SANTIAGO, Silviano (Org.). *A república das letras*: de Gonçalves Dias a Ana Cristina César: cartas de escritores brasileiros 1865-1995. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2003.

_____. A comunidade do arco-íris. In: _____ et al. *Cenas de intolerância*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. Depois de agosto. In: HONÓRIO, J. C. (Org.). *O amor com olhos de adeus*. São Paulo: Transviatta, 1995. p. 121-131.

_____. Deus é naja; Zero grau de Libra. In: SANTOS, J. F. (Org.). *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. Divagações de uma marquesa; Sim, ele deve ter um ascendente em Peixes. In: _____ et al. *Histórias de um novo tempo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

ABREU, C. F. Eles; Os Sobreviventes; Nos Poços. In: _____ et al. *Contos sem Fronteiras* - Edição Bilíngue Português e Espanhol, Porto Alegre: EU / Secretaria Municipal da Cultura, 2000.

_____. Garopaba *mon amour*; Aqueles dois. In: BORDINI, M. G. (Org.). *35 melhores contos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: IEL/Corag, 2003.

_____. Girassóis. In: _____ et al. *A prosa do mundo*. São Paulo: Global, 2009.

_____. Harriett. In: JOSÉ, J. (Org.). *Setecontos setecentos*. Vol. 3. 2ª ed. São Paulo: FTD, 1989. p. 9-16.

_____. O inimigo secreto. In: CRISTALDO, J. (Org.). *Assim escrevem os gaúchos*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977. p. 15-20.

_____. O inimigo secreto. In: COSTA, F. M. (Org.). *Crime feito em casa*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. Joãozinho e Mariazinha. In: _____ et al. *Histórias de um novo tempo*. Belo Horizonte: Copibol, 1977. p. 39-51. (Edições Marginais, 3)

_____. London, London or ajax, brush and rubbish; Holocausto; Encantamento. In: _____ et al. *Cadernos de cultura gaúcha: cinco contistas*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 1976.

_____. A margarida enlatada. In: SILVERMANN, M. (Org.). *O novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Brasília: INL, 1985. p. 191-197.

_____. A margarida enlatada. In: _____ et al. *Ver de novo: histórias sobre o meio ambiente*. São Paulo: Ática, 2013.

_____. A modificação, O poço. In: APPEL, C. J. (Org.). *Roda de fogo*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1969.

_____. Pequenas epifanias. In: AMÂNCIO, M. (Org.). *Cronistas do Estadão*. São Paulo, O Estado de S. Paulo, 1991. p. 147-151.

ABREU, C. F. Pequenas epifanias. In: WERNECH, H. (Org.). *Boa companhia: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga. In: MASCHIO, A.; SOARES, W. (Org.). *Contos Pirandellianos: sete autores a procura de um bar*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 61-74.

_____. Primeira carta para além do muro; A morte dos girassóis. In: _____ et al. *Histórias de Grandeza e Miséria*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

_____. Os sapatinhos vermelhos. In: LADEIRA, J. G. (Org.). *Espelho mágico: contos de contos infantis*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985. p. 37-54.

_____. Sargento Garcia. In: SILVA, S. M. S. (Org.). *Contos brasileiros*. Ijuí: Fidene, 1981. p. 17-42.

_____. Sargento Garcia. In: _____ et al. *Contos paulistas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 15-29.

_____. Sargento Garcia. In: FERNANDES, R. (Org.). *Contos Cruéis – As Narrativas Mais Violentas da Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Geração Editorial, 2006. p. 77-90.

_____. Sargento Garcia. In: RUFFATO, L. (Org.). *Entre nós*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007. p. 221-240.

_____. Ao simulacro da *imagérie*. In: RICORDI, P. T. (Org.). *Caio de amores*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1996 p. 33-39.

_____. Tempo de silêncio, Aconteceu na praça XV. In: _____ et al. *Antologia de literatura rio-grandense contemporânea*. Porto Alegre: L & PM, 1978.

_____. Travessuras de Baby Devil, o anjo motoqueiro; Recuerdos de Ipacaray. In: _____ et al. *Teia*. Porto Alegre: Lume Editora, 1976.

_____. A velha senhora que vira punk. In: _____ et al. *Viagem inteligente: as mais belas cidades do mundo na visão de sete autores brasileiros*. São Paulo: Geração, 1995.

ABREU, C. F. A velha senhora que vira punk. In: _____ et al. *Inesquecível: histórias de viagem contadas por quem sabe*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

_____. A verdadeira estória/história de Sally Can Dance. In: SANCHES NETO, M. (Org.). *Ficção: histórias para o prazer da leitura*. Belo Horizonte: Leitura, 2007. p. 125-137.

_____. Zoológico blues. In: _____ et al. *Vício da palavra*. São Paulo: Edições Cooperativas Garnizé, 1977. p. 55-59.