

**A Literatura Juvenil e o Fenômeno Crossover: Uma Leitura
de *Limite Branco*, de Caio Fernando Abreu**

**Young Adult Literature and Crossover Fictions: A Reading of *Limite
Branco*, de Caio Fernando Abreu**

Graziele Maria Valim*

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo - SP, 05014-901,
e-mail: gravalim@gmail.com

Diana Navas**

** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo - SP, 05014-901,
e-mail: diana.navas@hotmail.com

Resumo: O presente estudo tem como principal objetivo verificar como o fenômeno da literatura *crossover* evidencia-se em *Limite Branco*, primeiro romance de Caio Fernando Abreu. Intenta-se demonstrar como por meio das temáticas fraturantes que veicula, bem como pelo emprego de estratégias narrativas sofisticadas, a obra ultrapassa o endereçamento a um público específico, desafiando o leitor de diferentes faixas etárias e experiências de vida e de leitura.

Palavras-chave: Crossover; Literatura juvenil; Caio Fernando Abreu;

Abstract: This article has as main objective to verify how the crossover literature is evident in *Limite Branco*, first novel of Caio Fernando Abreu. It aims to demonstrate how by the fracturing themes it conveys as well as the use of sophisticated narrative strategies, the book goes beyond limitations of a specific audience, challenging the reader of different age groups and life and reading experiences.

Keywords: Crossover; Young adult literature; Caio Fernando Abreu.

A LITERATURA JUVENIL E O FENÔMENO *CROSSOVER*

For me, the proof of the novel's success is the response that it was able to elicit from two readers at opposite poles of sophistication: a child at one end of the scale, a metaphysician at the other. (Michel Tournier, The Wind Spirit)

Apesar de o termo *crossover* ter sido empregado apenas bem recentemente pela crítica literária, o fenômeno ao qual ele se refere pode ser observado há longa data. Rachel Falconer assim o define: “‘Crossover’ in this context refers to literature written

for children which crossover to substantial numbers of adult readers¹” (2007, p.36). *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, *O Pequeno Príncipe*, de Saint Exupéry, *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift e, mais recentemente, *Harry Potter*, de J. K. Rowling, são apenas alguns exemplos de obras literárias que ultrapassam o público etário a que preferencialmente se destinavam no momento de sua publicação.

Compreendido por Rachel Falconer (2010) como resultado da significativa evolução da sociedade contemporânea – na qual se evidencia, além da diluição de rígidas fronteiras entre grupos etários, também a um rápido desenvolvimento tecnológico e científico e a uma crescente globalização –, o fenômeno crossover aponta para uma ampla e significativa mudança em nossa compreensão da identidade humana. Se, durante algum tempo, a literatura juvenil veiculou questões como “Quem sou eu?”, “Sou naturalmente bom ou mau?”, ou ainda, “Em quem eu posso me tornar?”, na contemporaneidade, conforme assegura Falconer, essas questões foram reformuladas. “De que gênero eu sou?”, “Quando sou adulto?”, “Se não há Deus, há bem ou mal?”, “Quando uma máquina é humana?” são algumas das indagações presentes em narrativas *crossover*. Ao abordar temas que apontam para questões identitárias, momentos de transição e rupturas, bem como para a possibilidade de identidades híbridas, as narrativas que tanto agradam o público jovem também estabelecem um profícuo diálogo com o universo adulto, uma vez que, enquanto humanos, somos seres em constante processo de formação. Além disso, o crescente número de leitores adultos de obras juvenis pode ser explicado em razão de

[...] young adult fiction has sought to articulate questions about rapid transitions, identity crises and epiphanies, it is providing to be a ready medium in which to capture the felt, everyday experience of a world on the cusp of fundamental change². (FALCONER, 2010, p.92)

O interesse por este tipo de narrativa por parte dos adultos, entretanto, não se limita à temática que veiculam. Conforme asseguram Ramos e Navas (2016, p. 118), a oferta de livros de complexa arquitetura, “com múltiplas possibilidades de leitura não organizados em torno de oposições binárias tradicionais entre bons e maus, de finais

¹‘Crossover’ neste contexto refere-se à literatura escrita para crianças as quais atingem números substanciais de leitores adultos. (Tradução nossa)

² A ficção para jovens adultos tem procurado articular questões sobre transições rápidas, crises de identidade e epifanias, mostrando-se um meio pronto para capturar a experiência cotidiana de um mundo à beira de mudanças fundamentais. (Tradução nossa)

abertos e muitas vezes ambíguos, revela-se capaz de seduzir leitores com experiências de vida (de leitura) diferentes e, até, sofisticadas”. Recorrendo a um trabalho *com e na* linguagem, as narrativas *crossover* revelam o investimento no caráter estético, revelando-se como narrativas desafiadoras, seja no que concerne ao número de páginas, seja em razão do emprego de técnicas narrativas complexas: “Crossover works often transgress or transcend traditional boundaries as well as conventional age boundaries. They hybridization of the traditional genres characterizes much contemporary crossover fiction³” (BECKETT, 2010, p. 67).

Trata-se, assim, de narrativas que põe em xeque não apenas os limites etários, mas, também, temáticos, genológicos e estruturais. Recorrendo ao hibridismo de gêneros, à metaficção, à polifonia, à ausência de linearidade, à fragmentação e a outras estratégias narrativas típicas da pós-modernidade, as narrativas *crossover* revelam-se desafiantes e, conseqüentemente, exigem um leitor ativo e crítico, capaz de superar o senso comum e ampliar seu olhar estético.

Neste estudo, intenta-se demonstrar como, por meio das temáticas fraturantes que veicula, bem como pelo emprego de estratégias narrativas sofisticadas, a obra *Limite Branco*, do escritor Caio Fernando Abreu, ultrapassa convencionalismos de qualquer ordem e o endereçamento a um público específico, desafiando o leitor de diferentes faixas etárias e experiências de vida e de leitura.

CAIO FERNANDO ABREU E O DIÁLOGO COM O JOVEM LEITOR

Se estivesse vivo, o escritor Caio Fernando Abreu, natural de Santiago (Rio Grande do Sul), somaria hoje mais de setenta anos. Vítima do vírus da AIDS, o escritor faleceu em 1996, aos 47 anos, deixando obras premiadas e atemporais que transbordam beleza estética e riqueza temática. Dentre os prêmios recebidos pelo autor, estão Fernando Chinaglia da UBE (União Brasileira de Escritores) pela obra *Inventário do Irremediável* (1969); três Jabutis – *Triângulo das Águas* (1983), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), *Ovelhas negras* (1995); o *Molière* de melhor autor (1998);

³ As narrativas *crossover* muitas vezes transgridem ou transcendem as fronteiras tradicionais, bem como limites etários convencionais. A hibridização dos gêneros tradicionais caracteriza muito a ficção *crossover* contemporânea.

e também o de melhor romance do ano com *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990), pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Ex-estudante de Letras e Artes Dramáticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1968, o escritor abandonou os cursos sob alegação de estar sentido-se “intoxicado, com medo de elucubrações” (ABREU, 2005, p. 255) e mudou-se para a cidade de São Paulo para trabalhar como jornalista nas revistas *Veja* e *Manchete*, e nos jornais *Correio do Povo*, *Zero Hora* e *Folha de São Paulo*. Por sua forte atuação contra a ditadura, Caio Fernando Abreu exilou-se na Europa em 1973, morando em cidades como Estocolmo, Paris e Londres, sustentando-se como lavador de pratos, faxineiro e modelo vivo numa escola de belas-artes. As viagens pelo exterior aumentaram ainda mais a visão crítica do escritor que, em 1974, cancelou uma viagem à Índia e voltou ao Brasil para publicar o livro *O ovo apunhalado*. Na obra, predominam os temas da memória e da identidade, da repressão aos valores individuais e a crítica à sociedade do consumo supérfluo que Caio Fernando Abreu tanto vira em suas viagens. O livro foi considerado pelo autor uma obra que “marcou a transição entre um certo amadorismo dos dois livros anteriores – mal-editados, mal-distribuídos – para uma espécie de profissionalismo” (ABREU, 2001, p. 9).

Nos anos decorrentes, a experiência de uma vida errante, culta e politizada – em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro –, marcada sobretudo pelo uso de drogas e da livre sexualidade, é reverberada em vários textos do autor: “Nunca tive nada a não ser a bagagem de minhas experiências. Aos 19 anos estava em São Paulo, aos 22 nas ‘Dunas do Barato’, no Rio de Janeiro, fumando maconha; aos 24, lavando pratos em Estocolmo. Provei todas as drogas e nunca consegui me viciar” (ABREU, 2006, p. 278). Em tais textos, podemos encontrar influências de escritores como Hilda Hilst, Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, Graciliano Ramos, Clarice Lispector. A esta última foi dedicado o livro *As Frangas* (1988) – inspirado na obra clariceana *A vida íntima de Laura* (1974), e também a primeira incursão do autor na literatura infantojuvenil.

Marcadas por uma linguagem simples, fluida e, ao mesmo tempo, transgressora, as narrativas de Caio Fernando Abreu perpassam por variados gêneros, indo do conto ao romance, de peças teatrais ao roteiro de cinema. Por abordarem temas universais – como o amor e seus entraves, a resiliência e superação, a morte e a melancolia, as drogas e a (homo)sexualidade – e trazerem reflexões em torno de indivíduos comuns tomados pela solidão irreversível das metrópoles enfurecidas e envenenadas, as obras de Caio Fernando Abreu conseguem, em nossa contemporaneidade, dialogar com públicos

de faixas etárias distintas. Tal fato pode ser corroborado na rede social *Facebook*, com vários perfis sobre o escritor – há um grupo dedicado à publicação de trechos e curiosidades sobre o autor que somam cerca de 12 mil membros –, além de uma página *fanpage* com mais de 700 mil seguidores de diferentes idades.

Caio Fernando Abreu, que diz escrever “sobre o mistério e sobre as pessoas” (ABREU, 2005, p. 255), rompe com os padrões literários tradicionais, ao elaborar uma escrita marginal, que se revela pelo avesso ao aludir sobre seu tempo e buscar compreendê-lo. Seus textos, de intensa tonalidade emocional – ora beirando à alegria extrema, ora a solidão ou infelicidade exacerbada, toca o jovem leitor por falar diretamente a ele sobre a intimidade de indivíduos – entre 19 e 40 anos – deslocados, que dão conselhos ao mesmo tempo em que se sentem confusos e entediados diante da vida e suas mudanças, estrangeiros numa sociedade padronizada. Para Clotilde Favalli, Caio Fernando Abreu:

esmera-se em verbalizar, com arte de poeta, conteúdos de natureza não verbal, inconsciente ou ontológica, universais relativas a paixões primitivas, ao mundo das essências, a vivência do passado. [...] São contos onde predominam a ‘alquimia verbal’ de uma Clarice Lispector ou um Guimarães Rosa, o poder transfigurador da palavra em harmonia com conteúdos impalpáveis (FAVALLI, 1995, p. 19 *apud* COSTA, 2008, p. 14-15).

Limite Branco, primeiro romance do autor e publicado em 1971, quando contava apenas dezenove anos, é uma narrativa deste cariz. Nela, o jovem autor, trazendo um narrador-personagem também jovem, em fase de amadurecimento, adensa temáticas da realidade social e humana, dialogando com o universo cultural e social da juventude contemporânea. A obra, entretanto, ainda que dialogue, em termos temáticos, com o público juvenil, ultrapassa as fronteiras etárias, alcançados diferentes leitores em virtude do cuidadoso trabalho que se observa em seu processo de construção. Trata-se de uma narrativa *crossover*, a qual, como poderemos observar, vale-se do emprego de sofisticadas técnicas narrativas em sua composição, desafiando os leitores de diferentes faixas etárias e níveis de leitura.

LIMITE BRANCO, UM ROMANCE INAUGURAL?

Segundo Maurice Blanchot (2013, 138) “O mundo e o livro remetem um ao outro, eterna e infinitamente, suas imagens refletidas. Esse poder infinito de espelhamento, essa multiplicação cintilante e ilimitada [...] será, então, tudo o que encontraremos, no fundo de nosso desejo de compreender”. Essa multiplicidade de mundos possíveis por meio do relato, numa tentativa errante de buscar (ou de impedir) aquele ser em que ainda não se tornou, e de compreender e nomear o inominável – sua ciranda de sentimentos, emoções, pensamentos – é feita por Maurício, narrador-protagonista de *Limite Branco*, o romance de formação de Caio Fernando Abreu. Trata-se aqui, de uma formação em duplo sentido: formação de Caio, que viria a se tornar um nome significativo de nossa literatura; e também um romance de formação ao remeter ao processo de amadurecimento e transformação de seu narrador-protagonista, no qual parece, biograficamente, se espelhar.

Por meio de imagens, ritmo e pensamento, a obra, que traz como epígrafe alguns versos de um poema de Hilda Hilst (ABREU, 2007, p. 21): “Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto te consomem. / Tocaram-te nas tardes, assim como tocaste, / adolescente, a superfície parada de umas águas?/Tens ainda nas mãos a pequena raiz, / a fibra delicada que a si se construía em solidão?”, narra a transição de Maurício, que está saindo da adolescência para adentrar o doloroso e solitário mundo dos adultos.

Dividida em vinte e um capítulos, que alternam entre o mostrar e o narrar, tornando-se um espaço de rememoração poética da infância e vivência da adolescência, a linearidade da narrativa é logo de início rompida. A partir do segundo capítulo, notamos que o foco narrativo é alternado – ora Maurício, com dezenove anos, assume a função de um narrador autobiográfico, relatando suas angústias, medos noturnos, carências afetivas, alterações de humor em primeira pessoa em um diário; ora ele é o personagem, inicialmente com cerca de nove anos, que tem sua infância narrada no tempo presente por um narrador em terceira pessoa, e que permite ao leitor ter acesso às fases pelas quais a criança, até adentrar a adolescência, vai sendo obrigada a experimentar. Desta forma, alternando o foco narrativo, como se estivesse distante da criança que um dia fora, ele nos apresenta o percurso de transição da infância para a adolescência, retratando fatos como as reuniões familiares e suas consequentes discussões e desentendimentos, a morte de pessoas queridas, a mudança do ambiente

rural para o urbano, a entrada na puberdade, a descoberta da (homo)sexualidade, a “derrubada e queda” dos ídolos da infância, os questionamentos acerca de Deus e do lugar do sujeito no mundo, as alterações repentinas de humor:

A fazenda. Muitas vezes me dá uma grande saudade daquilo, daquele tempo, de Edu, que só nas férias vinha da faculdade de direito, de vovó com seus álbuns de fotografias, tia Violeta com os seus moranguinhos, Luciana com suas histórias. Principalmente, saudade daquilo que fui e, sei, não sou mais e nunca mais voltarei a ser. Mas logo afasto essas coisas da cabeça. Só trazem tristeza, reavivam coisas que eu não queria mais sentir. Essas lembranças passam pela cabeça sem se deter. São humildes, parecem esperar um aceno para caírem sobre mim. Quase nunca faço esse aceno; elas desaparecem, deixando um gosto e um cheiro muito leves de poeira, armário aberto depois de muito tempo, lençol limpo, café preto com broa de milho. Gosto de tempo, elas deixam. (ABREU, 2007, p. 41 – grifos do autor)

Maurício encolheu-se no fundo da poltrona, enrolando-se mais no cobertor. Mamãe o mandara ficar ali, sem se mover, com um rosto tão sério que ele nem sequer se atrevia a mudar de posição. A perna já estava dormente, como se cravassem nela mil agulhas muito finas e compridas. Luciana não ia voltar nunca mais, ele sabia. E agora, meu Deus, como seria agora nas noites de chuva e vento — como hoje —, quando ela vinha com seus braços cheirosos e seu sorriso bonito afastar o medo e a insônia — como seria, meu Deus? Veio uma ardência nos olhos. Uma sugestão de lágrima dançou úmida no pensamento. Mas ele a afastou, medo e vergonha de ceder: “Seja homem”, Luciana dizia. “Homem não chora.”

Como vai ser, Luciana? Me diz, como vai ser quando eu estiver com resfriado e tu não estiveres pra me dar chá de laranjeira? Como vai ser quando entrar um caco de vidro no meu pé e não tiver ninguém pra botar mercúrio e esparadrapo? (ABREU, 2007, p. 43)

A escrita revela-se para Caio Fernando Abreu – e também para seu narrador-personagem – como uma espécie de rito iniciático. Com exemplar maestria para um jovem escritor de dezenove anos, o autor cria um *puzzle* no qual leitor e protagonista precisam (re)construir, juntos, a dimensão temporal e espacial em que se desenrola o enredo e a construção da personalidade do narrador e aspirante a escritor Maurício.

Cada um dos capítulos é numerado e aqueles que possuem a função de retratar o menino – e que são, portanto, narrados em terceira pessoa – apresentam títulos que condensam a essência do que o leitor encontrará durante a leitura e as respectivas fases que o jovem precisa percorrer, apontando, assim, para o viés de romance de formação: “I. Tempo de Silêncio”, “II. A pequena raiz”, “IV. Luciana”, “VI. O Mundo”, “VIII. A descoberta”, “X. A Viagem”, “XII. Sonho”, “XIV. Bruno”, “XVI. A Volta”, “XVIII. O Passeio”, “XX A Queda” e o último “XXI. Tempo de Silêncio”. Como pode ser notado

a partir da leitura do romance, o último capítulo constitui continuação do primeiro, ajudando o leitor a juntar as peças de um ciclo que está se fechando, para que outro (re)comece.

Valendo-se, entretanto, da alternância de tempo, espaço e foco narrativo, inserem-se, em meio aos retratos do menino que caminha para a adolescência, a intercalação dos escritos do jovem protagonista – agora já adolescente e caminhando para a fase adulta –, em seu diário, registros que são nomeados e datados: “III. Diário I – 15 de maio”, “V. Diário II – 16 de maio”, “VII. Diário III – 17 de maio” e assim consecutivamente até o “XIX. Diário IX – 23 de maio”. Somente nesta última data, o leitor tem a informação de que o dia da semana correspondente trata-se de um domingo, podendo assim voltar às páginas iniciais da obra e juntar as peças que o autor deixou ao longo do texto. Em outras palavras, é somente no último capítulo da narrativa que será oferecida ao leitor a chave de leitura e compreensão do sentido mais profundo da obra. A última peça do puzzle permitirá ao leitor compreender que, em sua leitura, foi exposto a um espaço interior – o da memória, pelos quais a criança e o adolescente, ainda nos seus 12 anos, caminhou – e o exterior, o momento presente da narrativa que está sendo escrita num tempo e lugar específicos – dentro do quarto do jovem Maurício, na cidade de Porto Alegre: “*Só tenho passado, o presente é esta viscosidade e o futuro não existe* (ABREU, 2007, p. 119 – grifos do autor)”. É válido observar que as anotações feitas no diário recorrem ao uso de uma diferente tipografia – com o emprego do itálico – auxiliando o leitor a compreender as diferentes vozes que compõem a narrativa.

O espaço também não foge do processo de estetização e pluralidades, visto que cabe ao leitor o trabalho de identificar, nas entrelinhas, os locais que o narrador percorre. Essa identificação vai acontecendo gradativamente, por meio de uma linguagem repleta de termos regionais – piazada, guri, tu, chimarrão – e de lugares que ora exalam liberdade – A fazenda, no Passo da Guanxuma –, ora constroem e impõem padrões e representações – a cidade, com sua Praça da Alfândega, Rua da Praia e Usina do Gasômetro – e que, somente por meio de inferência e/ou pesquisa, sabemos tratar-se da capital Porto Alegre.

Em consonância com tais espaços, o narrador, quando metaforiza o tema da infância vivida na fazenda no capítulo VI, intitulado “O mundo”, aproxima Maurício de Robinson Crusoe – “enrolado no pelego do quarto de vovó, pés descalços, a caminhar asselvajado. O papagaio, uma galinha descuidada que escapara aos olhos da empregada e agora cacarejava sem o menor talento teatral, as pernas amarradas em Sexta-Feira”

(ABREU, 2007, p. 59). Em contrapartida, no capítulo seguinte, “VIII. Diário III – 17 de maio”, Maurício, agora com dezenove anos e inserido no espaço urbano da capital, é um jovem amedrontado e solitário, que precisa limitar seu sonho, “*apagando as linhas supérfluas, corrigindo as arestas, até restar somente o centro, o âmago, a essência*” (ABREU, 2007, 72 – grifos do autor) e, mais do que isso, sente-se vazio, já que a luz da felicidade bucólica e a beleza harmônica dos dias tornaram-se esmaecidas com o passar dos anos:

Às vezes, relendo coisas que eu mesmo escrevo, tenho a impressão de que nasceram de um outro Maurício. Um Maurício muito velho, desiludido, amargo. Levanto, vou até o espelho, investigo meu rosto. [...] É um rosto de animal jovem, um rosto de dezenove anos, que ainda não viu nada, não sentiu nada e, principalmente, que não sabe nada. Mas por trás dele, sinto o outro. O outro que um dia virá à tona, talvez sem sequer anunciar a própria chegada. Nesse dia, levantarei bem cedo e, olhando meus traços refletidos nesse mesmo vidro, descobrirei uma luz nova no fundo dos olhos amassados pelo sono. (ABREU, 2007, 74-75 – grifos do autor)

Nessa intersecção de narrativas, em que ocorre a articulação entre tempo e espaço, infância e adolescência, o leitor tem a vida de Maurício vista por diferentes ângulos, podendo acompanhar sua metamorfose. Desse modo, o narrador-protagonista vive o cronotopo, a fusão complexa e intermitente dos indícios espaciais e temporais. Nele o “tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2010, p. 211). Essa particularidade faz com que o tempo biográfico real seja “quase totalmente dissolvido no tempo ideal e mesmo abstrato dessa metamorfose” (BAKHTIN, 2010, p. 251) sofrida por Maurício.

Por esse motivo é que o diário íntimo, a “âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade” (BLANCHOT, 20013, p. 273) parece tão necessário ao narrador-protagonista. Enquanto se vê como um outro nos capítulos escritos em terceira pessoa, Maurício busca no relato de si, nos movimentos de sua alma, atenuar os perigos da solidão e fugir da futilidade dos dias comuns, já que o diário “oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha” (FOUCAULT, 2004, p. 145). Quando intercala os gêneros, usando o recurso diáristico, o autor consegue expressar a intensidade emocional típicas da fase pelo qual

está passando, tornando-se próximo do jovem leitor, que pode tomar por suas as elucubrações de Maurício:

Frequentemente me assusto, pensando que a vida vai acabar sem que eu encontre um grande amor ou uma grande amizade, ou mesmo uma grande vocação que justifique esse isolamento. [...] O melhor a fazer é deixar “lavrado o campo, a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar”, como disse o poeta. [...]

Muitas vezes tentei dizer essas coisas às pessoas. É tão difícil. Se elas são adultas, o que fazem é sorrir meio de lado, como quem diz: “Mas isso faz parte do jogo.” E se são da minha idade, me olham com um olhar onde se reflete o meu próprio desamparo, dizendo palavras que a minha voz também poderia pronunciar. [...]

Quando escrevo poesia, é sobre isso que escrevo: o medo da solidão como sina. E vivo a lavar o campo, a limpar a casa, a colocar as coisas nos seus lugares certos; só que o que eu espero é a Desejada, não a Indesejada. Eu espero a Vida, não a Morte. Não sei se ela virá. E não sei se apenas por estar dentro dela, isso significa que ela esteja em nós, em mim. (ABREU, 2007, p. 56 – grifos do autor)

Já que “contar equivale a viver” (TODOROV, 2003, p. 105), é nas tintas que Maurício vive, derramando-se como um poeta e *nos* poetas, e em todos os livros que lê. Isso porque, como pode ser observado, além do emprego das técnicas narrativas até então apresentadas – típicas dos romances *crossover* – somam-se as referências intertextuais e simbólicas, de conhecimentos que são íntimos do autor, e que podem dialogar com experiências de indivíduos de diferentes faixas etárias. Exemplo disso é a frase presente no excerto citado, retirada do poema *Consoada*, de Manoel Bandeira: “*lavrado o campo, a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar*”. Unem-se ao arranjo textual feito pelo autor, os diálogos intertextuais evidentes com a ilha de Robinson Crusoe, no capítulo “O mundo”; o passeio que o jovem faz pela cidade no capítulo XVIII, o qual, aberto por uma citação em latim, permite-nos descobrir que se trata de um trecho escrito pelo imperador romano Júlio César, presente no livro *De Bello Gallico*; a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, mencionada na língua francesa e contextualizada durante o jantar em família juntamente com o quadro de Sir Edward John Poyter – *Lésbia e seu pássaro* e com a história dos irmãos Graco, ao citar as jóias de Cornélia, dentre outras referências que precisam ser pinçadas por quem está a ler.

Enaltece o emprego desta estratégia narrativa o fato de nenhuma das referências literárias presentes na obra ser entregue de forma facilitada ao leitor, que precisa, mais uma vez, atuar como um coautor, para mergulhar na personalidade desse sujeito que

mantêm uma relação íntima com a literatura e com as artes, e que está se tornando multifacetado, mas não menos singular. Segundo Laurent Jenny (1979):

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abram aos poucos, o espaço semântico (JENNY, 1979, p. 21).

Ao deparar-se com a série de diálogos com outros autores e artistas no texto, o leitor precisa buscar ampliar seu repertório se quiser alcançar o substrato da narrativa, entender melhor o personagem e, conseqüentemente, mergulhar dentro de si. Na medida em que olha para o seu passado como um outro, no mesmo instante em que analisa e examina sua consciência à luz de outros textos, outros olhares, esse narrador-protagonista busca entender a vaguidão, o brilho de vidro em seus olhos. Ele não só descreve o descontentamento de um sujeito face ao espírito do tempo, como captura suas angústias, seus medos, sua pluralidade – o emaranhado de fios e intertextos que estão moldando e expulsando o adolescente de sua juventude.

Em consonância com o amadurecimento do protagonista, nota-se, também, uma sutil mudança na linguagem empregada por Maurício menino-adolescente – marcada por maior fluidez e leveza – e a de Maurício adolescente-adulto, a qual, mais densa, mais poética, revela-se fruto de sua introspecção: “*E eu me pergunto se viver não será essa espécie de ciranda de sentimentos que se sucedem e se sucedem e deixam sempre sede no fim*” (ABREU, 2007, p.89 – grifos do autor)

O título da obra é outro aspecto válido de reflexão. Dentre outros temas fraturantes, a narrativa aborda a questão da descoberta da sexualidade, para a qual a família não o prepara. A primeira vez que o menino se depara com uma cena de sexo, compreende-a como uma tentativa de assassinato, o que lhe causa medo:

De repente veio o medo – e se Zeca estivesse matando Laurinda? Matando de um jeito que ele nunca tinha visto antes, mas matando, matando. E só ele, Maurício, só ele assistindo. Então Zeca gritou rouco, mais alto, e tremeu, e saiu de dentro dela. Agora estavam separados, um ao lado do outro, de mãos dadas, as barrigas viradas

para o sol. Ela sorria. Do meio dos pelos negros escorria um visgo branquicento (ABREU, 2007, p. 84).

É de forma pouco sensível – e vinda de um colega de seu pai – que será abordada a questão de sua iniciação sexual, durante a viagem de trem que realiza com os pais em direção a Porto Alegre.

Maurício não conseguiu esquivar-se. O homem levava a mão enorme ao meio de suas pernas, apalpava e perguntava em voz baixa, exatamente naquele tom de voz:

- E como é que é, a vara já está empenando? (ABREU, 2007, p.98)

É interessante que isto ocorra durante a viagem de trem, do interior para a metrópole – viagem essa significativa, visto apontar para uma espécie de ritual de passagem – sua saída do interior para a metrópole – e, simbolicamente, do espaço da memória para o da vivência, da infância-adolescência para a vida adulta, da introspecção para a exteriorização, da inocência em relação à sua sexualidade à sua descoberta.

O sexo será, para o jovem, um tema tabu e, por isso, recorrente nas páginas da narrativa: “Mas ainda tenho na memória tudo que ouvi na infância. Sexo era coisa suja, para se fazer somente à noite, de preferência pela madrugada, quando o silêncio é maior [...]” (ABREU, 2007, p. 103). Um dos mais longos capítulos da obra, intitulado “O sonho”, apresenta-nos a primeira ejaculação do jovem, encarada por ele como o seu ritual de iniciação na vida adulta.

Acordou de repente, atirando longe as cobertas úmidas de suor. Hesitou alguns momentos na fronteira entre o sonho e a realidade. [...] Baixou o pijama, levou a mão até o meio das pernas. E não sabia se sentia nojo ou medo do líquido viscoso espalhado entre as coxas. [...] Pensamentos varavam a cabeça em todas as direções, feito faróis desencontrados na escuridão. Mas apenas um deles ganhava consistência e se revelava, concretizado em palavras:

“Fiquei homem”, disse no escuro. (ABREU, 2007, p. 114-115)

A descoberta de sua sexualidade, não ocasionalmente, ocorrerá no capítulo seguinte, intitulado “Bruno”. Por meio da rememoração do encontro com Bruno – jovem bastante sensível e que estudava na mesma classe que Maurício –, ainda que não de forma explícita, suscita-se, na narrativa, uma possível relação homoafetiva entre eles.

O essencial sempre ficara no fundo, esmagado pela superficialidade. Havia os silêncios longos, quando se olhavam, um no outro, no fundo dos olhos, havia a enorme diferença entre eles e os demais. Havia uma vontade estranha e carinhosa de tocar entre os dois, sem nome. Por isso calava e, devagar passava a mão pelos cabelos do amigo. (ABREU, 2007, p. 128)

A cor branca, presente em várias passagens que nos remetem ao sexo, estará presente, também, no momento em que Bruno parte com a família, em um navio, em uma espécie de fuga da sociedade que incompreende sua orientação sexual: “Era difícil imaginar que Bruno estivesse lá dentro, confinado naquele limite branco e estreito que cada vez se diluía mais no horizonte, entre as ilhas do Guaíba” (ABREU, 2007, p. 131).

Compreende-se, assim, o título da narrativa. Associada, inicialmente, ao sêmen, a cor branca remete-nos para a passagem biológica e, portanto, concreta, da fase da adolescência para a vida adulta. Aponta-nos, no entanto, ao surgir em vários outros momentos da narrativa, para todas as implicações trazidas por essa passagem. Atravessar o “limite” entre uma fase e outra é o desafio enfrentado pelo protagonista, assim como o é também o do jovem leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve análise do romance *Limite Branco* permite-nos observar o emprego de técnicas narrativas sofisticadas, como é comum nos romances *crossover*. A obra, por meio da alternância de vozes e de diferentes perspectivas narrativas, tem na memória e na escrita do diário o fio condutor para a construção do enredo, elaborado de forma fragmentada e não-linear a partir das lembranças e vivências do protagonista, um jovem em fase de amadurecimento. Esta alternância ultrapassa a estrutura narrativa, sendo reforçada pelo próprio aspecto gráfico do romance. O emprego do jogo tipográfico, com as páginas referentes ao diário de Maurício sendo escritas com o uso do itálico, auxiliam os leitores no processo de identificação das vozes narrativas.

Contribuí para a arquitetura bem cuidada de *Limite Branco* as referências intertextuais que nela ecoam. De forma não explícita, elas emergem em meio à narrativa, incitando a elaboração de inferências ou mesmo a pesquisa, por parte do leitor, desafiado a (des)vendá-las e, com isso, ampliar os sentidos suscitados pelo autor.

Além de sua qualidade literária e sofisticada narrativa, destaca-se, como é recorrente nos romances *crossover*, nesta obra, a presença de temas fraturantes. Questões como a morte e o suicídio, certa negligência afetiva por parte dos pais, a descoberta do sexo e da homossexualidade são apresentadas por meio de uma linguagem simbólica, sem um viés moralista. Contribui para isso a alternância de vozes e o registro na forma de diário, revelador de uma perspectiva íntima, sem julgamentos.

Desafiando o leitor em termos temáticos e estruturais, a obra revela potencial para captar leitores de diferentes faixas etárias e experiências de vida e de leitura. Propiciando a identificação dos leitores com o protagonista e as situações por ele vivenciadas, a narrativa *crossover*, de que é exemplo *Limite Branco*, ultrapassa o endereçamento da obra a um determinado público, evidenciando a pluralidade de experiências de leitura possíveis que podem dela decorrer.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. *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.
- _____. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BECKETT, Sandra. “Crossover fiction: creating readers with stories that address the big questions”. In: *Formar leitores para ler o mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- COSTA, Amanda Lacerda. 360 Graus: Uma literatura de epifanias – O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu. 2008. 169f. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2008.
- FALCONER, Rachel. Crossover literature and abjection: Geraldine McCaughrean’s *The White Darkness*. *Children’s Literature in Education*, 38, p.35-44.
- _____. Young adult fiction and the crossover phenomenon. In: RUDD, David (ed.). *The Routledge Companion to Children’s Literature*. New York, Routledge: 2010.
- FOUCAULT, Michel. A Escrita de Si. In: *Ditos e Escritos V. Ética, Sexualidade, Política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Lisboa: Almedina, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. Os Homens-Narrativas. In: _____. *Poética da Prosa*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

Data de recebimento: 31/07/2019
 Data de aprovação: 26/08/2019