

**“INFINITIVAMENTE PESSOAL”:
A AUTOFICÇÃO DE CAIO FERNANDO ABREU,
“O BIÓGRAFO DA EMOÇÃO”**

NELSON LUÍS BARBOSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

“INFINITIVAMENTE PESSOAL”:
A AUTOFICÇÃO DE CAIO FERNANDO ABREU,
“O BIÓGRAFO DA EMOÇÃO”

Nelson Luís Barbosa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

São Paulo

2008

*À memória de meu pai, Almir,
que “achava estudo a coisa mais fina do mundo”.*

*À lucidez de minha mãe, Nilda,
que tudo me ensinou.*

*Ao companheiro Gilson,
pela longa e sempre constante presença.*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar a escrita autoficcional de Caio Fernando Abreu (1948-1996) segundo as concepções, respectivamente, dos teóricos franceses Serge Doubrovsky e Vincent Colonna, destacando-a e diferenciando-a de uma escrita pretensamente autobiográfica, segundo a concepção do também francês Philippe Lejeune. Se para Doubrovsky a escrita autoficcional é identificável pela condição do homônimo entre autor-narrador-personagem, para Colonna tal condição não se faz necessária para a identificação dessa escrita. Desse modo, no caso da autoficção segundo Colonna, para identificação da autoficção de Caio F., propõe-se o critério da sobreposição de textos com base nos “paratextos” genettianos. Procura-se, assim, estabelecer as bases diferenciais de uma escrita autoficcional que congrega em sua estrutura fatos reais e ficcionais elaborados pela linguagem, em contraposição a uma escrita dita autobiográfica baseada num pretenso pacto de verdade, entendendo ser a autoficção a forma de escrita amplamente praticada por Caio F. Para demonstração dessa escrita autoficcional, promove-se a análise e interpretação de textos significativos de Caio F., neles identificando as estruturas que os tornam autênticas autoficções.

Palavras-chave: Autoficção; autobiografia; literatura brasileira contemporânea; Caio Fernando Abreu; gênero literário: romance, conto e crônica; correspondência epistolar.

ABSTRACT

This work aims to study the autofictional writings of Caio Fernando Abreu (1948-1996) according to the French scholars Serge Doubrovsky and Vincent Colonna, emphasizing and differentiating it from a supposedly autobiographic writing and also according to Philippe Lejeune. If, according to Doubrovsky, autofictional writing is recognizable by the requisite of homonymity author-narrator-character, to Colonna such requirement is not necessary. According to the latter, to identify Caio F.'s autofiction, one must adopt the criteria of superposition of texts, based on Genet's concept of "paratext". Therefore, our goal is to establish the differential basis of an autofictional writing which creates in its structures of real and fictional facts elaborated by the language, as opposed to a writing considered autobiographic based on a intended pact of truth. Consequently, autofiction is the way of writing widely practiced by Caio F. In order to demonstrate this autofictional writing, we analyse and interpret Caio's most important texts, identifying in them the structures that make them genuine autofictions.

Keywords: *Autofiction; autobiography; Brazilian contemporary literature; Caio Fernando Abreu; literary genre: novel, short stories and chronicles; letters and correspondence.*

RÉSUMÉ

Ce travail a comme objectif d'étudier l'écriture autofictionnelle de l'écrivain brésilien Caio Fernando Abreu (1948-1996) selon les conceptions respectives des théoriciens français Serge Doubrovsky et Vincent Colonna, tout en la détachant et en la différenciant d'une écriture supposée autobiographique, selon la conception de Philippe Lejeune. Si chez Doubrovsky l'écriture autofictionnelle est identifiée par la condition de l'homonymat entre l'auteur-narrateur-personnage, chez Colonna cette condition n'est pas nécessaire. De cette façon, dans le cas de Colonna, pour l'identification de l'autofiction de Caio F., on propose le critère de la surperposition de textes basé sur les "paratextes" genettiens. On cherche, ainsi, à établir les bases différentielles d'une écriture autofictionnelle qui réunit dans sa structure des faits à la fois réels et fictionnels élaborés par le langage, à l'opposé de l'écriture dite autobiographique basée sur le prétendu pacte de vérité, tenant l'autofiction comme la forme d'écriture largement pratiquée par Caio F. Pour la démonstration de cette écriture autofictionnelle, on présente l'analyse et l'interprétation des textes les plus significatifs de Caio F., en identifiant les structures qui en font d'authentiques autofictions.

Mots-clé : *Autofiction ; autobiographie ; littérature brésilienne contemporaine ; Caio Fernando Abreu ; genres littéraires : roman, contes et chronique ; correspondance épistolaire.*

“Não escrevo senão sobre o que conheço profundamente. Meus livros me perseguem durante muito tempo. Nunca tive nada a não ser a bagagem de minhas experiências.”

(Caio Fernando Abreu)

“Impression que mes livres sont vivants tandis que moi mort j’y ai fait passer toute ma vie.”

(Hervé Guibert)

Caio, aquele bilhetinho que certa vez comecei a lhe escrever demorou tanto a ser escrito, que acabou resultando neste trabalho. Receba-o, assim, com o carinho de sempre, onde quer que você esteja.

Nelson

AGRADECIMENTOS

Embora resultado de um momento de vida inteiramente solitário, este trabalho não teria sido possível sem a colaboração, a ajuda e o incentivo de inúmeras pessoas que comigo compartilharam cada nova descoberta, cada novo passo de minha pesquisa, cada capítulo então concluído. Assim, muitas são as pessoas a quem devo este trabalho e a quem agradeço de modo especial.

À minha orientadora, Profa. Sandra Nitrini, que desde o Mestrado vem me acompanhando e depositando em mim sua generosa confiança, agradeço sobretudo a oportunidade de concretização de mais essa etapa de minha formação.

Aos professores que compuseram a Banca de Qualificação, Jaime Ginzburg e Andrea Saad Hossne, agradeço as providenciais sugestões e abrangentes leituras de meu projeto. À Profa. Andrea Hossne devo ainda agradecimento especial, por ter-me concedido participar de seu curso de Literatura Brasileira Contemporânea (primeiro semestre de 2006), pelo qual entrei em contato com a linha-mestra deste trabalho, e também pela sua gentil supervisão nas etapas de Preparação Pedagógica e Estágio Supervisionado do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), ao qual tive acesso pela concessão da bolsa de Doutorado da Capes.

A Cláudia Abreu e seu marido Jorge Cabral, irmã e cunhado de Caio F., seus herdeiros literários, agradeço a gentileza e o carinho com que me receberam na mesma casa em que Caio viveu seus últimos dias, disponibilizando-me preciosas informações em seu importante depoimento e durante a escrita do trabalho.

À Profa. Márcia Ivana de Lima e Silva, responsável pelo acervo de Caio instalado no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, agradeço a gentileza e empenho no acesso a todo o acervo, colaborando com informações, cópias e colocando-me à disposição sua equipe composta pelas alunas Ana Paula da Silva, Fernanda Borges Pinto e Bruna Santos que muito competentemente me auxiliaram na pesquisa. Em especial a Ana Paula, agradeço a amizade acadêmica então surgida naqueles dias emocionados em que estive tão próximo do universo material de Caio F.

Aos amigos de Caio que me concederam importantes depoimentos, agradeço sobretudo a Ruy Krebs, Déia Martins e à escritora Márcia Denser, a qual gentilmente

me ofereceu cópia de sua última carta a Caio, reproduzida neste trabalho. Esses agradecimentos se estendem também a Isabella Marcatti pela disponibilização de material de sua pesquisa para sua importante dissertação de Mestrado “Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu”, defendida na FFLCH em 2000.

À querida amiga Paula Dip, também amiga de Caio, que paralelamente ao meu trabalho escreveu um importante e belíssimo livro sobre o autor que certamente já se constitui como o seu mais abrangente e bem escrito perfil biográfico, agradeço toda inestimável colaboração e empenho, incluindo as versões e traduções do inglês. Nossa profícua parceria no processo de escrita de ambos os trabalhos trouxe-nos ainda o desejo de continuarmos nossa empreitada com instigantes projetos futuros. A Paula, madrinha deste meu trabalho, agradeço toda informação generosamente partilhada e o carinho e entusiasmo com que sempre me recebeu, concedendo-me também seu importante depoimento.

Ao amigo Carlos Villarruel Moreira agradeço emocionado as longas e difíceis conversas teóricas que tivemos em caminhadas quando o trabalho ainda estava sendo gestado. Sua dedicação e colaboração na pesquisa de fontes, sua amável e prestimosa companhia na visita ao acervo em Porto Alegre e, de modo muito especial, sua importante interlocução quando tudo ainda carecia de uma concretização pela escrita, sem o que muito do trabalho final não teria sido possível, tornam-no também o padrinho deste momento especial de minha vida acadêmica.

Aos amigos – em especial Daniela Della Torre, pelas preciosas informações e ajuda na leitura de “O rapaz mais triste do mundo”; Pericles Nazima, por ter primeiro me apresentado os *Morangos* de Caio naqueles longínquos anos 1980; Cláudio Amaral, por tudo que ele sabe; e Sidnei Simonelli, pela competência na edição digital da tese – agradeço, comovido, a colaboração e a paciência em me ouvirem no assunto de um tema só dos últimos tempos.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FLCH), Luiz Matos Alves, Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt, Suely Maria Regazzo e Zilda Ferraz, agradeço a feliz companhia desde a época da graduação, tornando-os, assim, amigos queridos nessa longa caminhada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) agradeço a concessão da bolsa para a realização deste trabalho, condição sem a qual certamente a pesquisa não teria chegado ao seu resultado.

Finalizo meus agradecimentos destacando a importância da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e da Universidade de São Paulo (USP) na minha formação, reforçando assim meu empenho na defesa dessa instituição pública pelo seu singular papel de formação do pesquisador e do professor brasileiros. Agradeço, extensivamente, a todos os professores dessa instituição que contribuíram para a minha formação.

E como o momento é de celebração por mais uma etapa concluída, não poderia ainda deixar de agradecer carinhosamente ao companheiro Gilson, pela paciência e presença; à amiga Maria Aparecida F. M. Bussolotti, que me ensinou muito do meu ofício e me apontou os caminhos da graduação e da pós-graduação; a todos os amigos queridos que, por serem muitos, não teria aqui como nomeá-los; e, especialmente, a meu pai, Almir, que continua vivo e presente em mim; minha mãe, Nilda; meus irmãos, Cau e Almir Jr.; minhas cunhadas, Clara e Luciana; meus sobrinhos, Daniel & Elaine, Luciana & Davi, Rafael & Kátia, Mariana, Júlia e Gabriel.

SUMÁRIO

Introdução 13

Parte I – Conhecendo Caio F.

1 A obra pela vida – Construindo uma fortuna crítica 28

- Ainda à beira do Guaíba 28
- Retrato de uma geração 36
- “Viver é melhor que sonhar” 42
- O signo da escrita e seu ascendente 49
- À beira do abismo 55
- Em busca de si mesmo 61
- O pretérito do futuro 66
- Epifanias de Caio F. 68
- Caio F. adentra a academia 70

2 A vida pela obra – A experiência vazada na escrita 74

- Uma obra confessional, sim, mas ficcional! 74
- Imagens de Caio F. em sua obra 79
- Literatura gay? 88
- Perfis de Caio F. 105
- A Aids e a literatura de Caio F. 119

Parte II – Autobiografia *versus* autoficção: uma discussão necessária

3 Autobiografia: o necessário pacto de verdade 131

- Philippe Lejune e seu “pacto de verdade” 131
- Uma aclimação da autobiografia no Brasil 148

4 Autoficção: uma verdade literária 160

- A autoficção e sua gênese 163
- A autoficção segundo Serge Doubrovsky 171
- Um breve panorama da discussão atual sobre a autoficção 176
- A autoficção segundo Vincent Colonna 181

5 Para o estudo da autoficção de Caio Fernando Abreu 187

Composição do *corpus* do estudo 190

Elementos paratextuais: instrumentos de identificação 194

Peritextos e epitextos de Caio F. 198

Narrativas naturais e narrativas artificiais 210

Parte III – Caio F. na vida e na literatura

6 Uma inusitada “autobiografia”! 216

As frangas e a infância de Caio F. em Santiago do Boqueirão 217

Ovelhas negras, uma autobiobibliografia de Caio F. 231

7 Autoficções de Caio F. 241

“Corujas” – resistência e princípios 242

“Oásis” – a memória refeita pela autoficção 248

“O destino desfolhou”: rito de passagem 255

“Lixo e purpurina” e “London, London ou ájax, brush and rubbish...”: o diário de um auto-exílio 267

“Pela noite”: um perturbador diálogo de Caio consigo mesmo 285

8 De todas as formas, autoficções 306

“Garopaba mon amour”: tortura e consciência 308

“Saudades de Audrey Hepburn”: um fato, uma carta, um conto 315

“O rapaz mais triste do mundo”: muitos Caio 327

“Bem longe de Marienbad”: “essa procura-de-alguém-que-não-está-lá-e-que-também-procura-por-alguém-que-é-procurado” 339

“Depois de agosto”: a trajetória de um conto “real” 348

Dois romances, uma mesma vida 367

Considerações finais 383

Referências bibliográficas 390

INTRODUÇÃO

Em seu estudo *O contexto da obra literária*, o francês Dominique Maingueneau (2001), professor de Linguística e Análise do Discurso, argumenta que se trata de um preconceito imaginar-se que o homem se torna escritor tão-somente por possuir um dom de exprimir esteticamente seus sofrimentos e suas alegrias, idéia essa que enseja, assim, uma concepção que pressupõe, por um lado, as experiências de vida do autor e, por outro, “flutuando em algum éter, as obras que pretensamente os representam de maneira mais ou menos disfarçada”, cabendo então à história literária estabelecer essas correspondências entre “as fases de criação e os acontecimentos da vida”. Contrário, portanto, a essa concepção, Maingueneau (2001, p.46) considera:

Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união. (ibidem, p.46)

Sua argumentação se baseia no pensador e ensaísta francês Michel de Montaigne, considerando que, ao se descrever nos *Ensaaios*, esse se envolve em sua escrita do mesmo modo como sua vida também está envolvida em sua escrita; assim, o professor cita o pensador bem de perto: “Não fiz mais meu livro do que meu livro me fez, livro consubstancial a seu autor, de uma ocupação própria, membro de minha vida, não de uma ocupação e um fim terceiro e estranho, como todos os outros livros” (Montaigne apud Maingueneau, 2001, p.46) – idéia que também podemos encontrar em Clarice Lispector, que dizia: “Não sou eu quem escrevo, é o livro que me escreve”; ou mesmo em Caio F. a respeito de seu livro *Triângulo das águas*: “Eu simplesmente posso dizer que não o escrevi: fui escrito por ele [...] Eu simplesmente não sabia ao certo o que queria dizer ou contar. Para saber, foi preciso aceitar escrevê-lo como pedia, foi preciso abandonar São Paulo...” (Abreu, 2005a, p.11). Maingueneau reconhece, assim, que no processo de escrita está contido o caráter autobiográfico do autor na relação bio/grafia (segundo ele, “com uma barra que une e separa dois termos em relação instável”), “que percorre nos dois sentidos: da vida rumo à *grafia* ou da *grafia*

rumo à vida” (ibidem, grifo do autor). Ele avança nesse pensamento, defendendo que “o escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida” (ibidem, p.46-7). E conclui:

Se a obra só emerge adquirindo forma na vida de seu autor, o grande autor é menos aquele que em quaisquer circunstâncias sabe tirar uma obra-prima de seu foro interior do que aquele que organizou uma existência tal, que nela possa ocorrer obras. Organização jamais garantida que muitas vezes adquire o aspecto de um caos aparente e pode passar por um pacto obscuro com a morte. (ibidem, p.47)

Essas considerações de Maingueneau, ainda que sucintamente aqui relevadas, nos parecem de grande utilidade para pensarmos, em especial, e como objeto privilegiado de nosso estudo, a obra do escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996) e sua constante e inquestionável presença em seus escritos, tal como podemos vislumbrar em algumas epígrafes tomadas ao autor que ilustram este trabalho: “Não escrevo senão sobre o que conheço profundamente. Meus livros me perseguem durante muito tempo. Nunca tive nada a não ser a bagagem de minhas experiências”; “A melhor maneira que tinha de melhorar minha literatura era viver o máximo de experiências possível”; “Minha vida está nos meus livros. Não há na minha história muitos fatos externos à obra que escrevi, porque o ponto de partida de tudo sempre foi pessoal demais”, entre tantas outras citações de que lançamos mão.

Numa primeira aproximação à obra do escritor gaúcho, percebemos uma grande variedade de temas e assuntos que a percorrem e que se revelam vastos campos de investigação passíveis de serem abordados. A constatação de que estudos sobre a obra de Caio F. ainda estão por ser feitos de certo modo colabora para que a quantidade de temas seja inicialmente repertoriada, favorecendo de algum modo a possibilidade de um recorte que, ainda que privilegie um olhar específico, voltado para apenas um ou dois desses aspectos, possa dar conta da inteireza de sua obra, sem prejuízo de outros temas também muito significativos. Tal empreitada, por certo, se revelaria por demais abrangente e, convenhamos, por demais pretensiosa; aliás, postura de algum modo bastante justificável e típica de trabalhos acadêmicos que, até mesmo pela carência de estudos relacionados ao autor em questão, se pretendem o mais amplos possível, procurando cercar todas as possibilidades de leituras pretendidas. Assim, dentre os

muitos temas que a obra de Caio F. chegou a sugerir num primeiro momento para este estudo, pelo menos alguns deles seriam perfeitamente possíveis de ser desenvolvidos sem nenhum risco de impropriedade de abordagem.

Esses temas, *grosso modo*, se refeririam, entre tantos outros, a) à questão da intertextualidade, da influência e do amplo diálogo que a obra de Caio manteve, por muito tempo, com a produção ficcional, por exemplo, de Clarice Lispector, Hilda Hilst e mesmo alguns outros escritores brasileiros, ainda que de modo mais determinante verificado na relação entre o autor e a primeira escritora; b) à questão de uma suposta estética “alternativa”, “kitsch” ou mesmo “marginal” da obra de Caio, tanto no que se refere à sua obra propriamente dita quanto, mesmo, à sua vida literária – nesse caso, muitos ainda viriam a ser os caminhos de discussão, tendo-se em conta sobretudo as complexidades relativas ao conceito de “marginal”, também na década de 1970, que não seria o caso agora explicitar; c) a uma certa veia romântica tardia facilmente perscrutada na obra do autor e resvalada pela sua vida pessoal, como uma espécie de um “novo ultra-romântico” da literatura brasileira, com seu freqüente pessimismo sobretudo dos primeiros anos, o cultivo da melancolia e da figura doentia que, fatalmente, de certo modo, o descrevia até mesmo antes da realidade da Aids transpassar sua vida e obra, como uma espécie talvez de um “mal de seu século” a determiná-las – esse também, aliás, um tema de amplo campo de estudo; d) à questão do “borramento” das fronteiras de gêneros tão comum à sua produção ficcional, promovendo-se com isso uma discussão abrangente sobre a possível nova forma de gênero, mesclando romance, conto, crônica, autobiografia, correspondência etc. como parece até ter-se incorporado na fatura da mais atual literatura brasileira – nesse sentido, Caio poderia até ser compreendido, em relação a isso, como uma espécie de pioneiro dessa novíssima forma narrativa, por ter já nas décadas de 1970 e 1980, de algum modo, intuído tal realidade literária que então se constataria em nossa letras no novo século; e) a um campo proveitoso de estudo que poderia também dar conta das muitas traduções de sua obra pelo mundo – aqui pareceria instigante analisar como sua linguagem tão particular, seu universo tão próprio poderiam ser apreendidos e recebidos em culturas diferentes como a francesa, por exemplo; sua correspondência com a tradutora francesa Claire Cayron por certo poderia trazer grandes benefícios para os estudos de sua obra traduzida; f) à correspondência de Caio Fernando Abreu que, por si só, já representaria um vasto campo de estudo, considerando ter sido ele um missivista inveterado, utilizando de suas cartas como se fossem verdadeiros diários íntimos a revelar de sua obra mais do que na

verdade ele pudesse pretender, e sua correspondência passiva e seus diários ainda estão por ser estudados; g) ao universo cultural próprio de Caio Fernando Abreu, ou seja, suas relações com as artes de seu tempo em geral, a música em especial, o *showbiz*, o cinema, o teatro (pela sua considerável obra teatral), o *underground* brasileiro, a resistência e a contracultura, certamente temas bastante recorrentes em sua obra; h) à controversa questão da “literatura gay” ou mesmo a questão da tematização do universo homossexual que pela primeira vez parece irromper na literatura brasileira com uma força de verdade como nunca antes acontecera, não ao menos de uma maneira declarada e assumida como se verifica em Caio; i) à questão da violência e mesmo da intolerância, ou do preconceito, bem como a do exílio e do auto-exílio que permeiam sua obra e que se revelam temas de grande importância para o estudo da literatura nacional contemporânea. Percebe-se, assim, tratar-se de um autor cuja vida e obra pode muito ainda ser explorada com estudos de grandes ganhos para a crítica e a literatura nacionais.

Com o objetivo, pois, de estabelecermos um recorte que pudesse ser significativo para o desenvolvimento deste trabalho, tendo em vista suas limitações e as necessidades de especificação de um objeto, um fato verificado na obra do autor parece ter se imposto com mais veemência e intensidade e se revelado de importância fundamental para sua consecução, possibilitando, ainda que de modo menos abrangente, a abordagem dos vários desses aspectos de sua obra, qual seja, a realidade própria do autor e sua experiência vazadas em seus temas preferidos, sua escrita tida como confessional e/ou amplamente marcada por uma realidade, segundo a crítica, “autobiográfica”, que a define de modo determinante. Nesse sentido, considerando que muitos, senão todos, aspectos da obra de Caio se refinam num ponto único e irradiador que é a sua própria vida marcada de modo especial por sua experiência, suas muitas experimentações e mergulhos na realidade que diante de seus olhos se constituía – o que também teria sido fonte de muitos preconceitos por parte de uma crítica que com certa dificuldade tentou se aproximar do autor e de sua obra –, entendemos que abordar a obra de Caio F. por esse prisma revela-se um caminho proveitoso de estudo, no sentido de melhor conhecer seu processo criativo, seu modo especial de se relacionar com sua ficção, de criá-la e recriá-la e, sobretudo, com a matéria literária que constitui sua obra e, conseqüentemente, também sua vida.

Caberia, assim, viabilizar esse estudo mediante uma chave teórica que desse conta desse fenômeno verificado na obra e na vida do autor, o que nos levou à

compreensão dos processos relacionados à “escrita do eu”, mais especificamente, seguindo pistas iniciais da crítica, procurando identificar inicialmente o conceito de “autobiografia” para, em seguida, chegarmos ao conceito da “autoficção”, o qual se nos revelou, para a maioria dos casos em estudo, o conceito-chave para abordagem da obra do autor entrelaçada à sua vida em razão do determinante lugar da “experiência” no contexto de sua obra ficcional. Nessa definição do tema aqui proposto, certamente muitos dos outros temas então pensados e constatados pareceram passíveis de ser contemplados, ainda que não objetiva e exaustivamente desenvolvidos, uma vez que representam muito do perfil do autor e sua obra.

Desse modo, adiantando sobre nosso instrumental teórico para este estudo, este trabalho propõe a leitura da obra de Caio F. especialmente pelo recorte da “autoficção” e, em certa medida, da “autobiografia”, ainda que o ponto de partida seja privilegiadamente a identificação e o cotejo entre o dado real e o dado ficcional presentes em sua escrita, condições específicas de uma escrita autoficcional por excelência, mas não com o intuito puro e simples de uma investigação voltada para questões meramente biográficas do autor ou pela curiosidade biográfica que muito parece ter alimentado uma crítica pouco preparada para recebê-lo produzindo e reproduzindo preconceitos a seu respeito, mas exclusiva e especificamente para a compreensão e análise de seu processo de escrita e de ficcionalização de sua própria realidade, de sua própria experiência, procurando, assim, contemplar a condição elaborada por Maingueneau (2001, p.47), ao considerar:

O ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre “a vida” e “a obra”. Trata-se de fato de uma atividade inscrita na existência, como qualquer outra, mas que também se encontra na órbita de uma obra, na medida daquilo que assim a fez nascer. A ponto de se discutir muitas vezes para se saber onde passa a fronteira entre o texto e o “antetexto”.

Em razão dessas contingências, cumpria-nos compreender em que sentido a obra de Caio Fernando Abreu poderia se configurar, como sempre parece ter defendido a crítica a seu respeito, numa escrita supostamente “autobiográfica”, considerando que o próprio autor, tal como também acontecera com sua “madrinha literária”, Clarice Lispector, sempre fez questão de negar em sua obra esse recurso a uma autobiografia propriamente dita, ainda que reconhecesse nela a sua inquestionável, percuciente e determinante presença. Esse aparente paradoxo explicitado entre uma leitura da crítica e a declaração do autor e sua obra objeto dessa crítica nos fez então caminhar para a

compreensão do conceito de “autoficção” como a forma ideal de leitura da obra de Caio para os fins deste trabalho, procurando nela contemplar, mais que um registro histórico-biográfico pura e simples, como parece ser o pretexto da “autobiografia”, tanto a sua experiência como também a sua capacidade de ficcionalização de sua realidade, transformando, assim, sua escrita nesse momento de registro tanto “real” quanto “ficcional” que, entendemos, o projeta para uma recepção mais “universalizante” do que a escrita autobiográfica parece, ao menos em princípio, não necessariamente contemplar, pelo menos não no sentido estritamente literário a que se propõe uma obra eminentemente literária, como entendemos ser a de Caio e sua maneira de escrever.

Dito de outra forma, percebemos que, ainda que provavelmente desconhecedor das discussões levadas na França nos finais dos anos 1970, avançando para os anos 1980, a respeito do conceito de “autoficção” – e temos motivos para assim compreender esse eventual/providencial desconhecimento, na medida em que Caio sempre se revelou um escritor avesso a teorias ou mesmo contrário a modelos que pudessem enformar sua proposta literária ou mesmo enquadrar sua produção textual numa moldura que a definisse ou mesmo ditasse sua trajetória –, logo no início de sua carreira de escritor, ele, como autor, já se apresenta irremediavelmente inserido em seus textos, como podemos depreender de seus primeiros contos e seu primeiro romance mesmo antes de publicados, alguns escritos por um jovem recém-saído da adolescência ainda no final dos anos 1960, e é com esse fio de vida que ele, indefectivelmente, parece ter costurado toda a sua obra e mesmo a arrematado, ao nela inserir, por uma fatalidade que o permitiu assim “escolher”, também sua própria morte, condição que por certo já o distingue entre nossos escritores.

No caso específico de Caio Fernando Abreu, um fato significativo ocorrido nos últimos anos de sua vida parece ter direcionado a crítica e o olhar de alguns estudiosos para essa suposta “nova” realidade em que simbioticamente sua obra pareceria atrelada à sua vida, marcando-a de forma definitiva e determinante, qual seja, sua confissão pública de que era portador do vírus da Aids, que fatalmente o levaria à morte menos de dois anos depois. Embora a crítica de certo modo reconhecesse, sem muitas elaborações e compreensões do conceito, uma suposta característica “autobiográfica” ou mesmo confessional de boa parte de sua obra ao longo de sua produção, foi somente com o anúncio de sua condenação que essa mesma crítica passou a olhar para a obra de Caio como atravessada por uma escrita em que esse processo poderia ser mais fácil e justificadamente verificável, razão pela qual se tornaria, assim, deliberadamente

“autobiográfica”, mas especialmente na condição de uma escrita reveladora de uma experiência limite em que os escritores, cientes de sua condenação e iminência de morte, geralmente se colocam mais incisivamente e de modo “mais pessoal” no primeiro plano de sua obra. É assim, por exemplo, que surpreendemos, no importante ensaio de Fernando Arenas “Utopia da alteridade: conceitos na história e ficção brasileira e portuguesa”, uma leitura que, nos parece, dá conta de parte dessa percepção da crítica. Ao discorrer sobre o tema objeto de seu ensaio, aproximando obras e autores brasileiros e portugueses, Arenas (2003) considera:

Os últimos romances de Clarice Lispector (*A hora da estrela* e *Um sopro de vida*) e Vergílio Ferreira (*Para sempre* e *Em nome da terra*) foram escritos com um sentido de urgência no final da vida. Estes textos exemplificam quanto circunstâncias existenciais do autor se tornam mais transparentes no processo criativo. Todos são tentativas de superar as contingências da vida e de fazer a etapa final da existência mais vivível. O relacionamento simbiótico entre vida e escrita é particularmente palpável nas obras de Ferreira e Lispector, assim como em Maria Gabriela Llansol e Caio Fernando Abreu. No entanto, este relacionamento revela-se mais urgente nos casos de Ferreira e Abreu devido a uma aguda consciência de viverem os últimos anos de vida em circunstâncias ditadas pela idade avançada no caso de Ferreira e pela Aids no caso de Abreu (no caso de Lispector, a sua quase obsessão com a morte surge mesmo sem estar consciente de sofrer de uma doença terminal).

Percebemos pelo excerto que Arenas reconhece o “relacionamento simbiótico entre vida e escrita” em Caio F., mas sua leitura de que essa relação tenha se tornado “mais urgente” pela consciência de que ele estaria vivendo seus últimos anos de vida não nos parece ser totalmente defensável, não ao menos tomando sua obra no seu conjunto, pois identificamos nela, muito antes de essa fatalidade atravessar sua vida, uma escrita amplamente marcada pela sua presença “autoficcionalizada”, mais que pretensamente “autobiografada”, relevando cada passo de suas descobertas e experiências e cada novo desafio, espelhando como sempre e de hábito, numa paráfrase em parte livre das palavras do crítico, “tentativas de superar as contingências da vida e de fazer a existência mais vivível” ou mesmo, independentemente da consciência da morte, criando “textos que exemplificam quanto circunstâncias existenciais do autor se tornam mais transparentes no processo criativo”. Ou seja, compreendemos que não foi propriamente a obra de Caio que teria se alterado numa urgência em razão da consciência dessa condenação, ainda que seu último conto “Depois de agosto” possa de algum modo ser destacado do seu conjunto ficcional para revelar sua nova condição de vida, mas sim a sua vida que cada vez mais se aproximou de sua obra não mais pautada

por histórias “verossímeis”, mas cada vez mais “reais, concretas e palpáveis”. Assim, somos levados a concluir que a simbiose apontada por Arenas nesse ensaio não teria se dado, no caso de Caio, ainda que de forma mais avassaladora em sua vida real, tão “urgente” em sua obra apenas nesse momento em que o autor vê sua vida atravessada pela consciência do fim. Muito pelo contrário, ainda que tal fatalidade o tornasse efetivamente um escritor condenado, percebemos que mesmo esse fato não chegou propriamente a ser tratado de modo exclusivo por Caio numa chave eminentemente terminal, posto que todos os fatos de sua vida, muitos deles também de grande dor para o autor, desde o início de sua produção, sempre foram por ele “autoficcionalizados” e transformados em matéria literária em sua obra, e sempre com a mesma necessidade de expressão que parece supostamente ser perceptível em seu último conto.

Em relação a essa leitura da crítica, também o estudioso da discursividade da Aids na obra de Caio F., o carioca Marcelo Secron Bessa, a nosso ver, parece ter essa percepção um tanto equivocada do autor ao afirmar que a nova condição experimentada por ele o teria levado, no último conto “Depois de agosto”, a dar uma “piscadela” para aquilo que o crítico considera o “gênero autobiográfico”, como se a intenção de Caio F. a partir de então fosse reformular seu modo de apreensão da realidade para, de alguma maneira, se fazer “mais” presente ou de modo “mais real” em sua obra ou de nela introduzir sua nova condição de escritor “positivo”, ou, quem sabe, nela relatar de modo mais “real” que “ficcional” suas experiências de vida, ou de morte. Não partilhamos dessa opinião, justamente porque compreendemos que o caráter “autoficcional” da obra de Caio parece ter sido uma via de mão única para ele, no sentido de que somente assim, dessa forma, ele poderia efetivamente trabalhar sua experiência, mas sempre do ponto de vista da recriação lingüística ou mesmo da reelaboração de vida e de suas experiências com vistas à sua produção literária.

É, pois, com base nessas considerações aqui apenas despertadas que entendemos que o conceito de autoficção, com sua constituição híbrida de realidade biográfica e construção romanesca, participando do estatuto da ficção, parece funcionar como uma potente chave de leitura para o caso de Caio Fernando Abreu e sua obra, tal como desenvolvemos oportunamente nos capítulos deste trabalho. E a considerar a opinião de Catherine Viollet (2007), pesquisadora francesa das relações “gênese e autobiografia” – uma das organizadoras do instigante livro *Genèse et autofiction* –, a noção de autoficção parece poder funcionar também como um importante filtro para os estudos da gênese de uma obra, na medida em que essa aproximação permite identificar informações

“referenciais” e mecanismos de ficcionalização de si em um dado autor e sua obra; situar os lugares e os momentos dessa elaboração textual especificando tais modalidades; além da possibilidade de conhecimento de critérios lingüísticos, poéticos e estilísticos próprios a uma escrita autoficcional, suscetíveis a uma leitura ao mesmo tempo referencial e romanesca, ou mesmo à sobreposição de uma pela outra.

Essa opinião parece também partilhada pelo estudioso da autoficção, o francês Philippe Vilain (2007, p.185), ele também autor de obras autoficcionais, ao considerar:

Mes préoccupations d'écrivain et, accessoirement, de chercheur, n'ayant pas cessé depuis ma première publication de questionner l'écriture autobiographique et ses rapports périphériques à la fiction, je m'étonne aujourd'hui de ne m'être jusque là jamais hasardé sur les territoires de la critique génétique et, surtout, de ne pas avoir envisagé que ce type de critique descriptive pouvait me permettre d'interroger un aspect fondamental de l'autoficction et m'offrir par la même occasion un outil de recherches féconde, susceptible d'élucider une partie demeurée obscure de mon travail d'écriture – peut-être même d'en dynamiser l'approche théorique ; susceptible d'analyser comment mes textes autofictionnels appréhendent le référentiel, et comment, en retour, ce référentiel s'éprouve ou donne des preuves de son existence dans un processus d'autoficctionnement ; susceptible de voir enfin si ce référentiel a ou non la capacité de s'immerger dans ce qu'il conviendrait d'appeler ici – sur le modèle de Thomas Pavel qui évoque un « univers de la fiction » – un univers de l'autofiction.¹

Evidentemente, neste trabalho, não lançamos mão dos princípios e conceitos de crítica genética para a elaboração de nossas análises e interpretações, mas reconhecemos que a abordagem de uma obra pela via da autoficção, como reconhece Vilain, parece com propriedade se configurar como um produtivo campo de trabalho para essa disciplina, na medida em que, de certo modo, procura no texto do autor elementos que o definem e o distinguem também no ato da escrita e não apenas no texto já pronto, bem como se debruça sobre o modo particular como o autor se constitui em sua ficção e mesmo a constrói lançando mão ora de elementos referenciados na realidade, ora

¹ “Espanta-me hoje o fato de – uma vez minhas preocupações de escritor e, acessoriamente, de pesquisador não tendo deixado, desde minha primeira publicação, de questionar a escrita autobiográfica e suas relações periféricas em relação à ficção – até então não ter me dado conta dos territórios da crítica genética e, sobretudo, não ter vislumbrado que esse tipo de crítica descritiva poderia me permitir interrogar um aspecto fundamental da autoficção e me oferecer na mesma ocasião um instrumento de pesquisa fecundo, suscetível de elucidar uma parte permanecida obscura de meu trabalho de escrita – talvez mesmo de dinamizar a abordagem teórica; suscetível de analisar como meus textos autoficcionais apreendem o referencial, e como, em contrapartida, esse referencial *se prova* ou fornece provas de sua existência em um processo de autoficcionalização; suscetível de ver, enfim, se esse referencial possui ou não a capacidade de imergir-se naquilo que conviria chamar aqui – pelo modelo de Thomas Pavel que evoca um ‘universo da ficção’ – *um universo da autoficção*.” (Quando não indicadas as fontes, todas as traduções em notas são de minha autoria.)

simplesmente na concepção romanesca, ou seja, na ficção, ainda que não se debruce necessariamente sobre os manuscritos. Desse modo, para a consecução de nosso objetivo no reconhecimento da autoficção de Caio Fernando Abreu, lançamos mão de recursos de certo modo semelhantes aos utilizados pela crítica genética, promovendo cotejos da obra em estudo com outros textos relacionados, dados biográficos, depoimentos e, sobretudo, nos pautamos pelos estudos dos paratextos (peritextos e epitextos) conforme os define o também francês Gérard Genette (1987) em sua obra *Seuils*. O objetivo pretendido, nesse caso, é o conhecimento do modo como o autor, de uma maneira ou de outra, compôs sua autoficção, como ele cria seu “universo da autoficção”, como pretende Philippe Vilain no excerto anterior.

Ainda uma última questão a respeito da metodologia do estudo parece-nos importante ser colocada, mesmo que rapidamente, nesta Introdução. Como chegamos já a expressar momentos antes neste texto, a obra de Caio parece ainda se configurar como um vasto campo de estudos, o que, se, por um lado, pode significar um risco ao abordá-la ou mesmo uma grande dificuldade em relação à carência de elementos críticos previamente dados que possam melhor amparar algumas análises, por outro, permite-nos um mergulho sem bóias salva-vidas nessa obra, procurando dela fruir o que de mais prazeroso seus textos pode conter, também pela alegria da descoberta que se faz no momento mesmo desse mergulho em mar aberto. A mesma sensação parece poder ainda ser experimentada em relação à abordagem do texto pela via da “autoficção”, teoria mínima que igualmente carece de estudos e desenvolvimentos no Brasil, tendo nossa crítica, ao que parece, optado por subsumir toda “escrita do eu” ao vago conceito de autobiografia para designar tais escritas. Essa condição especial verificada nesse trabalho, de certo modo, procura ainda contemplar o próprio da escrita de Caio pelas suas revelações de que o rigor acadêmico lhe parecia antes distanciá-lo de sua literatura na medida em que dificilmente aceitava e compreendia suas referências formativas mais ao gosto de uma influência creditada a, por exemplo, Caetano Veloso e outros “pensadores” da realidade cultural brasileira, do que propriamente a figuras já consagradas de nossa literatura ou cultura nacional, ou mesmo internacional.

Essa condição de estudo percebido neste trabalho parece também ir ao encontro da proposta de José Castello (2008) em seu ensaio “A literatura na poltrona”, na medida em que procura única e propriamente no texto literário, e não nas teorias que o cercam, o inegável prazer das descobertas literárias, o que para o crítico representa também “Sujar-se na inconstância da vida, fazer da escrita um instrumento de escavação do real,

não deixar que escape o vínculo difícil que une a literatura ao mundo. Apegar-se a ele, sempre”, o que se torna possível pelo reconhecimento do que Castello também chama de os “lugares do literário” como elementos que contêm a literatura em estado de origem:

Mas quem observa a literatura desde a perspectiva fria dos escritórios não consegue ver isso. Voltar à experiência íntima e direta da literatura, sem o apoio de intermediários, sem manuais de leitura, sem muletas, ou precauções. Regressar à leitura dos grandes livros, retomar a experiência – prazerosa, mas atordoante – do puro prazer de ler. Recuperar o impacto, a desordem íntima, a devastação interior que a leitura de um grande livro sempre provoca. Expor-se: entender que ler é, também, ser lido. Nada se assemelha ao contato silencioso e misterioso, mas intenso, que liga o leitor a um livro. Trata-se de uma experiência íntima, secreta, em que a inteligência e a sensibilidade se expandem, mas também se apequenam. Hoje, infelizmente, a idéia desta colisão com o real, do impacto contido nesta experiência particular, da exposição sem defesas ao calor do texto, parece perdida. As leituras, hoje em dia, ou são técnicas, ou burocráticas, ou didáticas, isso quando não geridas pelos modismos, pelas agências literárias e pelo marketing. (ibidem)

Castello parece assim querer chamar nossa atenção para o fato de que nem os críticos nem os próprios escritores estão incondicionalmente preparados para ler ou para criar, devendo sempre, antes, estar prontos, sim, para o mergulho, “já que a literatura é, antes de tudo, o universo do particular. E é também o lugar das experiências incompletas, das situações deficitárias, dos grandes transtornos, das palavras que não dão conta do real mas que, ainda assim, ou por isso, se tornam preciosas” (ibidem). Sua proposta nesse ensaio, portanto, é que a literatura abandone por fim o divã do “analista”, onde é friamente dissecada, para retomar seu posto na poltrona do analista, função que, defende, sempre será a dela:

Pois é hora de pedir à literatura que se erga, que abandone a passividade, e que volte a ocupar o lugar que, de fato, lhe cabe; que renuncie ao divã e venha se sentar, ela sim, na poltrona do analista. Que volte ao barco de Hemingway, aos delírios de Virginia, ao escritório de Kafka, à cozinha de Adélia, ao balcão de Pessoa. Que volte a viver – e a dar as cartas. E que simplesmente esqueça de nós, intérpretes bem treinados, arrogantes com nossos títulos e nossas referências, interrogadores e investigadores profissionais. E que nós tenhamos a coragem de retomar nosso posto, mais humilde e mais perturbador, de leitores; que tenhamos a humildade, e mais que isso, a ousadia, de deitar no divã, deixando que grandes ficções e grandes poemas nos interpretem, e não o contrário. A nós, enquanto sujeitos, e à realidade que habitamos, ao mundo de que fazemos parte, ao real.

Não somos nós que analisamos a literatura, que a interpretamos. É ela que nos analisa e nos interpreta [...] Para que possamos chegar àquele osso das coisas que, em um texto dos anos 70, Caio Fernando Abreu assim descreveu: “Depois de

todas as tempestades e naufrágios, o que fica de mim em mim é cada vez mais essencial e verdadeiro”. O naufrágio, a tempestade: é a literatura.

Essa postura pretendida por Castello parece nos respaldar e nos tranquilizar quanto à nossa proposta de mergulho nos textos de Caio F., mas também quanto à proposta de seus estudos pelo recorte da autoficção, na medida em que essa, até pela sua natureza constitutiva de real e ficção, nos proporciona o contato real e direto com o autor e sua obra, perscrutando seus passos, suas buscas, suas indecisões e suas “piscadelas” ao leitor, esse também tão real quanto o autor que, à sua frente, nas páginas de sua obra, se desnuda em carne, osso e literatura. É assim que ouvimos nas palavras de José Castello nesse ensaio o eco daquelas sábias palavras do professor Antonio Candido (1992b) ao nos aconselhar, com sua costumeira humildade de grande crítico e pensador: “Se não podemos ser criadores, sejamos ao menos observadores literários”.

Este trabalho se organiza em três partes, conforme segue: na Parte I, “Conhecendo Caio F.”, numa perspectiva espelhada entre vida e obra do autor, apresentamos dois capítulos que se complementam e se engendram tendo o autor real e sua obra como elementos associados. Assim, se no Capítulo 1: “A obra pela vida. Construindo uma fortuna crítica”, apresentamos um levantamento da recepção da obra de Caio F. junto à crítica brasileira, destacando as discussões por ela suscitada em relação aos seus temas, suas expectativas e o caráter combativo dessa obra em meio ao ambiente em que ela foi produzida; no Capítulo 2: “A vida pela obra. A experiência vazada na escrita”, promovemos uma reflexão a respeito da presença de Caio em sua obra, destacando suas características fundamentais cruzadas com a sua experiência e seu modo de escrever, bem como uma discussão relativa ao modo como a vivência do autor é assimilada em sua obra, ensejando na crítica uma leitura que se revela por vezes preconceituosa por se pautar pela sexualidade manifesta pelo autor; além disso, apresentamos o modo como Caio incorpora em sua obra elementos de sua vida real, suas relações e visão de mundo, sua personalidade e seus anseios.

Na Parte II, “Autobiografia *versus* autoficção – Uma discussão necessária”, procuramos discutir, em três capítulos distintos, os fundamentos teóricos de nosso trabalho, na medida em que destacamos, no Capítulo 3: “Autobiografia: o necessário

pacto de verdade”, uma reflexão sobre os fundamentos e os princípios da “autobiografia” segundo a concepção de Philippe Lejeune e sua proposta do “pacto de verdade” para a composição dessa escrita, apresentando o estágio atual das discussões sobre esse conceito, bem com uma breve consideração sobre a autobiografia no Brasil. Julgamos importante apresentar essa discussão porque identificamos na obra de Caio ao menos dois momentos/textos específicos, analisados na Parte III, que se organizam sob esse prisma da autobiografia. Já no Capítulo 4: “Autoficção, uma verdade literária”, desenvolvemos um estudo sobre os princípios da autoficção segundo os conceitos atualizados dos críticos franceses Serge Doubrovsky e Vincent Colonna que servirão de base para as análises feitas nos capítulos posteriores. Nesse sentido, se para Doubrovsky a condição de uma escrita autoficcional se dá pelo reconhecimento de uma estrutura de homônimo entre autor-narrador-personagem, compreendemos que na proposta de Colonna tal condição não se faz necessária, desenvolvendo-se, segundo o estudioso, a partir da intenção do autor e do modo como ele se projeta em sua obra segundo as quatro categorias da autoficção defendidas por ele: a “fantástica”, a “especular”, a “intrusiva” e a “autobiográfica”. No que se refere ao Capítulo 5: “Para o estudo da autoficção em Caio Fernando Abreu”, apresentamos o *corpus* de estudo e a metodologia do trabalho, lançando mão dos paratextos (peritextos e epitextos) genettianos para a identificação da escrita autoficcional de Caio, bem como desenvolvemos uma proposta de leitura baseada no recurso da “sobreposição” de textos paralelos do autor (cartas, crônicas, depoimentos etc.) que contribuirão para a identificação dessa autoficção sobretudo na concepção de Vincent Colonna.

A Parte III, “Caio Fernando Abreu – na vida e na literatura”, desenvolvida nos três capítulos que a compõe, consiste na análise direta dos textos do autor, considerando: no Capítulo 6, “Uma inusitada autobiografia”, o estudo de duas obras de Caio que identificamos como escritas eminentemente “autobiográficas”, ainda que se articulem num modo *sui generis* de deliberadamente contar fatos de sua vida real em meio a estruturas ficcionais, como no caso da novela infanto-juvenil *As frangas*, em que o autor se imiscui de forma determinante no texto para contar momentos marcantes de sua vida de menino na sua Santiago do Boqueirão (RS) da infância junto à família, mesclados à sua vida já adulta em São Paulo. Também nesse sentido, consideramos o último livro de contos *Ovelhas negras*, lançado em 1995, em que Caio reúne contos escritos ao longo de sua vida e que foram descartados de livros então lançados por censura ou, segundo o próprio Caio, por falta de articulação com os temas propostos nas

obras. O inusitado em relação a esse livro é que o autor costura os contos com uma moldura explicativa de cada um, compondo assim uma espécie de “romance autobiográfico” que amalgama contos e momentos especiais de sua vida em que esses foram compostos. Nesse sentido, propomos que o livro, como um todo, seja concebido como uma obra autobiobibliográfica, apresentando elementos que possam sustentar essa argumentação. No que se refere ao Capítulo 7: “Autoficções de Caio F.”, analisamos e interpretamos contos e novela em que identificamos uma escrita autoficcional conforme o conceito defendido originalmente por Serge Doubrovsky, baseado na condição do homônimo autor-narrador-personagem; colabora para essas análises e interpretações a concepção genettiana de “peritexto”, com vinculação do texto literário às epígrafes, dedicatórias etc. “Quanto ao Capítulo 8: “De todas as formas, autoficções”, analisamos e interpretamos contos, novela e romances em que identificamos uma escrita autoficcional conforme a proposta conceitual de Vincent Colonna, desatrelada da condição do homônimo; colabora para essas análises e interpretações a noção genettiana de “epitexto”, como as cartas, os depoimentos etc. do autor, abrangendo ainda a utilização do recurso da “sobreposição” que propomos com a utilização de crônicas e demais textos de Caio para recuperar dados da vida real espelhados na escrita ficcional.

Esperamos, assim, ter traçado, em relação sobretudo à obra de Caio Fernando Abreu, a linha divisória entre a concepção de uma escrita autobiográfica e outra autoficcional, estabelecendo para cada uma delas seus princípios e suas características formais e de conteúdo.

PARTE I

CONHECENDO CAIO F.

A OBRA PELA VIDA CONSTRUINDO UMA FORTUNA CRÍTICA

“A ambigüidade e a indefinição são constantes em meu trabalho. Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada e ninguém. Por isso, recuso-me a ser encaixado nesse rótulo, não quero me encaixar em nenhuma prateleira. Já fui visto como beat, depois como autor psicológico, depois como autor gay. Acho tudo isso uma bobagem.”

(Caio Fernando Abreu, Caderno 2, 9.12.1995)

Ainda à beira do Guaíba

Em setembro de 1995, Caio Fernando Abreu prepara a segunda edição de seu primeiro livro de contos, *Inventário do irremediável*, publicado originalmente em 1970 pela Editora Movimento de Porto Alegre com apenas 500 exemplares, logo esgotados. Para essa segunda edição, no entanto, oito contos, entre os que foram escritos entre 1966 e 1968 – num périplo entre Santiago do Boqueirão, sua cidade natal; Porto Alegre da época de faculdade de Letras, incompleta; São Paulo, dos “primeiros anos loucos tempos de 1968, AI-5 e ebulição cultural”; finalizados na Casa do Sol de Hilda Hilst, em Campinas –, foram suprimidos e os demais reescritos, segundo o autor, para exorcizar parte do que entedia ser uma excessiva influência de Clarice Lispector, do *nouveau roman* de Robbe-Grillet, Natalie Sarraute e Michel Buttor, do “realismo-mágico latino-americano” e vagas alegorias da ditadura militar do país. O autor reconhece, ainda, que seus contos iniciais revelam exercícios de forma e estilo e uma demasiada *pessoalidade*, “que soam mais como trechos de cartas ou diário íntimo”.

Essa nova edição, no entanto, todos sabem, pelo tempo em que foi trabalhada pelo autor, na verdade revela uma nova postura de Caio diante da vida em razão de sua anunciada “sentença” pela contaminação pelo vírus HIV, que de fato acabou levando-o

à morte no ano seguinte. E mais uma vez, tal como reconhecera tratar-se de uma escrita de certa forma muito pessoal, é a própria vida do autor que se interpõe como determinante para a nova edição – o que já poderia ser constatado na introdução de Magdalena Wagner (1970) à edição original desse livro: “Uma das razões mais fortes que me levaram a acreditar em C. F. Abreu e na sua destinação de contista [...] foi perceber nele um desses raros para quem o escrever confunde-se com o próprio existir”. É assim, portanto, que se compreende que aquela realidade do título contida na fatalidade do adjetivo “irremediável”, como ele reconhece “melancólico e sem saída”, cede lugar ao neologismo “ir-remediável” – mesclando o verbo “ir” e o adjetivo “remediável” –, como “um trajeto que pode ser consertado?”, revelando o novo espírito de luta de Caio, agora não mais contra as forças sombrias de um destino obscuro e de dor imposto pela vida que se abria ainda ao jovem escritor, mas contra a doença que o vitimizaria em tão pouco tempo. Dessa confissão, portanto, abstrai-se não só a personalidade de novo cruzando a escrita de Caio, mas também o reconhecimento de que aquela primeira edição do primeiro livro já continha em si “todos os livros que vieram depois”. Mesmo porque, a respeito desse livro, destacando sempre seu envolvimento visceral com sua escrita, receptáculo de toda sua experiência, Caio (1970) já afirmava:

O livro é uma coisa agressiva, muito violenta e muito dolorosa para mim. Porque eu tenho uma paixão doída por existir: nunca me recusei nenhuma experiência e, principalmente, nunca recusei expressar cruamente essas experiências no meu trabalho. Daí a dor que falo: não é fácil a gente se dar inteiro. Não é que eu goste de ferir voluntária ou gratuitamente – mas *preciso* dizer certas coisas que comumente não são ditas, ou pelo menos não são agradáveis de serem escutadas. Nada do que sou capaz de viver me assusta, embora doa.

Embora seja seu primeiro livro editado, *Inventário do irremediável* não foi o primeiro livro escrito por Caio: o primogênito fora o romance *Limite branco*, escrito aos 19 anos, editado somente em 1971 pela desaparecida Editora Expressão e Cultura, do Rio de Janeiro, cidade por onde o autor circulava no início de sua vida de escritor e jornalista em busca de interessados em editar sua incipiente obra. O curioso a observar quanto a essa primeira edição é que, na orelha do livro, assinada pelo crítico e escritor Flávio Moreira da Costa, também a verdade do autor aparece como uma de suas características de sua escrita: “Não se enganem: a sinceridade, a *verdade pessoal* e o dom de escritor destas páginas fazem delas não um simples romance de estréia, mas um romance talentoso e maduro” (grifo nosso). Verdade, aliás, explicitada não só no conteúdo do autêntico “romance de formação”, como se verá, mas também, e

reveladoramente, nas imagens de Caio estampadas na edição: se na capa o desenho de sombras revela dois olhos atônitos, a foto da quarta capa não deixa dúvida tratar-se dos olhos do autor facilmente identificável, relação peritextual que será devidamente tratada adiante neste estudo.

Em matéria da *Revista ZH*, Porto Alegre, de 24 de dezembro de 1972, quem fala sobre Caio e seu primeiro romance é a também gaúcha Tania Faillace, amiga de Caio que, como ele, também iniciava sua carreira de escritora. Segundo ela, o livro de juventude é confessional tanto quanto costumam ser os primeiros livros de todo autor, revelando sua cidade natal, Santiago do Boqueirão: “o menino sonha com um mundo em que as coisas que acontecem, em que as pessoas – quando falem – estejam realmente falando uma com a outra e não imersas em seu próprio monólogo. O menino sonha em ser entendido, ouvido. Em que lhe expliquem as coisas. Em que lhe facilitem o caminho para crescer”. Em janeiro de 1971 Hélio Pólvora já anunciava o romance como uma inovação na literatura nacional por desviar o foco da história do menino que se faz homem fora de um ciclo regional e de um ciclo econômico para colocá-la na fatura psicológica, “concentrada em certos instantes-limite, certas situações alimentadoras da personalidade, de certas reminiscências que refiram a sensibilidade. O personagem é apanhado em pleno processo biográfico selecionado e se revela, em geral, pelo monólogo”.

Ainda que de certa forma desprezado pelo autor por achá-lo de uma inocência sem par, esse romance recebeu outras três edições: a de 1984 pela Salamandra, a de 1992 pela Siciliano, com prefácio do autor, e a última, em 2007, pela Agir, com um prefácio de Italo Moriconi intitulado “Adolescendo à beira do Guaíba”, sugerindo uma leitura do romance com base numa escritura autoficcional de Caio conforme ainda se desenvolverá neste estudo. No prefácio que escreveu para a edição de 1992, Caio revela que o título, diferente daquele que ele pensara, foi na verdade dado por Hilda Hilst, a quem ele devia também a epígrafe, entre outras coisas:

Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas. E no gesto
te empobrecem de afeto. 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?

Incomoda em Caio nesse romance de e sobre um adolescente no final dos anos 1960 – com os fatos relacionados à ditadura militar, o AI-5 e o psicodelismo que mal aparecem no livro – uma inocência do personagem Maurício (e do Caio que o criou) que revela “muito de falso pudor, de medo, moralismo, preconceito, arrogância, egoísmo, coisas assim”, motivos que jamais o levariam a reeditar o romance pelas “precariedades constrangedoras de escritor e ser humano principiante”, não fosse a insistência do editor Pedro Paulo de Sena Madureira que parecia acreditar muito no livro, sobretudo por sua estrutura espelhada entre o interior do personagem adolescente revelado nos capítulos intermediários em forma de diário íntimo (na visão de Caio o que lhe parece mais frágil) e o exterior da narrativa que expõe um adolescente em conflito com o mundo novo que se abre diante de seus olhos. Para Caio, contudo, o que mais lhe parece tocante é a fase de infância do personagem num interior distante do centro cosmopolita e, depois, a Porto Alegre que aos poucos vai se revelando ao leitor de modo tímido, com seus bondes, plátanos e a “antiga Ponta do Gasômetro”.

De fato, na leitura proposta por Moriconi (2007, p.12) para a última edição do livro, essa Porto Alegre, jamais nomeada, vai aos poucos se fazendo ver, e essa não-identificação da cidade pelo autor adolescente parece ao crítico um interessante achado, que vai na verdade revelando uma escrita autoficcional que também dialoga com um outro importante texto de Caio, a novela “Pela noite”, de 1983: “Em ambas, o que me atrai é a capacidade de narrar/descrever a vivência de uma deriva urbana. O périplo pelas ruas da cidade, paixão dos solitários. Em ‘O passeio’, a rua da Praia se transforma em rua dos Plátanos. A deriva de Maurício o leva a querer o rio. O Guaíba, de Caio Fernando Abreu”. E o crítico complementa sua leitura:

Em *Limite branco*, estão inscritos começo e fim do autor/narrador. Da obra e da vida. A volta do Gasômetro. A beira do Guaíba. Os leitores que conheceram a escrita de Caio com base em suas obras posteriores gostarão de reencontrá-lo aqui, todo pronto, todo inteiro. O cenário do passeio de Maurício foi depois o cenário escolhido por Caio para viver seus últimos dias.

É no tempo-espaço da deriva urbana que reside o nosso tanto de adolescente permanente. (ibidem)

Moriconi acerta ao reconhecer nesse romance não uma evocação da adolescência, mas a sua despedida, pois esse é o momento realmente vivido por Caio ao tempo da escrita do romance: “Trata-se de uma escrita em concomitância. Na prosa ficcional desse primeiro Caio, a literatura quer nascer em contigüidade imediata com o

viver e o ponto de vista do narrador se estrutura em contigüidade imediata com o da pessoa física do autor. O personagem Maurício é um alter ego de Caio” (ibidem, p.7). E essa questão do alterego também se revela no que Moriconi reconhece como uma característica já do primeiro Caio, ou seja, a escrita em primeira pessoa, que ele identifica como uma questão atualíssima, “essa busca da raiz inatingível do eu, numa era em que prevalece o eu enquanto reflexo de um ‘nós’” (ibidem, p.9). Escrita do eu que, segundo ele, “pode se dar através de um narrador autobiográfico ou através de um personagem (ou alter ego) narrado em terceira pessoa, abordado do ponto de vista do seu processo de subjetivação”. E Moriconi explica esse processo de subjetivação como o reconhecimento pelo indivíduo de sua própria construção, “navegando entre as contradições criadas por suas múltiplas máscaras, que são figurações de paixões conflitantes. O sujeito é potência múltipla” (ibidem).

Nessa concomitância de escrita e vida do narrador do romance, que de certa forma também se mistura com a concomitância do Caio saindo da adolescência e procurando a sua expressão como escritor, reside um dos pontos fundamentais do romance para Moriconi, reconhecido por ele como o de uma escrita visceral. E é nessa escrita visceral que o crítico entrevê a maior aproximação de Caio a Clarice Lispector: “Como na escrita do eu em Clarice, existe na de Caio a frustração pela insuficiência da escrita em dizer o viver, acompanhada do esforço verdadeiramente crítico-estético de construir uma linguagem capaz de preencher o escrever com vida-sendo-vivida. Criar efeitos de presentificação” (ibidem, p.10). Essas considerações do crítico são providenciais para se entender de modo mais adequado e concreto a real aproximação entre esses dois autores, que por certo não está no estilo ou na “imitação” de temas ou recursos estéticos para uma escrita, mas sim numa expressão de uma individualidade somente possível num mergulho efetivo na própria existência.

É exatamente nesse sentido que se percebe que, embora mergulhadores em si mesmos e viscerais em suas obras, nem por isso Caio reproduz Clarice como uma cópia, mesmo porque ao longo da obra de Caio outras questões mais íntimas e peculiares virão à tona, distanciando-o de fato de Clarice como uma mera reprodução de uma escrita inaugurada por ela na literatura brasileira, quiçá mundial, considerando-se a enorme aceitação e excelente recepção dessa genial escritora brasileira no mundo todo. É ainda interessante observar que Moriconi vai se referir à escrita de Caio como “autoficcional”, numa das primeiras abordagens de sua obra por esse prisma, enquanto a obra de Clarice via de regra é abordada do ponto de vista de uma autobiografia – ainda que não

concordemos com essa interpretação, considerando que também Clarice poderia ser lida com base numa chave autoficcional –, como se pode perceber em muitos estudos sobre a obra de Clarice, sobretudo na tese de Edgar César Nolasco de 2003, intitulada *Restos de ficção: a criação autobiográfico-literária de Clarice Lispector*,¹ defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Se Flávio Moreira da Costa em seu texto de apresentação do romance já chamava a atenção para a questão da adolescência revelada no romance como o limite entre a apreensão de uma vida que se descobre e a consciência da morte como um imperativo que a define, chamando a atenção do leitor para o “*Menino de engenho/Doidinho – sem engenho e versão 70 – que vem do Sul*”, revelando dessa forma a genialidade de Caio no cenário da literatura brasileira de então como já apontado na crítica de Hélio Pólvora, Moriconi vai agora destacar que esse romance de adolescência se posiciona como um clássico do gênero na literatura brasileira recente, destacando ainda uma característica do romance que, ao contrário da visão de Caio que o achava antiquado por retratar uma época pré-informática, o vê como um antecipador da forma “blogueira” como hoje se escreve, e não só pelos adolescentes, constituindo-se numa primeira manifestação da forma que determina muito do romance contemporâneo nascido dos fragmentos da escrita de blogues e outras formas de expressão via internet. Aliás, não só nisso reside uma espécie de pioneirismo de Caio, mas também na sua habilidosa maneira de mesclar gêneros e atravessar narrativas com estruturas ainda hoje inovadoras para a literatura brasileira.

Ainda nessa fase inicial de sua obra, a respeito de seu segundo livro de contos, publicado em 1975, *O ovo apunhalado*, Caio apresenta um apanhado geral do que tratam seus contos:

Vai fazer dois anos que passei a existir no cenário literário (ário, ário) brasileiro, desde a publicação, em 75, do livro *O ovo apunhalado*. Ele reúne contos escritos entre 69 e 73, que giram sempre em torno dessa unidade vital – o ovo –, sangrada pelo punhal do cotidiano seco, pelas muitas formas de opressão. Todos os seus contos são ovos apunhalados. A vida violentada. Você é um ovo apunhalado. Eu também sou um ovo apunhalado. De onde escorre uma gota de sangue maduro. O próprio livro foi tão mais apunhalado que censuraram três contos, cortaram certas “palavras fortes” e proibiram a capa, feita por Bruno Schmidt. O que só confirmou minha teoria sobre ovos e punhais. (Abreu, 1976, p.28)

¹ Reserva-se aos capítulos da Parte II deste estudo uma discussão sobre as questões teóricas concernentes à autobiografia e à autoficção, construindo-se assim um instrumental teórico para a adequada abordagem da obra de Caio F. com base na compreensão desses conceitos, objeto específico deste estudo, a ser desenvolvida nas análises e interpretações de textos e obras do autor na Parte III.

Caio Fernando Abreu será apresentado, na orelha do volume, pelo professor e crítico literário Flávio Loureiro Chaves, como um autor de contos que não segue um modelo paradigmático cujas bases normalmente seriam à época Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles e mesmo Clarice Lispector, ao evidenciar “uma temática fortemente individuada, que se transfunde numa linguagem totalmente original”, razão pela qual, segundo o crítico, a ficção de Caio “alcança a difícil junção da realidade observada com a fabulação imaginária”. Essa característica apontada procura já anunciar uma forma particular de Caio de misturar a realidade que vivia com a criação ficcional, preocupando-o não os modismos da época, mas sim “o seu depoimento pessoal, que se apresenta com a urgência das coisas que não espera para serem ditas artificialmente”. Nesse depoimento pessoal, que deixa transparecer com clareza a violência vivida por muitos de seus personagens, o crítico vislumbra a vivência da geração de Caio, que sempre será visto como um autor que muito apropriadamente soube retratá-la ao retratar muito de si mesmo. E o crítico atesta essa sua leitura, concluindo:

É claro que, devido não só à temática abordada como também a certas situações e personagens diante de cuja violência ou amoralismo o autor teve a coragem de não recuar, trata-se de leitura para um público maduro. Mas é justamente isso que traduz o alto nível do conto de Caio Fernando Abreu. A sua ficção se desenvolve acima dos convencionalismos de qualquer ordem. Um depoimento que, embora apaixonado, se expressa na maturidade estilística só concedida aos que não separam a vida e a literatura, a áspera realidade e o universo imaginário da ficção.

É bem verdade que Caio, por essa época, ainda se reconhecia muito próximo da escrita de Clarice Lispector, mas não em relação aos temas de seus contos propriamente dito, e sim naquilo que de fato parece mais ter abstraído da escrita clariciana, que muitos críticos associam a uma espécie de escrita autobiográfica, mas que Caio, na verdade, transforma numa escrita autoficcional, mesmo à revelia do que começava a convencionar-se nessa época como autoficção, tal como se verá neste estudo.

Além dessa apresentação auspiciosa, Caio também pôde contar nesse livro com um prefácio inusitado da já consagrada Lygia Fagundes Telles, que não sem razão destaca em Caio uma escrita feita de sangue: “‘O pensamento verte sangue’, diz o poeta. É desse sangue que essas páginas ficam impregnadas – mas tão disfarçadamente, tão ambigualmente: por pudor, talvez, Caio disfarça, escamoteia através das personagens

(sempre anti-heróis) a ‘dor que realmente sente’” (in Abreu, 1975). Lygia está na verdade destacando não só já a característica pessoal da escrita de Caio, como a genialidade do jovem autor que ela classifica na linhagem de pintores como Van Gogh, escritores como Dostoiévski, e cineastas como Orson Welles, antecipando já a característica de Caio em mesclar sentimentos e experiências diversos como por meio da pintura, da literatura e do cinema, trazendo por intermédio desse recurso sua escrita alquímica que congrega “realidade e sonho, rotina e poética magia – vida e desvida com seu mistério e sua revelação” (ibidem).

Outra característica ainda percebida por Lygia diz respeito ao caminho próprio escolhido e já trilhado por Caio na construção de suas personagens como anti-heróis, mas não por isso cedendo à construção do anticonto então em voga entre seus companheiros de geração: “Revolucionário sempre. Original sempre, mas sem se preocupar com modismos (importados ou não) que tentam impressionar um público que, de resto, já não se impressiona com nada. Não escreve o antitexto, mas O TEXTO que reabilita e renova o gênero. Caio Fernando Abreu assume a emoção” (ibidem).

O que se destaca dessas primeiras leituras dos livros iniciais de Caio F. dá conta já da percepção de uma escrita densa, forte, mas também dona de uma dicção própria que parece aos poucos ir se impondo, espelhando uma nova forma de sentir e de exposição do próprio autor não mais abrigada pelas estruturas típicas dos gêneros conto e romance, no que Clarice parece ter sido, segundo Antonio Candido (1989, p.210), uma das pioneiras, com suas tendências, ao gosto do *nouveau roman*, desestruturantes, “que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios”. Nesse sentido, embora Candido não reconheça posteriormente uma influência marcante de Clarice na nova geração de ficcionistas como imaginara, citando apenas possível repercussão em Maria Alice Barroso e Nélide Piñon, a previsão parece funcionar ao menos para Caio Fernando Abreu, que, aliás, no Rio, por essa época, mantinha grande amizade com essas duas então novas escritoras brasileiras. Essa “influência” de certa forma nem sempre acabou colaborando de modo positivo para a recepção de Caio F., pelo alto preço que isso lhe custou por parte de uma crítica jornalística muitas vezes arredia à sua obra, e pela má vontade típica em relação ao que ainda considerava ser uma escrita por demais “feminina” pelo suposto derramamento e pelas viagens interiores, certamente também pelas experimentações e pelos mergulhos então ensaiados.

Retrato da uma geração

A idéia de que a obra de Caio refletia sua geração – ainda que isso o desagradasse e o levasse a afirmar que a questão central de sua obra era o homem e não sua geração – começa, contudo, a ser esboçada pela crítica jornalística quando do lançamento de seu terceiro livro de contos *Pedras de Calcutá*, de 1977, carregado de uma desesperança e de um horror que se mantinham presentes até mesmo pela realidade exterior à própria literatura, orquestrada pela ditadura militar e pela falta de horizontes para os então jovens brasileiros, ainda mais aqueles que se aventuravam a escrever. É o próprio Caio quem dá o tom dessa leitura, ao assim comentar na quarta capa do livro sua motivação para escrevê-lo: “*Pedras de Calcutá* é, na sua quase totalidade, um livro de horror. Não o horror irreal de vampiros e monstros – mas o horror real, exacerbado, do dia-a-dia subjetivo e objetivo das pessoas, principalmente (mas não unicamente) da minha geração [...] Uma geração violentada, colonizada e drogada a partir de 1964”. Caio acabara de voltar de uma estada de pouco mais de um ano e meio na Europa, onde sobrevivera lavando pratos, posando como modelo vivo, entre outras tantas atividades. Isso, segundo ele, o fizera ver o Brasil como nunca o vira antes: “Vi o Brasil. Eu nunca tinha visto quando vivia aqui. Quero dizer: o punhal cravado no ovo fez sangrar, mas depois desse VER com maiúsculas surgiu a urgência das pedras de Calcutá” (Abreu, 1976, p.28).

Ali começam a aparecer aqueles personagens que depois iriam ser freqüentes em Caio, e que iriam definir igualmente o que a crítica consideraria uma escrita “pesada”, em razão de situações e personagens envolvidos com drogas, prisões, submetidos a processos de autodestruição e a tratamentos psiquiátricos em razão de comportamentos não-convencionais, “a paranóia que habita a grande cidade, o absurdo do contato humano”, que ele considerava o que tinha de melhor para dar, ou ao menos mais lúcido para oferecer pensando numa literatura questionadora de mundos injustos e terrivelmente comuns. Não sem razão, os contos desse livro parecem evidenciar com maior horror aquela realidade já de certa forma exposta em *O ovo apunhalado*, que tivera alguns contos proibidos pela ditadura militar ou mesmo pela patrulha ideológica pelo perigo “subversivo” que pareciam encerrar.

Em sua leitura do conto título desse livro, Clotilde Ferreira de Souza Favalli (1988, p.17) reconhece que a crítica à ditadura militar já esboçada no livro anterior

produz no atual “um relevo particular, sublinhando as ramificações da realidade social na realidade interior das personagens”, e isso é visto por ela na composição dos dois cenários, um exterior e outro interior (tal como o objetivo e o subjetivo das pessoas), o apartamento, que ao se alternarem mecanicamente estabelecem o vínculo entre o “fora” e o “dentro”; ou seja, se na rua há buracos que impedem a caminhada e placas informando “Proibido ultrapassar” – imagens típicas do autoritarismo reinante –, o apartamento, por sua vez, com janelas que se abrem para muros de cimento, revelam não sem propriedade o estado de isolamento do personagem. Do mesmo modo essa crítica vislumbra no conto uma fragmentação do mundo interior e exterior que pulveriza a realidade, quando não a transforma em pedaços que impedem uma visão abrangente ou agregadora do real. O apartamento vai assim, aos poucos, se tornando um espaço tão inabitável quanto as ruas, pior ainda quando vai sendo tomado por fezes que vão envolvendo o personagem que só encontra saída numa imagem escapista do avião que consegue ver ao levantar os olhos, o avião que ruma para Calcutá – uma imagem exótica que já fora também anunciada na epígrafe tomada a Mário Quintana na abertura do livro e que inspira seu título. O terror, contudo, aparece nas epígrafes que abrem as duas partes: “Tudo é divisão. Esquizofrenia. Drama” (do escritor gaúcho Luiz Carlos Maciel), para a primeira; e “E tudo é proibido. Então falamos” (de Carlos Drummond, em *Certas palavras*).

É interessante notar ainda que, embora em *Inventário do irremediável* três contos (“O mar mais longe que eu vejo”, “Paixão segundo o entendimento” e “Inventário do irremediável”) de certa forma já esbocem uma tímida questão de busca de identidade sexual por parte dos personagens, mais assinalada por uma possível e velada homossexualidade no terceiro conto, o que de resto também se esboça, no romance de adolescência *Limite branco*, numa possível atração por parte de Maurício em relação a Bruno, o colega de escola, cujos pais intuem um perigo nessa aproximação e providenciam a viagem do menino, somente em *Pedras de Calcutá*, e nessa altura da obra de Caio, contos mais afirmativamente de temática homossexual vão tomar fôlego e ser assumidos com uma realidade corajosa, como se pode ver nos contos “Caçada” e “Garopaba mon amour”, este último escrito numa técnica de “espelho partido” que remonta em cacos cenas de repressão e violência policial contra um rapaz em meio a um grupo alternativo na então libertária praia do litoral catarinense – e essas imagens serão ainda mais reforçadas dali em diante, por exemplo, em “Terça-feira gorda”, de *Morangos mofados*.

O que ressalta desses contos, além dessa inovação de pôr em cena homossexuais, é a brutalidade da violência com que os personagens, ao assumirem sua sexualidade, são assassinados ou violentados por uma força exterior, a mesma força que aparece em “Uma história de borboletas”, em que, segundo Favalli (1988, p.17), “o jovem, preso, por retirar borboletas dos cabelos e subir nos telhados é uma metáfora a mais das vítimas das discriminações características dos governos militares”: o conto aborda a loucura como resultado da repressão dos vizinhos e da sociedade ao relacionamento de dois rapazes, que acabam enlouquecendo. Em entrevista a Heloísa Gulbspan para o Guia da Feira do Livro de Porto Alegre em que o livro era lançado, Caio refere-se a esse conto como o melhor do livro, e afirma: “Muitos personagens e situações foram extraídos de fatos reais onde a realidade aparece com suas feridas expostas, do universo das drogas à consciência ecológica, mostrando o fechamento e a auto-destruição imposta à juventude, invariavelmente punida com a repressão e as clínicas psiquiátricas”.

Se a já comentada influência e aproximação de Clarice parecia ser determinante para uma crítica que não poupava Caio e sua obra entendendo-os como uma espécie de cópia ou mesmo plágio de uma escrita que também por si não se constituía ainda como canônica na literatura brasileira (é preciso lembrar que Clarice só irá realmente conhecer o sucesso literário e editorial de que hoje goza algum tempo depois de sua morte, ocorrida naquele mesmo ano de 1977), que dizer então de uma escrita pesada, densa e violenta, que expõe abertamente situações inusitadas como o mundo onde existem drogas, homossexuais, pessoas que optam pela vida alternativa, loucos e hippies, em total confronto com uma sociedade hipocritamente vista como limpa, arrumada, bem comportada e bem educada das classes consumidoras de informação, arte e literatura? Identifica-se assim, nesse momento, uma imagem determinante de Caio e sua obra que o perseguirá para sempre, relegando sua criação a uma leitura sempre pautada por idéias preconceituosas e redutoras.

Por certo a postura de Caio “contribuiu” muito para isso, mas no sentido explícito de que sua obra jamais deixou de espelhar a sua própria experiência, e também com o objetivo de afrontar o preconceito que ele já experimentava nos meios jornalísticos e acadêmicos que então freqüentava por ser uma pessoa “diferente”. É comum encontrar em depoimentos de pessoas que o conheceram desde o início da carreira como jornalista e de escritor descrições de um Caio alternativo, de longos cabelos, roupas extravagantes e comportamento excêntrico pelas ruas de Porto Alegre,

São Paulo e Rio de Janeiro. Por essa mesma época do lançamento de *Pedras de Calcutá*, na revista mineira *Inéditos* n.6, dirigida pelo então amigo Luiz Fernando Emediato (com quem depois de desentendeu e passou a hostilizá-lo), Caio aparece numa pose assumidamente feminina sob o título “Eu sou o Nei Matogrosso da literatura brasileira”, numa clara revelação pública de sua sexualidade, tomando como exemplo a coragem do cantor e intérprete assumidamente homossexual que fazia então muito sucesso com sua figura andrógina e inovadora na música popular brasileira. O depoimento de Caio nessa revista é tocante, e até o fim de sua vida pode-se dizer que essa bandeira então levantada foi empunhada com dignidade e orgulho, ainda que por vezes se ressentisse da forma preconceituosa como era recebido pela crítica que não poupou sua obra em razão de sua persona pública.

O texto de abertura do depoimento, seguido da publicação do “conto” (se assim podia ser chamado) “Anotações de um amor urbano” – retomado depois com nítidas alterações em *Ovelhas negras*, de 1995,² que reúne dispersos de Caio por diversas razões não incluídos em livros da época –, é revelador da postura de Caio, desde então, não só diante da vida, como também de sua obra e da literatura brasileira:

Num mundo cheio de conflitos, contradições, radicalismo e intolerância, chega a espantar uma personalidade como Caio Fernando Abreu, um escritor para quem a liberdade – até mesmo para se eximir – é condição fundamental para que o homem não se torne violentado e infeliz. Sua posição libertária, sua fidelidade a estes princípios, sua maneira de ser no mundo lhe têm valido duras e cáusticas críticas, entre elas a de se alienar numa sociedade injusta, que a todo instante exige do intelectual uma firme posição de combate e rebeldia.

O texto comenta ainda que, em virtude dessa sua postura, Caio se via sempre envolvido em pequenos escândalos e polêmicas, como a de uma carta que escreveu ao jornal *O Pasquim* em razão de uma entrevista que dera, o que lhe granjeou alguns inimigos no meio, “mas permaneceu íntegro e tem, por isso, o respeito de quem preza a liberdade”. Sobre a literatura brasileira comportada e imutável, Caio não dissimula, “não finge, não adota posturas demagógicas, não se oculta atrás de biombos cínicos”, e afirma ao jornal *Movimento*:

² Quando da reedição desse conto em *Ovelhas negras*, em entrevista ao *Jornal da Tarde* de 10 de maio de 1995, Caio se deu conta de que, já em 1976, o conto trazia “a história de um vírus destruidor que mata as pessoas. É premonitório”, considerando que a Aids sempre rondou seu trabalho, mesmo antes de existir.

Uma literatura rica é uma literatura multidirecionada. Afinal, o que é a tal “realidade brasileira”? É mais a Selva Amazônica, os sertões de Minas, os pantanais matogrossenses, a fronteira com a Argentina, as metrópoles alphavilleanas, as favelas cariocas? Há lugar para o trabalho de João Antônio, cobrindo uma faixa dessa realidade – mas há algum lugar também para a pesquisa formal de Nélide Piñon; como há lugar para a poesia simples de Adélia Prado e os requintes do concretismo. A necessidade é de uma maior abertura, não só por parte da crítica e da imprensa, como também dos próprios escritores, em relação uns aos outros [...] Como dizia minha avó, não se deve pedir pêssegos às pitangueiras. (Abreu, 1976, p.27)

Ao que o texto de *Inéditos* complementa:

Não se pode negar, entretanto, que ele próprio, Caio, dá pêssegos e pitangas. Quem o chama de alienado o faz irresponsavelmente, sem ler seus livros. Há várias maneiras de construir uma sociedade nova – e uma delas é destruindo valores arcaicos, tradicionais, conservadores. E isto ele faz. Omo nenhum outro autor brasileiro. E, o que é louvável, de uma forma tão sincera e digna que ninguém haverá de chamá-lo falso: o que Caio Fernando Abreu escreve é sua própria vida, e a sua vida no seu mundo...

A questão aqui em pauta, gerada pelos textos e pela postura pessoal de Caio, revelam não só o ambiente de repressão que marcava a sociedade e a literatura brasileira pela ação da ditadura militar em franca atuação, mas também a ação das chamadas “patrulhas ideológicas” que, tão reacionárias quanto a ditadura, tentavam também ditar um modelo de comportamento e de modo de vida, revelando claramente que Caio não podia nem se ajustar num lado da questão, muito menos no outro, o que sempre marcou seu “entrelugar” na literatura (e na sociedade) brasileira, sobretudo pelo seu compromisso com a sua obra espelhando fielmente sua vida pessoal. Esse momento difícil de convivência com as “patrulhas ideológicas” vai ser tão marcante na vida de Caio que, mesmo a poucos meses de sua morte, exatamente vinte anos depois, comentando sobre o período na entrevista que concedeu a Marcelo Secron Bessa em razão de seu livro *Ovelhas negras*, Caio retoma a questão nos seguintes termos:

Na época, as coisas eram proibidas e a anticensura era muito castradora. Das histórias pop daquela época, somente “A verdadeira história de Salley can’t dance” – um conto de que gosto muito – entrou em *Pedras de Calcutá*. “De várias cores e retalhos”, “Lixo e purpurina” e “Angie” – uma novela enorme que escrevi em Londres – ficaram de fora dos meus livros. Ficaram de fora porque não era permitido, na época, publicar tudo. E aí te acusavam, como faziam com a Rita Lee, de colonizado, alienado e de todas aquelas coisas. Mesmo assim, fui um dos escritores que menos se reprimiu. E justamente fiquei um pouco marginalizado porque eu não abandonei o pop. Isso no auge das patrulhas ideológicas. Continuei fiel ao pop, não o abandonei. Acho que *Pedras de Calcutá* é o mais pop de todos.

Morangos mofados também, mas aí já era permitido. A coisa já tinha mudado... (in Bessa, 1997a, p.10-11)

A questão do pop incorporada por Caio já aparece desde seus primeiros livros, como se depreende de sua carta a Hilda Hilst de 8 de março de 1971, em que ele se reconhece como praticamente o primeiro e único a fazer literatura “pop” no Brasil (Abreu, 2002, p.417), mas com certeza é em *Pedras de Calcutá* que essa fatura pop em sua obra primeiramente se revela, com suas novidades e inusitadas tomadas de cenas cotidianas de universos marginais, gays, drogas, submundo, embalados pelo rock e pela constante música popular brasileira (paixões e recorrências de Caio em suas costureiras epígrafes com letras e sugestões de canções de Caetano, Ângela RoRô, Rita Lee, Nara Leão, entre tantos outros). Mais uma vez, porém, a constatação de que esse universo, digamos, pop foi determinante também para a difícil recepção de Caio e sua obra no cenário da literatura nacional. Nessa mesma entrevista a Marcelo Bessa (1997a, p.11), diante da pergunta “Sua fidelidade ao pop não o colocou um pouco de lado na literatura brasileira?”, a resposta de Caio é certa:

Acho que sou uma figura um pouco atípica na literatura brasileira. Também porque sou um pouco roqueiro, fui *hippie*, fui *punk*. Não faço vida literária, eu corro por fora. Não conheço o *lobby* das universidades, não vou a lançamentos de livros, só vou quando sou amigo do escritor. Aí na minha obra aparecem coisas que não são consideradas material *digno, literário*. Zé Castello, de *O Estado de São Paulo*, escreveu uma crítica brilhante de *Ovelhas negras*, em que ele diz que me utilizo do *trash* e me compara à Zulmira Ribeiro Tavares. Que ele diz que ela escreve como uma professora. A literatura dela é organizada, limpa, é “boa” literatura. Eu sou o oposto, porque lido com o *trash*, de onde tiro não só “boa” literatura, mas também vida pulsante. Acho que isso é aterrorizante, principalmente no meio universitário. Tudo é muito estético, não é vulgar, grosso jamais. Eu adoro Mozart, música, trabalho a sonoridade de meus textos, é tudo muito cristalino. Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuza e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário.

A crítica de José Castello a que Caio se refere intitula-se “As sombras negras na alma do escritor” foi publicada no Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo* de 20 de junho de 1995, na qual se podem confirmar as considerações do crítico:

Há ficções absolutamente arrumadas, mas absolutamente vazias – basta pensar em *Café Pequeno*, o novo livro de Zulmira Ribeiro Tavares, em que o ‘bem escrito’ não basta para esconder o fracasso – e, ao contrário, tantas vezes se pode encontrar no caos, no disforme, no desmedido e até no horrendo um esboço da

perfeição. Basta pensar, novamente, em Clarice Lispector e em seu livro-limite *Água Viva*. O sucesso, em arte, não se mede de cronômetro na mão, ou de fita métrica enrolada em torno do pescoço, muito menos com a régua dos best sellers. Tantas vezes, no mais disforme e inconcluso, no mais estranho e inacessível, está o melhor.

A literatura não é dada a analogias de professora, ou a paralelismos de engenheiro. A semelhança e a boa ordem são, em geral, sintomas de anemia literária.

Caio parece acertar nessa leitura da recepção de sua obra, sobretudo junto à crítica e à universidade brasileiras. E nessas palavras podem ainda, de certa forma, conter uma pista bastante significativa da questão da “confusão” que se faz a respeito de sua vida mesclada à sua obra. Essa não seria, portanto, “boa”, “limpa”, “digna”, “literária”, porque, afinal, o autor também não podia sê-lo, já que se confessa de modo inexorável envolvido “humanamente” (ou “sexualmente”?) com ela, e com isso traz os estigmas sociais e culturais que carrega consigo para dentro de sua obra. É também da experiência que Caio sempre está falando, da experiência como matéria de sua obra, de sua expressão no mundo.

O crítico José Castello insiste nesse tema ao defender a obra de Caio de uma crítica sempre ávida por associar sua obra à sua sexualidade, como se pode ler em seu parecer sobre a literatura de Caio registrado na orelha da coletânea de contos organizada por Marcelo Secron Bessa para a Global Editora, sob direção de Edla van Steen:

Os conservadores e os preconceituosos, ainda hoje, costumam reduzir a literatura de Caio Fernando Abreu ao rótulo de “literatura gay”. Outros tentam enquadrá-lo no papel de um simples discípulo de Clarice Lispector. Caio sempre ostentou seu orgulho gay e nunca escondeu que a leitura de Clarice marcou sua vida e sua escrita. Contudo, sua literatura ultrapassa em muito essas duas circunstâncias. Com suas narrativas sensíveis, mas ferozes, Caio Fernando Abreu foi um dos grandes narradores brasileiros do século XX.

“Viver é melhor que sonhar”

Polêmicas e perseguições à parte, nova década despontando (os conturbados anos 1980), uma fase de aparente melhor “convivência” com a crítica feita em jornais parece que começa a surgir no horizonte de Caio com o lançamento de seu livro *Morangos mofados* em 1982, pela Brasiliense, na juvenil coleção “Cantadas Literárias”, que, segundo Luiz Schwarz, pretendia “descobrir os jovens para o mundo editorial”, o

que somente então se tornava possível em razão da abertura política vislumbrada, “Muito embora não ache que a proliferação dessa nova prosa calcada em depoimentos sinceros e totalmente despojada seja um reflexo tardio do momento *beatnik* no País”. A coleção, assim, tentava abrir caminho junto à crítica literária que, segundo a matéria, “ainda não começou a aceitar a *nova estética* ou a chamada *prosa espontânea*”, mas a Brasiliense apostava no fenômeno. A matéria assinada por Ricardo Soares (1983) para o *Diário do Grande ABC* em 17 de julho de 1983, intitulada “A literatura que não usa black-tie” (clara alusão ao filme da mesma época de Leon Hirszman), provoca:

A tradicional família literária brasileira – como diria Roberto Drummond – está assustada com o avanço de uma prosa mais à vontade. Que desapertou o colarinho da palavra e calçou os chinelos de quem põe o pé na estrada. Alguns dizem que esse comportamento é uma herança do movimento beat americano. Outros de que não passa de um sinal dos tempos de abertura. O fato é que enquanto a tradicional família benze-se e maldiz os demônios, a nova prosa que anda na praça ganha preferências e conquista espaços.

Nas fotos que ilustram a matéria, Reinaldo Moraes, Caio Fernando Abreu, o então assessor editorial da Brasiliense Luiz Schwarz, Marcelo Rubens Paiva mostram a “cara” do que seria a nova geração espantando a tradição literária brasileira. Caio F., é claro, já começara sua carreira havia uma década, já fora hippie, beatnik e tantas outras coisas, como também já fizera “estrago” nessa constituição familiar que agora se pretendia confrontada. Obviamente, não fazendo nenhuma concessão, Caio não parecia assim tão à vontade com um novo enquadramento de seus textos numa coleção juvenil, mas não podia negar o fato de ter se assumido pop até então, o que de certa forma o levava a endossar tal apresentação. Já então com 35 anos de idade, sua luta agora parecia ainda outra, a busca de uma profissionalização do ofício que na verdade mantinha em paralelo com sua real ocupação de jornalista para “ganhar a vida”, o que infelizmente parece nunca ter conseguido, nem como jornalista, nem mesmo como escritor – tal como também acontecera com Clarice Lispector enquanto viva. A apresentação de seu perfil diz muito disso:

O escritor defende o profissionalismo dentro do ofício e diz que de agora em diante [...] pretende viver só de literatura e algumas colaborações esporádicas para jornais e revistas. Detesta as divisões pedagógicas dentro da literatura em livros para jovens, velhos e crianças e recusa um rótulo que alguns críticos estão querendo lhe impingir: “É preciso acabar com essa história de dizer que eu sou a Clarice Lispector de calças”. Na vitrola ele põe ultimamente o punk-rock brasileiro

e inglês simpatizando muito com o movimento por achar uma coisa nova. E finaliza a entrevista: “Não quero ser a carpideira da minha geração”. (Soares, 1983)

Por essa época Caio voltara a viver no Rio, em Santa Tereza, tendo fugido de São Paulo para poder escrever, e já estava terminando seu próximo livro, *Triângulo das águas*. O livro então em lançamento pelas “Cantadas Literária” trazia já na quarta capa a que viera:

Astrologia e cocaína. Poços e nuvens. Ângela RoRo e Erik Satie. Poesia e delírio. Blues e boleros. Sexo e solidão. Tango e rock and roll. Varandas de cimento. Adolescentes, vagabundos, comunistas, magos, ex-hippies, homossexuais, loucos, secretárias, toxicômanos, militares, presidiários, ciganas, psicanalistas, publicitários. Entre mofo e morangos, passeiam suas obsessões as personagens quase sempre anônimas de Caio Fernando Abreu. Frescos morangos vermelhos mofados alimentando as latas de lixo jogadas pelo asfalto da grande cidade. Movimento em direção a um palmo qualquer de luz. Ou sombra.

É possível ver nesse livro a mesma temática e estrutura já exposta no livro anterior, *Pedras de Calcutá*, conforme aponta Clotilde Favalli (1988) no ensaio para a edição especial de “Autores gaúchos”, já citada. Ela adverte que, embora *Morangos* continue o livro anterior, o faz agora sob o ângulo de um horror apocalíptico, e mantém a mesma relação entre dois pólos, o social e o individual, e isso se articula num jogo de luz e sombra que ora traz à tona o “Mofo” da primeira parte, centrada “nas ‘ilusões perdidas’ com o golpe militar, nas personagens sem saída na sua expressão mais radical”, ora os “Morangos”, frutas vermelhas e sumarentas da segunda parte, numa articulação que esboça uma estrutura de romance: “Como resposta ao mundo desumanizado do asfalto, agora predomina uma espécie de claro desafio, de afirmação de identidade, a partir da liberação consciente daqueles impulsos originais esboçados desde *Inventário do irremediável*”. Não se pode esquecer, no entanto, que uma terceira parte traz a construção titular do livro “Morangos mofados”, numa forma bastante peculiar a Caio que parecia assim jamais se acomodar com possibilidades mágicas ou encantatórias para o homem, para sua obra, para si mesmo. Favalli (1988, p.17) vê, assim, elementos muito positivos nessa sua leitura, mostrando situações espelhadas em contos como “Transformações”, “Pera, uva, maçã?”, “Aqueles dois”, “Natureza viva” e “Sargento Garcia”, em que os personagens, a despeito do que se poderia esperar de suas reações diante de adversidades, revelam uma opção por uma terceira via que lhes traga completude, felicidade, realização, sobretudo quando isso significa ter que romper com

padrões já estabelecidos e preconceituosos em relação ao ser humano e sua verdade: em suma, reflexos das próprias atitudes de Caio F., e resultado de suas experiências.

Embora ainda não tivesse despertado a atenção da crítica literária especializada, ou seja, a crítica acadêmica, estruturada na universidade brasileira, Caio, que sempre se reconhecia descartado por ela julgando-a decidida a não absorver sua literatura, correndo por fora, como dizia, desse *lobby* literário, deve ter se surpreendido muito ao deparar em 24 e 31 de outubro de 1982 com dois rodapés no *Jornal do Brasil* assinados pela professora Heloísa Buarque de Holanda, intitulados, respectivamente, “Hoje não é dia de rock (I)” e “Hoje não é dia de rock (II)”. Teria se iniciado aí uma nova etapa da recepção da obra de Caio? Por certo, mas ainda não seria em vida que o autor começaria a ser reconhecido na academia por sua obra. Somente depois de uma década de sua morte isso talvez de fato viesse a acontecer. Em relação a Heloísa Buarque de Holanda e depois Flora Süssekind, Caio sempre as reverenciou sobretudo pela honestidade com que passaram a encará-lo no cenário da literatura brasileira: Heloísa Buarque veio a ser a grande responsável pela importante edição da correspondência ativa de Caio, organizada por Italo Moriconi para a editora Aeroplano; Flora Süssekind tornou-se a depositária da correspondência mantida entre Caio e os demais escritores brasileiros, hoje compondo o acervo da Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro.³

No primeiro rodapé, Heloísa Buarque de Holanda inicia assim sua crítica: “Quando penso que havia fechado meu expediente sobre o tema contracultura/ desbunde/ balanço/ críticas/ autocríticas e aponto o lápis para trabalhar ‘novos capítulos de nossa história cultura’, eis que cai, em minha mesa, um livro irrecusável: *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu. Disfarço a curiosidade, adio a leitura, rendo-me afinal à tentação...”. O que segue é uma longa digressão para falar da lembrança da peça de José Vicente *Hoje é dia de rock*, de 1971 – rito de passagem da geração desbunde –, que a leitura do livro de Caio lhe proporcionou. Não sem motivo, pois os contos desse

³ É importante destacar que Caio não revelava assim total desprezo pela crítica especializada, a qual infelizmente seus livros ainda não haviam chegado, mas sim por uma crítica pretensiosa que, movida por interesses extraliterários, se submetia ao que considera uma ditadura do mercado editorial que sempre impôs um gosto duvidoso de consumo rápido e rendoso. Respondendo a Marco Antonio Carvalho do Caderno 2 (30.8.1990, p.5) se não se interessaria por essa crítica especializada, ele afirma: “Depende. Se partir de um crítico como Antonio Candido ou Flora Süssekind, eu vou prestar atenção. Mas se for de um desses bobocas que infestam as redações dos jornais, preocupado em parecer up to date, não vou dar a mínima. No Brasil, a fúria em parecer o mais moderno (ou pós-moderno) possível tem contaminado muito as coisas. A ditadura da mídia tem impedido que sejam mais conhecidas certas obras que correm por fase do consumo imediato”. É preciso também lembrar que Caio conhecia bem o universo das redações de que fala, pois fora resenhador em várias revistas e editor da *Leia Livros*, da Brasiliense, em substituição a Caio Túlio Costa, em 1981.

livro evocam justamente o fim daquele sonho e daqueles loucos tempos, colocando a nu uma realidade dos anos 1980 ainda dolorida e cheia de marcas e cicatrizes. Quando volta ao livro, porém, a professora Heloísa vai direto ao ponto:

Voltando aos *Morangos mofados*, o que primeiro chama a atenção nesse livro é um certo cuidado, uma enorme delicadeza em lidar com a matéria da experiência existencial de que fala. Ao contrário da maioria dos relatos recentes sobre a opção guerrilheira, cuja palavra de ordem é a autocrítica irônica, e que apresentam, às vezes até didaticamente, novos e seguros rumos políticos, Caio não procura analisar ou mesmo avaliar um caminho acabado (ou interrompido). Não se trata de revisar uma opção de intervenção. Apesar da tentativa de olhar com certo distanciamento histórico-existencial a viagem do desbunde, *Morangos* não deixa de revelar uma enorme perplexidade diante da falência de um sonho e da certeza de que é fundamental encontrar uma saída capaz de absorver, agora sem a antiga fé, a riqueza de toda essa experiência. (Holanda, 1982a)

É da experiência exatamente que se trata o livro, e a vivência de Caio e sua postura transpostas de forma direta e nítida nesses contos são a matéria fundamental captada por Heloísa Buarque. E ela retoma a questão no rodapé da semana seguinte, realçando, evidentemente, “a crise da contracultura enquanto projeto existencial e político” e destacando que no livro “a viagem da contracultura é refeita e checada em seu ponto nevrálgico: a questão da eficácia do seu sonho-projeto”. Mas não perde o foco:

Mas insisto, a originalidade do seu relato nasce do partido que toma enquanto autor e personagem. Através da aparente isenção no recorte de situações e sentimentos, na maior parte dos casos engendrado por uma sensibilíssima acuidade visual (e muitas vezes visual) cresce e se refaz a história de uma geração de “sobreviventes” (que dão nome ao conto-chave do livro) [...]

No conto título do livro, uma última e inútil tentativa de socorrer John Lennon, um certo adeus às fantasias apocalípticas e, sobretudo, a clareza quanto a urgência de um novo projeto (sonho) que incluía um acerto de contas com o real. (Holanda, 1982b)

Em entrevista concedida a *O Globo* em 21 de maio de 1995, por ocasião do lançamento da nova edição pela Companhia das Letras, treze anos após a primeira publicação, Caio afirma que a permanência do livro era um mistério para ele, creditando sua aceitação ainda na atualidade certamente por concentrar a transição entre o fim do sonho hippie e o começo da década de 1980, já que vê como um traço marcante de sua literatura a procura de um sentido para a vida, seja esse Deus ou o amor. A matéria, no entanto, procura desvendar o “mistério” apostando que o livro permanece sobretudo

“pela força do retrato pouco óbvio de uma época em que as certezas não viviam seus melhores dias”. Opiniões do dramaturgo Luiz Arthur Nunes e do escritor Sérgio Sant’Anna são assim explicitadas: para o primeiro, “Sua obra é legível por qualquer pessoa em qualquer época, apesar de falar do desencontro que é o estigma de uma geração que teve todos os sonhos e todas as frustrações” (Pinto, 1995); para o segundo: “Ele viveu profundamente, desbundou como todo mundo, mas conseguiu se distanciar, a começar pelo próprio título do livro [...] Caio viveu e resumiu poeticamente isso, ele estava dentro e fora ao mesmo tempo” (ibidem). O editor Pedro Paulo Sena Madureira, a quem primeiro fora oferecido o livro, mais tarde reconheceria:

Quando o livro *Morangos mofados* foi publicado, em 82, fez grande sucesso porque, ao contrário do que eu imaginava na época, encontrou um público pronto e maduro. É o começo do apogeu de todas as aberturas. Tudo aquilo foi vivido nos anos 60 e 70 de maneira quase sacrificial, porque naquele tempo as pessoas se sacrificavam no sentido literal da palavra, fosse na militância política, no amor, na *soit disant* cultura da droga, desde o movimento hippie, passando por todos os outros movimentos que vieram a seguir. Os *Morangos mofados*, na verdade, não são mofados, são maduros; concentram e revelam uma vivência que Caio levou vinte anos para depurar, e dão conta de uma longa experiência de vida. É uma espécie de suma, no sentido teológico, de tudo o que ele viveu até então e que não foi pouco. Os mais jovens, as pessoas que tinham 20 anos em 80, e que não viveram nada do que nós vivemos receberam aquela nossa experiência como uma herança boa, positiva e profícua. Essa herança está no livro de Caio, e serviu, ainda que de forma inconsciente, como uma espécie de escudo contra o começo da padronização dos costumes e comportamentos que se inicia logo depois dos anos 80 com a globalização. (in Dip, no prelo)

O livro na verdade permaneceu durante um ano guardado na gaveta da Nova Fronteira pelo temor, por parte de Madureira, de um retumbante fracasso, o que logo foi desmentido pelo sucesso que viveu desde seu lançamento, mas também porque ainda hoje, na primeira década do século XXI, parece receber cada vez mais leitores e interessados. É o que se pode depreender pela publicação especial da revista de cultura *Bravo!*, de dezembro de 2006, destacando os cem livros essenciais do *ranking* da literatura brasileira em todos os gêneros e em todos os tempos. Em meio a autores “figurões” consagrados e devidamente canonizados como Machado de Assis, Manuel Bandeira, Lima Barreto, Clarice Lispector, Castro Alves, Cecília Meireles, Adélia Prado, entre muitos outros, mais antigos ou mais contemporâneos, no número 67 desse *ranking* desponta ninguém mais que o próprio Caio Fernando Abreu, com sua obra talvez de maior impacto entre os leitores, *Morangos mofados*, que na apresentação da página do autor – com direito a foto colorida e uma página somente para sua obra – a

revista destaca: “Um dos maiores sucessos editoriais dos anos 1980, vigorosa reunião de contos revela a falência dos sonhos da juventude sob a ditadura”. O texto da revista ainda destaca:

Utilizando linguagem e temáticas próprias, o escritor especializou-se em explorar os sentimentos humanos, muitas vezes proibidos. Seus escritos, em geral breves e repletos de significado, tendem a deixar uma sensação de vazio interior após a leitura, um silêncio que o inconsciente do leitor luta para eliminar, em busca de palavras ou idéias que ficariam pedidas nas entrelinhas [...] O mérito de Caio Fernando Abreu, em *Morangos Mofados*, foi ter revelado, num período em que o Brasil não tinha retomado a democracia, o que faziam e o que sentiam os loucos, os homossexuais e a própria juventude diante do preconceito da sociedade e da repressão a seus ideais [...] Na verdade, o autor serviu-se de estados com que lidou em seu cotidiano, como o estranhamento, a solidão, a dor e a marginalização.⁴ (*Bravo!*, 2006, p.88)

Não seria o caso de imaginar que essa projeção teria se pautada pela vendagem da obra no mercado editorial em sua época ou mesmo ainda agora, como hoje facilmente se lança mão desse critério para avaliar supostos sucessos editoriais. Se assim fosse, seria difícil acreditar que tantos autores assim sempre tiveram vendagens expressivas de suas obras, o que é fácil constatar ser esse um argumento falacioso. Quanto aos critérios utilizados pela revista para essa eleição, devolve-se a palavra ao editor, para que os esclareça:

É evidente que o ranking das 100 obras obrigatórias da literatura brasileira feito nesta edição não encontrará unanimidade entre os leitores. Alguns discordarão da ordem, outros eliminariam títulos ou acrescentariam outros. E é bom que haja o dissenso: ficamos longe da burrice dos cânones dos velhos compêndios e da tradição mumificada.

Embora tenha sua inevitável dose de subjetividade, a seleção feita nesta edição, contudo, está longe de ser arbitrária. Não foram desprezados – na relação geral e na ordem – os livros que, em seus vários gêneros – romance, poesia, crônica, dramaturgia –, ajudaram a construir a identidade da literatura nacional. Nem foram deixados de lado aqueles destacados pelas várias correntes da crítica, muito menos os que a própria BRAVO!, na sua missão de divulgar o que de melhor tem sido produzido na cultura brasileira, julgou merecer.

Resta imaginar sobre o que diria Caio, hoje, ao ver seu nome e sua obra assim considerados no panorama da literatura brasileira!

⁴ Como sempre, a questão da “experiência” e o modo como o autor soube ficcionalizar sua própria vivência, sua própria realidade, ou seja, sua autoficção.

O signo da escrita e seu ascendente

Menos de um ano após a edição de *Morangos mofados* e com o sucesso editorial que o livro já revelava ser, estendendo-se ainda ao longo de décadas, Caio apresenta aos seus editores seu mais recente (e esperado, pelo sucesso do anterior!) livro, *Triângulo das águas*, de 1983, escrito durante sua estada em um hotel em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, para onde se recolhera para conseguir escrevê-lo. Nesse livro – como consta da quarta capa da edição de 2005 pela L&PM, “encontram-se cristalizadas algumas constantes da obra de Caio. A alma perdida em busca de alguma coisa (às vezes afeto), a verborragia e as referências que, longe de afetadas, exalam sinceridade e aproximam os leitores, a vida sob o signo da madrugada, as boas-vindas aos mistérios da existência, concretizados, neste livro, pela presença da astrologia (inclusive no título, e o tom confessional-desesperado”. O período passado no Rio o aproxima ainda mais de sua amiga, a poeta Ana C., e Caio a acompanha em seus últimos tempos até o suicídio em 29 de outubro de 1983: “Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela, que tinha uma arma para sobreviver – a literatura –, coisa que pouca gente tem” (Abreu, 2002, p.73). Percebe-se na carta à amiga Jacqueline Cantore que para ele a literatura, mais que uma forma de estar no mundo, se revelava também uma arma para o bom combate, o que também se pode constatar em carta do mesmo período à sua mãe, em que se refere ao novo livro:

Acho que é meu melhor livro, mas é também o mais terrível – porque é preciso falar claramente sobre certas coisas, é preciso alertar as pessoas para as vidas erradas que levam, a alimentação errada, as emoções erradas, os relacionamentos errados. Não quero ser dono da verdade mas aprendi algumas coisas nesses anos – pode parecer ambicioso, mas de repente gostaria de ajudar a transformar este mundo numa coisa melhor. (ibidem, p.62-3)

Na apresentação que escreveu, em 1991, para a segunda edição desse livro, não sem razão intitulada “Para não gritar” (extraído do trecho do próprio livro “Acabo sempre fazendo coisas para não gritar, como contar essa história”), Caio explica algo sobre a estrutura do livro, composto de três novelas, ou três noturnos, e refere que de todos os seus livros, essa certamente era o mais atípico, também porque não seguiu nenhum projeto prévio, tendo nascido como uma força que se obrigava a escrevê-lo, ou melhor: “Eu simplesmente posso dizer que não o escrevi: fui escrito por ele [...] Eu simplesmente não sabia ao certo o que queria dizer ou contar. Para saber, foi preciso

aceitar escrevê-lo como pedia, foi preciso abandonar São Paulo...” (Abreu, 2005a, p.11). Por certo *Triângulo das águas* tem suas peculiaridades, sobretudo se considerado que foi totalmente concebido e fundamentado na relação simbólica dos signos de água – a emoção –, regido pelos princípios da astrologia, em que cada uma das novelas se organiza sob um dos signos desse elemento: “Peixes, em ‘Dodecaedro’,⁵ o inconsciente e o caos; Escorpião, em ‘O marinheiro’, a capacidade de redenção plutoniana pela destruição de todas as proteções; Câncer, em ‘Pela noite’ a desesperada busca de afetividade maternal perdida – aquele ‘no colo da manhã’ onde finalmente repousam exaustos os dois tresnoitados protagonistas, Pérsio e Santiago” (ibidem, p.12).

Aqui, mais uma vez, aflora uma característica pessoal de Caio que também muito contribuirá depois para um certo desdém na recepção de sua obra por parte da crítica: a incorporação da astrologia e de seus mistérios na composição de seus personagens, temas e situações. Das três novelas, apenas “Pela noite” ultrapassará o próprio livro, vindo a se tornar um dos textos mais citados e estudados de Caio, também da perspectiva de uma saída diante do caos urbano, afetivo e das relações maltratadas. Isso, sem considerar que a novela/conto é visto como um “panfleto” gay da parte de Caio, o que mais uma vez revela o equívoco das leituras feitas de sua obra. O próprio Caio manifestará mais tarde sua irritação com uma crítica de Porto Alegre, Maria da Gloria Bordini, que, ao comentar sobre *Triângulo das águas*, lamenta-se de o autor ter se desviado de seu caminho para se dirigir a um público homossexual: “Mas eu nunca fiz isso”, dizia indignado. Em carta ao amigo e também escritor João Silvério Trevisan, de 18 de outubro de 1983, Caio assim se refere ao livro:

Triângulo me esgotou muito: estou ainda em recuperação. Gostaria muito que lesse e me dissesse algo, sobretudo da última história, *Pela noite*, que tem muito a ver com as nossas vivências e as nossas conversas e as nossas procuras. É talvez impiedoso demais com o gueto gay, não sei se “impiedoso demais”, não sei se o gueto merece compreensão. Eu detesto. [...] Cá com meus botões, continuo a pensar que homossexualismo não existe. (Abreu, 2002, p.71-2)

Logo que foi lançado, a crítica jornalística relativa ao livro fez Caio ao mesmo tempo subir aos céus e descer aos infernos. O fato é que o livro despertou amores e ódios e, evidentemente, o mais difícil de aceitar foi o rancor de um crítico ao qual Caio

⁵ Em nota a uma carta de Caio de 1º de novembro de 1983 à amiga Jacqueline Cantore, Italo Moriconi informa que, segundo Cantore, “a narrativa origina-se de uma forte experiência de terapia de grupo vivida por Caio num retiro de fim de semana prolongado no ano de 1981”, certamente aflorada quando da escrita da novela, nas condições em que o próprio Caio relata para a escrita visceral desse livro.

sempre passou a se referir desde então por meio de apelido. As duas críticas saíram no mesmo dia, 12 de outubro de 1983, na *IstoÉ* e na *Veja*.

A da *IstoÉ*, assinada por Geraldo Galvão Ferraz, traz como título e *lead* “‘Pelas noites vazias’”. No novo – e melhor – livro de Caio Fernando Abreu, história de horror e esperança”, e sentencia logo de início: “Aos 35 anos, neste seu sexto livro (o quinto de histórias curtas), sua carreira de irresistível nível ascensional atinge um pique invejável. As três novelas de *Triângulo das Águas* revelam um escritor em plena maturidade criativa, vários passos acima do já excelente autor de *Morangos Mofados*, de 1982”. Ferraz considera que apenas “Pela noite” conserva ecos do livro anterior, pois percebe que, no final da novela, após uma noite exaustiva e vazia, o encontro entre os dois personagens revela uma “nesga de esperança”: “O texto longo de Caio Fernando vai fundo ao retratar implacavelmente a ilusória alegria da noite urbana, ao fazer a anatomia de personagens solitárias, divididas entre o tédio, a angústia e o medo”. Já em relação às duas outras novelas, Ferraz ressalta que a novidade trazida por Caio – por certo uma nova característica a ser incorporada em seu texto – refere-se à introdução de “acentuados elementos de prosa poética, ao lado dos habituais e bem-sucedidos recursos à enumeração e às imagens inesperadas”. O crítico chega a comentar que há trechos de “O marinheiro” em que se percebe “cuidadoso e inspirado trabalho com aliterações e recorrências, diferenciando-o – também por isso – de escritores de sua geração, normalmente mais concentrados na construção de uma trama, descuidando-se do lado formal de suas criações”. Em “Dodecaedro”, destaca o efeito de entrelaçamento entre ficção e realidade, possível também pelo recurso de interposição de narrativas que se organizam dentro de outras narrativas. O crítico encerra apostando num sucesso ainda maior para o livro, do que aquele verificado por *Morangos mofados*.

A crítica da *Veja*, intitulada “Fôlego curto”, era assinada por Regis Bonvicino, e, como anunciado no título, o crítico bate forte naquilo que entende ser uma fragilidade de Caio, ou seja, a suposta incapacidade do autor para textos mais longos, perdendo-se sempre numa narrativa fragmentária, sem contar o que ele considera equívocos na elaboração da linguagem, falhando sobretudo ao não conseguir sustentar uma tensão narrativa e ficcional a ponto de despertar o interesse e a atenção do leitor, resvalando quase sempre para uma subjetividade inalcançável. Evidentemente, essa crítica parecia mais um ataque pessoal que propriamente um estudo apurado do livro, uma vez que, a despeito do respeito que Caio começa a gozar entre alguns críticos por sua obra, como no caso de Heloísa Buarque de Holanda, e constância de seus temas, o crítico chega a

considerar Caio um autor nitidamente menor, perdido no que chama de “obsessões adolescentes”. Independentemente da leitura de Geraldo Galvão Ferraz, em artigo posterior de Sônia Mindlin (1983) para a *Folha de S.Paulo* a crítica destaca que as três narrativas acabam ensejando a noção de delírio coletivo e individual, com perspectivas otimistas ao final de cada texto. Ela destaca o trabalho com a linguagem, mas não deixa de apontar o que considera certo rebuscamento que impede uma penetração maior em cada narrativa: “muitas palavra para nem tanto o que contar”. Em relação a Regis Bonvicino, Caio jamais deixará de citar os “bonvicinos da vida [...] falando que você é um imbecil total e tudo e tudo e nada...” (Abreu, 2002, p.156), relacionando-o a críticos que muito exigem, mas não sabem reconhecer quando se é dado. É ainda em relação a esses críticos que mais adiante, na crônica-convite de lançamento de seu próximo livro, retomará a questão:

Escrever (e publicar) também é uma vitória. Às vezes de Pirro. Porque não acontece nada, ou vêm os críticos – essa raça em extinção, cada vez mais dedicada ao culto da najice⁶ pela najice (mais vale uma frase mordaz que o possível talento de alguém) – e descem a lenha, os coleguinhas de profissão arrastam seu nome na l(h)ama. Todos insatisfeitos, cobrando a produção de uma grande obra. Como se fosse possível, neste país onde, para (sobre)viver, o escritor precisa também ser jornalista, tradutor, bancário, roteirista, revisor, publicitário, e arrancar de míseros feriados, fins de semana e noites escassas algo “do porte”, digamos, de *Os Buddenbrooks* ou *Crime e castigo*. Pode?

Não, escritor brasileiro não existe. Ele é um personagem inventado por si próprio, ao qual, fora ele mesmo, e ainda assim nem sempre, pouca gente dá crédito. (Abreu, 2005c, p.143-4)

O livro – que chegou a ser agraciado com o Prêmio Jabuti, uma das maiores honrarias literárias brasileiras – continuou recebendo críticas, em geral positivas, ao longo dos anos, como a de Odovaldo Portugal, do Rio de Janeiro, reproduzida na *Folha de Londrina*, de 5 de janeiro de 1984, em que o crítico destaca que Caio, ao retratar sua geração segregada, “deixa transparecer em sua obra sinais distantes de uma ‘autobiografia’”, ou mesmo a simpatia de Caio pela “proliferação de uma literatura autobiográfica recente como sinal de bons tempos”. E afirmando que *Triângulo das*

⁶ “Najice”, para Caio, são as maldades de cada dia, de cada um, mesmo as de Deus, como ele escreve em sua crônica “Deus é naja”, publicada no Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* de 15.7.1986: “Estás desempregado? Teu amor sumiu? Calma, sempre pode pintar uma jamanta na esquina [...] Naja ou não. Deus (ou o Diabo?) guarde sua capacidade de rir descontroladamente de tudo. Eu às vezes, só às vezes, também consigo. Ultimamente, quase não. Porque também me acontece – como pode estar acontecendo a você que quem sabe me lê agora – de achar que tudo isso talvez não tenha a menor graça. Pode ser: Deus é naja, nunca esqueça, baby” (Abreu, 2006b, p.33-4).

águas ecoa momentos mais altos da obra de Caio, como *Pedras de Calcutá* ou mesmo *Morangos mofados*, sentencia que

Em “Triângulo das Águas” fica evidente que a obra de Caio pode freqüentar os nobres salões de uma academia ou propor rupturas na formação de futuros “best-sellers”. É claro que esta não é a proposta básica do livro. O autor, como artesão já veterano no ramo, trabalha com signos e códigos temporais e isto resulta numa literatura agradável e fluente [...] Mais para blues do que para rock’n roll, “Triângulo das Águas” dispara a procura do tom que possa quebrar um certo linealismo tão evidente na atual produção literária.

Uma crítica inusitada com foco em *Triângulo das águas*, intitulada “Uma narrativa com ascendentes”, abrangendo também livros anteriores de Caio numa leitura inovadora de sua obra até então, pelo prisma da Astrologia, ganhou espaço no concorrido “Folhetim” da *Folha de S.Paulo* de 18 de agosto de 1985. A crítica é assinada por uma desconhecida Lupe Garrido cuja foto (em que aparece de turbante!) traz na legenda: “formada em Psicologia e Letras pela USP e em Astrologia pela British Faculty of Astrological Studies: está preparando *Literatura Brasileira – Por uma Perspectiva Esotérica*”. Apresentando chaves de leitura para o texto ficcional de Caio por meio de críticas anteriores, como a de depoimento de uma geração relacionado à contracultura de Heloísa Buarque de Holanda, a “capacidade de imprimir sinceridade ao texto” de Geraldo Ferraz, a loucura lúcida e a magia do encantador de serpentes por Lygia Fagundes Telles, até mesmo a “obsessões adolescentes” por Regis Bonvicino, passando ainda pela perspectiva social por Marilyn Jiménez de 26 de abril de 1985 para o *World Literature Today* da Universidade de Oklahoma, em que se lê que “*Abreu seems to be telling us that Brazil must live through the surrealist night of its present to emerge as a new, stronger society in the future*”,⁷ Lupe Garrido vai diretamente ao ponto do que, segundo ela, consiste o mais marcante da obra de Caio, ou seja, a relação de cada livro com o todo, num enfoque holístico em que o “universo inteiro é um sistema completo e que dentro do grande todo há todos menores”, coincidindo a leitura com a idéia de sincronicidade de Jung.

Desse modo, a autora parte da compreensão de que “A obra de CFA está toda permeada desse tipo de reflexão sobre o universo, a sociedade e o ser humano, mas o próprio autor parece tornar-se consciente disso somente a partir de seu terceiro livro (‘O ovo apunhalado’). Em *Pedras de Calcutá*, ela identifica a primeira referência

⁷ “Abreu parece dizer que o Brasil deve atravessar a surrealística noite de seu presente para emergir, no futuro, como uma nova e forte sociedade.”

claramente astrológica no conto “Sim, ele deve ter um ascendente em Peixes”, e em *Morangos mofados*, a estruturação do texto sobre fórmulas ocultistas, como o princípio *yin* e *yang* do mofo e dos morangos: “Ao final, no conto-título, *yin* e *yang*, mofo e morangos, unem-se em equilíbrio, sugerindo holisticamente a *desesquizofrenização* do indivíduo através da fusão com o todo”.

Já em relação a *Triângulo das águas*, as bases ocultistas se revelam mais abertamente, uma vez que as três novelas ou noturnos são estruturadas pelos signos do elemento Água, “o reino das emoções profundas e das reações de sentimento, indo desde paixões compulsivas e temores irresistíveis até uma aceitação e um amor que abrange toda a criação” (citando *The pulse of life*, de Dane Rudhyar). Assim, para “Dodecaedro”, há a “trama de desilusão, destruição e posterior (nova) consciência”, considerando que Peixes “devem esvanecer-se todas as ilusões sociais, o idealismo exagerado, as noções excêntricas, os fetiches revolucionários, o materialismo científico” (referência à mesma citação anterior); para “O marinheiro”, a referência é Escorpião, entendida como “um meio para alcançar o êxtase no qual o indivíduo converte-se em algo mais que ele mesmo” (Rudhyar, *The planetarization of consciousness*); para “Pela noite”, o arquétipo canceriano remonta ao símbolo do caranguejo, revelando tratar-se de “uma criatura cujos movimentos são regressivos ou laterais, cuja evolução está num beco sem saída, formado por uma forte carapaça que encerra a vida – mas uma carapaça que também se renova a cada vida”. A autora encerra sua crítica informando que, além dos detalhes astrológicos, muitos outros elementos justificam essa leitura holística, como as evocações a orixás do candomblé (referência a Pierre Fatumbi Verger, *Os Orixás*) presentes em “Dodecaedro”, ou mesmo as sugestões dos arcanos do Tarot, cores, ervas, números e nomes freqüentemente mitológicos, arquetípicos, advertindo, porém, que “Tudo isso quem sabe possa esclarecer uma leitura do autor, embora fatalmente corra-se o risco de rotulá-lo, preconceituosamente, de ‘místico’ e, portanto, ‘não-científico’, ‘não-racional’”.

Essa diferente leitura da obra de Caio poderia de fato ter sido uma “inovação” em termos de crítica literária, partindo sobretudo de uma suposta autora acadêmica que, amparando seu texto em citações confiáveis e de autores respeitados trazia à tona elementos realmente constitutivos da obra do autor, de fato experimentados por ele em sua vida e elaborados por meio de uma robusta escrita ficcional, não fosse o fato “real” de que Lupe Garrido nada mais era do que um pseudônimo do próprio Caio Fernando Abreu. A “brincadeira” fora proposta pelo “Folhetim” (e nisso também consistia uma

das originalidades do suplemento) a autores da “nova geração”, como Ignácio de Loyola Brandão, João Silvério Trevisan, Márcio Souza, Reinaldo de Moraes, de escreverem sobre suas obras, explicando-as, rebatendo críticas e ampliando leituras, protegidos, enfim, por um pseudônimo.⁸ A verve crítica e irônica de Caio certamente o fez apelar para uma suposta autora legitimamente acadêmica, que misturasse elementos tão incomuns às críticas e ao “bom gosto” literário para, com isso, revelar ao leitor que a verdadeira literatura não prescinde tão-somente de temas mais “nobres” ou naturalmente aceitos como constitutivos de uma “boa” e “elevada” literatura, tal como desabafará depois na entrevista a Marcelo Bessa já citada, a respeito da incorporação em sua obra daquilo que não parece material “digno, literário”, como bem apontou José Castello.

À beira do abismo

O ano de 1988 seria muito propício a Caio, e esse período viria a ser considerado de inquestionável amadurecimento em sua obra, em razão do lançamento da “novela” infanto-juvenil *As frangas* (pela Editora Globo) e um de seus melhores livros de contos, *Os dragões não conhecem o paraíso* (pela Companhia das Letras). Em relação ao primeiro, Marisa Lajolo, professora da Unicamp, escreve “Bendita dispersão” para *O Jornal do Brasil* de 30 de maio de 1989. O destaque dessa crítica fica por conta do que Lajolo entende ser o ponto do livro, ou seja, a escrita dispersiva bem ao gosto, assumidamente, de Clarice Lispector, “Jeito que Caio toma emprestado e que dá certíssimo”:

Pois, se dispersão é, realmente, o nome do procedimento através do qual Caio vai adiando como que indefinidamente o desenrolar da história, isto está longe de desrecomendar o livro. Muito pelo contrário, como é um procedimento estilístico bem engendrado (isto é, literariamente arquitetado e não fruto ocasional da incapacidade de o escritor concentrar-se no que está escrevendo...), fissa o leitor. Que se deixa envolver pela mansidão da falta do texto, e fica cativo da história.

É por meio dessa dispersão que o autor, segundo Lajolo, “prefere o percurso à chegada”, no que é muito bem-sucedido. E nisso, para ela, mais do que na dedicatória e

⁸ Como ilustração, seguem os autores, seus pseudônimos e os títulos das resenhas: Márcio Souza escreveu como Ferdinando Farder “Introdução à hipo-estrutura do romance marciano”; Reinaldo de Moraes escreveu como Lynda Boring “Esplendor e miséria de um abacaxi”; João Silvério Trevisan escreveu como Jean-Paul Carraldo “Vagas notícias de Dona Melinha”; Ignácio de Loyola Brandão escreveu como Eunice Farés “O beijo não vem da boca: absorvente e sempre livre” (cf. Chaga, 2001).

no reconhecimento a Clarice como musa, reside a verdadeira homenagem de Caio à autora, sem comprometer sua novela com uma mera imitação ou mesmo uma reprodução de *A vida íntima de Laura* com que o texto de Caio também dialoga. A única objeção de Lajolo ao livro se refere ao que considera ser um pedagogismo por parte do autor, desenvolvendo o que ela entende ser uma “pregação ecológica” ou preocupações patrióticas antigas e fora de moda que lhe soam um pouco forçadas – na verdade, essa preocupação ecológica de Caio não seria assim tão gratuita, pois sempre esteve presente em seus textos e ainda com mais força aparecerá no final de sua vida.

Em relação ao outro livro então lançado, *Os dragões não conhecem o paraíso* viria a ser considerado um dos melhores de Caio, e, numa atitude que se revela pioneira, ele assim apresenta seu livro, antecipando, de certa forma, um modo contemporâneo nosso de escrita de romances, fragmentado e composto como um jogo de textos que se articulam mantendo uma tênue linha que os costura e liga cada um deles:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando 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. Mas o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de romance-móvil. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado mas, de algum modo – suponho – completo.

Dragões chegou a receber um comentário do crítico John Gledson em “Brazilian Notes” do *Times* (29 de julho – 4 de agosto de 1988), por ocasião de sua participação no Congresso da Abralic em Porto Alegre naquele ano:

[...] but when one looks at younger writers, it is hard to avoid an impression, not so much of disorientation as of deepening despair. It is shocking, for instance, to read the list of the relatively young and talented dead to whose memory Caio Fernando Abreu dedicates his latest collection of stories. *Os dragões não conhecem o paraíso* (Dragons don't go to heaven) – suicides and victims of AIDS among them. The thirteen stories themselves, described on the cover as “an interior portrait of present-day Brazil”, and which begin, appropriately, with “A horrible story”, certainly show us an interior portrait of a cornered generation (Abreu, a gaucho, was born in 1948, and has been publishing since 1973). As Silviano Santiago argued in one of the best papers at the conference, Brazilian writing, like intellectual life in general, since the 1964 coup has become less ingenuous and more critically aware of the social and political power-structure..⁹

⁹ “[...] 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 talentosos mortos, à memória dos quais Caio Fernando Abreu dedicou seu mais recente livro de

Três anos depois, em 1991, o próprio John Gledson, com James Higgins, orientaria uma dissertação de mestrado – certamente o primeiro estudo acadêmico, e internacional, sobre a obra de Caio – no Institute of Latin American Studies da Liverpool University, de Stephen Wassall, cujo título era *The theme of “Love” in Caio Fernando Abreu’s “Os dragões não conhecem o paraíso”*, coincidindo com a edição da obra em inglês e também com as primeiras recepções da obra de Caio no estrangeiro. Nesse estudo, Wassall elege sete dos treze contos do livro para seu estudo sobre o tema do amor em Caio, apresentando inicialmente uma rápida biografia do autor delineada pelas influências recebidas na sua vida e obra por Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan e Osman Lins, revelando ainda a contribuição de Caio para a literatura brasileira contemporânea. O autor percebe nos contos de Caio a interseção entre vida e obra, entre realidade e ficção, e assim orienta seu olhar para os modos de amor explicitados nos contos em estudo.

É também a questão do “amor” que pontua o prefácio que a escritora Márcia Denser (2005) escreveu para a reedição de *Os dragões não conhecem o paraíso* – para ela o melhor de Caio – na coleção “Caio 3D” (2005c). Do lugar de fala como amiga pessoal e de geração de Caio que foi, Denser, tão contundente quanto ele, vai direto ao ponto, ressaltando que Caio não mente quando diz que vai tratar do amor, “apenas se equivoca absurdamente”, uma vez que não aborda o amor nem pelo sentido genérico nem pelos aspectos solares de Eros, mas o “Amor tal como é vivido e sentido por ele próprio, ou seja (de acordo com os textos), relacionado a medo, abandono, loucura, morte, sexo, memória. As inúmeras faces de um Eros sinistro e noturno, representado sempre como maldição, nunca como benção”. E explica: “Então são contos sobre o que *o amor não é*, sobre sua ausência, sua infinita carência”, destacando que no único conto em que o amor se realiza como final feliz (“Mel e girassóis”) está explícita a realização como paródia do “Amor-Mercadoria”, “crítica que duplica a crítica preexistente no conto parodiado ‘Ventos alísios’ de Júlio Cortázar”. A oposição desse tipo de amor sentido na vida real se estabelece, para ela, na ficção, que, inversamente à vida, dá lugar

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). Como Silvano Santiago argumentou em uma das melhores palestras do congresso, tanto os autores brasileiros como a vida intelectual em geral se tornaram menos ingênuas e mais criticamente conscientes da força estrutural político-social a partir do golpe de 1964.” (Agradeço a tradução a Dinah Piotrovsky)

ao questionamento, à revelação, ao desenvolvimento, elaborados assim pela técnica bakhtiniana da inversão de que Caio era mestre: “de dizer pelo que não é dito, significar pelo oposto ou pelo implícito, pelo subtexto ou pela elipse – suas ilhas de silêncio”.

Denser (2005) considera também que a impotência e a desesperança reveladas no livro pelos contos de Caio são fruto de uma realidade sociopolítica totalmente adversa, como aquela vivida no Brasil nos anos 1980 com uma inflação absurda de trezentos por cento ao ano, o que fatalmente exclui a possibilidade de se pensar um futuro: “Mas é nesse contexto que os heróis anônimos de Caio fazem todo o sentido. Abstraindo-se a Aids, o contexto econômico da época era tão adverso que por si só explicaria a ausência de projeto existencial e prospecção futura dos seus personagens”. Considera, porém, que “a obsessão de Caio F. pela temática amorosa associada a um Eros socialmente interdito é suficiente para esboçar a dimensão trágica do conflito central, aliás, insolúvel, de seus personagens/narradores”.

Ressaltando a sofisticação da escrita poética de Caio, em que, antes até de contar o amor ausente, canta-o, como acontece em “Sem Ana blues”, Denser destaca que a ausência da pessoa amada nesse conto se constrói pelo abrangente e minucioso inventário da ausência “através da proliferação neobarroca de ações, dum desencadear vertiginoso de reações, conseqüências, pessoas, eventos, fatos sempre a partir do vazio, da ausência – mais presente *in absentia*” (ibidem p.10). É assim que Denser conclui que não é propriamente no tema, no enredo ou nos personagens que reside a grande arte de Caio F., mas na “linguagem – ambígua, fragmentada, descentrada e esquizofrênica, poética e antiliterária, minimalista e abusiva”, e que graças a essa linguagem é que “a literatura *confessional* de Caio F. se realiza como síntese de lirismo pessoal e sentimento coletivo” (ibidem, grifo nosso).

Essas considerações a respeito da obra de Caio, em que pese a escritora ter sido sua amiga pessoal e ter com ele partilhado um momento especial de criação no cenário da literatura brasileira, os chamados anos 1980, são, na verdade, explicitadas de modo mais detalhado na dissertação de mestrado que Márcia Denser apresentou em 2003 ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, sob a orientação da professora Cecília Almeida Salles. Com o estudo *Fenômenos estético & midiáticos do conto urbano brasileiro 70/90 – Por uma poética da prosa* a autora procura identificar e examinar os fenômenos estéticos e midiáticos, como paródia, montagem, fragmentação, ruptura de gêneros e diluição da fronteira entre alta e baixa cultura, na narrativa curta urbana do período em análise. Para tanto, Denser parte do

estudo da obra de escritores ligados ao *boom* literário de 1975, como Cai Fernando Abreu, Rubens Fonseca e Sônia Coutinho – a primeira geração formada no interior da indústria cultural brasileira –, procurando estabelecer conexões entre os meios de comunicação e a produção literária do período.

No que se poderia considerar uma segunda parte desse prefácio, Denser abandona o tom crítico voltado especificamente para a obra de Caio e lança seu olhar lacrimajante ao Caio amigo, para sempre ausente, comentando suas *Cartas* e sua maneira de viver e escrever, e se assim o faz é pelo motivo simples de que em relação a Caio “é impossível tentar compreendê-lo sem associá-lo à sua literatura”, tal como já dissera Affonso Romano de Sant’Anna em relação a Tom Jobim e Vinícius de Moraes: “A biografia e a bibliografia informam o mesmo comportamento estético-existencial”. No que diz a respeito ao amigo, cúmplice, colega, Denser ainda ousa dizer que Caio foi mais além disso, “pois à sua vida & obra ele acrescentou a morte, encarnando a contragosto o espírito dos anos 80, a década perdida”. Isso porque, segundo ela, embora Caio obviamente não quisesse morrer, sua obra, contudo, está coalhada dessa idéia de morte, sobretudo a partir de 1980, por vezes como metáfora da própria Aids que o levaria: “foi como se a invocasse, convidasse, previsse, assumindo seu clima [...] – exercendo uma estética autocondenatória...”. Estética essa que, para Denser, revela uma “condenação que fazia sentido no plano moral e religioso de seus rígidos padrões herdados”, e que acabou também fazendo sentido no plano existencial: “A primeira autocondenação foi inconsciente, a segunda não, mas o mal já estava feito. De modo que sua morte foi suicídio” (ibidem, p.11).

Denser finaliza sua crítica apontando que Caio não teve tempo suficiente para superar em sua obra aquilo que considera seu apego a uma expressão de sua natureza gay, o que por certo o tempo e a inevitável maturidade lhe trariam, fazendo-o transcender a questão do gênero em sua ficção. A questão aqui, contudo, parece mal colocada e mereceria uma melhor explicitação, pois um mergulho maior na obra de Caio leva à constatação de que não necessariamente ela tenha se restringido a essa temática, como se pretende discutir no próximo capítulo, mas sim aprofundando-se na questão do homem e do seu lugar no “seu” mundo. A própria autora, parágrafos antes de seu texto, se pergunta “Será que as impressões de Caio F. no imaginário posterior se reduzem a estereótipos gay? O que é, simultaneamente, inevitável e lastimável, sobretudo quanto à recepção futura da ficção do autor gaúcho”.

O que Denser certamente pretende dizer é que, se, por um lado, a questão da sexualidade – mais especificamente, da homossexualidade – foi muito bem colocada por Caio na literatura brasileira num determinado momento, por outro, ele, infelizmente, não teve tempo suficiente para “depurar” sua escrita a ponto de conseguir dissociá-la desse estigma do “escritor homossexual” que sempre o acompanhou em vida – mas também na morte, agravado pelo fato de que a Aids, de que foi vítima, era (ainda é!), de forma equivocada e conservadora, uma doença vista e associada à homossexualidade, o que por certo pode ter contribuído para cristalizar essa recepção de sua obra ainda anos dias de hoje. Isso também, de certo modo, pode ter se dado com a própria obra de Márcia Denser que, de início, sempre foi associada a um “erotismo” feminino acima de qualquer outra particularidade; mas para ela, agora, em sua criação, já é possível distinguir esse fato amadurecido em sua escrita em razão do distanciamento temporal alcançado em relação a essas questões que agora se colocam de outro modo.

Ela mesma reconhece em depoimento a este estudo que tanto Caio quanto ela, e também Sônia Coutinho, são precursores de um modo de tratar a questão do erotismo – feminino ou homossexual – com um sentido totalmente inusitado até então, não apelando nem para as dissimulações, como no caso de escritores das gerações anteriores, tampouco para o chulo ou para a pornografia grosseira e barata, como normalmente se fazia no outro extremo do erotismo. Isso ela atribui a uma questão geracional daqueles que, como Caio e ela mesma, viveram a transição de uma forma antiquada de concepção das relações afetivas para aquela então pautada pela liberdade sexual pelo uso da pílula e também pela liberdade de expressão sexual fora dos padrões convencionais/heterossexuais, ou seja, em razão da nova subjetividade que despontava. E isso tudo mediado pela inserção do “pop” na literatura, o que possibilitou a esses autores uma proximidade com os leitores no tempo mesmo de suas vivências e amadurecimento de suas experiências em curso, e mesmo uma projeção na obra futura de alguns escritores que hoje já partem de uma base antes conquistada pela geração de Caio e de Denser e vão reprocessando os procedimentos então apreendidos ou recebidos de escritores então mais velhos, ainda que da mesma geração. Ou seja, os novos tempos e os novos modos de dizer, de pensar, de viver a sexualidade e de se expressar foram, de certa forma, canalizados inicialmente para a obra de Caio e de Denser de forma pioneira, mas Caio, segundo Denser, pela sua morte prematura, certamente não teve o tempo necessário para rebater ou desconstruir seus estigmas com seu próprio texto, o que por certo caberá aos críticos como tarefa no momento em que sua obra passa a ser

estudada, sobretudo na universidade, com mais afinco e com mais detalhamento de seus temas, de seu modo de escrever ou mesmo de ser lido pelas novas gerações.

Pelo menos, é o que se espera, considerando que a própria crítica, no seu mister, deve buscar caminhos de leitura, e se despir de preconceitos e lugares-comuns para saber extrair da obra do autor aquilo que realmente interessa à literatura em geral, e à brasileira em especial. Uma rápida passagem de olhos pelos trabalhos acadêmicos elaborados e em fase de elaboração no seio da universidade revela que, doze anos passados da morte de Caio, a academia começa a perceber em sua obra uma coesão que por certo não fora bem percebida conforme seus livros iam sendo publicados e lançados. E essa coesão acaba por personalizar Caio na literatura brasileira não só pela sua genialidade, claro, mas também pela ausência de autores que a ele se igualem, tanto no que diz respeito ao tratamento dos temas que lhe eram caros, como também no que se refere ao apuro de sua construção ficcional e aos recursos estilísticos de que lançava mão para criar.

Em busca de si mesmo

A década de 1990 começa com a concretização de um projeto alimentado por Caio, segundo ele mesmo, há pelo menos treze anos: a publicação do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, o segundo de sua obra. A escrita do livro começa a se tornar realidade em abril de 1985 com o acerto firmado entre Caio e Luiz Schwarcz então na Brasiliense, mas que só veio a ser concretizada em 1990, e pela editora Companhia das Letras, de Schwarcz. Até a edição do livro, é possível perceber a presença da personagem Dulce na vida do escritor pelas cartas que enviava aos amigos, como naquela de 18 de abril de 1985 a Jacqueline Cantore:

Dulce me invade a cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei de sola. Mas vai nascer. Fico todo grávido e imediatamente me vêm *caixas* de Domeq na cabeça. O problema mais grave é que Dulce bebia mesmo era gim. Acho que ela se parece com Tonia Carrero. E era Leo/Tôro ou Tôro/Leo, com uma Lua em Pêxes [...] Novidade: Dulce, na verdade, só bebe Strega. Flambado. E é dada a premonições, daí minha idéia de Lua em Peixes. Me forjarás esse mapa? Te darei maiores dados na seqüencia, imagino que Dulce teria agora por volta de 50/55 anos. Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que direção Dulce terá se transformado? (Abreu, 2002, p.128-30)

Esse breve perfil da personagem Dulce Veiga em composição revela o quanto Caio se envolvia com suas criações e histórias, a ponto mesmo de vagar pelas ruas da periferia para descobrir “locações” ou uma casa específica que pudesse melhor materializar o cotidiano de algum personagem, desenvolver um mapa astrológico do personagem e de traçar detalhes de sua suposta existência, colocando-se no encaixe de suas características mais marcantes – o que de resto acaba revelando o próprio enredo de seu romance que é a busca incessante de um jornalista pelo paradeiro de uma grande diva da música popular desaparecida de modo suspeito no auge de sua carreira. Essa “real” identificação com sua história, com seus personagens era uma obsessão de Caio, que parecia mesmo mal conseguir dissociar sua vida e de suas histórias, de seus contos. É assim que, no *Correio Braziliense* de 2 de setembro de 1990, Rogério Menezes comenta, a respeito da escrita do romance, a utilização, por Caio, do método Stanislavski misturado à macrobiótica¹⁰ para escrever:

Caio Fernando Abreu, bem-humoradamente, confessa que desenvolve o “método Stanislavski de escrever”. Parodiando o teatro, tal procedimento implica em [sic] o autor vivenciar o que o personagem vivencia para, a partir daí, criar personagens mais “críveis”. Não hesitou, portanto, em se encher de *Lexotam* com conhaque para poder perceber que tipo de coisa passava pela cabeça de alguém ao misturar e provar um coquetel tão explosivo [...] Essa naturalidade com que o autor encara as drogas reflete-se nos seus personagens. Eles, sem culpa, cheiram cocaína, fumam maconha e bebem conhaque com a mesma leveza com que um adolescente toma um sorvete de goiaba em pleno verão.

O mesmo crítico ainda observa que certamente críticos mais amargos vão torcer o nariz para esse romance de Caio, como normalmente acontecia e sempre em razão dos preconceitos explicitados por causa dos temas e da forma como Caio escrevia, mas acredita que o público não fará o mesmo: “E faz bem. A odisséia de Dulce/Márcia Felatio e personagens tão reais quanto eu e você não quer fazer apologia da dor e sim do momento de busca”.

¹⁰ A relação com a macrobiótica se refere ao fato de Caio ter mencionado que no período da escrita do livro, pela leveza pretendida com a nova vida de Dulce, passara também a consumir alimentos mais leves preparados por ele mesmo, que o ajudavam a escrever melhor. A relação de Caio com as drogas se inscreve no quadro de suas experiências vivenciais, assumindo, porém, jamais ter se viciado em nenhuma delas, ainda que as tenha de fato consumido em determinados períodos. Aliás, a relação de Dulce Veiga com o “Santo Daime” no romance também espelha a sua própria relação com o chá alucinógeno, que abandonou depois de os seguidores da seita exigirem que ele deixasse de fumar! Mais tarde, Caio teria manifestado certo descontentamento quanto ao fim escrito para o romance, relacionado ao suposto consumo do chá pela personagem.

O romance virou filme, conforme acordo firmado entre Caio e o cineasta Guilherme de Almeida Prado já desde antes mesmo de o romance nascer. Aliás, Almeida Prado conta que, na verdade, o romance acabou nascendo antes até como estratégia para a posterior viabilização do filme – daí também sua linguagem tão próxima de um roteiro ou mesmo de um filme “B”, com cenas bem montadas quanto ao que se refere a uma produção cinematográfica, como escreverá depois José Geraldo Couto para o prefácio da segunda edição do romance em 2006 pela Editora Agir. As dificuldades para a realização do filme, segundo Prado, advieram, como era de esperar, do desinteresse de investidores “pelo fato de a obra de Caio estar associada à temática homossexual”.

Uma das primeiras resenhas feitas sobre o romance apareceu no Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* de 30 de agosto de 1990, assinada por ninguém mais que João Silvério Trevisan que, de início, destaca sua admiração pela escrita sofisticada, cuidada e elegante de Caio, fazendo-o “ocupar uma posição ímpar na atual literatura brasileira”. Destacando o que considera novidade na “construção lépida do texto”, Trevisan aponta a noção de ritmo presente sobretudo na imprevisibilidade dos cortes e passagem de clima, “usando pequenos saltos para enriquecer, ali onde poderiam minar, a trama e o estilo”, destacando ainda o sucesso de Caio em ter transformado, de maneira fascinante, a cidade de São Paulo numa “personagem romanesca (coisa que eu julgava impossível) e um clima de cruel decadência que fazem desse romance um Cult na linha de Blade Runner”. Mas adverte:

Mas ali, onde ganha em agilidade, o romancista Caio Fernando Abreu parece distanciar-se do sofisticado contista que é. Trabalhar sobre estereótipos sugere repetição de fórmulas, o que não passa de uma armadilha. Ao contrário, faz-se necessário *criar* (ou recriar) literariamente o estereótipo, o que não é nada fácil. Isso nem sempre acontece nesse romance. Seus personagens ficaram prejudicados de uma maneira geral, desde o repórter protagonista até a cantora Dulce Veiga, passando pelo personagem Rafic, um turcão novo-rico. (A grande personagem, a meu ver, acaba sendo a perturbada estrela de rock Márcia Felatio, dona de uma ambigüidade convincente).

Trevisan, na verdade, dá uma longa volta para dizer que em relação à linguagem mais enxuta e de ritmo meticuloso do romance, prefere o Caio contista com sua sedução poética mais esparramada e sem limites, o que leva a crer que o romance não seria assim tão significativo na obra de Caio como os contos facilmente o eram: “Não que uma coisa seja melhor do que a outra – não há isso de poeticamente melhor. Trata-se

simplesmente de gosto. E eu pendo indiscutivelmente para o lado do contista, porque este romance me dá gosto de quero mais: aquele algo mais que os contos têm de sobra”. E conclui perguntando, afinal, quem é Dulce Veiga?: “Deus, o Brasil, o amor? Não, diria o autor, Dulce Veiga c’est moi”, numa revelação de que, embora Caio tenha afirmado que o exaustivo trabalho de escrita do livro o tenha levado a uma construção mais ficcional em sua obra (o que, aliás, de certa forma sempre procurava), falhou de novo em sua tentativa de distanciamento de si mesmo, desta vez no romance.

A crítica da revista *IstoÉ* de 17 de outubro de 1990, assinada por Patrícia Cardoso, destaca o que o livro teria de mais óbvio, e por isso mesmo mais perigoso, ou seja, um romance policial. É assim que a autora da crítica parece inicialmente cair na armadilha de Caio ao classificar seu próprio texto como “um romance B”. De fato, muito desse tipo de romance serve como estrutura para a história de Dulce Veiga, mas o que ressalta do romance é, sobretudo, a busca de si mesmo empreendida pelo personagem narrador, um jornalista de quem não se sabe nem sequer o nome. Assim, ao identificar o romance com a obra anterior de Caio, a autora revela o verdadeiro conteúdo do romance: “É esta busca *de* Dulce Veiga – e não a busca *a* Dulce Veiga – que acaba prevalecendo: é a “outra coisa” que a personagem-investigadora acaba encontrando ou, ao menos, aprendendo a procurar”, ao que ela acaba associando, de certa forma, com a busca de Caio por uma escrita, aparentemente, mais “simples e direta”, o que não necessariamente se revela verdadeiro quanto à obra do autor.

Segundo o próprio Caio, em entrevista a José Castello para o Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* de 9 de dezembro de 1995, o romance não foi compreendido e assimilado no Brasil tanto quanto o foi na França. É assim que, em matéria assinada por Nicole Zand no *Le Monde* de 10 de junho de 1994, “Infernal Brésil”, pode-se ler:

*L'intrigue policière, on l'aura compris, importe moins pour Abreu, dans ce roman qui n'a finalement rien d'un 'polar', que la quête de soi, dans un monde agressif et déglingué, où la laideur est beauté, où regne la confusion des sexes, des religions et des esprits. Où les drogues dures sont le substitut inévitable à un monde où, au-delà du bien et du mal, règne le Rien.*¹¹

*Onde andar*á Dulce Veiga acabou sendo contemplado com o Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de Melhor Romance do Ano de 1991 e, ainda

¹¹ “A intriga policial, compreender-se-á, importa menos para Abreu, nesse romance que finalmente nada tem de ‘polar’, do que a busca de si mesmo, num mundo agressivo e deslocado, onde a feiúra é beleza, onde reina a confusão dos sexos, das religiões e dos espíritos. Onde as drogas pesadas são o substituto inevitável de um mundo em que, para além do bem e do mal, reina o Nada”.

nesse ano, com as edições francesa *Les dragons ne connaissant pas le paradis* (por Claire Cayron) e inglesa *Dragons don't go to Heaven* (por David Treece), uma nova etapa na carreira de Caio se abre, levando-o a passar uma temporada na Europa, apresentando seus livros para as editoras por intermédio de sua agente Ray-Güde. Volta ao Brasil e, em 1992, passa nova temporada na França, como bolsista durante três meses da MEET (Maison des Écrivains et Traducteurs Étrangers), com o compromisso de, ao final de sua estada, entregar para publicação um texto de qualquer gênero. Na mesma casa já haviam se hospedado o cubano Reinaldo Arenas e o argentino Ricardo Piglia, dentre outros. Essa passagem de Caio pela MEET lhe proporcionou a escrita em francês da novela “Bien loin de Marienbad”, somente traduzida e editada no Brasil em 1996 como “Bem longe de Marienbad”, compondo o livro que preparava quando faleceu, intitulado *Estranhos estrangeiros*. O ano de 1993 é passado novamente na Europa, com leituras em Amsterdã, Utrecht e Haia; participa em Berlim do “Congresso Internacional de Literatura e Homossexualismo”; lança em Milão *Dov'è finita Dulce Veiga?* (por Adelina Aletti). Com Rubem Fonseca e Sônia Coutinho, representa o Brasil na III Interlit, “Encontro Internacional de Escritores”, em Erlagen, Alemanha.

O ano de 1994 começa com a reedição de seu primeiro romance, *Limite branco*, pela Siciliano e *Onde andaré Dulce Veiga* é indicado como um dos seis finalistas para o Prêmio Laura Battaglion de melhor romance traduzido na França. Em outubro, passa a ser colaborador do “Caderno Cultura” do jornal *Zero Hora*; lança *Waar zit Dulce Veiga?* em Amsterdã, e *Qu'est devenue Dulce Veiga?*, em Paris. Participa da “46ª Feira Internacional do Livro de Frankfurt”, que teve o Brasil como país-tema. Lança *Waas Geschach Wirklich mit Dulce Veiga?* em Berlim e participa de leituras com Ignácio de Loyola Brandão e Sérgio Santana em Berlim, Hamburgo, Dortmund, Bonn, Köln, Bad Berleburg e Aachen.

As viagens pela Europa e os muitos compromissos literários de lançamentos, leituras, encontros etc. acabam, infelizmente, sendo interrompidos pela notícia da doença que, de certa forma, já vinha dando sinais, conforme se depreende de cartas desse período. Depois de uma profunda crise emocional e uma “pane” física/mental, Caio é internado no Hospital Emílio Ribas, em São Paulo, de onde só sai para retornar definitivamente para Porto Alegre, voltando a morar na casa dos pais. Começa assim seu calvário em razão da Aids que o vitimaria apenas um ano e meio depois. Na mesma ocasião, numa atitude de extrema coragem e transparência, Caio se assume publicamente como portador do vírus HIV, declarando sua condição na primeira das

quatro “Cartas para além do muro”, crônicas publicadas nos dias 21 de agosto, 4 e 18 de setembro no *Estadão*; a última delas foi publicada também no mesmo jornal em 24 de dezembro de 1995, apenas dois meses antes de seu falecimento. Ainda nesse ano, o conto “Linda, uma história horrível”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, é incluído na antologia *The Pequim Book of International Gay Writing*, tido como a primeira obra ficcional da literatura brasileira a tratar da questão da Aids (embora não fosse de fato a primeira a tratar da questão) ainda que tenha sido escrita numa época bem anterior à declaração oficial do autor de que era portador do vírus da imunodeficiência humana.

O pretérito do futuro

O último livro de Caio lançado ainda em vida foi *Ovelhas negras*, pela editora Sulina, uma antologia reunindo textos que outrora foram recusados pelo próprio autor por variados motivos. A publicação do livro teve grande repercussão na mídia, mas infelizmente não pelo seu caráter literário, mas sim por Caio ter se tornado uma celebridade mórbida, bem ao gosto de publicações que exploram esse tipo de notícia. Na última entrevista que deu a Marcelo Bessa (1997a), ao falar sobre isso, Caio critica mais uma vez a ocupação do lugar de crítica literária por jornalistas inexperientes que escrevem sobre tudo, tomando o lugar de verdadeiros críticos, segundo ele mesmo, como Antonio Candido, Flora Süssekind, Silviano Santiago e tratando a literatura como um “açougue”. Sobre sua declaração pública de soropositividade ter, de certa forma, contribuído para que *Ovelhas negras* não ter recebido muita atenção, Caio considera: “Sinto que houve, primeiro, quando me declarei soropositivo um espanto, depois um movimento meio de solidariedade, misturado de piedade com escândalo. E acho que *Ovelhas negras* não recebeu atenção crítica. Ganhou muita nota, teve muita entrevista e aí os caras só queriam saber sobre AIDS, era um absurdo. Aí parei de falar. Depois do Jô Soares, parei. Porque o meu trabalho literário continua” (ibidem, p.14). Ele destaca, porém, as excelentes críticas de José Castello, já citada aqui, e Geraldo Galvão Ferraz “Da revolta ao resignado zen”, do *Jornal da Tarde* de 26 de agosto de 1995:

Há de tudo no livro, desde uma narrativa ingênua feita aos 14 anos, curiosa por mostrar algumas obsessões do autor em botão, até um texto maduro, dolorosamente autobiográfico, sobre um romance desesperado que, contudo, traz uma nota aguda de esperança que empolga e arrebatava o leitor (exatamente como o final de *Morangos mofados*). O conto *Depois de Agosto* revela o escritor afiado como nunca, que consegue manipular a narrativa como bem entende, sem que tal

habilidade prejudique a fervura do caldeirão emocional em que a trama se desenvolve. É um texto notável nos seus momentos de depressão e exaltação, na agilidade da linguagem, na capacidade de flagrar o pedaço certo de realidade e de descrever o detalhe exato do psicológico. O conto é ofegante, arquejante, entrecortado. As frases se amontoam como se tivessem pressa de sair.

Caio concorda com Bessa de que houve um certo desconforto na mídia com a “brincadeira mórbida”, porque, segundo ele, a idéia era essa mesma. E reafirma sua coragem ao assumir que com isso praticou, de certa forma, um suicídio literário, referindo a amiga Hilda Hilst que, citando Bataille, dizia “Agora, finalmente, sinto-me livre para fracassar”, passando a escrever seus livros pornográficos. E arremata: “Eu também, tenho uma doença incurável. Então sinto-me livre para fracassar, para escrever o que tiver vontade. Quero brincar livre nos campos do senhor” (Bessa, 1997a).

Embora demonstrando certo constrangimento, por acreditar que a homenagem que lhe prestavam podia parecer de certa forma um reconhecimento “pré-póstumo” (como dizia brincando) e um tanto mórbido de sua obra, Caio acabou aceitando ser o “patrono” (que ele preferia chamar de “padrinho”) da 41ª Feira do Livro de Porto Alegre, de 1995. No seu discurso de saudação ao autor, a professora Tânia Franco Carvalhal (1996) destaca sua obra como aquela que “já surgiu definida e decisiva no contexto literário brasileiro”:

Como narrador urbano, o escritor rompeu os limites geográficos, construindo em seus relatos um imaginário que não é apenas o da província natal, mas o do mundo. Explorando situações existenciais que se convertem em testemunho de uma geração, Caio Fernando Abreu soube articular solidão e solidariedade, o individual e o coletivo. Isso porque, ao investigar profundamente o universo subjetivo, transcende o círculo mesquinho do Eu para multiplicar-se em várias figurações. Em particular, ao tratar das formas de reagir a convencionalismos impostos, acaba por manifestar recusa a qualquer tipo de opressão.

Após ter passado por uma difícil cirurgia em dezembro de 1995, em janeiro de 1996 Caio viaja com a amiga Déa Martins para a praia do Rosa, em Garopaba (cenário de um de seus contos “Garopaba mon amour”), Santa Catarina, pensando em descansar e preparar aquele que seria seu próximo livro já nomeado *Estranhos estrangeiros*, reunindo alguns contos escritos no período em que viveu na Europa, sob a epígrafe de Miguel Torga: “Pareço um dessas árvores que se transplantam, que têm má saúde no

país novo, mas que morrem se voltam à terra natal”.¹² Apesar das proibições médicas e das recomendações em contrário, segundo conta Déa Martins em seu depoimento colhido para este trabalho, Caio decidiu mergulhar no mar em meio à chuva que então caía. Seu mal-estar físico, contudo, o obrigaria a voltar para Porto Alegre, onde foi novamente internado em 5 de fevereiro. Por uma imensa ironia literária, Caio, que sempre fora chamado pela musa Clarice Lispector de seu “Quixote”, veio a falecer no hospital “Moinhos de Vento”, de Porto Alegre, no dia 26 de fevereiro daquele ano, aos 47 anos de idade.

Epifanias de Caio F.

Uma publicação póstuma que congregou a crítica fazendo-a, por fim, manifestar-se unanimemente, revelando assim mais uma das muitas facetas desse genial escritor brasileiro, foi *Pequenas epifanias*, reunindo crônicas que Caio F. publicou nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora* desde meados dos anos 1980 até seus últimos dias de vida. Coletadas pelo amigo e espécie de “secretário” Gil Veloso e publicadas logo após a morte de Caio, essas crônicas vêm, de certa forma, preencher possíveis lacunas deixadas pelo autor em sua obra, produzidas no seu dia-a-dia enquanto se dividia entre a escrita de seus livros e o trabalho como jornalista procurando “ganhar a vida” que, de resto, parece nem ter sido ganha efetivamente, tal como comenta Lya Luft ao dizer que “Caio nunca tinha nada, se tinha dava ou perdia, e vivia assim no provisório, meio feito um anjo sem raiz”. O texto de Lya “Uma vida que foi salva pelo humor” a respeito do livro então lançado pela Editora Sulina (a segunda edição é da Agir, 2006) é tocante ao descrever o amigo:

Pequenas epifanias é a obra de um ser humano muito especial: grande e pequeno, forte e frágil, belo e terrível, que se amava e se destruía, que se valorizava e se botava fora, que pedia colo e saía correndo ao mesmo tempo. Seu estilo nasceu bom, dizia-se desde os primeiros livros, tão jovem ainda, que Lee não poderia melhorar, um caso caro. Mas melhorou: refinou-se cada vez mais, burilou cada frase, cada palavra era especial, nada era descuidado, relaxado, comum. Caio fala de nós, de todos nós, com nossos dramas e graças, e não perde o humor, esse mais importante e extraordinário dos dons. A vida não é salva pelo amor, mas pelo

¹² Caio não chegou a preparar o livro integralmente, mas apenas esboçá-lo, e muitos contos que pretendia então publicar não chegaram a ser registrados em seu computador. Os textos finalmente reunidos seguiram, em parte, seu desejo manifesto em conversas com amigos e num cartão-postal escrito da praia do Rosa, como no caso da republicação de “Pela noite”. A epígrafe foi informada por Claire Cayron, sua tradutora francesa, a quem comunicara o desejo.

humor, me dizia o meu também amado Érico Verissimo. Até o fim, no meio da dor e do terror, Caio disparava essas fagulhas de ironia e graça, tinha aquele brilho que nada conseguiu apagar, nem a morte. [...] Ninguém pode não ler esse livro: ninguém pode não crescer, não se sentir tocado, não ficar um pouco melhor e mais iluminado quando tiver virado a sua última página.

Herdeiro de uma tradição de cronistas e contistas brilhantes, dentre eles a própria Clarice Lispector com sua inusitada forma de escrever sobre o dia-a-dia, Caio mergulha fundo nessa sua tarefa de biografar as emoções de seu tempo, sua verdade e sua história, sem com isso ceder à facilidade de datar suas próprias observações do cotidiano. Já em 1994, Zuenir Ventura escreve para o *Jornal do Brasil* um texto comovente destacando a verdade e a originalidade das crônicas de Caio: “A verdade como arte de resistência”. Ventura rebate desagradáveis fatos políticos do momento com a transparência e a verdade corajosa de Caio ao publicar suas crônicas-cartas revelando ser portador do vírus da Aids:

Toda essa transparência por onde passam tanta energia e coragem existencial contrasta com a opacidade geral. Enquanto a política desenvolve uma retórica e uma prática que parecem cada vez mais incompatíveis com a verdade, ou com valores mais simples como a franqueza e a sinceridade, as “Cartas para além do muro”, de Caio Fernando, constituem a síntese a que aspira toda grande arte: o encontro entre ética e estética. Não é por acaso, não é um político, mas um “fingidor”, a fonte de tão sofrida sinceridade [...]

Já se disse que um dos últimos livros de Caio, *Os dragões não conhecem o paraíso*, deve ser lido como um retrato do Brasil de hoje, “um retrato interior”. De fato, poucos autores contemporâneos conseguiram apreender tão sensível, lírica e sofridamente os cacós e fragmentos de um mundo povoado não apenas pelas metáforas do vírus, mas pelo próprio vírus – chamem-se eles Aids, drogas ou violências.

Ainda em relação a essas crônicas de Caio, Ventura observa: “Não se trata de compulsão de autodevassa, que leva às vezes a exposições meio mórbidas de intimidades. Sem perder o pudor e o recato [...] Caio desvendou sem hipérboles ou dramatizações retóricas sua tragédia, fantasma e estigma das gerações deste fim de século”.

A obra de Caio vem sendo reeditada nos últimos anos, revelando ainda despertar muito interesse sobretudo entre leitores jovens, mesmo entre aqueles que não o conheceram em vida. Dois de seus contos, “Aqueles dois” e “Linda, uma história horrível”, aparecem na seleção de Moriconi (2001) dos *Cem melhores contos brasileiros do século*, coletados entre aqueles produzidos nos anos 1980; do mesmo

modo, as crônicas “Zero grau de Libra” e “Deus é naja” compõem a publicação *As cem melhores crônicas brasileiras* (Santos, 2007).

Caio F. adentra a academia

Estudos acadêmicos sobre sua obra começam a despontar cada vez em maior número, revelando que pouco mais de uma década após sua morte sua obra começa a ser estudada e acolhida nas universidades de um modo, talvez, que nem mesmo o próprio Caio pudesse imaginar, apesar de ainda em vida certamente ter tido conhecimento de uma dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1995, defendida pelo jornalista e crítico literário Bruno Souza Leal, e publicada em 2002 pela editora paulistana AnnaBlume, com o título *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro. Contos, identidade e sexualidade em trânsito*. Nesse livro, o autor expressa que o objetivo do trabalho é uma aproximação da obra ficcional de Caio, considerando “a sua relação com o mundo, com o tempo no qual se inscreve e a sua elaboração do material literário que o constitui”, partindo de uma análise dos contos de cinco de seus livros: *Inventário do irremediável, O ovo apunhalado, Pedras de Calcutá, Morangos Mofados e Os dragões não conhecem o paraíso*. O caráter confessional de alguns contos analisados revelam o diálogo dos personagens e sua sexualidade com o tempo em que se constituem. Também a dissertação *Um olhar divergente – O estrangeiro e a ficção de Caio Fernando Abreu*, defendida na Universidade Estadual de Londrina, em 1999, por Antônio Fábio Memelli, se debruça sobre a questão do estrangeiro em Caio, tema que lhe era caro e que estruturaria o livro que pretendia escrever ou organizar com alguns de seus contos produzidos na época que viveu fora do Brasil, mas que não chegou a fazê-lo em razão de sua morte em fevereiro de 1996.

A dissertação de mestrado de Isabella Marcatti, *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*, defendida no Departamento de Letras Clássicas da FFLCH-USP, em 2000, sob orientação do professor José Miguel Wisnik, conforme a autora, “investiga a relação fundamental entre os textos literários de Caio, a experiência cotidiana e a canção popular brasileira como índice dessa experiência”. Além de dados da vida e obra de Caio, esse trabalho desenvolve um importante estudo sobre a relação da obra do autor com a música popular brasileira, fortemente presente em sua produção, ora como uma referência para seus contos, ora como uma sugestão de leitura acompanhada da audição

de uma dada música popular, num entrelaçamento de temas e questões, ora como uma epígrafe que direciona o olhar para o cantor/compositor e a relação com o personagem e seu mundo. Caio sempre fez questão de relacionar seus textos com a música em geral, e a popular brasileira em especial, pois dizia que sua personalidade foi se formando, desde a infância, ao pé do rádio, ouvindo todo tipo de música, desde os “boleroes” até valsas e outros estilos os mais diversos possíveis. Chegou mesmo a confessar que, mais que escritores famosos da literatura nacional ou estrangeira, devia sua formação como escritor a ídolos da música popular, como Rita Lee, Caetano Veloso, Cazuza e outros, tentando sempre marcar um distanciamento do que lhe pudesse parecer um ranço por demais “literário” em relação ao academicismo: “Minha literatura está acontecendo agora, nas esquinas”.

Num rápido e nada exaustivo levantamento de trabalhos acadêmicos desenvolvidos sobre a obra de Caio destaca-se, ainda, a dissertação de mestrado *Atritos e passagens*: um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu, da escritora baiana Alessandra Leila Borges Gomes, de 2001, pela Universidade Federal da Bahia – Alex Leilla, como é conhecida, revela em seus textos uma forte identificação com a escrita de Caio F.. Sua tese de doutorado, defendida em março de 2008 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, tem como título *Infinitamente pessoal*: modulações do amor em Caio Fernando Abreu & Renato Russo.

No ano de 2003, destacam-se a dissertação de mestrado de Thiago Soares, *Loucura, chiclete & som*: a prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu, pela Universidade Federal de Pernambuco, e a tese de doutorado *A escrita do corpo*: a citacionalidade em Caio Fernando Abreu, pela Universidade Federal Fluminense de Niterói, de Lenirce Sepúlveda. Em 2004, Luís Cláudio da Costa Carvalho defendeu a tese de doutorado *Pensando a margem*: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pela Universidade Federal do Espírito Santo, em 2005, destaca-se a dissertação de mestrado de Linda Emiko Kogure, *Jogadores de espetáculos*: uma interface entre a ficcionalidade literária e midiática na escrita de Caio Fernando Abreu. A autora aborda ainda o que considera a “intertextualidade” do autor com a sua ficção e a realidade abordada, “elevando Caio Fernando Abreu à posição de protagonista de seu próprio elenco de personagens, ou seja, dos seus jogadores de espetáculos”. Do mesmo ano, *Nada além de uma ilusão; a diva e a música na construção do literário em Onde andará*

Dulce Veiga?, de *Caio Fernando Abreu* é a dissertação de mestrado de Rodrigo Peixoto de Abreu, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Também desse ano, constam a dissertação *Do texto à cena*: transcrições da obra de Caio Fernando Abreu, de Daniel Furtado Simões da Silva, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, relacionando os textos literários de Caio com as adaptações cênicas de sua obra, como ainda a dissertação de mestrado de Luana Teixeira Porto, *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu*: fragmentação, melancolia e crítica social, pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, responsável pelo acervo de Caio F. doado pela família do autor a essa universidade.

Na Universidade Federal do Ceará, em 2006, foi defendida a dissertação de mestrado em Psicologia *Imagens contemporâneas de espaço e tempo em Caio Fernando Abreu*, da autoria de Daniel Mattos de Araújo Lima. Pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus de São José do Rio Preto, a dissertação de mestrado de Ellen Marianny da Silva Dias, intitulada *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*, sob a orientação do Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, apresentando um importante estudo sobre temas recorrentes na obra de Caio F., como “a) a repressão às liberdades individuais; b) a cisão psicológica do indivíduo; c) a solidão e o anonimato nas grandes cidades; d) o hedonismo; e) a experiência do corpo em busca de sensações extremas na droga, no sexo, na loucura”. A dissertação apresenta ainda um estudo sobre o último romance de Caio, *Onde andaré Dulce Veiga?*, no qual a autora acredita que o autor “realiza uma avaliação crítica e lúdica de sua trajetória”. Ainda nesse ano, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, consta a tese de doutorado de Luis Fernando Lima Braga Júnior, *Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo* que, segundo o autor, pretende investigar as leituras que algumas narrativas de Caio Fernando Abreu apresentam das relações homoeróticas entre indivíduos masculinos, buscando ainda “compreender os mecanismos dialógicos entre os discursos gay (agindo como co-autor) de uma homocultura e o literário (descentrado pelo olhar que narra e desconstrutor do objeto *homossexualidade* de que fala”). Pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande, também desse ano, consta a dissertação de mestrado de Danilo Maciel Machado, *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*, tendo como objeto de estudo o tema do amor em *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Em 2007, pela Universidade Estadual de Londrina, consta a dissertação de mestrado de Bárbara Cristina Marques, cujo título é *A estética do kitsch em Onde andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*. Pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a tese de doutorado *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e sonhos*, de Ana Maria Cardoso, tendo como objeto de estudo a obra *O ovo apunhalado* em sintonia com as cartas do autor, “a fim de investigar em que medida – e tendo em vista o conjunto da obra – se estabelecem diálogos com as diferentes representações sócio-culturais do seu tempo, em especial dos anos 70, fase assinalada pela conquista da notoriedade do ficcionista sul-riograndense no cenário da literatura brasileira”.

Essa breve relação de estudos da obra de Caio por si só já apresenta uma panorâmica dos muitos temas e questões presentes e particularmente articulados em sua obra. Desses temas, destaca-se com certa proeminência a questão da experiência do autor, e o modo por ele encontrado de ficcionalizá-la, donde se percebe mais uma vez um caminho que revela a importância do estudo da autoficção e da autobiografia em sua obra. As publicações que tratam da obra de Caio, contudo, não param por aí. É muito comum encontrar artigos diversos, espalhados por muitos sites pessoais e de literatura espalhados pela web desenvolvidos para abrigar textos e impressões sobre sua obra e comentários e análises a respeito dela e do autor, como também em revistas eletrônicas das mais diversas regiões do país.

A VIDA PELA OBRA A EXPERIÊNCIA VAZADA NA ESCRITA

“A melhor maneira que tinha de melhorar minha literatura era viver o máximo de experiências possível.”

(Caio Fernando Abreu, *O Globo*, 14.10.1994)

“Minha vida está nos meus livros. Não há na minha história muitos fatos externos à obra que escrevi, porque o ponto de partida de tudo sempre foi pessoal demais.”

(Caio Fernando Abreu)

Uma obra confessional, sim, mas ficcional!

O tom confessional que desponta na obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu levou a crítica muitas vezes a classificá-la como “autobiográfica”, a despeito de o autor sempre ter declarado jamais ter sido esse seu interesse, embora tenha reconhecido abertamente que sua vida sempre esteve toda contida em sua obra. De fato, Caio jamais se furtou a viver experiências típicas de sua geração – circulou clandestino pela Europa, foi lavador de prato, modelo vivo, hippie, dark, experimentou diversas drogas etc. e isso invariavelmente aparece em suas histórias e personagens – e fez de sua vida uma seqüência de entregas corajosas de sua intimidade, como o fato de logo ter se assumido homossexual numa época em que isso ainda na era comum, sobretudo nas letras, o que de certa forma contribuiu para que sua escrita espelhasse essa “identidade” e fosse recebida como “literatura gay”, como se verá adiante, revelando antes uma leitura redutora – e certamente preconceituosa – de uma crítica que sempre insistiu em ver o autor e, conseqüentemente, sua obra única e exclusivamente por esse prisma.

Essa característica de uma suposta escrita autobiográfica parece ter sido ainda cristalizada para a crítica em razão de sua declaração, em agosto de 1994, por meio de

suas crônicas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora*, ser portador do vírus da imunodeficiência humana – mais uma entrega corajosa –, a temida Aids, da qual acabaria vítima menos de dois anos depois, tema que também passou a aflorar em suas crônicas semanais e aparece de modo contundente no último conto escrito pelo autor, “Depois de agosto”, inserido em sua coletânea de dispersos *Ovelhas negras*, de 1995.

Em uma entrevista de 1990 para o jornal *O Liberal*, de Belém (PA), respondendo à pergunta “...Até onde sua literatura é explicitamente autobiográfica?”, Caio reforça sua recusa de uma escrita deliberadamente autobiográfica e justifica, em parte, sua presença em sua obra, considerando:

A minha literatura não é autobiográfica. Eu acho que há sempre uma grande confusão, nesse sentido. Eu vivi, graças a Deus, o sonho hippie, profunda e sonhadamente, e isso me enriqueceu demais. Mas não fui apenas eu, uma geração inteira viveu. E acho que isso é redutor, porque vivi também o movimento punk, os anos 50, o movimento beatnik, o existencialismo... No momento em que a minha literatura tem uma marca forte de contracultura, ela fatalmente está marcada por este tipo de experiência.

Essa verdade de Caio pode ser confirmada pela opinião que a escritora Hilda Hilst tinha do amigo que com ela conviveu um período na Casa do Sol, em Campinas, na década de 1970, quando andava escondido do Dops, e pôde, também com ela, por certo aprender muito de sua escrita:

Caio se transformou em um escritor que tem um tipo de transparência de que eu gosto muito. É muito difícil o escritor falar sobre a própria verdade. Se um escritor tem uma verdade, ele deve ser absolutamente claro, não deve usar máscaras, não deve falsificar. O Caio é assim: um escritor que diz tudo o que sente e que está sempre buscando a verdade. Eu gosto de toda a obra do Caio e, principalmente, do esforço e da disciplina que ele faz para se dizer por inteiro. Ele é um escritor que sempre jogou limpo, sempre apostou tudo no que escreve. O Caio empenha a vida, a morte, a doença, tudo o que tem em sua literatura. A tentativa do escritor é sempre essa: dizer a sua pequena verdade para o outro. A gente tenta sempre dizer a verdade – mas nem sempre conseguimos, porque Deus não é ético, não é confiável, Deus não presta. Os atributos da divindade são beleza, poder e ausência de ética. Deus é, antes de tudo, um ser político. Então a gente fica tentando, mas Deus está sempre se lixando para nosso esforço. (*O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 9.12.1995)

Clarice Lispector, a musa confessa de Caio – relação e intertextualidade que os críticos igualmente pouco souberam compreender e perdoar na obra do autor –, também pagou esse tributo à crítica no início de sua carreira de escritora, quando era vista como exageradamente “confessional” por Álvaro Lins (1963, p.187), classificando-a numa

“literatura feminina” pelo, dizia ele, “potencial de lirismo” típico das mulheres que forçava a ostensiva presença da autora em primeiro plano em seu romance *Perto do coração selvagem*:

Li o romance duas vezes, e ao terminar, só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, e de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção [...] Ora, neste caso, o que mais se destaca no livro é a personalidade de sua autora. Um romance bem feminino como se vê. Mas esse caráter feminino não dispensa a obrigação que há, em todo autor, de transformar a sua individualidade em obra independente e íntegra em si mesma. [...] O leitor menos experiente confundirá com a obra criada o que é apenas o esplendor de uma grande personalidade.

Movido por um pensamento hoje questionável, Lins argumentava que a obra ficcional, ainda que compreendida como a expressão de uma personalidade, não podia abrir mão de, sob o manto da ficção, esconder o autor “real” por traz de sua criação, habilidade que considerava ser uma característica “masculina” de grandes escritores, consagrados, que conseguiam, com arte e engenho, retirar os andaimes de suas construções para expor em seus textos exclusivamente a ficção, ou a “literatura” propriamente dita: “Isto significa que um escritor pode colocar toda sua personalidade numa obra, mas se diluindo nela de tal modo que o espectador só vê o objeto e não o homem” (ibidem). Evidentemente, fala-se aqui de uma crítica de meados do século XX e que teve depois de se curvar ao talento e à “inovação” impressos por Clarice em sua obra, mas que, de certa forma, parece ainda lidar muito mal, mesmo hoje, no Brasil, com as questões explicitamente “confessionais” das obras literárias e de seus autores, buscando sempre um compartimento para depositar obra e autor a fim de poder “classificá-los” ora como “literatura feminina”, ora “como literatura gay” e/ou outras categorias, como normalmente se vê, sobretudo numa crítica jornalística e cada vez mais comprometida com um “mercado editorial” que disso se mantém.

Outro traço instigante na relação Clarice/Caio, também levantado e repisado pela crítica, refere-se ao fato de ambos os autores produzirem uma escrita tida como “autobiográfica”, ainda que Clarice, como também se viu em relação a Caio, tenha se negado a reconhecer isso como sua intenção ao escrever seus textos, tal como informa Lícia Manzo (2001, p.4) em seu estudo *Era uma vez: Eu*, que pretende ler a vida da autora “através” de sua literatura:

Diante de uma leitura da obra de Clarice Lispector – de *Perto do coração selvagem*, seu romance de estréia, a *Um sopro de vida*, seu livro póstumo – torna-

se impossível, até mesmo para o leitor mais desatento, deixar de vislumbrar uma intenção autobiográfica percorrendo cada um de seus escritos.

Sem jamais ter caracterizado nenhum de seus escritos como “autobiográfico”, Clarice esboça, através de sua literatura, um percurso irreversível em direção à primeira pessoa, ao texto confessional, ao “eu”, enfim, acabando por converter-se no personagem central de seus escritos. Em nossa análise, mais do que a construção de um diálogo entre vida e obra, procuramos compreender o próprio texto ficcional de Clarice como uma espécie de “autobiografia não planejada”.

Julgamos significativo aqui esse cruzamento inicial de leituras críticas semelhantes em relação a Clarice e Caio justamente porque, além de reconhecermos um trajeto parecido entre os dois autores pelas suas escolhas de caminhos literários – ainda que ambos venham depois a desenvolver dicções muito próprias e particulares que nos permitem distanciar completamente um do outro, por mais que Clarice seja reconhecida como uma espécie de matriz de Caio –, entendemos que há um equívoco nessas leituras que, ao pretenderem uma interpretação de suas obras como “autobiográficas” – e à revelia do próprio autor –, deixam de abordá-las, a nosso ver, de modo mais apropriado, como escritas “autoficcionais”, como procuramos desenvolver neste estudo em relação a Caio Fernando Abreu e sua obra, nosso objeto de estudo, mas que também estendemos a Clarice Lispector e sua obra.

Assim, enquanto Manzo (2001), em seu importante estudo sobre Clarice, bem como acontece com muitos outros estudiosos da obra dessa autora,¹ reproduzindo uma tônica da crítica brasileira, aceita de bom-grado esse caminho de leitura sem apresentar propriamente uma teoria ou mesmo discutir o conceito de “autobiografia” que a justifique, lançando mão, para tanto, apenas das evidências de um “percurso irreversível em direção à primeira pessoa”, da idéia de um inequívoco “texto confessional” em que a autora acaba convertendo-se “no personagem central de sua obra” – recursos esses obviamente amparados num cotejamento direto entre obra e depoimentos de familiares e amigos e demais importantes documentos, ainda que reconheça que a doença tenha lançado a autora num profundo silêncio a respeito de determinadas passagens de sua vida –, optamos por estabelecer, de modo estrutural, uma discussão em torno dos conceitos de autobiografia e autoficção na Parte II deste estudo, a fim de melhor conduzir as leituras interpretativas da obra de Caio F. que serão feitas com essa finalidade na Parte III, propondo assim, entre outros objetivos, abordar a obra desse

¹ Remetemos, nesse caso, ao também importante estudo de Nolasco (2003), *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, apresentada como tese de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

autor de uma maneira que, nos parece, pode com maior propriedade dela extrair elementos essenciais de sua produção literária. E escolhemos esse caminho de leitura também por compreendermos, hoje, que mesmo um texto produzido numa bem articulada “terceira pessoa” ou uma muito bem construída obra literária cujo autor saiba com grande competência retirar seus andaimes para melhor se dissolver na sua ficção pode também se configurar numa bem-sucedida escrita “autoficcional” ou mesmo “autobiográfica”, considerando suas muitas e inesgotáveis formas de manifestação hoje amplamente conhecidas e discutidas.

Os fatos biográficos ou reais da experiência de Caio Fernando – ou mesmo esses “biografemas”, nas palavras de Roland Barthes² – por certo enformaram sua obra, pois, de um modo ou de outro, atravessam sua escrita e se alojam explícita ou sorrateiramente em seus muitos contos, novelas, seus dois romances, sua dramaturgia e, sobretudo, em suas crônicas, revelando do autor talvez mais do que ele mesmo pudesse ter pretendido revelar, ainda que se possa perscrutar nessa sua escrita uma crença de que a literatura pudesse de algum modo suprir as deficiências do real, sempre inferior ao imaginário, funcionando para Caio como um espelho onde ele pudesse enfim se mirar, se mostrar aos outros, ou mesmo permitir ao outro de se ver por meio dela.

² Quanto ao neologismo de Barthes – “biografemas” –, o professor Isaias Latuf Mucci, da Universidade Federal Fluminense, esclarece: “Inveterado inventor de neologismos, Roland Barthes enuncia, em *Sade, Fourier, Loyola*, livro de 1971: ‘Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (esse *flumen orationis*, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como salutares soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante...’.” Explicando o termo, Latuf continua: “Grafado entre aspas, o neologismo ‘biografema’ passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, *corpus* da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade. Mais tarde, em 1980, o semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu novo neologismo; ‘Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia’ (p.51). O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenes de um ‘infra-saber’, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, ‘pontes metafóricas entre realidade e ficção’. (Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 14-15 (1979); Roland Barthes, *A câmara clara*, 51 (1984). Eneida Maria de Souza: ‘Notas sobre a crítica biográfica’, *Expressões*, p.9-16 (2000))” [Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/biografema.htm>> Acessado em 10/8/2006].

Para efeito deste estudo, tentaremos abordar, nos limites deste capítulo e, depois, mais detidamente, nos capítulos da Parte III deste estudo, como anunciado, essa característica da obra de Caio Fernando Abreu procurando compreender o aparente paradoxo presente nas suas declarações de efetivamente não ter pretendido fazer de sua escrita uma obra autobiográfica, mas cedendo, ao que tudo indica, ao fato de que nela esteja contida toda a sua vida ou, mais especificamente, sua experiência. Para tanto, lançaremos mão de chaves de leituras que possam contribuir para a crítica na sua tarefa cada vez mais necessária de vasculhar a obra de Caio Fernando Abreu que, por suas temáticas, suas ousadias e por sua sofisticada elaboração lingüística, ocupa um entrelugar na literatura brasileira que, segundo Italo Moriconi (2002a, p.18), “merece ser estudado e discutido por quem se interessa por uma reflexão crítica sobre a história recente da produção cultura no Brasil”.

Imagens de Caio F. em sua obra

Embora para certa parte da crítica literária jornalística a obra de Caio F. pareça ter assimilado mais explicitamente um caráter “autobiográfico”, e não apenas “confessional”,³ nos últimos anos de sua vida, desde que assumiu publicamente sua condição de soropositivo para o vírus HIV nas célebres crônicas “Cartas para além dos muros” de 1994 para os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora*, de Porto Alegre – ocasião em que passou a ser tratado pela mídia como uma celebridade mórbida, o que o fez se recolher à casa paterna no bairro do Menino Deus na capital gaúcha, procurando se defender da curiosidade que isso à época despertava, desviando ainda mais o foco de sua obra já estabelecida para uma investigação da vida real do autor –, a escrita de Caio já revela sua presença real desde o primeiro livro de contos lançado em 1970, *Inventário do irremediável*, e assim foi se instalando e repercutindo nos livros seguintes, ora mais, ora menos explicitamente.

Em uma entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, “Os morangos de Caio F. estão maduros”, de 23 de março de 1988, por ocasião do lançamento do livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, diante da afirmativa do entrevistador de que esse livro “parece nitidamente autobiográfico, mais auto-referente que *Morangos*, *O*

³ A questão aqui é colocada do ponto de vista da crítica que sempre percebeu esse aspecto confessional na obra de Caio, mas que não chegava ainda a tratá-la própria e especificamente como uma escrita “autobiográfica”.

ovo apunhalado e Triângulo das Águas”, Caio rebate assertivamente: “Você está enganado. O escritor sempre é um fraudulento. Eu parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens. Este talvez seja o menos pessoal de todos os meus livros” (Abreu, 2005c, p.259). A resposta causa um explícito estranhamento ao entrevistador, que parece contrariado ao retrucar: “Quer dizer que o tal Passo da Guanxuma não existe?”, e Caio remata: “Guaxuma é uma planta do Rio Grande do Sul, que serve para fazer um chá digestivo ou vassouras. As duas funções dela são de limpeza, o que resulta numa espécie de metáfora. É uma cidade ficcional, da qual fiz até um mapa. É muito importante no livro” (ibidem).⁴ Salvaguardando, evidentemente, o desconhecimento do entrevistador quanto à obra de Caio, essa situação parece sempre se repetir justamente porque sua obra nunca foi tão explícita assim como pode parecer a alguns no que se refere à sua presença real em seus textos, e isso parece mesmo ter desorientado um pouco a crítica que sempre procurou lê-lo pelos caminhos preconcebidos pelos muitos preconceitos de que Caio foi vítima.

De fato, como afirma Caio, aquele seu livro pode ser considerado, por certo, um dos menos explicitamente “autobiográficos”, por assim dizer, e, talvez, um de seus mais bem-sucedidos livros “autoficcionais”, como o entenderemos aqui pela análise e interpretação de alguns de seus contos. Perceba-se que Caio não escondia de ninguém essa sua forma de escrever – “minha obra é bastante honesta porque fala do que eu realmente senti, apesar de um personagem sempre ser a junção de várias pessoas”, ou “O real sempre parece muito inferior ao imaginário. Então, a escrita compensa essa deficiência do real” –, e jamais se negou a escrever e espelhar em seus contos e romances situações realmente vividas e pessoas efetivamente conhecidas por ele ou com quem tivesse se relacionado afetivamente, mas nunca rasa ou “chapadamente” biográfica, mas sim por meio de uma manipulação ficcional que ia distorcendo a “realidade” a ponto de tornar sua ficção por certo tão real quanto a própria realidade dos fatos distorcidos. E nisso reside uma sofisticação de Caio quanto ao trabalho da linguagem e quanto ao apuro buscado em sua ficção. Esse trabalho com a linguagem parece lhe favorecer com requinte a própria definição de literatura proposta por Leyla Perrone-Moisés (1990, p.102 e 104):

⁴ Um dado curioso a se notar em relação à planta “guanxuma” é que seu nome científico é “*Sida rhombifolia* L., que estranhamente coincide com a sigla da doença da imunodeficiência humana – Aids, que no português se representa pela sigla “Sida”. Certamente, mera coincidência, mas não tanto para os costumeiros leitores de Caio F., habituados com as relações exotéricas explorada pelo autor.

A literatura, felizmente, continua existindo, apesar de não acreditarmos mais na possibilidade de a linguagem representar ou expressar um real prévio, criar, inventar ou produzir um objeto que seja auto-suficiente ou, pelo contrário, reabsorvido e utilizado pelo real concreto. A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.

A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta [...] Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.

Corroborando essa especial compreensão da literatura apresentada por essa autora, o próprio Caio F. (2005c, p.260) conclui a respeito de si mesmo ao responder a uma questão que lhe fora apresentada ainda naquela mesma entrevista – “Sua literatura às vezes parece que tem um caráter meio confessional. Você escreve enquanto espera alguma coisa...”:

Lembro-me de um poema de Cecília Meirelles, que tem uma espécie de refrão que repete “a vida só é possível se reinventada”. Acho que é um pouco isso. Eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva, apenas ela. Mas não considero assim, como um paliativo. É uma coisa para completar este vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente.

Se houve realmente alguma vez uma intenção “autobiográfica” da parte de Caio F., essa talvez possa ser entrevista apenas no último ano de sua vida, quando, já doente, ele passou a recolher textos dispersos de sua lavra que, por diversas razões, foram suprimidos de projetos de livros anteriores, atitude assumida, segundo ele, pelo receio de uma publicação póstuma que pudesse colaborar ainda mais para uma exploração inadequada de seus temas e obras ou mesmo uma distorção de suas idéias. Esses textos, reunidos sob o título *Ovelhas negras*, representam uma espécie de autobiografia ficcional – “É uma espécie de autobiografia ficcional, mostra várias tendências que abandonei ou não”, mais apropriadamente, uma “autobiobibliografia” –, emoldurados cada um por um texto introdutório em que relata sua gênese, o momento que vivia ao escrevê-lo e mesmo motivos que o levaram a excluí-los do livro então editado.

Essa leitura que normalmente se faz da obra de Caio F. de certo modo parece expressar uma “confusão” entre vida e obra do autor, numa perspectiva que ou se revela, por vezes, redutora da própria vida real do autor, numa espécie de “julgamento” de seus atos, uma vez que sua trajetória congrega aspectos nem sempre compreendidos

ou aceitos por uma sociedade que ainda guarda muito de preconceito e de “intolerância” em relação àqueles que ousaram desafiá-la ou mesmo enfrentá-la em seus valores morais ou comportamentais cristalizados, ou, por outras, redutora da própria obra, no que concerne à capacidade do autor quanto à sua elaboração ficcional, tratando-a como mero espelhamento de uma vivência pessoal, visão que parece eliminar do contexto criativo uma capacidade própria para fabular, ficcionalizar, criar literariamente falando, estando sempre restrita ao vivido, ao que superficialmente se apreende pela notícia pura e simples de fatos e atos. Ou seja, essa “confusão” parece estabelecer uma leitura que, para o bem ou para o mal, acaba servindo como parâmetro para julgamentos de valores ou manifestação de apreço ou repulsa, tal como muitas vezes se vê nos casos de confusão entre ator e personagens, entre autor e narrador, narrador e personagem etc.

É interessante observar que, da parte dos autores, via de regra, com exceção de um projeto explicitamente autobiográfico, e ainda assim passível de discussão, como se verá, existe sempre uma preocupação de especificar que sua obra, ou determinado conto ou romance, nada tem de “autobiográfico”, ou de “autoficcional”, seja no que se refere a um possível temor de que seja tomado por um autor que teria “dificuldades” para criar livremente, para efetivamente produzir ficções, estando sempre pautado por fatos reais e verificáveis de sua própria vida, seja no que se refere a uma necessidade clara de, decidida ou inconscientemente, se ocultar para que seu texto não revele mais de si mesmo do que ele mesmo decida ou pretenda revelar. A própria exposição por meio de uma obra parece ser sempre complexa, pois no fundo toda obra em princípio expõe um ponto de vista pessoal, já de antemão presente na própria escolha de um tema ou da maneira de narrá-lo ou mesmo de ficcionalizá-lo. A questão da objetividade e da suposta isenção é sempre problemática e estará freqüentemente subjugada a uma espécie de subjetividade que mais revela do que na verdade esconde o que se pretende.

No caso específico de Caio F., a publicação de parte de sua correspondência ativa trocada com amigos, familiares e alguns escritores veio, de certo modo, contribuir para o esclarecimento e o estudo dessa relação entre sua vida e obra, lançando luzes sobre sua produção ficcional no que se refere ao estabelecimento de um limite entre o que de fato se articula como real e o que de fato se articula como ficcional em sua obra, ou mesmo, e mais propriamente para o intuito deste trabalho, como se pode verificar uma mescla dessas instâncias tendo como resultado final uma obra supostamente “autoficcional” ou mesmo “autobiográfica”.

Caio era um compulsivo escritor de cartas – tal como o fora também como escritor de ficção –, numa época em que isso já não era mais tão comum (ele chamava os anos 1970 de pré-barbárie), pode-se mesmo dizer tratar-se de uma prática em desuso, antiquada, considerando-se o tempo que já começa a transcorrer de forma cada vez mais rápida, roubando das pessoas tanto o tempo da escrita quanto o da leitura, tanto a necessidade de se comunicar como de aprender, de ler, de se deter sobre um texto, uma narrativa tecida em palavras impressas (embora hoje, com tanta facilidade de comunicação, por e-mail, blogs, o homem pareça ainda mais incapacitado de efetivamente se comunicar). Nesse sentido, assumia assim uma característica muito próxima de sua amiga, a poeta Ana Cristina César, que se declarava uma espécie de alma do século XIX encarcerada num corpo de mulher do século XX. Essa certamente poderia ser mais uma das contradições da vida de Caio, uma vez que sua figura sempre sugeriu tratar-se de um escritor e de um homem sofisticadamente “modernos”.

Na confluência de gêneros tão característica de um modo de se fazer literatura contemporaneamente, essas muitas cartas, junto com suas indefectíveis crônicas semanais ou quase diárias na imprensa nacional parecem dialogar muito bem com a sua produção eminentemente ficcional envolvendo narrativas curtas diversas, contos variados em extensão e profundidade, novelas, romances, peças teatrais, roteiros para a televisão, perfis biográficos e artísticos envolvendo cinema, música, artes plásticas etc. Mais que isso, elas dialogam tão bem que chegam por vezes a atravessar sua própria ficção como que metamorfoseando-se numa de suas formas narrativas ficcionais, revelando por trás do narrador ou do personagem a própria persona de um escritor ficcionalizado, do autor propriamente dito, do escritor cuja “trajetória de vida fornece um bom retrato da conspiração permanente operada pela sociedade brasileira no sentido de impedir ou dificultar a profissionalização do escritor-artista” (Moriconi, 2002a, p.11).

No prefácio que escreveu para a edição de *Caio 3D. O essencial da década de 90*, publicado em 2006, o tradutor e crítico de literatura da *Folha de S.Paulo* Marcelo Pen (2006), pela primeira vez, e ao que parece única, até então, apresenta uma sugestão de leitura da obra de Caio Fernando Abreu não mais como autobiográfica, e sim numa chave eminentemente “autoficcional” – ainda que o crítico não empregue esse termo

para classificar sua leitura, mas algo semelhante a uma “autobiografia ficcional”!⁵ Ainda assim, é preciso alguma reflexão da proposta originalmente feita pelo prefaciador.

Com o instigante título “Quem tem medo de Caio F.?”, Marcelo Pen constata, inicialmente, o interesse atual pela obra de Caio, mesmo tendo então transcorridos dez anos de sua morte, interesse esse curiosamente demonstrado sobretudo por leitores jovens que por certo nem conheceram Caio em vida. A questão é verificar se esse “surpreendente” crescimento do interesse pela obra de Caio “prognostica o caso de uma obra que veio para ficar” e, ainda, qual o significado do conjunto dessa obra para a literatura brasileira, desafio por certo lançado a uma crítica especializada que venha não só desfazer equívocos interpretativos típicos de uma cegueira que compartimentou a obra do autor em espaços fechados e estanques, mas também por características “do próprio tipo de objeto”, ou seja, o próprio conteúdo temático de Caio, suas incursões pelo mundo pop e da sexualidade/homossexualidade, suas construções e sofisticções lingüísticas e, sobretudo, o caráter confessional ou mesmo “autobiográfico” (retomando o crítico) da obra no panorama da literatura nacional.

Uma resposta a essa questão da permanência da obra de Caio mesmo depois de uma década de seu desaparecimento pode, por certo, ser encontrada nas considerações de Italo Moriconi (2006), ao afirmar que a empatia entre o texto do autor e os jovens de todas as gerações está na base da linguagem de Caio, que é de literatura jovem:

Sua persona estilística, sua voz narrativa, ou seja, o ponto de vista que articula seu texto é o do jovem dos anos 70, que o escritor no entanto logra transformar num jovem universal, transtemporal. Um jovem urbanóide, como assinala Márcia Denser na apresentação do *Caio 3D – Década de 80*. Mas um jovem que está ficando adulto. Adulto na dura Terra de Marlboro da civilização contemporânea. Terra agreste. Familiar e hostil. Sertão de cimento e asfalto, trabalho e cotidiano. Ansiedade, ansiedade. Solidão trazida por metas de vida meramente individuais.

Essa observação de Moriconi pode bem ser constatada no depoimento que a jovem atriz Natália Lage concedeu à jornalista Paula Dip para a escrita de seu livro sobre o amigo Caio F. A atriz conta sobre seu contato com a obra de Caio quando ainda

⁵ A expressão “autobiografia ficcional” por si só já parece colocar um problema para a crítica, por certo nos mesmos moldes da polêmica surgida em relação ao “romance autobiográfico” que levaria Serge Doubrovsky a desenvolver o conceito da “autoficção” em contraposição à proposta da escrita autobiográfica de Philippe Lejeune. Os termos, paradoxais por si mesmo, já antecipam a chave teórica de que lançaremos mão para a leitura da obra de Caio Fernando Abreu nos capítulos da Parte III deste estudo.

muito jovem, impressionando-a a ponto de, depois, produzir e encenar alguns contos adaptados para o teatro sob direção de Gilberto Gawronsky, também amigo de Caio:

A obra do Caio me chegou antes dele. Me apaixonei por aquelas histórias viscerais, alucinadas, emocionantes. Hoje, relendo, penso se tinha maturidade suficiente para entender o que estava ali. Mas acho que a obra do Caio me pegou pela emoção com a qual ele usava as palavras para contar suas histórias. Li tudo dele e lembro que meu conto preferido sempre foi “Os dragões não conhecem o paraíso”, conto esse que fiz em “À beira do mar aberto”, e que sei passagens de cor até hoje, 14 anos depois. [...]

Acho que a jovialidade que permeia a obra do Caio se manifesta em virtude da maneira franca e apaixonada com a qual ele escrevia suas histórias. Tem ali, a meu ver, uma loucura, que não é gratuita, que não é descartável, mas pelo contrário, é como uma busca incessante e apaixonada de autodescoberta, de emancipação da alma, de possibilidades de sentir. Isso pra mim torna sua obra jovem e atemporal.

Voltando, porém, às considerações de Moriconi (2006), encontramos os argumentos do crítico que o levaram a essa leitura de Caio:

Assim, a literatura de Caio documenta ficcional e estilisticamente o processo pelo qual as ilusões de juventude vão sendo despedidas, substituídas pelas ilusões adultas, aquelas trazidas pelo amadurecimento, pelas pancadas da vida, que são como tropeços no trânsito, de gravidade variada. O pancadão. O pancadão e a vontade de fugir do pancadão. Dulce Veiga e a estrela do norte. Eu diria que o romance *Onde Andará Dulce Veiga* é um marco estético importante na trajetória de Caio porque nele sua escrita claramente transita para outro modelo de linguagem, em analogia com a divisória geracional entre o jornalista protagonista (alter ego metafórico do autor) e a personagem Márcia Felácio.

Escrevi “alter ego metafórico”? Metafórico é a palavra-chave, significando voltagem poética do texto em prosa. Nisso a escrita de Caio se distingue dentre as demais da geração 70, embora possuir um caráter metafórico não seja nem presença obrigatória nem a única qualidade requerida da ficção literária. Não é isso que faz de Caio melhor ou pior que outros escritores de sua geração. Existem outros aspectos que fazem do prosador um bom prosador. No caso de Caio, a dimensão metafórica atingida por sua escrita é um diferencial que conta a seu favor. E a questão no caso brasileiro tem a ver com tradição cultural. Me parece que nossa tradição verbal, teatral, ficcional, é limitada no manejo da linguagem metafórica, na exploração sofisticada daquele duplo sentido lingüístico, em que, ao falarmos de uma coisa, estamos falando também de outra, que vai sendo decodificada pelo leitor.

O argumento do autor em relação à linguagem metafórica – como também já salientou a escritora Márcia Denser quanto ao que considera uma técnica bakhtiniana de inversão empregada por Caio – se baseia no fato de que, embora haja excelentes exemplos na literatura brasileira, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Murilo Rubião e J. J. Veiga, “a tendência mais forte no uso artístico da tradição da literatura

brasileira é profundamente descritivista”, e para ele a escrita de Caio extrapola significativamente esse modelo:

Caio sai dos trilhos desse descritivismo ao *rés-do-chão*. Seu texto é daqueles em que nos melhores momentos já não estamos mais lendo a história de X ou Y e sim os desdobramentos de uma determinada metáfora – morangos mofados, mel e girassóis, estrela do norte. É na junção entre o ponto de vista juvenil e esse encadeamento textual sustentado por imagens poéticas – todas sempre muito simples, porém eficazes – que a literatura de Caio consegue atingir um patamar de universalidade, mantendo interesse e relevância dez anos depois do desaparecimento de seu corpo físico. Morre o autor, fica a assinatura. Ficam as imagens, a memória, os sentidos, os usos. (ibidem)

Tendo em vista o último aspecto levantado em seu prefácio, ou seja, sobre o caráter confessional ou “autobiográfico” de Caio, também tão específico desse autor e determinante para a permanência de sua obra, Marcelo Pen (2006, p.10) vai ao ponto principal de suas reflexões, considerando:

A verdade é que a vida de Caio não se deu tão-somente em torno de sua obra, mas dentro dela também. As pinceladas de vida que se percebem em sua literatura não se limitam à necessidade que ele sentia de explicar quase todos os seus textos, cercando-os como de uma moldura autoral; tampouco se restringe ao fato de haver um entrelaçamento entre trajetória artística e biográfica, imbricação que reflete a coragem do escritor de divulgar sua doença em suas crônicas transformando-o numa espécie de Cazuza das letras. É outra coisa. Mais ainda do que o que ocorre com Clarice Lispector, sua maior influência, ou com Hilda Hilst, a *suposta* personalidade de Caio imiscui-se em suas criaturas, a ponto de podermos dizer que o único personagem que ele jamais criou foi ele mesmo.

Suas dores são descritas, suas angústias desvendadas, suas neuroses esquadrihadas, seus desejos entregues ao crivo público – ou, ao menos, expõem-se aqueles que, *cremos*, são seus. (grifos nossos)

Percebe-se que o crítico se refere sobretudo aos últimos anos de Caio, após sua comunicação aos leitores de sua doença, e, certamente, em relação ao último livro do autor, como já comentado, em que cada conto ou novela é apresentado por uma moldura que informa o tempo e os fatos vividos à época da escrita original. Mas a prática dessa moldura já era comum em Caio desde seus primeiros textos, se não explicitamente como uma notícia, ao menos como uma epígrafe retomando versos de músicas populares ou outras citações pertinentes. Dedicatórias reveladoras também já emolduravam seus primeiros contos, e algumas delas serão suficientes para a compreensão de sua escrita na chave autoficcional, como se verá, desde seus primeiros contos publicados.

A “suposta” personalidade de Caio que se imiscui em suas criaturas, “acredita” Marcelo Pen, pode ser constatada por aquilo que ele entende, antes, como procedimentos técnicos empregados por Caio que “embaralham” traços de sua escrita com fatos que o leitor pode conhecer de sua vida pessoal, segundo um retrato concebido por meio de sua correspondência ativa publicada, suas crônicas, suas entrevistas e depoimentos. As linhas desse desenho, segundo o crítico, vão tecendo uma imagem que se deixa ver em razão do que considera “pouquíssima variação no arcabouço psicológico desses personagens, no seu modo de agir e de sentir, em seus planos e anseios”, reforçado ainda pela “presença do universo gay em sua obra. A grande maioria de seus personagens ou é gay ou age conforme fosse” (ibidem). Embora reconheçamos aqui que o crítico chega a tocar num ponto que nos parece essencial na obra de Caio, e que ele apenas sugira que esses elementos possam de fato ser passíveis de verificação da escrita ficcional de Caio entrelaçada na sua história pessoal, a idéia de um “arcabouço psicológico” dirigindo essa constatação não nos parece suficiente, ou mesmo ideal, para justificar essa leitura, mesmo porque ela se revelaria um tanto redutora de um autor quanto à sua capacidade de criação ficcional.

O que se percebe, sim, é que as ansiedades e vivências do autor Caio, independentemente de se determinarem *gay* ou não-*gay*, hetero ou homossexual, ultrapassam seus escritos não-ficcionais e se alojam, por vezes insidiosamente, outras sorratamente – outras ainda deliberadamente – entre os personagens de sua produção ficcional, refletindo como sombras ou transfigurações essas vivências, como espectros que amaldiçoam ou abençoam seus personagens e as situações vividas por eles, que de fato muito parecem ter sido vivenciadas pelo escritor Caio F.

Mas essa realidade poderia ser inegável em qualquer outro autor, e nem seria por isso que se poderia falar em uma “autoficção”/“autobiografia” pulsando junto com esse entrecruzamento de gêneros que se depreende do conjunto de escritos de Caio F. Mesmo porque, pouco importa haver ou não um fato fundador na realidade que direcione os personagens ou para que tais situações tomem forma e corpo. Basta, nesse caso, pensar na forma como são, por meio da linguagem, elaboradas, concebidas e/ou criadas tais situações e personagens, considerando que o processo de criação de um autor tanto pode se basear em modelos da tradição literária como em suas próprias vivências.

Literatura gay?

Uma pesquisa em andamento desde 2003, elaborada pela professora Regina Dalcastagnè (2008), do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB), investiga como os diversos grupos sociais têm sido representados na narrativa brasileira a partir da segunda metade do século XX. Resultados preliminares apontam que, nas mais de 250 obras já analisadas, “a autoria e o protagonismo das histórias estão a cargo de homens brancos, cidadãos urbanos de classe média, sem doenças ou deficiências, heterossexuais e intelectualizados”. Dalcastagnè compreende que os grupos heterossexuais masculinos ainda dominam o imaginário social e, conseqüentemente, o literário, mas que grupos minoritários tendem a se impor nessa configuração literário-social. Ela considera: “A inclusão de outros grupos só vai se dar com muita luta. Será o único modo de mudar essas representações nos livros. Afinal, ninguém abre mão de seus privilégios assim facilmente”. Se o problema ainda se coloca de modo preponderante para a mulher diante da literatura, o que não pensar em relação ao homossexual numa sociedade exclusivamente sexista e heterossexual? Esse contexto sem dúvida, como era de esperar, foi muito adverso para a eclosão da obra de Caio Fernando Abreu, e não sem razão se deve creditar a ele certo “pioneirismo” ao, corajosamente, desafiar esse *status* da literatura brasileira na segunda metade do século XX, impondo, não sem um grande custo à sua obra e a si mesmo, a figura do homossexual de forma mais atuante e na boca de cena como protagonista de obras literárias. Isso, contudo, não justifica as leituras redutoras que são feitas de sua obra tentando restringi-la a uma única chave de leitura, ainda que em benefício de uma militância homossexual que busca seu lugar na sociedade e na literatura.

A idéia de Marcelo Pen de que, por ser homossexual, gay, seus personagens também o seriam, e em grande proporção, também não corresponde a uma verdade em se tratando de Caio F., pois não necessariamente sua obra, ainda que de certa forma singular na discussão dessa temática na literatura brasileira mais recente, se compõe majoritariamente por esse prisma ou nesse ambiente, como um mergulho mais profundo na obra do autor pode justificar. Mais uma vez, parece aqui haver uma confusão em relação à realidade do autor como pessoa física e sua criação, tal como também se vê quando Marcelo Mirisola (2005) se refere ao “jardim gay” de Caio Fernando Abreu na novela “Acaju (A gênese do ferro quente)” em seu livro *Notas da arrebenção*. Entendemos que não seriam esses os elementos fundamentais de uma escrita que

poderiam autorizar, em relação a um autor, tal leitura de uma “autobiografia ficcional”. E ainda mais, essa sugestão parece-nos carregada de uma carga de preconceito, como se um autor pudesse ser reconhecido como negro ou mulher, ou mesmo representante de uma minoria em razão de sua temática ou pelos elementos de seu universo que venham a compor sua criação.

Nessa linha de raciocínio, é comum ouvir-se – e há estudos acadêmicos sobre isso – a respeito do compositor Chico Buarque de Hollanda, por exemplo, que suas composições trazem, de modo magistral, um “eu” feminino como poucos compositores (até mesmo mulheres) conseguem expressar. Isso, no entanto, não autorizaria a um crítico concluir que Chico Buarque pudesse ser uma mulher ou, talvez, homossexual. Aliás, não se cogita e não se destaca, normalmente, a heterossexualidade de um autor ou compositor por sua criação, sobretudo quando ele notoriamente não se apresenta como homossexual. Ainda, não se discute a condição heterossexual de um compositor como Cartola, por exemplo, se, por acaso, o intérprete de sua canção for um homossexual declarado, como seria o caso de Ney Matogrosso ao gravar suas composições. Nesse sentido, não seria a sexualidade do intérprete que determinaria a peça musical sabidamente composta por um compositor heterossexual ou mesmo homossexual. Ou seja, ainda que aqui se possa perceber uma digressão para o universo da composição musical tendo em vista a sexualidade tanto do compositor como do intérprete, é preciso, aqui, com propriedade, discutir o lugar de fala ou mesmo o lugar de criação de um autor que, por ser heterossexual, não põe em xeque a “sexualidade” vazada em sua obra, tão-somente por ser ele heterossexual. A bem da verdade, via de regra compreende-se o amor romântico ou as relações afetivas tão simplesmente de seu lugar de expressão heterossexual, como a baliza para se pensar no “desvio” como elemento definidor de uma obra para o caso do autor que se declara não-heterossexual. As imagens construídas por um artista heterossexual numa composição artística são aceitas como verdadeiras e legítimas, e não se discute a sua sexualidade de origem, pois não chocam ou não colocam o problema da sexualidade. Por quê, então, a criação de um homossexual o faria, e de forma tão determinante a ponto de ser classificada como obra de um autor homossexual, cujas preferências afetivas passariam por seus personagens a ponto de revelar do autor mais do que talvez ele mesmo pretendesse? Como afirma Denilson Lopes (2002, p.29), professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília:

É necessário não perder de vista que toda identidade é relacional. O redimensionamento da homossexualidade implica repensar a heterossexualidade, bem como a transitividade sexual historicamente presente na cultura brasileira, muito antes do boom bissexual dos anos 70, que, se nunca impediu a violência homofóbica, não pode ser reduzida à alienação, ao enrustimento. Pensar a sexualidade e a afetividade implica discutir formas de adesão a projetos coletivos e temas que transitem para o conjunto da sociedade civil, como a tentativa de militantes brasileiros de incluir mais decisivamente o preconceito contra homossexuais no espectro da luta por direitos humanos fundamentais, dentro de uma sociedade mais justa para todos, como vem sendo feito com mais sucesso em relação à Aids e a seus portadores.

Em sua coluna publicada no jornal *Folha de S.Paulo* de 8 de agosto de 2007, intitulada “Não existem homossexuais”, o articulista João Pereira Coutinho vai direto ao ponto: “acreditar que um adjetivo se converte em substantivo é uma forma de moralismo pela via errada”. E completa:

Definir uma obra de arte pela orientação sexual dos personagens retratados não é apenas um caso de filistinismo cultural. É encerrar um quadro, um livro ou um filme no gueto ideológico das patrulhas. Exatamente como acontece com as próprias patrulhas, que transformam um fato natural em programa de exclusão. De auto-exclusão.

Eu, se fosse “homossexual”, sentiria certa ofensa se reduzissem a minha personalidade à inclinação (simbólica) do meu pênis.

Em relação à questão colocada sobre a assumida homossexualidade de Caio (que aliás dizia não acreditar num padrão exclusivo de comportamento sexual, dizendo não existir uma nem outra forma sexual, e sim o “sexualismo”, tão-só), e que transborda de seus escritos, diríamos, menos ficcionais que não-ficcionais, Ítalo Moriconi (2006), numa leitura que revela lucidez e honestidade em relação ao autor, afirma que “É certo que a condição homossexual define o ser sexual e afetivo de uma pessoa, mas é certo também, talvez contra Freud e o senso comum contemporâneo, que a identidade sexual e afetiva não define inteiramente o ser de uma pessoa”. Na concepção desse crítico, Caio “nunca fugiu de um compromisso tipo ‘existencialista’ de busca de uma literatura autêntica como reflexo de uma existência autêntica, portanto, ele desde o início colocou a problematização da homossexualidade como centro de sua ficção” (in Moscovich, 2002), e já no fim da vida, teria por fim “aceitado” o rótulo de autor *gay* que lhe fora imputado, não só como um preço a ser pago pela sua visceralidade dos anos 1970, mas também pela inevitabilidade do entrecruzamento de sua vida e sua obra:

Quando a vida e a literatura se juntaram de vez em seu destino, através da doença e morte por Aids, não foi mais possível segurar. A morte de Caio coincidiu com a explosão dos estudos gays e lésbicos nas áreas de Letras e Ciências Sociais da universidade brasileira. E assim o ícone foi catapultado à condição de mito gay [...] Bastante a contragosto no início, mais apaziguado depois, Caio viu ainda em vida sua literatura ser transformada em ícone gay, particularmente depois de começar a ser estudada por críticos brasilianistas no exterior, que iam direto para essa tecla. (Moriconi, 2006)

Essa idéia, entretanto, não parece se confirmar tão facilmente, pois, na última entrevista concedida por Caio a Marcelo Secron Bessa (1997a, p.12), diante da pergunta relativa ao rótulo de “escritor gay” a ele atribuído, em especial após a publicação da novela “Pela noite” originalmente publicada em *Triângulo das águas* e depois retomada pelo próprio autor num outro projeto que não chegou a finalizar, o livro póstumo *Estranhos estrangeiros*, Caio, com lucidez, responde, aliás, retomando uma antiga convicção sua já também manifestada em outras entrevistas:

Refletindo sobre “Pela noite”, cheguei à conclusão de que ela é uma história antigay. Pérsio odeia gay, tem um discurso antigay fantástico. Mas dei uma entrevista enorme para a revista *Sui Generis*, onde falo nisso. Acho que literatura é literatura. Ela não é masculina, feminina ou gay. E como o ser humano também não é. Eu não acredito nisso, acho que existe sexualidade, com homem, mulher, vaca, criancinha, velhinho, com buraco de fechadura. E se nós formos compartimentalizar essas coisas, acho que dilui, pois fica uma editora gay, publicando escritor gay, que vai ser vendido numa livraria gay, que vai ser lido apenas por gay. Enquanto que a idéia minha, eu como astrólogo também, é uma visão aquariana, de fundir todas essas coisas, todas essas possibilidades numa só. O homem é muito vasto.

O receio de Caio, pode-se imaginar, seria o de ser sempre visto ou lido como um autor de obra exclusivamente homossexual, ou coisas do gênero, como aconteceu em sua vida, uma vez que sempre viu sua obra sendo “julgada” a partir de suas próprias experiências, e nesse caso a homossexualidade não lhe podia ser negada. Mas, caberia sempre a pergunta: o que seria, afinal, uma obra homossexual? Coutinho (2007) também se faz essa pergunta, lembrando que “Não existe o ‘homossexual’. Existem atos homossexuais”. E arremata:

Olhando para a história da arte ocidental, é possível divisar obras que versaram sobre o amor entre pessoas do mesmo sexo. A arte greco-latina surge dominada por essa pulsão homoerótica. Mas só um analfabeto fala em “arte grega gay” ou “arte romana gay”. E desconfio que o imperador Adriano se sentiria abismado se as estátuas de Antínoo, que mandou espalhar por Roma, fossem classificadas como exemplares de “estatuária gay”. A arte não tem gênero. Tem talento ou falta de.

Moacyr Scliar (2008) comenta a respeito da eclosão da chamada “literatura gay” como fenômeno recente, verificado nas últimas três décadas, na esteira da chamada liberação sexual: “A literatura explicitamente gay é, portanto, relativamente recente. A rigor, só há cerca de três décadas o gênero se impôs dentro do quadro de liberação sexual que permitiu a muitas pessoas abordar o tema na ficção, na poesia, no ensaio. Os autores atuais dão prosseguimento à obra daqueles que, homossexuais ou não, falaram corajosamente do ‘amor que não ousa dizer seu nome’”. No contexto da literatura brasileira, Scliar, médico e escritor, considera:

No Brasil são listados, entre os escritores homossexuais, João do Rio (cuja sexualidade foi objeto de muitas disputas), Pedro Nava, Caio Fernando Abreu, Walmyr Ayala. Há pelo menos um clássico de nossa literatura que aborda o tema da homossexualidade: é *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, escritor que faleceu muito jovem, e autor de uma sombria obra, na qual o romance mencionado não constitui exceção. Dentro do espírito da época, é um texto naturalista que narra a ligação entre o negro Amaro, escravo fugido que se torna marinheiro, e o grumete Aleixo, que trabalha na mesma embarcação. O livro é, portanto, duplamente “transgressor”: amor entre homens, amor entre um negro e um branco. Amaro, que tem 30 anos, domina Aleixo, que, com seus 15, ainda é quase um menino. Caminha introduz ainda uma prostituta, Carolina, que, seduzindo Aleixo, cria um inusitado triângulo amoroso, que termina em tragédia quando Amaro mata Aleixo e é preso. Publicado no Reino Unido, na Alemanha, na França, no México, em Portugal, o livro teve grande repercussão.

Denilson Lopes (2002, p.121) informa que “A história da homotextualidade na literatura brasileira ainda está por se fazer, apesar de haver artigos e teses pontuais, que urgem serem mapeados e reavaliados, para não embarcarmos em modismos fácieis e descontextualizados da realidade brasileira”. Lopes considera que “A questão inicial e condutora para este trabalho remete a uma pergunta clássica mas inevitável: o que um olhar crítico homoerótico acrescenta à cultura brasileira e como a representação da homossexualidade se torna ou não estrutural a sua literatura?”. Em seu ensaio “Uma história brasileira”, o autor apresenta um rápido apanhado da evolução da temática homossexual na literatura brasileira desde o romance naturalista de Adolfo Caminha, passando pelas várias fases de nossa literatura sempre pontuada pela produção contemporânea, desenvolvendo um breve estudo sobre a obra de Caio e sua abordagem do tema, dando-lhe destaque nessa trajetória ao fazer uma “espécie de história afetiva dos anos 70 aos anos 90” (ibidem, p.149).

Não haveria – pergunta-se –, em relação à obra de Caio F. especificamente, uma confusão com a idéia de narrativas eróticas pornográficas, bem ao gosto do que normalmente se chama hoje de literatura gay, em que sempre se revelam narrativas de encontros furtivos e rápidos entre homens que deliberadamente estão à caça nos lugares de “pegação”, os guetos? Algum autor não-homossexual teria sempre lida sua obra pelo prisma de sua heterossexualidade, ainda que ele tenha totalmente se entregado a ela e feito nela vazar suas experiências amorosas heterossexuais, como já comentamos antes? É possível compreender, assim, a preocupação de Marcia Denser, como já assinalado, ao se referir ao fato de Caio não ter tido tempo de vida para amadurecidamente ultrapassar seu próprio pioneirismo na apresentação da temática homossexual em sua obra.

Um rápido levantamento quantitativo dos contos de Caio em sua totalidade permite constatar que, com exceção daqueles em que a homossexualidade aparece de modo mais explícito – por exemplo, em “Terça-feira gorda”, com cenas que revelam homens em situação claramente eróticas, mas emolduradas por atos violentamente homofóbicos que determinam sobretudo a temática da intolerância –, essa temática não chega a ser tratada de modo objetivo/explicito em duas dezenas de textos, num total de aproximadamente 150 contos (são sete os livros de contos lançados por Caio em vida), dois romances e quatro novelas, sem contar as peças teatrais e o livro infanto-juvenil. Na verdade, nos contos em que algumas situações podem ser citadas como histórias gays, a homossexualidade dos personagens é apenas esboçada, não passando, assim, de situações de descoberta da sexualidade por parte dos envolvidos, como se pode constatar nos personagens principais dos dois romances (o adolescente Maurício, de *Limite branco*, em vias de descoberta da sexualidade; e o jornalista sem nome, alterego de Caio,⁶ de *Onde andaré Dulce Veiga*, que sutilmente revela um encontro amoroso ocasional com Pedro, do qual por certo teria resultado a contaminação da Aids), e sobretudo nos contos “Aqueles dois”, “Pequeno monstro”, ou mesmo “Sargento Garcia”. Nestes dois últimos, o que se narra é a descoberta da sexualidade dos personagens mais jovens pelo inusitado encontro com personagens mais velhos: em “Pequeno monstro”, tem-se o primo distante que vem despertar no menino complexado

⁶ Além das evidências que relevam do romance, o reconhecimento do personagem como seu alterego provém do próprio Caio, na crônica “Até quem nem tão eletrônico assim”, de 13 de novembro de 1994: “Estou me sentindo o próprio Robocop. Pois não é que ganhei um microcomputador de presente? E desafiando o narrador ater-ego de *Onde andaré Dulce Veiga?*, que com certa arrogância ao mesmo tempo complexada e enfrentativa declara-se pré-informático, resolvi encarar a fera” (Abreu, 2006b, p.124).

e arredo a descoberta do prazer da masturbação: “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 pra sempre comigo. Guardado bem aqui, na palma da minha mão” (Abreu, 1988a, p.146); em “Sargento Garcia”, a descoberta do prazer sexual proporcionado pelo encontro furtivo com o oficial do exército autoritário que antes humilhara o aspirante na presença dos demais candidatos ao serviço militar – nesse conto, a relação homossexual havida é detalhada de modo cinematográfico, e o elemento autoficcional do conto, ao menos segundo as propostas de Vincent Colonna, como mais à frente abordaremos, é apresentado por Caio num depoimento à revista *Marie Claire*:

Minha primeira experiência homossexual aconteceu quando estudava no IPA. Está num conto meu, *O Sargento Garcia*. Só que nessa primeira vez não aconteceu nada, fiquei aterrorizado, me pareceu muito sórdido. Num domingo à noite, fui seguido por um homem. Ele conversou e marcou um encontro para três dias depois, no centro da cidade. Eu não sabia bem do que se tratava. Fui – sempre vou –, morria de curiosidade. Ele me levou a um lugar horrível, muito feio, com lençóis sujos e um rolo de papel higiênico na cabeceira. Me jogou em cima da cama, completamente sem romantismo [...] Tinha 16 anos. Sempre ficou na minha cabeça o desejo de que a primeira vez fosse uma coisa romântica.⁷ (Abreu, 1995d)

Para Denilson Lopes (2002, p.151), em “Sargento Getúlio”, “O temor não impede que a iniciação sexual ocorra, nem glamourizada, nem traumatizante, com o sargento que dispensa o protagonista do serviço militar e da qual ele consegue extrair uma possibilidade”: “Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde [...] Amanhã, decidi, amanhã sem falta começo a fumar” (Abreu, 1985, p.86).

⁷ O conto “Sargento Garcia”, publicado em *Morangos mofados*, é dedicado “à memória de Luisa Felpuda”, um conhecido travesti de Porto Alegre, já idoso, que mantinha um bordel na região central da cidade, possivelmente a referência que Caio insere em seu conto. Luisa Felpuda foi vítima de um atentado moralista a bomba em 1980, conforme se pode ler em crônica de Paulo Heuser: “Seria um atentado contra a OAB? Ou o alvo seria a imprensa? Nem um, nem outro. Ocorreria uma explosão na minha tão familiar Rua Caldas Júnior, quase na esquina com a Riachuelo. Parecia obra de uma brigada moralista, pois o alvo fora uma casa de costumes, como se dizia na época. Lembro-me dela, por fora, bem entendido. Subitamente, no meio da madrugada, uma imensa explosão lançou pela janela o cidadão, cujo nome não lembro, cuja alcunha não esqueço. Pois o vivente usava o codinome Luisa Felpuda. Não havia como esquecê-lo, não é? Luisa Felpuda alçara vôo, estatelando-se no meio da Caldas Júnior. Assim como a funcionária Lydia Monteiro da Silva, da OAB do Rio, Luisa Felpuda, da Caldas Júnior, morreu. Involuntários personagens de eventos isolados de explosões, que tiveram o mesmo fim” (cf. <<http://pauloheuser.blogspot.com/2006/12/rua.html>>). Em uma carta de 13 de março de 1995 (inédita) ao seu tradutor italiano, Caio comenta: “Dizem que o bordel dela era freqüentado por políticos, fazendeiros ricos, e que ela ‘sabia demais’, por isso foi assassinada por alguém contratado por um homem muito importante”. Agradeço a Bruno Persico a gentil disponibilização das cartas de Caio a ele enviadas.

“Aqueles dois”, de *Morangos mofados*, cujo subtítulo apresenta a indicação “(História de aparente mediocridade e repressão)”, narra um encontro entre Raul e Saul, dois funcionários de uma repartição, em princípio heterossexuais, com seus assuntos rotineiros de homens sobre futebol, mulheres etc. O ambiente desse encontro é construído num espaço “deserto de almas também desertas”, onde aos poucos os dois colegas vão se percebendo envolvidos um com o outro, na medida em que se reconhecem solitários, identificando-se sobretudo na carência de afetos numa cidade inóspita que não era a deles (um era do Norte, outro era do Sul), procurando complementar-se pelo reconhecimento e descobertas dos mesmos gostos artísticos e culturais. No conto, a única cena mais sugestiva de que algo de fato pudesse estar acontecendo além da amizade necessária que ambos descobriam um no outro sutilmente revela um susto que parece atravessar as duas consciências entregues:

Foi na noite de trinta e um, aberta a champagne na quitinete de Raul, que Saul ergueu a taça e brindou à nossa amizade que nunca nunca vai terminar. Beberam até quase cair. Na hora de deitar, trocando a roupa no banheiro, muito bêbado, Saul falou que ia dormir nu. Raul olhou para ele e disse você tem um corpo bonito. Você também, disse Saul, e baixou os olhos. Deitaram ambos nus, um na cama atrás do guarda-roupa, outro no sofá. Quase a noite inteira, um conseguia ver a brasa acesa do cigarro do outro, furando o escuro feito um demônio de olhos incendiados. Pela manhã, Saul foi embora sem se despedir para que Raul não percebesse suas fundas olheiras. (Abreu, 1985, p.134)

A aproximação entre eles é tal, que começa a incomodar as demais “almas desertas” da repartição, que passam a hostilizá-los com chacotas e cartas anônimas ao chefe contendo expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, assinadas por “*Um Atento Guardiã da Moral*”. Os dois amigos, por certo, começam a se dar conta do tipo de envolvimento que há entre eles, mas ainda se revelam desconhecedores do real afeto que os une ou que poderia defini-los, quando então são sumariamente despedidos em nome da “reputação da firma”, antes mesmo que Raul conseguisse dizer a palavra *nunca*... Os dois, em profundo silêncio e sem se olharem, esvaziam as gavetas e saem pela “porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica ou penitenciária [...] Ai-ai, alguém gritou da janela...”, deixando para trás de si a certeza de que ninguém mais conseguiu trabalhar em paz naquela repartição. “Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram” (ibidem, p.135).

Entre os manuscritos de Caio mantidos em seu acervo sob a guarda da UFRGS, em Porto Alegre, num texto seu datilografado de 23 de julho de 1985, certamente por ocasião da realização do filme que tem o conto como base, lê-se:

Quando comecei a escrever Aqueles dois, mal percebi que era uma história de amor. Amor tão sutil que, como eu, seus protagonistas também mal se dão conta quando começa a acontecer. Amor tão amaldiçoado – hoje, ainda mais – que, antes dos envolvidos perceberem seus próprios sentimentos, todo mundo em volta já descobriu. A mediocridade moralista, frustrada, levanta-se em fúria, exigindo a humilhação e a punição dos dois “culpados”.

No conto original, o tiro mesquinho da maioria repressora sai pela culatra: o que foi armado para ser destruição, transforma-se em revelação. Infelizes para sempre, o reverso das histórias de fadas, são o que ficam. Não aqueles que embarcam na viagem perigosa (mas, sendo verdadeira, qual não seria?) dos que se atrevem a assumir uma sexualidade diversa do “normal”.

Não sei na vida dita real – em tempos de demissão em massa de homossexuais – isso é fácil. Também não sei como ficam Raul e Saul, feitos de palavras, tirados do papel e agora passados para o filme, com voz e corpo. Sei só que continuam sendo muito caros. Como sempre me são caras todas as pessoas (ou personagens) capazes de encarar a verdade mais profunda de sua condição. Mesmo que isso possa lhes custar perder para sempre o reino das comodidades burguesas. Conquista-se, em troca, outro reino? O da dignidade interior, talvez. Quem sabe sim.

Esse conto é considerado emblemático do que seria a chamada “literatura gay” de Caio, como acredita Italo Moriconi (2002a, p.14), um dos mais citados e conhecidos, tendo sido transposto para o cinema em curta-metragem também com grande sucesso. A crítica publicada na *Folha de S. Paulo* em 9 de agosto de 1985, assinada por Sérgio Augusto, assim comenta o filme:

Os gays estão assanhados. Baseado em um conto homônimo de Caio Fernando Abreu, (AQUELES DOIS) acompanha a sofrida trajetória de dois heterossexuais desiludidos – um com o casamento, o outro com um noivado encroado – que decidem morar juntos e fazer aquilo que, segundo d. Eugênio Salles, Deus resolveu castigar inventando a Aids. Ao fundo, embalando as angústias e os preconceitos de praxe, uma trilha sonora para nostálgico nenhum botar defeito: “Tu me acostumbraste”, “Sabor a mi” e outros bolerões com que os masoquistas da década de 50 (gays ou heteros) apascentavam as suas dores de cotovelo.

Já no jornal *O Estado de S. Paulo*, a crítica de Rubens Ewald Filho do mesmo dia revela uma compreensão que ultrapassa e rebate a mediocridade da leitura de Sérgio Augusto:

AQUELES DOIS foi a maior surpresa do Rio Cine Festival, o melhor filme brasileiro de 1985, pelo menos até agora. Embora esteja sendo vendido como uma história sobre homossexualismo, AQUELES DOIS é muito mais do que isso, é um filme sobre a própria condição humana, a solidão, o vazio, a insatisfação, a vida numa cidade grande. Sérgio Amon conseguiu ao mesmo tempo ser fiel ao conto de Caio Fernando Abreu e também expandi-lo, inclusive com uma conclusão mais aberta, mais otimista. O fato de o filme ser uma produção gaúcha, de fora do eixo Rio São Paulo, só lhe confere ainda maior charme, um encanto especial no sotaque, no comportamento da província. Outro mérito do filme é a segurança com que é conduzido o elenco, para nós desconhecido, mas de absoluta competência.

É possível entender o descontentamento de Caio quanto à primeira crítica, pois não há efetivamente no conto nenhuma cena ou mesmo sugestão explícita de que pudesse lhe ser creditado o rótulo de “amor gay” propriamente – pelo menos não por uma relação sexual descrita ou mesmo sugerida. Trata-se, tão-somente, como o próprio Caio relata, de um encontro entre dois homens que se revelam carentes de afetos ou mesmo de identificação em busca de um mundo que por certo lhes fosse mais propício, onde aliás poderia até mesmo haver a descoberta de um “amor conjugal” que os pudesse completar. Essa relação entre dois homens que se procuram e se encontram, aliás, também pode ser surpreendida num conto de Clarice Lispector (1994), intitulado “Esvaziamento”, do livro *Onde estivestes de noite*. Não se trata, evidentemente, de querer justificar um conto pelo outro, mas no conto de Clarice explicita-se o encontro entre dois homens que descobrem um no outro uma amizade sincera: “Queríamos tanto salvar o outro. Amizade é matéria de salvação” (ibidem, p.99). O narrador descreve assim sua necessidade de satisfazer e amparar o amigo também sozinho naquela cidade, e vai ao ponto de perceber o quanto um se fazia necessário ao outro:

Nessa época encontrávamo-nos de noite em casa, exaustos e animados: comentávamos as façanhas do dia, planejávamos os ataques seguintes. Não aprofundávamos muito o que estava sucedendo, bastava que tudo tivesse o cunho da amizade. Pensei compreender porque os noivos se presenteiam, por que o marido faz questão de dar conforto à esposa, e esta prepara-lhe afanada o alimento, por que a mãe exagera nos cuidados ao filho. Foi, aliás, nesse período que, com algum sacrifício, dei um pequeno broche de ouro àquela que é hoje minha mulher. Só muito depois eu dia compreender que estar também é dar. (ibidem, p.101)

O curioso a observar na breve aproximação entre esses dois contos é que jamais se ouviu a sugestão de que Clarice fosse homossexual por ter escrito o seu conto, ou ainda, que ela figura na literatura brasileira como exemplo de “literatura gay” ou de encontro homoerótico, ou mesmo homossexual. Evidentemente, o conto de Caio pode sugerir a possibilidade de uma futura relação homossexual entre os dois personagens

que apenas se iniciava pela descoberta feita entre os amigos, o que por certo não fica nem subentendido no conto de Clarice, uma vez que o título do conto já dá o tom do que de fato aconteceu entre os dois homens, ou seja, um encontro efusivo e um posterior esvaziamento típico das relações humanas, ainda que isso não comprometa a real amizade existente entre os personagens mesmo depois de separados pelo “esvaziamento”. Mas – pergunta-se –, a característica do conto de Caio F. seria suficiente para enquadrá-lo no que se chama hoje especificamente de literatura gay? Ou ainda, por mais que se especule que possa haver, por parte de Machado de Assis, uma sugestão de homossexualidade entre Bentinho e Escobar, em *Dom Casmurro*, isso seria suficiente para determinar que o romance de Machado pudesse figurar entre textos de uma possível narrativa gay, ou mesmo que o autor fosse negro ou representado por uma minoria qualquer? Pode parecer polêmica essa questão, considerando-se que Machado não se imiscui tão forte e presentemente em seu texto como o faz Caio F., mas aqui se percebe a confusão entre ser homossexual e escrever obras literárias. E o próprio Caio se ressentia dessa “classificação”, como na crônica “A mais justa das saias” (de 25 de março de 1987), ao comentar sobre o advento da Aids e a demonização em curso do homossexual: “Só que homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade – voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe. Mas não determina maior ou menor grau de moral ou integridade” (Abreu, 2006b, p.59), para ainda arrematar: “É curioso, e revelador, observar que quanto Gore Vidal vem ao Brasil, toda a imprensa se refere a ele como ‘o escritor homossexual’ mas estou certo que se viesse, por exemplo, Norman Mailer, ninguém falaria do ‘escritor heterossexual’” (ibidem). Voltamos, assim, ao texto de Coutinho (2007), que tem como mote essa questão:

Uns anos atrás, aliás, comprei brigas feias na imprensa portuguesa por afirmar o óbvio: ter orgulho da sexualidade é como ter orgulho da cor da pele. Ilógico. Se a orientação sexual é um fato tão natural como a pigmentação dermatológica, não há nada de que ter orgulho. Podemos sentir orgulho da carreira que fomos construindo: do livro que escrevemos, da música que compusemos. O orgulho pressupõe mérito. E o mérito pressupõe escolha. Na sexualidade, não há escolha.⁸

Infelizmente, o mundo não concorda. Os homossexuais existem e, mais, existe uma forma de vida gay com sua literatura, sua arte.

⁸ Julgamos interessante inserir aqui um breve comentário em relação à questão da “opção sexual” vulgarmente aventada ao se tratar desse assunto. Evidentemente, “opção” aqui não significa “escolha” entre duas formas de sexualidade, pois de fato não se “escolhe” ser homossexual ou heterossexual. O termo “opção”, nos parece, é utilizado em relação a um padrão que se julga preponderante; assim, significaria antes o opcional em contraposição a uma forma que se impõe e se julga dominante.

Esse tema, em Caio, é tão apaixonante, que é possível ainda, numa oportuna ampliação dessa discussão, tomar alguns exemplos de seus contos em que a realidade heterossexual é que dá a tônica da narrativa, como pode ser constatado em “Mel & Girassóis” e no belíssimo e tocante “Sem Ana, blues”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Em relação ao primeiro, em ritmo de “bossa nova”, a narrativa desenvolve um encontro entre um homem e uma mulher num ambiente kit, de clube de férias, em que os dois vão se conhecendo e se dando à medida que a pele vai ficando bronzeada; quando por fim se estendem as mãos um para o outro, “No gesto exato de quem vai colher um fruto completamente maduro” (Abreu, 1988a, p.114), o conto termina. Em uma entrevista na época de lançamento do livro, um jornalista pergunta a Caio se ele nunca escreve histórias felizes (a pergunta também revela que a obra de Caio sempre pareceu marcada por um tom sombrio), ao que ele responde: “O conto que eu mais gosto desse livro é um conto feliz. É irônico, mas também é uma história iluminada. Chama-se ‘Mel & girassóis (Ao som de Nara Leão)’, uma coisa em ritmo de bossa-nova. É uma história de encontros, com sabor de história de revista para moças. É uma autocrítica, mas também é um assumir meu lado comovido, verdadeiro, derramado” (Abreu, 2005c, p.261). No segundo exemplo, “Sem Ana, blues”, a história parece novamente retomar aquele tom mais pesado que se deixa perceber na obra de Caio pela pergunta do entrevistador já citado, pois retrata a realidade de um homem que, abandonado por sua mulher, Ana, tenta aos poucos e a cada dia se recuperar do golpe fatal que o amor, agora ausente, lhe dera:

Quando Ana me deixou – essa frase ficou na minha cabeça, de dois jeitos – e depois que Ana me deixou. Sei que não é exatamente uma frase, só um começo de frase, mas foi o que ficou na minha cabeça. Eu pensava assim: *quando Ana me deixou* – e essa não continuação era a única espécie de continuação que vinha. Entre aquele quando e aquele depois, não havia nada mais na minha cabeça nem na minha vida além do espaço em branco deixado pela ausência de Ana, embora eu pudesse preenchê-lo – esse espaço branco sem Ana – de muitas formas, tantas quanto quisesse, com palavras ou ações. Ou não-palavras e não-ações, porque o silêncio e a imobilidade foram dois dos jeitos menos dolorosos que encontrei, naquele tempo, para ocupar meus dias, meu apartamento, minha cama, meus passeios, meus jantares, meus pensamentos, minhas trepadas e todas essas outras coisas que formam uma vida com ou sem alguém como Ana dentro dela. (Abreu, 1988a, p.41)

Em sua dissertação de mestrado, a escritora e amiga Márcia Denser (2003), entre outros, analisa esse conto e revela que, para Caio, o amor é sempre vivido como falta;

assim, o conto fala do amor, mas não do amor realizado, e sim do amor irrealizado, abandonado, o que de resto pode também ser verificado no outro conto antes brevemente comentado, que, a despeito da história feliz, acaba justamente quando o amor poderia de fato vir a se realizar entre os personagens – ou seja, não se realiza efetivamente no nível da narrativa. O ponto de inflexão desses contos, porém, no que se refere à heterossexualidade dos personagens ali espelhada, segundo depoimento de Márcia Denser, que conviveu mais estreitamente com o autor no período da escrita desses contos, é que Caio na verdade está narrando duas de suas fracassadas tentativas de realização amorosa – homossexual. Evidentemente, a situação apontada por Denser não parece tão óbvia como algum elemento mais direito da presença de Caio pudesse sugerir na própria narrativa, ainda que haja em “Sem Ana, blues” uma breve menção ao nome Nelson [provavelmente Nelson Brissac Peixoto, duas vezes referido no livro em citação e dedicatória], “ligando de Paris”, ou mesmo “minha mãe, do Sul”, explicitações que serão fundamentais para a determinação da escrita autoficcional, como bem mostrará Marcelo Pen mais adiante e desenvolveremos na Parte II. Denser afirma, em depoimento a este estudo, que a pista de Ana é dada logo na dedicatória do conto, “Para Dante Pignatari”, o que de resto também pode ser lido na dedicatória do outro conto: “Para Nelson Brissac Peixoto”. Nesses casos, depreende-se que a experiência amorosa frustrada e espelhada nos contos, na verdade, jamais se deu entre um homem e uma mulher, heterossexual portanto; mas sim entre o autor e o objeto de sua dedicatória.

Os amigos mais próximos, entre eles Paula Dip, Márcia Denser, Déa Martins, em depoimento, confirmam que Caio, via de regra, se construía relações amorosas fracassadas, sobretudo por ter como objeto de seu amor homens por vezes heterossexuais, e que isso lhe deixava marcas profundas de dor e sofrimento, como uma maneira, aliás, de patentear a própria impossibilidade de realização amorosa/afetiva buscada sempre em objetos ora de fato impossíveis, ora tornados impossíveis pela própria dificuldade de Caio de vivê-los na realidade. Não interessam, por certo, detalhes ou informações picantes da vida pessoal de Caio para o estudo de sua obra, muito menos interessa a constatação de suas infelicidades pessoais ou sexuais como um interesse mesquinho a respeito de sua sexualidade propriamente dita. A menção aqui só se justifica, por certo, para que se perceba que não necessariamente a sexualidade vivida intimamente pelo autor pode definir sua escrita ou mesmo a problematização de sua criação ficcional.

No artigo “Ressaca cultural: o mofo e as armas”, a respeito de alguns aspectos sobre a homossexualidade nos contos de Caio F., Gomes (2001) encara a questão e afirma com propriedade:

O tema da homossexualidade aparece na produção de CFA desde o seu primeiro livro – assim como também aparece, seja entrelaçado a ele, seja isolado, o tema da loucura. Entretanto sua presença constante não significa nem a redução dos personagens a um único universo sexual, nem uma única vertente ou problematização para o tema, pois existem, tanto personagens heterossexuais, como homo e bissexuais nos textos do autor. Porém, é importante destacar que, no emaranhado de construções e encenações de sexualidades, a abordagem sempre aponta para a diversidade, que se esteja falando de personagens hetero, homo ou bissexuais. Em outras palavras: ainda que se recorte apenas aqueles que se colocam como loucos e gays, os personagens de CFA não amam não odeiam, não pensam, não se movimenta, não falam, não agem nem reagem de maneira igual. Nesse sentido, pode-se falar não de uma homossexualidade – ou uma vertente literária homoerótica –, mas de homossexualidades, ou seja, diversidade de discursos e práticas homoeróticas.

A mesma opinião é partilhada por José Castello (2006) no artigo “Letras incertas”, onde afirma que Caio não era ingênuo e conhecia muito bem o preço que deveria pagar por ter se afastado do “meio” e ter optado pela “margem” dos valores cristalizados na sociedade, e nas letras. Para ele,

A literatura de Caio nunca se afastou da perspectiva homossexual. Caio foi um gay que não aceitava guetos, que não se adaptava a rótulos. Nunca escondeu o interesse por rapazes, mas jamais compartilhou a rigidez e o sectarismo que predominavam no movimento gay. Mas muitos críticos entendem que sua literatura se apequenou por causa dessa posição de gênero. É um grande engano. Foi justamente por deslocar o centro de sua escrita para a margem delicada dos afetos, e por não se furtar a observar o mundo do único lugar em que poderia verdadeiramente observá-lo, ou seja, de si mesmo, que Caio se tornou escritor.

Não se trata aqui, evidentemente, de negar o componente ou a temática homossexual na obra de Caio, mesmo porque reconhecemos seu “ineditismo” quanto a isso a partir da década de 1970, sobretudo nas letras. Italo Moriconi (2006) diz perceber “haver por parte do atual público leitor qualificado a vontade de evitar que a obra seja encarada como obra de gueto gay”, mas reconhece-se que isso pode de fato se dar num contexto em que se pretende não o acobertamento preconceituoso da questão em razão do tabu ainda existe quanto ao tema ou por um falso moralismo, e também porque não parece pertinente atribuir a toda a obra de Caio um componente que de fato a perpassa, mas não a define inteiramente; estabelecer, assim, categoricamente que a

problematização da homossexualidade é o centro da ficção de Caio parece um tanto temerário, correndo-se com isso o risco de contribuir para a visão do senso comum de que sua obra era especificamente “gay”. A verdade é que, até Caio, a homossexualidade praticamente inexistia ou era muito rara em nossas letras (pelo menos de modo tão explícito e sistemática e assumidamente literário), e nesse caso, compreende-se, coube a ele, pelo “ineditismo”, o ônus de sua ousadia. Além disso, é possível pensar que Caio F., até pela sua sinceridade como pessoa/autor, tenha pretendido por meio de sua literatura desmistificar essa questão tão problemática na cultura brasileira expressando sobretudo uma relação reveladoras da condição humana, considerando a homossexualidade como parte também dessa condição, que de fato é.

Caberia a Caio F., assim, a ousadia de penetrar num mundo predominantemente heterossexual (como a pesquisa de Regina Dalcastagnè parece confirmar), e fazer da literatura também um espelho de uma realidade hipocritamente sustentada, ou ao menos pretensamente sublimada. Estudos sobre a questão da homossexualidade no Brasil, como *Devassos no paraíso*, de João Silvério Trevisan, e a fundamental publicação de *Além do carnaval*, do brasilianista James Green (2000), revelam, sobretudo para esta última, que persiste entre os brasileiros uma hipocrisia ainda determinante em relação ao homossexual, relegado à liberdade de sua expressão apenas pela óptica do carnaval, festa que permite a liberação total de todas as fantasias do brasileiro – o que de resto expõe que no país haja, de fato, não apenas uma “tolerância”, mas um forte preconceito em relação a todos os que ousam desafiar essa ordem branca, heterossexual predefinida como determinante do caráter do povo brasileiro – e o perigo reside no fato de que “o homoerotismo, por sua vez, é considerado uma ameaça à estrutura do patriarcado”, como defende Ginzburg (2005) em um de seus estudos comparando a obra de Caio e Clarice. Evidentemente, o novo século acrescenta novidades nessa leitura da realidade, com a televisão trazendo para os lares dos brasileiros situações em que casais homossexuais convivem “livremente” entre seus pares e familiares, como profissionais bem-sucedidos e pessoas realizadas e em paz com sua sexualidade, ainda que cenas de beijos e carícias (tão comuns entre os heterossexuais, e até mais fortes) permaneçam como tabus intransponíveis.

Moriconi (2006) não deixa de reconhecer que, para Caio, “a identidade profissional, a identidade de escritor, era mais importante que a identidade sexual, embora sua identidade de escritor só pudesse se manifestar positivamente através da problematização e catarse da condição homossexual enquanto condição existencial”, o

que nos parece meia-verdade. Sua leitura, entretanto, não pretende reforçar esse reducionismo da obra de Caio, e vai confirmar – e nisso ele parece certo – que o território imaginário de Caio pode ser antes configurado como um espaço onde se dá o encontro sincero de almas, independentemente de suas expressões masculinas ou femininas, “ultrapassando o gueto estético”, metaforicamente como no espaço do filme *O segredo de Brokeback Mountain* de Ang Lee de grande sucesso em 2005: “aquele lugar fora do tempo e do espaço regulados onde acontece a primeira entrega entre os amantes no filme dos caubóis gays que não se dizem nem se acreditam gays [...] É tudo que Caio queria com sua literatura. Criar a possibilidade da mútua contemplação entre particularidades inconciliáveis, porém não necessariamente intoleráveis” (ibidem).

Voltando ao citado prefácio de Marcelo Pen e sua sugestão de que a obra de Caio possa ser lida do prisma de suas próprias experiências, percebemos que o autor, ainda que incentive tal possibilidade de leitura, procura esquivar-se das armadilhas que uma enganosa primeira pessoa ou possíveis evidências de uma escrita autoficcional possa trazer, pois defende que não deverá interessar à crítica, quanto à escrita de uma “autobiografia ficcional”, “do ponto de vista estritamente artístico”, o fato de haver ou não um esteio na realidade do autor:

O que impele o crítico a investigar a especificidade estética da obra e o leitor a empreender o mergulho na narrativa é essa espécie de *pacto com a ficção*, que faz com que os personagens enredados nos fiapos de história constituam figuras metamorfoseadas que ganham corpo em nossa imaginação e que faz, outrossim, que o autor porventura surpreendido nessas páginas de invenção constitua *um autor igualmente ficcional* – que pode guardar semelhanças com o Caio Fernando Abreu biográfico, mas que, em termos narrativos, é portador duma independência abonadora de sua eficácia no plano da fabulação. (Pen, 2006, p.10-11, grifos nossos)

É importante frisar aqui, como justamente o faz Marcelo Pen, que cabe à crítica ultrapassar essas instâncias primeiras que fazem boiar num texto ficcional elementos ou pistas (falsas?) de uma possível presença ostensiva do autor em sua obra e compreender esse pacto por ele estabelecido antes com a ficção. Para tanto, é preciso uma investigação da obra a partir do próprio texto do autor; assim, pouco importam, de fato, em princípio, “a trajetória, as inquietações, a matéria viva do autor biográfico”, que até podem enformar ou estruturar esse texto, mas sempre da perspectiva da sua criação como ficção: “Só tomando o texto como base para a investigação é que a importância e

o lugar de Caio na contemporaneidade brasileira podem ser medidos com toda precisão”. A sugestão de Marcelo Pen, ainda que não tenha tocado diretamente no tema, abre, assim, caminho para a leitura da obra de Caio F. da perspectiva do conceito da “autoficção”, instrumento providencial para essa compreensão tal como será desenvolvido neste estudo.

É assim, por exemplo, que Marcelo Pen, ao retomar a questão das prováveis pistas dessa possível autoficção em sua apresentação já citada, revela, agora sim de modo certo, que, no conto “Pela noite” (originalmente editado no livro *Triângulo das águas* e retomado tanto na publicação de *Estranhos estrangeiros* como no terceiro volume de *Caio 3D*), o personagem Santiago, cujo nome fictício é dado por Pêrsio (“alcunha igualmente fictícia”), ao procurar justificativa para o nome que lhe fora imputado pelo companheiro, menciona várias possibilidades, como Santiago do Chile, Santiago de Compostela, Santiago Nasar, personagem de *Crônica de uma morte anunciada...* A única cidade ou localidade que o personagem não poderia, porém, nomear, segundo Pen (2006, p.15), “é a cidade de Santiago de Boqueirão, onde Caio nasceu, no Rio Grande do Sul”. E conclui:

Não espanta que o único personagem lúcido deste volume, o único a fazer a sugestão salvadora, o único a ter vivido uma relação madura e duradoura [o personagem Santiago], remeta-nos ao berço do autor, ao instante, este sim, em que todos os frutos estavam ao alcance dos dedos, pois tudo se amalgamava no mesmo caldeirão de possibilidades, onde a vida brotava junto com o amor e os dejetos, indiferentemente, o alto e o baixo, o paraíso e o inferno juntos.

Não há, evidentemente, nessa pista apontada pelo crítico uma explicitação do nome “Caio Fernando Abreu” no texto, como será discutido adiante em relação a uma definição do conceito de “autoficção”, nos moldes discutidos e defendidos por Doubrovsky, ou mesmo na discussão proposta por Philippe Lejeune para a questão da “autobiografia”, mas sim um componente revelador da identidade real do autor na questão exposta por seu personagem, ou seja, seu local geográfico de nascimento, explicitado no registro de nascimento de Caio, se quisermos lançar mão de um dado documental para reconhecimento de tal pista. Não se trata aí de nomear uma cidade qualquer facilmente identificável numa produção ficcional, mas especificamente uma cidadezinha quase na fronteira do Brasil com a Argentina, que nada possui de ficcional. Essa poderia ser uma daquelas situações típicas de inversão comentada antes por Márcia Denser em que Caio revela, na verdade, seu talento como ficcionista.

Esse parece, portanto, um dos recursos de Caio que faz funcionar como elemento congregador de sua realidade e de sua ficcionalidade, no melhor molde daquele já citado pelo poeta Fernando Pessoa ao compor o clássico poema “o poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”. O dado biográfico, ou o específico biografema, agora sim pode ser tomado como elemento fundante de uma escrita autoficcional, não mais passível, portanto, de ser assim interpretada pelas congruências entre a figura real do autor e suas possíveis manifestações em seus textos ficcionais. Nas análises da obra de Caio feitas na Parte III deste estudo, tentaremos perscrutar, nos textos do autor, esses elementos constitutivos de vida, de biográfico, não com o intuito específico de conhecer passagens da vida do autor por ele ficcionalizadas, mas especialmente para compreensão de seu processo criativo ao tomar sua própria experiência como matéria de sua ficção.

Retornando, ainda, à questão anteriormente colocada quanto à interseção entre vida e obra, entre realidade e ficção, Moriconi (2006) conclui sua leitura de Caio, afirmando:

O vínculo vida/obra tanto aparece como projeção ficcional, quanto como discurso autobiográfico. Ou ambos, misturados. No campo da teoria da literatura, podemos dizer que a clássica fronteira entre narrador e autor tem andado bastante embaralhada, para desespero dos professores de literatura mais ortodoxos. Entre os escritores surgidos recentemente, assim como em livros recentes de escritores veteranos, tal fenômeno de embaralhamento tem dado margem a toda sorte de experimentações e brincadeiras. Já são três décadas de presença forte da autoficção na literatura. *Entendendo-se por autoficção a criação de um eu através do jogo de verdades deslocadas e mentiras deslavadas que todo discurso da primeira pessoa implica.* (grifo nosso)

Com base, portanto, nessas primeiras e providenciais definições ou compreensão do conceito da autoficção, consideramos que o elemento determinante da possível autoficção em Caio F. seria tão-somente passível de identificação por meio de uma apurada investigação, cujo ponto de partida seria única e exclusivamente o próprio texto do autor, cotejado em suas manifestações ficcionais ou não.

Perfis de Caio F.

A primeira biografia “oficial” de Caio F., escrita por Jeanne Callegari, foi lançada em julho de 2008 em São Paulo, por uma editora ainda desconhecida, a Seoman. As aspas aqui inseridas revelam que, na verdade, essa biografia nada vem

acrescentar ao que já se conhece de Caio pela imprensa, pela internet ou mesmo pelas cartas do autor editadas em 2002, e que cumprem um importante papel na composição do seu perfil, ainda que essa edição das cartas contenha algumas lacunas até compreensíveis pela proximidade dos fatos narrados e também pelo envolvimento de pessoas ainda vivas e que por certo não quiseram ver seus nomes e intimidades assim devassados. Além dessa precariedade do texto biográfico, na verdade um trabalho de conclusão de curso da autora, depois ampliado, segundo ela, com alguns depoimentos de amigos e de familiares, o texto final parece não ter agradado à família de Caio, sobretudo sua irmã Cláudia Abreu e o marido, Jorge Iglesias Cabral, atuais detentores de seus direitos autorais, entre outros, por alguns equívocos na constituição da figura de Seu Zaél, o pai de Caio, na história da família, apresentado como um boêmio e bebedor até o casamento com Dona Nair.

Por mais moderno que pudesse parecer sua figura, por mais *underground* que pudesse transparecer, ou mesmo “rabugento” e mal-humorado, Caio mantinha uma relação muito carinhosa com a família, e suas cartas e depoimentos registram com abundância essa relação de fato bastante amorosa, ainda que marcada pelo gênio difícil de Caio na convivência cotidiana, como bem transparece da relação do personagem Maurício e a família já em *Limite branco*. Independentemente, porém, dessas particularidades, qualquer biografia de Caio, por mais que se assente em suas cartas aos amigos e familiares, aos escritores por ele cultuados, e também em seus depoimentos, jamais poderá ser completa sem considerar os perfis biográficos do autor estabelecidos por dois de seus amigos que com ele compartilharam os espaços densos e ricos das inúmeras redações de revistas e jornais por que Caio passou em sua vida: são eles Paula Dip e José Castello.

O livro que Paula Dip vem escrevendo sobre Caio, *Para sempre teu, Caio F.* (título ainda provisório),⁹ com previsão de publicação para 2009 pela Record, pretende contar um pouco sobre a personalidade do amigo, suas passagens pelo mundo das redações de revistas de moda, artes ou de comportamento, mas em especial sobre a terna amizade havida entre eles durante muitos anos, construída em meio às suas descobertas e trocas mútuas. E essa relação de afeto e amizade é que vem dar o tom das memórias trazidas por Dip que, por ter vivido tão próxima do autor, o traz também para a

⁹ O livro de Paula Dip é citado aqui como “no prelo” pela condição de escrita paralelamente a este trabalho. Nosso encontro e diálogo se deu na busca e na pesquisa das fontes comuns que, na verdade, são tratadas de modo diferenciados – respectivamente, o livro se baseia na biografia, este estudo, na obra e ficção de Caio – mas que acabam se complementando num certo ponto comum aos dois textos.

proximidade com o leitor. Além de suas memórias privilegiadas, Dip abre o diálogo também a outros amigos comuns, para deles colher depoimentos que melhor revelem a genialidade de Caio. Dentre esses depoimentos, alguns se incumbem de mostrar facetas do autor que ainda permanecem vivas entre aqueles que o conheceram e com ele conviveram. Por exemplo, para Antonio Maschio, então proprietário do badalado bar Pirandello da Rua Augusta que congregava escritores, artistas e figuras da esquerda na noite paulistana da década de 1980, onde Caio indefectivelmente “batia seu cartão”, o amigo se destacava dentre outros pela sua devoção à literatura:

As pessoas gostam de ficar desvendando a vida íntima do Caio, suas transas, seus segredos, mas o que mais me atraía nele era a dedicação que ele tinha à palavra escrita. A única coisa sagrada para o Caio era escrever. Eu o chamava de “nossa Virgínia Woolf”. A literatura era sua vida, e é a obra dele que devemos reverenciar: cultivar esse fervor literário quase religioso, que ele professava e que ainda está por ser totalmente descoberto. A obra dele continua jovem: esse foi o legado que ele deixou para o mundo.

Para o jornalista Valdir Zwetsch, que era o redator-chefe da revista *Pop* e que conheceu Caio nos anos 1960, em Porto Alegre:

Na verdade, o Caio tinha um jeito bem peculiar de lidar com essas coisas [sobre a homossexualidade] e acho que ele enfrentou muito preconceito porque exercia uma sexualidade muito adiante do nosso tempo. Caio estaria muito melhor hoje do que estava nos anos 80, quando as pessoas ainda eram muito travadas. Ele não era apenas um homossexual, eu diria que ele era pansexual.

Também o editor Pedro Paulo Pedro Paulo de Sena Madureira, grande amigo que lhe fora apresentado por Lygia Fagundes Telles, registra seu depoimento falando a respeito da sexualidade de Caio:

Caio era um amante do ser humano. Não conhecia limites nem na sua obra, nem na sua vida pessoal. Não era apenas um bissexual ou um homossexual que tinha “recaídas” heterossexuais. Ele se apaixonava pelas pessoas: se fosse mulher, mulher, se fosse homem, homem. Ele me dizia: “Você, que é de Aquário, entende destas coisas, porque sua cabeça também não tem fronteiras”.

As imagens de Caio que vão sendo pintadas pelos depoimentos são bem recorrentes, e muitas das situações narradas normalmente transparecem, com facilidade, em vários de seus escritos. Dentre essas imagens, destaca-se o fato de ele ter sido um “romântico” na mais pura acepção do termo, mas também a figura de uma pessoa de raciocínio e respostas rápidos, ligeiramente mal-humorada e arredia para os estranhos,

porém doce, generosa, cáustica e irônica com os amigos. O próprio Caio se achava um verdadeiro “romântico”, e não sem motivo, já no fim da vida, chegava a fazer analogias de sua situação de condenado pela Aids com a própria condenação vivida pelos poetas românticos do século XIX, em relação ao que dizia ser também o “mal de seu século”. Afinal, reconhecia ele, com tantas entregas em sua vida, natural seria que viesse um dia a morrer – citando sempre Caetano, um de seus ídolos – “de susto, de bala ou vício”, com descarada “predileção” pela última possibilidade (cf. Abreu, 2002, p.191). Da fala da conhecida fotógrafa Vânia Toledo em seu depoimento, fica-se sabendo:

Ele entrou na minha vida por tabela, tínhamos muitos amigos em comum na revista *Pop*, e quando nos conhecemos foi paixão instantânea. Ele era uma pessoa doce, poética e eu o chamava de “último romântico” porque ele conhecia canções de dor-de-cotovelo como ninguém, adorava música, tinha um mundo particular muito rico. Ele falava com uma clareza cortante sobre as pessoas e era muito ferino. Às vezes era bem “naja”, como ele mesmo se definia. Quando já estava no terceiro whisky, podia ser demolidor. Se alguém ficava perto dele fazendo pose, botando banca, em alguns minutos ele dizia três frases e literalmente destruía o incauto. Acho que era por isso que algumas pessoas tinham medo do Caio, mas comigo ele sempre foi muito meigo, um amigo delicioso. Passamos dias e noites inesquecíveis no Ritz.¹⁰ Ríamos sem parar. Eu também tinha umas fases “najas”, de falar mal de todo mundo, ele adorava isso. Acho que ele era um “gay feminino”, que não competia com as mulheres, tinha muitas amigas, era muito leal.

O retrato que Paula Dip procura traçar do amigo muito revela da própria geração dos dois, suas descobertas, seus enfrentamentos, suas libertações conquistadas, mas também suas angústias e tristezas, muitas delas vividas sob o estado de desorientação por que passava o país tanto dentro da ditadura militar como no momento de retomada do processo democrático na década 1980. É assim que Dip refere um artigo de Nirlando Beirão para a revista *IstoÉ* pela passagem da década de 1970 para 1980: “A felicidade é o corpo redescoberto e querido. A beleza sem tabu. O amor que não é dor. A rejeição do masoquismo. O rebolado de Caetano foi mais revolucionário que o discurso de Chico Buarque de Hollanda”. Em carta de Caio a Paula Dip enviada de Porto Alegre em 1º de janeiro de 1980, ele se refere a essa mesma matéria:

Lembrei muito de você outro dia: foi lendo um artigo de Nirlando Beirão, “O recomeço do sonho”, numa *IstoÉ*. Fiquei comovido. É uma grande força. Há

¹⁰ O Ritz é um bar “descolado” ainda existente na Rua Oscar Freire, nos Jardins (São Paulo), um dos preferidos por Caio, onde escreveu muitos de seus contos e textos e também lançou, em 1988, seu livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, em meio a uma *performance* da divertida atriz gaúcha Grace Giannoukas. Seria este, por certo, um dos locais “literários” de Caio, como bem considera José Castello (2008) em seu ensaio “A literatura na poltrona”.

tempo eu não lia nada tão vivo, tão estimulante: dá uma grande vontade de viver. Escrevi uma carta enorme para ele falando nisso, depois reli e sei lá, acabei não mandando. Estava, digamos, “excessiva”. Escrevi outra, mais curta, mas seca demais. E também não mandei. Já senti que não mandarei. Daí, se você falar com ele, diga que gostei muito. (Abreu, 2005c, p.196)

A menção à matéria da *IstoÉ* assinada por Beirão já aparecia em carta de Caio para outro amigo, José Márcio Penido, de 22 de dezembro de 1979, onde ele conclui ser um personagem típico de sua geração:

Mas o melhor que li nesses dias não foi ficção. Foi um pequeno artigo de Nirlando Beirão na última *IstoÉ* (do dia 19 de dezembro, please, leia) chamado *O começo do sonho*. Li várias vezes. Na primeira, chorei de pura emoção – porque ele reabilita todas as vivências que *eu* tive nesta década. Claro que ele fala de uma geração inteira, mas daí saquei, meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração. (Abreu, 2002, p.521)

E Paula Dip comenta a respeito do conteúdo da matéria:

Levamos a sério seu sábio conselho, pois era inevitável que o sexo se transformasse numa atividade cada vez mais livre e desfrutável, em todos os sentidos. Uma nova atitude se insinuava no rastro do movimento hippie. Tudo mudava: num dia as moças tinham que se casar virgens e no dia seguinte ser virgem era uma praga, da qual deviam se livrar imediatamente. Um dia o moço estava no armário, no dia seguinte saía de salto alto. Num dia, maconha era coisa de marginal, no outro, quem não fumava era careta. *Sex, drugs and rock and roll* era o nosso lema, e vinha cheio de intenções psicodélicas.

Na verdade, foi nossa geração que abriu o caminho para essa garotada que está aí. Fomos os pioneiros de uma revolução na linguagem, no comportamento e, paralelamente na tecnologia. Namoro sem compromisso era “amizade colorida”, fazer amor era “transar”, estar junto e se divertir era “curtir numa boa”, gente libertária era “porra louca”, fumar maconha era “dar um tapa num baseado” ou “dar uma bola”, para depois “ficar doidão”, “entrar numas”, “pra lá de Marrakesh”, e por aí vai. Na arquitetura e no visual todo mundo queria ser *high tech*.

É nesse clima que ela relata um fato de sua vida particular que, comentado e discutido com Caio, ele transformou e reelaborou em um de seus contos do livro *Morangos mofados*, bem ao estilo de tudo que era matéria de vida haveria também de ser matéria da literatura, uma vez que ambas, para ele, andavam sempre juntas, revelando por vezes certa dificuldade para perceber onde terminava uma e começava a outra, ou vice-versa, como muitos de seus amigos chegam a relatar:

Quando nos conhecemos, Caio reunia contos para o livro *Morangos mofados*. Na ocasião, nenhum de nós poderia imaginar que ele se tornaria um ícone literário da nossa geração. Foi quando ele me transformou em musa, no conto “Pela passagem de uma grande dor” que me dedicou, e selou nosso caso de amor epistolar. Quando o conto ficou pronto, ele trabalhava na redação da revista *Nova e*

me entregou em mãos os originais minuciosamente datilografados na sua inseparável Olivetti Lettera 22.

O conto é uma conversa ao telefone: uma moça liga para um amigo convidando-o para sair. É solteira, engravidou fora de hora e está deprimida porque decidiu fazer um aborto no dia seguinte. Ela quer espairer, tomar uns drinques, esquecer. Mas o rapaz não quer conversa, também está “na fossa”, preocupado com a situação do planeta. Muito antes da maioria das pessoas pensar sobre este assunto, Caio já mencionava em seus escritos a poluição e os buracos na camada de ozônio.

O planeta em perigo, a gravidez interrompida, uma metáfora e pronto: nasce mais um conto. Como trilha sonora ele escolhe “Pour un Desespoir Agréable” (Por um desespero agradável), de Eric Satie, melodia estranha, que expressa bem o desconsolo do momento.

Ainda segundo Dip, naquela mesma semana, Caio escreveria na crônica “Abolerado Blues”, publicada no jornal alternativo do *Lira Paulistana* de 1980:¹¹ “Caía uma chuva fininha daquelas que dá vontade de ficar o dia todo em casa tomando chás, ouvindo Eric Satie e lendo Proust, bem tia”, revelando assim que seu processo criativo passava mesmo sempre muito próximo de sua vivência cotidiana. E é saboroso ler a partir do próprio texto de Paula Dip essas conclusões sobre o amigo:

Ele tocava num assunto delicado: o aborto, até hoje ilegal no Brasil, tema de discussões infundáveis. Caio vivera no passado uma experiência semelhante, quando engravidou uma namorada e decidiram tirar.¹² O assunto mexia com ele, trazia à tona culpas antigas, e ele revivia suas emoções, das mais rasas às mais obscuras, através da escrita. Dissecar os meandros do amor mal resolvido, torto, marginal, era com ele mesmo: “escrevo sobre as coisas do coração”, dizia para quem quisesse ouvir. Seus temas eram a fragilidade da vida, a morte, a rejeição, a dor, a fugacidade da paixão, fosse ela homo ou heterossexual.

Na verdade, Caio tinha um caso de amor com a escrita: era no papel que se realizava sua intimidade com as palavras. No texto, ele ficava em sintonia com a humanidade, e fazia a mágica de transformar em literatura os fatos corriqueiros do cotidiano. Tinha uma relação visceral com as letras, vivia para escrever, era obsessivo-compulsivo, produzia sem parar contos, livros, poemas, peças teatrais, cartas. Citava, acho que era T. S. Elliot, de memória: “Escrevemos para fugir das emoções e para nos ver livres delas”, dizia.

E ele se “libertava” de suas emoções registrando-as com a minúcia de um monge budista, sempre atento às filigranas do sentimento. Foi assim que

¹¹ Uma casa alternativa de São Paulo, da década de 1980, local de *performances* e shows de música, compoendo a cena *underground* da cidade, e de onde saíram talentos como Arrigo Barnabé, Cida Moreyra entre outros.

¹² Em um depoimento de Caio a Fátima Torri, intitulado “A Aids é a minha cara”, publicado num jornal de Porto Alegre, pode-se ler: “Tive várias namoradas, poderia ter dois filhos, que foram abortados de comum acordo. Tive três namoradas sérias. A Cacaia, Maria Clara Jorge, foi a mais séria, durou três anos e com ela eu teria um filho que, agora, deveria ter uns 25 anos. Foi uma época de muita cocaína, durante um carnaval, no Rio [...] Ela ficou grávida. Aí pensamos que a criança nasceria deformada, nasceria um monstro. Antes dela, tive uma namorada arquiteta, a Pifia, Helena – qual o sobrenome, mesmo? – que virou adepta do guru Rajneesh. A Maria Luisa Bender foi outro grande amor, que conheci na Companhia das Letras” (Abreu, 1995d). A amigos, Caio contava que tinha muito afeto pela atriz Natália Lage, ainda uma adolescente quando ele morreu, e que ela certamente poderia ter sido a filha que não deixou nascer.

transformou em literatura nossas memórias de encontros e desencontros, êxtase e dor, afeto e desamor, temas que discutíamos à exaustão e que ele sabia traduzir com a sutileza de um colecionador de almas.

Paula Dip relata em seu livro e em depoimento para este estudo o dilema não apenas seu, mas de muitas mulheres de sua geração que o conto abordava, ou seja, a decisão de fazer um aborto com a intenção de adiar a constituição de uma família para se dedicar mais exclusivamente a uma carreira, a uma profissão, além do momento de incertezas quanto ao que efetivamente programar, se possível, para a própria vida, decisão a ser tomada que poria em xeque os princípios mantidos e ainda sustentados por gerações anteriores, de seus pais, crentes na máxima do casamento apenas desfeito se a morte viesse por fim separar o casal. Em meio a esse dilema, Dip conclui:

Quando Caio me entregou o conto, não me reconheci imediatamente naquela mulher desmiolada e estridente que na véspera de um aborto quer porque quer ir ao cinema, sair para beber, enganar a dor. Mas senti uma ponta de recriminação: a história tinha sido inspirada numa conversa telefônica que tivemos e Caio me mandava um recado. Longe de ser moralista, ele insinuava no texto que o aborto, ainda que inevitável, era sim, “uma grande dor”.

Ao mencionar os buracos na camada de ozônio e a morte do planeta, ele criticava a forma como eu vinha conduzindo minha vida. Mas sempre fazia isso com elegância e, é claro, uma pitada de humor: de manhã quando a gente se encontrava na redação, ele cantarolava cheio de intenções o último sucesso de Chico Buarque de Hollanda gravado por Maria Bethânia:

“Ah esse cara tem me consumido, a mim e a tudo que eu quis, com seus olhinhos infantis, como os olhos de um bandido [...]”

E dizia naquela voz soturna: “Paula Deep, sai dessa, esse cara é a maior roubada”. Em tese eu até concordava com ele, mas não conseguia “sair dessa”.

Dip relata ainda que, na época da publicação do conto, em razão também dessa forma de fazer literatura sempre pautada por fatos realmente vividos, o que mantinha sua criação muito próxima de sua vida e da de seus amigos, muito se especulou de que ela e Caio tivessem de fato tido um romance e que ela teria engravidado dele, mas assegura que as preferências de Caio sempre foram antes claramente homossexuais e suas posições, com as conhecidas recaídas em paixões por mulheres, sempre foram muito avançadas para a época:

Caio vivia uma forma de androginia que por um lado me fascinava, mas também me amedrontava e me deixava com os dois pés atrás. Ele dizia: “Nós nos perdemos de nossa condição de bicho, de animal. E aí ficou essa coisa dividida, ou você é heterossexual ou homossexual, ou é de esquerda ou de direita. Está tudo partido, tudo fragmentado, e eu acho que a grande esperança seria a esperança de voltarmos a ser um. Ou sermos todas as coisas numa só, que é o que não conseguimos. Então você se filia ao PT ou ao PSDB. Você é homossexual ou

heterossexual. Atualmente se admite que você seja bissexual, o que é uma besteira. Bissexualidade também não existe. Existe sexualidade”.

Paula Dip encerra assim seu depoimento:

Nunca tínhamos ouvido falar de Aids, a tal da Síndrome de Imunodeficiência Adquirida, e, se ela existia, ainda não tinha este nome. Caio fazia profecias, tinha premonições, como se soubesse que um dia morreria disso, e falava de sexo de uma forma desabrida num tempo em que a homossexualidade não era assumida e ninguém carregava bandeiras. Seu texto chocava porque era transparente, ousado. Ainda não existiam “grupos de risco”, a camisinha de Vênus era um instrumento de controle de natalidade do tempo do onça, ninguém falava em “sexo seguro”. Sexo era sexo, ponto final.

A exemplo do fato narrado por Paula Dip, em que Caio retoma explicitamente uma situação existencial real como ponto de partida para recriá-la ficcionalmente, muitos outros de seus contos e textos podem ser tomados como reveladores de suas relações de amizade, amorosas ou mesmo de passagens de sua vida ou a de amigos. Concorre para isso o hábito sempre cultivado de dedicar seus textos a amigos ou namorados, ou mesmo bordá-los com epígrafes tomadas de obras literárias ou de letras de músicas nacionais ou estrangeiras, estabelecendo assim, ora de modo mais direto, ora nem tanto, um vínculo entre a pessoa e o texto, não por uma homenagem gratuita, mas como uma leitura de fatos e da relação havida entre a pessoa retratada ficcionalmente e o autor. Por vezes, a mensagem passada entre dedicatória e texto revela situações ambíguas, como no caso do conto “Dama da noite”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, dedicado à amiga e escritora Márcia Denser. A personagem do conto se apresenta como uma mulher vivida, experiente, egressa da época da revolução sexual, que contracena, num bar noturno da moda, com um jovem ainda inexperiente sexualmente e que só poderá conhecer do sexo e do amor o simulacro do que ela pôde ter vivido numa era pré-Aids, quando amor e sexo não significavam, portanto, uma sentença de morte. Apesar de tudo, essa mulher, uma verdadeira “dama da noite”, ainda acredita na possibilidade de encontrar “O Verdadeiro Amor”, e o espera sentada num bar, contemplando a vida vazia dos que rodam na roda-gigante: “A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro e eu aqui parada, pateta. Sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros” (Abreu, 1988a, p.91).

Em seu depoimento para este estudo, Denser também diz não ter se reconhecido diretamente na personagem do conto, tal como acontecera com Paula Dip. Além disso, ela diz que a forma como a mulher se apresenta e se refere à anatomia do homem no

conto estaria mais próxima da forma utilizada por um travesti. O curioso nessas observações, entretanto, é que o conto também parece ser “reivindicado” pela transex/travesti/performer Cláudia Wonder, à época também amiga muito próxima de Caio, tendo dele recebido uma belíssima crônica intitulada “Meu amigo Cláudia”, em que Caio fala especialmente da dignidade da amiga. É possível imaginar que, por certo, Caio retomara conversas havidas entre eles (Caio, Márcia e Cláudia) nas noites em que se perdiam pelos bares e observavam o movimento da vida (da roda-gigante?) na esperança de serem resgatados de um sonho que, infelizmente, acabara, o sonho da geração de ambos, como se depreende do que segue:

Sabe porra; você nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê. Não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal e o caralho. Sabia que eu até vez quando tenho mais pena de você e desses arrepiadinhos de preto do que de mim e daqueles meus amigos fodidos? A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Para vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. Então eu tenho pena. Acho que sou melhor, só porque peguei a coisa viva. (ibidem, p.94)

Caio, de fato, intuía na personagem o desalento de sua geração, que também é a de Márcia Denser, escritora iniciante como ele naqueles anos 1970, redescobrimo o erotismo em seus romances. O tom desesperançado, porém, se confirmaria, da parte de Márcia, em sua carta “*boomerang*” enviada ao amigo em novembro de 1995, após o último encontro entre eles quando do lançamento de *Ovelhas negras* em São Paulo. E o efeito *boomerang* da carta não foi mera retórica, pois, tudo indica, “Primeira epístola aos sobreviventes” na verdade não teve tempo de chegar às mãos de Caio, ou se chegou, ele não teve tempo suficiente para alguma resposta – a carta por certo retornaria a ela mesma:

Caio, meu querido,

supondo que eu quisesse te escrever, como de há muito, supondo que finalmente escrevesse e remetesse enfim a mensagem ao destinatário, ainda assim seria sempre uma carta boomerang, zummmmm, retornando ao remetente, o reflexo no espelho, a pergunta que se repete num eco sem resposta, neste silêncio de palavras não ditas, de gestos desfeitos.

De qualquer forma, não é realmente a maneira mais cordial de se começar uma carta, esta mensagem que (supostamente) inclui (deveria incluir) o destinatário, o Outro no extremo da corda sobre a qual ambos oscilamos – você e eu – juntos e no meio e no fundo de tudo isso onde estivemos metidos até o

pescoço, isto a que chamamos vida, ergo literatura e, já que estamos no assunto; o que resta ainda a nos dizer – nós, que nos amamos, nós, que nos traímos, nós, que não nos perdoamos, irmãos unidos por este tênue fio que só posso chamar literatura (ah, a literatura, assim que escrevo sinto nojo, literatura, este luxo desnecessário, esta palavra tão – este palavrão). Naturalmente, supondo-se que alguém leia com aquele miúdo fervor orvalhado dos 20, 30 anos, como líamos Cortázar, Borges, Faulkner, T. S. Elliot, Dottie Parker, Clarice, Drummond ou Ana Cristina César (o fato é que nem sempre coincidíamos), sem contar que estou tão distante disto a que chamam literatura – digo, atualmente – a corda estirada da qual saltamos em meados de 80, tu e eu – sem rede embaixo.

Porque não somos os únicos neste braço-de-ferro, neste mano-a-mano com vida, neste ato kamikaze e sem volta, não, não fomos os únicos a nos arreentar, mas não quero ser extensiva, bastam dois (nós dois) e o nome é legião, segundo a Bíblia. Sabias (saberias?)?

Sem contar que ninguém desce vivo numa cruz.

E de quantas formas se pode morrer, com contar o Mercosul? Digo, futuramente.

Supondo-se que haja futuro. Por exemplo, para o Paulo Coelho o há, para os Anjos Angelicais et alli nem falar, para a Rosane Collor nem pensar, and last but not least, o pastor Von Helder (aquele que chutou a Santa), O. J. Simpon e a Internet, é claro. Porra, já nem consigo mais ser engraçada.

Porque não quero falar de inversão de valores. Supondo-se que haja valores. Logo, a medida do homem onde?

Pensando então em Hermes três vezes Trimegisto “assim em cima como embaixo”, me diga se esta ponte de planetas em Capricórnio (supondo-se que o Brasil seja Virgem Ascendente Aquário ergo Capricórnio na casa 12), com Netuno nem fazendo nem saindo de cima, embaçando todas as falcatruas nuca dantes embaçadas, do mais alto ao mais baixo; a lei de Gerson em todas, como princípio e fim ético; além de Saturno que lá esteve entronizado caralhadas de tempo pra referendar todos os trambiques na mais perfeita legalidade. E, de quebra, Urano provocando o quebra-quebra geral da classe média, dos mais “sensíveis e lúcidos” (cruzes!), daqueles que prometiam tanto, quebrando aqueles (nós, inclusive) que acreditamos que o futuro fosse possível, que o “milagre brasileiro” se consumiria, ainda que falso (devíamos estar malucos), nós, que ríamos tanto – do alto do futuro inexpugnável de 20, 30 anos.

Contudo, se o Brasil não tem História, só Geografia, ONDE entra Alagoas nisso? Supondo-se que se encontre Alagoas no mapa da Suíça, é claro. Ao sul do Mercosul.

Naturalmente é melhor enfiar o bom senso no rabo, a viola no saco e a cara na revista CARAS, que é a cara do Brasil 2000. Na capa, Denilma Bulhões & toalhas molhadas: a mãe pátria.

Enquanto isso, a novela das oito bota lá um gerente negro de banco, tão bonzinho e sensível e galã e embrulha pra presente as mesmas intrigas de quarenta anos-luz atrás e ninguém repara, por que, Caio, por que? Este HORROR à realidade? Aliás, ONDE a realidade?

Ok, me manda pro inferno, cara, diz que estou amarga, estale os dedos e eu sumo, porque, ah, a lucidez – outro luxo irrisório –, ah, a consciência, a leitura destas tuas Ovelhas Desgarradas são vinte anos de lobo, de cão, de amor, de poder, de dor, de glória. Porque ISTO é a realidade, isto é o que importa (me importa), Tua obra, tua existência, tua permanência – isto está vivo e pulsando eternamente, testemunhando este tempo, este mar aberto ao infinito.

E agora, Caio? Em meio às hecatombes editoriais vigentes, a medida do escritor onde? Donde quem vai te decifrar? Supondo que ainda haja uns restos de lucidez nestes tempos sombrios, clarões no coração da treva e, por derradeiro, que

a puta vestida de verde ainda durma na cama ao lado – uma deselegante metáfora que inventei pra botar no lugar da palavra esperança.

No fundo, acho que estou te dizendo tudo isso porque estou condenada a viver.

Márcia Denser¹³

Ainda que certamente datada, pela realidade político-social em que foi escrita, a carta revela não só o desencanto de um escritor brasileiro, realidade compartilhada por Caio e Márcia e espelhada por eles como a de sua própria geração, mas, especificamente, a “dicção” da amiga (ou a das amigas, em uma figura simbiótica), tão minuciosamente recriada por Caio no conto que, na verdade, revela na imagem retratada da personagem/amigas seu duplo, seu espelho, seu reflexo, tal como a própria Denser reconhece em sua carta. É assim que o conto reconstitui essa “dicção”:

Nem é você que eu espero, já te falei [...]. É por ele que eu venho aqui, boy, quase toda noite. Não por você, por outros como você. Pra ele, me guardo. Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro O Verdadeiro Amor. Cuidado comigo: um dia encontro.

Só por ele, por esse que ainda não veio, te deixo essa grana agora, precisa de troco não, pego a minha bolsa e dou o fora já. Está quase amanhecendo, boy. As damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia. Na sombra, sozinhas, envenenam a si próprias com loucas fantasias. Divida sua juventude estúpida com a galinha ali do lado, meu bem. Eu vou embora sozinha. 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 em minha loucura. Parada pateta ridícula porra-louca solitária venenosa. Pós-tudo, sabe como? Darkérrima, moderníssima, 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 e de tudo: uma criança assustada. (Abreu, 1988a, p.97-8)

Falando ou retratando uma ou outra, ou ambas, o que se percebe no conto, por certo, é a forma como Caio cria a partir de sua realidade, de suas vivências, espelhando um mundo que na verdade também é o seu, ou mesmo o do leitor.

O outro perfil de Caio F. digno de nota encontra-se no ensaio de José Castello “Caio Fernando Abreu, o poeta negro” que compõe seu livro *Inventário das sombras*. Sem se assumir propriamente um crítico literário, Castello (1999, p.9-10) justifica seus ensaios como um inventário por representarem uma espécie de suma de sua produção como repórter literário, em que a literatura esteve sempre no centro de suas atenções. As

¹³ A carta, cedida por Márcia Denser, foi também encontrada em meio aos papéis avulsos de Caio, em seu acervo mantido sob a guarda do Instituto de Letras da UFRGS, em Porto Alegre.

sombras, espaço sem luz – explica –, representam o lado da literatura que sempre o interessou, “porque é nele que se explicita o elo entre o literário e o vivido; é nele que a vida, ainda que de modo torto, falsificado e quase sempre invisível, se expressa nos livros”. E considera assim seu interesse pela literatura que o motivara a escrever esses perfis:

Meu interesse pela literatura aumentou quando descobri homens de carne e osso guardados dentro das narrativas e dos poemas que mais gosto de ler, experiência que, mais tarde, encontrei expressa na sentença de Emerson: “Talento apenas não faz um escritor. Deve haver um homem por trás do livro”. Sempre me interessei mais por esses homens e mulheres que estão ocultos nos livros do que por aqueles sujeitos, resolvidos e às vezes até um pouco ridículos, que pontificam na mídia em seu lugar. Atrás daquelas páginas, há sempre um impulso irreversível, uma sina, talvez uma condenação, que é na verdade o que leva um escritor a escrever. (ibidem, p.8)

A justificativa não poderia ser mais apropriada para falar de Clarice Lispector, Caio F., Ana C., Robbe-Grillet, Hilda Hilst, Nelson Rodrigues, João Antonio, entre outros por certo “malditos” que também vagam por essas sombras criativas da literatura. A imagem abrangente de Caio que lhe ficou é assim descrita, inicialmente:

Caio Fernando Abreu passou boa parte de seus quarenta e sete anos de vida enamorado da morte. Preferiu sempre as atmosferas sombrias e se deixou guiar por uma estética *dark* que começava nas roupas negras, nas olheiras emprestadas de El Greco, no porte arqueado, e que se ampliava em suas idéias depressivas a respeito do mundo a seu redor. Só descobriu que amava a vida e a claridade, que a parte mais fecunda da existência estava em coisas simples e imperceptíveis, depois que um boleto de laboratório, expedido em 1994, lhe anunciou que era portador do vírus HIV, que por fim o matou, em fevereiro de 1996. O anúncio da morte, contido naquele resultado “positivo”, primeiro o lançou na depressão; superado o golpe, porém, o adjetivo, apesar da carga simbólica negativa que carrega, pois atesta a presença de um vírus letal, torna-se afirmativo – isto é, positivo – e mudou a vida de Caio. (ibidem, p.59)

A condição “terminal” que a doença impôs ao autor por certo pôde ser responsável por sua nova atitude, como normalmente acontece até mesmo por uma reação mecânica e natural, mas Castello acredita que isso é apenas meia-verdade para o caso de Caio, que aceitou a “metamorfose” da uma maneira típica de suas costumeiras entregas e ainda como uma maturação normal de sua própria experiência, como o autor já relatava na crônica de 1987 “Anotações insensatas” em que falava do homem que deixara de ser: “Era desses caras de barba por fazer que sempre escolherão o risco, o perigo, a insensatez, a insegurança, o precário, a maldição, a noite – A Fome

maiúscula”. E não sem motivo, as pistas de suas mudanças foram lançadas por meio da crônica, “gênero em que a imaginação se mescla sem qualquer vergonha ou precaução à experiência pessoal”, revelando em Caio, sobretudo, o conagraçamento de sua vida e de sua literatura.

O ensaio de Castello tece a trajetória de Caio como jornalista, mas especialmente como escritor, vivendo entre Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo e vários países da Europa, até sua volta à casa paterna, para onde se recolheu revisando alguns de seus contos e livros – como no caso da mudança do título do primeiro, do inexorável “irremediável” para o que pode talvez ser consertado “ir-remediável”, que revela muito de sua nova face –, projetando possíveis livros que o tempo ainda lhe permitisse criar (*Ovelhas negras, Estranhos estrangeiros...*) e, como que realizando uma antiga profecia expressada a uma amiga três anos antes de se saber condenado pela Aids, vivendo como jardineiro, plantando roseiras no jardim do Menino Deus em Porto Alegre, como teve oportunidade de contar ao próprio crítico: “Fico aqui regando as flores e o meu passado”.

Castello destaca que a idéia da contaminação já aparecera metaforicamente nos livros de Caio bem antes de sua sentença condenatória, e o próprio autor já citava *A peste* de Camus, de 1947, como um prenúncio da epidemia. Trabalhando assim dentro dessa escuridão, Caio teria podido antecipar elementos dessa doença em sua obra, como depois passou a fazer de modo mais direto, ainda que sempre ficcionalmente, como no caso da peça teatral *O homem e a mancha*, livremente inspirada em Dom Quixote. É assim que Castello identifica elementos da própria vivência de Caio com o vírus na escrita de alguns textos, sobretudo essa peça teatral publicada postumamente em 1997 em seu *Teatro completo*:

É a história de um autor que procura um personagem eminente, Dom Quixote, e encontra outro: um funcionário público que acaba de se aposentar. Esse aposentado, repetindo uma experiência vivida pelo próprio Caio, decide trancar-se em seu apartamento, isolar-se do mundo e viver só de refeições pedidas pelo telefone. Desse homem, emerge um outro, obcecado por uma mancha que tem no corpo. E desse segundo homem, por fim, ressurgue um terceiro, o Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes, compondo assim uma condição existencial triangular – a idéia do triângulo, que vinha de narrativas anteriores, se perpetua. Esse homem que surge de dentro de outro, claro, é também Caio Fernando Abreu – e o quixotismo pode ser tomado como a tradução literária mais fácil, mas também mais inevitável, para sua luta contra a doença. Alguns amigos de Caio sempre o chamaram de Quixote, apelido que lhe foi conferido por Clarice Lispector. A brincadeira agora se confirmava. (ibidem, p.69)

Reforçando um pouco a idéia de certo modo corrente de que na verdade Caio sempre cultivara a morte, fora um autor melancólico e que dava vazão ao mórbido e triste em sua forma desesperançada de ver a vida, o homem e o amor, Castello comenta que toda a obra do autor, desde os primeiros livros, parece agora poder ser relida à sombra da doença fatal que viria a matá-lo. O fato é que, na verdade, a obra de Caio sempre espelhou a condição humana, sobretudo nas suas mais frágeis formas e incoerências em relação ao fato de sua inexorável finitude, a despeito dos projetos e do prazer que se tem em vida, quer essa seja boa, quer seja má, razão pela qual os preconceitos jamais poderiam ter lugar em sua obra, sempre aberta ao que há de essencial no homem e na sua condição. O inusitado dessa leitura, para Castello, no entanto, estaria no fato de que “tenha sido justamente da escuridão, quando o diagnóstico foi fatalmente revelado, que a claridade se fez”, e o crítico credita a Caio uma dignidade que se estendeu a todos os doentes de Aids, que passaram assim a inverter o sentido do adjetivo “positivo” na dupla significação como ocorrera com o autor. E completa seu perfil afirmando um dado essencial na composição literária presente na obra de Caio:

O vínculo escorregadio entre esses dois Caios, o saudável e negativo de um lado, o doente e positivo de outro, vem reafirmar que as relações entre vida e morte, assim como entre vida e literatura, mesmo estando sempre a agir, não guardam as proporções mecânicas que, por desleixo intelectual, por preguiça, lhes emprestamos. Esses laços são irregulares e a ficção pode apontar exatamente o contrário do que se passa na vida, o que não significa dizer que o vínculo foi desfeito. Também entre morte e vida existem relações complexas que não podem ser reduzidas aos clichês do sentimentalismo; onde havia vida pode haver também tristeza, e onde há doença pode haver alegria. Mesmo sendo um livro da era pré-Aids, *Morangos mofados* traz um tom agourento que o percorre de ponta a ponta, como uma cerração depressiva, inflexão que se inverte e se torna positiva nos livros terminais, quando todos os argumentos estavam dados para a melancolia. (ibidem, p.70)

O comentário revela que *Morangos mofados*, já em 1982, trazia indícios da doença, tal como o próprio diagnóstico pode revelar pelo processo de incubação do vírus por um tempo indeterminado. Por certo, Caio esteve atento ao surgimento da doença não só em razão das muitas mortes de amigos íntimos por que passou, mas sobretudo pela característica preconceituosa com que o vírus foi anunciado inicialmente, como uma sentença de morte voltada a um grupo já de há muito excluído e alvo de terríveis ações homofóbicas, e isso o levou a ficcionalizar uma realidade que de resto era a sua também, tal como ele mesmo declarou ao crítico: “A Aids me fez ver

aquilo que eu já via”, revelando uma lucidez que sempre o levou a incorporar na própria ficção aquilo que já assumira e vivera pela própria experiência.

A Aids e a literatura de Caio F.

Segundo o crítico e pesquisador carioca Marcelo Secron Bessa, autor de *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a Aids* e *Os perigosos: autobiografias & Aids* – respectivamente, sua dissertação de mestrado e sua tese de doutorado defendidas na PUC do Rio de Janeiro, em 1996 e 2001, Caio Fernando Abreu foi o primeiro autor brasileiro a inserir a Aids no contexto da literatura nacional, com seu conto “Pela noite”, de *Triângulo das águas*, de 1983. É certo que, como afirma Castello (1999), muito da obra de Caio, já desde *Morangos mofados*, de certa forma já antecipava a questão, tal como o vírus incubado que um dia se revela, mas não nomeadamente como Aids, tal como aparece em “Pela noite”, ou mesmo sugerido em “Noites de Santa Tereza”, também escrito em 1983, pela época da escrita das novelas de *Triângulo das águas*, e apenas editado em 1995 em *Ovelhas negras*. Neste último conto, então desprezado por Caio por considerá-lo carregado de uma linguagem afetada e chula, “às vezes francamente pornográfico”, a narradora sinaliza essa presença apresentando, ao final do conto, um quadro de sua própria condição física:

Entre os galhos da mangueira carregada espio a lua minguante sobre a Guanabara, lobiswoman esfaimada na curva das tormentas. Fumo sem conta, tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite, muito além deste verão sem fim. Uns gânglios, umas fraquezas, sapinhos na boca toda, será? Tenho lido coisas por aí, dizem, sei lá. Não duro muito, acho. (Abreu, 1995b, p.166)

Em *Os perigosos*, em que estuda a apropriação da Aids pela linguagem literária na literatura brasileira, Bessa (2002, p.106) comenta que, mesmo que “Pela noite” não seja lida especificamente pelo recorte da Aids, apenas referindo a sua existência em duas ou três passagens do conto, como já demonstrara em seu primeiro livro *Histórias positivas*, a referência tem o mérito de ter sido o primeiro registro da doença na ficção brasileira, o que também sugere a preocupação de Caio em tratar do estranho fenômeno de forma literária, atento ao fato desde o seu surgimento em razão da notícia apreendida, pela televisão, da morte do estilista brasileiro Markito, quando ainda morava em Santa Tereza, por ocasião da escrita de *Triângulo das águas*, tal como narra na crônica “A mais justa das saias”, de 25 de março de 1987. Bessa considera, assim, que Caio foi um

dos escritores que responderam com mais agilidade à epidemia, junto com Herbert Daniel e João Silvério Trevisan, mas com uma significativa diferença no tratamento da informação:

Embora haja um ponto de interseção entre os três escritores – artigos na imprensa –, algo separa Caio de Daniel e Trevisan. Enquanto os dois últimos se lançaram inicialmente aos artigos e ensaios para abordar a Aids, deixando a ficção para depois – no caso de Daniel, somente em 1987, com o malfadado *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* e depois não mais, e Trevisan, em 1997, em *Troços e destroços*, mais especificamente no conto “Altar de oferendas” –, Caio vai pelo caminho inverso: investe na ficção. E talvez ele estivesse mesmo certo: aquela estranha e exótica doença veiculada pela mídia tinha mais a ver com a ficção (ainda que científica) do que com a própria ciência ou “realidade”. (ibidem, p.113)

A presença da Aids, contudo, em sua obra, somente ficará mais explícita nos livros posteriores a *Triângulo das águas*, como em *Os dragões não conhecem o paraíso*, *Onde andaré Dulce Veiga* e *Ovelhas negras*, ainda que nesses a sigla Aids não apareça de modo ostensivo (uma única vez no conto “Dama da noite” de *Os dragões não conhecem o paraíso*; uma vez somente em *Dulce Veiga*), despontando nos textos apenas de forma “mais subentendida do que explícita”. Ainda que Caio acreditasse que a vulgarização da sigla pudesse desconstruir muito de sua carga de preconceito, tal como sugerira Herbert Daniel diante do fenômeno, sua opção pelo tratamento ficcional, segundo Bessa, pode ter sido por pretender “oferecer novas percepções e imagens para ela, ainda que uma explícita proposta política fosse deixada de lado”, como se pode verificar sobretudo nas “Cartas para além dos muros”, em que Caio se furta inicialmente a um depoimento direto e, por meio das crônicas em estilo epistolar, numa linguagem inicialmente truncada e metafórica, chega mais perto de seu leitor, mas sempre pelo caminho literário. Somente na terceira (e pretensa última, pois haverá uma quarta) carta é que o tom será mais direto, e nele se dá efetivamente o anúncio da contaminação aos leitores. E não sem motivo, como já reconhecera Castello, o gênero preferido será a crônica, certamente pela sua capacidade de articular com maior sucesso a realidade empírica do autor e sua necessidade de ficcionalização literária de sua experiência. Depois daquela que seria a terceira carta, vida e obra de Caio se enlaçam, por fim, de modo ainda mais determinante, e a Aids praticamente passa a ser um dos temas principais de seu último conto, “Depois de agosto”, pontuando sua atualidade ainda mais real na coletânea *Ovelhas negras*.

É preciso, entretanto, esmiuçar melhor a idéia de Bessa em relação à opção de Caio por ficcionalizar a Aids sugestivamente em vez de tratá-la de modo, digamos, mais explícito, ou mesmo, talvez, ensaisticamente, numa atitude inversa à dos autores citados pelo crítico; ou mesmo, de uma modo “espetacular” e midiático como o fizera o francês Hervé Guibert, que Caio com certeza desprezava. A verdade é que Caio jamais deixou de transferir fatos de sua própria vida para a sua ficção, tratando-os eminentemente por esse prisma, e não seria nesse momento que ele deixaria de fazê-lo, ou mesmo passaria a fazê-lo tão-somente em razão da contaminação anunciada. Assim, parecia-lhe natural trazer a Aids para sua obra, do mesmo modo como trouxe sua homossexualidade e tantas outras experiências e realidades (a droga, a tortura, o exílio, a intolerância, a violência...), sem contudo precisar defendê-las de modo, digamos, tão assertivo (explícito, panfletário), bastando mesmo a sugestão, posto que o interesse maior via literatura sempre foi o espelhamento e o questionamento da condição humana, fosse ela homossexual, heterossexual ou outras realidades marcadas como a doença, a velhice, a loucura, ou mesmo a morte, tal como incorporou a sua própria à sua literatura. Isso, paralelamente, também responde ao fato de Caio não ter tido vergonha ou pudor de se expor numa época (o que ainda persiste) em que muitas pessoas conhecidas e famosas ainda preferiam ocultar sua condição de infectado, de certa forma alimentando tabus e preconceitos em relação à doença, e residiu nisso, por certo, seu gesto mais político e mais assertivo em relação à Aids. A partir disso, sua obra seguiria seu fluxo normal, incorporando, como de hábito, suas experiências, tratadas sempre dentro dessa forma digna, e literária. Essa leitura parece escapar a Marcelo Bessa, que de certo modo sugere que o esperado seria uma exposição ainda mais contundente de Caio dentro de sua obra, talvez pela sua “militância” pessoal diante da persona homossexual ou mesmo da epidemia. Isso, contudo, não prejudica o excelente trabalho de Bessa sobre a obra de Caio e sua relação com a Aids.

A mesma realidade, ou essa mesma postura como autor, ou coerência, pode-se dizer, pode ser percebida em relação a outros temas de sua obra, como a violência e a intolerância por ele retratadas em relação ao momento ditatorial vivido no país e do qual ele também foi vítima e testemunha natural. É assim que Flora Süssekind (2004), em seu importante estudo *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários e retratos, comenta o modo como Caio tratava essas questões, diferentemente do procedimento comum entre autores também de sua geração:

Caio Fernando Abreu não se limita a descrever o terror, como se percebia nos trechos de Renato Tapajós ou Rodolfo Konder [...], ou a refletir sobre a possível lógica que regia a tortura, como fazem Gabeira e Sirkis por diversas vezes nas suas memórias políticas. No seu caso o procedimento é bem outro. Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura. Daí, a necessidade de se dar um perfil não apenas alegórico à figura do torturador, fazendo dele personagem com falas próprias ao invés de simples abstração, e de se incorporar ao próprio modo de narrar a tensão do que se narra. (ibidem, p.80-1)¹⁴

Vê-se, assim, que Caio sempre valorizou sua experiência a ponto de transportá-la quase que integralmente para a ficção, e embora tivesse demonstrado na última entrevista concedida a Bessa (1997a) que não acreditava que a literatura pudesse ser útil por “não ser medicinal”, é inegável que seu interesse pela ficcionalização de sua experiência cumpria um papel de certo modo “missionário” para a quebra de tabus e preconceitos, ainda que fosse pelo mero espelhar de realidades ocultas e desprezadas pela crítica e pelo leitor acostumado ao lugar-comum das verdades preestabelecidas. Em um depoimento da mesma época da entrevista, intitulado “A Aids é a minha cara”, publicado na revista *Marie Claire*, Caio afirma que sua ação nesse mundo coube à escrita, extensivamente, à literatura: “Minha parte são os livros, uma tentativa de ajudar as pessoas a se conhecerem” (Abreu, 1995c). Também na entrevista a Paulo César Teixeira, da *IstoÉ* de 5 de julho de 1995, esse objetivo parece se consolidar, ao responder que resolvera revelar sua soropositividade “porque é necessário desmistificar a imagem aterrorizante da Aids. Essa idéia está associada a outra, a de que a Aids é coisa de gente ordinária, descarada, como homossexuais, prostitutas, viciados em droga, hemofílicos ou imigrantes africanos do Zaire ou Haiti. Como se a doença atacasse apenas grupos que socialmente não interessam” (Abreu, 1995c).

Abordando os três últimos livros de Caio então citados como registros da Aids na literatura, Marcelo Bessa empreende uma busca por elementos que de alguma forma revelam um novo modo de sentir e de amar em Caio pautado exclusivamente pela presença da Aids, se não objetivamente falando, como acontecerá em “Depois de agosto”, último conto inserido em *Ovelhas negras*, ao menos de modo subjetivo, porém marcante, como aparecem em “Linda, uma história horrível” de *Os dragões não conhecem o paraíso*, ou mesmo na trama e nos personagens, sobretudo no jornalista

¹⁴ Em seu comentário, a autora se refere às seguintes obras: *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós; *Cadeia para os mortos*, de Rodolfo Konder; *O que é isso companheiro*, de Fernando Gabeira; *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis. Em relação a Caio Fernando Abreu, o conto em análise pela autora é “Garopaba mon amour”, do livro *Pedras de Calcutá*, que analisamos na Parte III, Capítulo 8 deste trabalho.

sem nome do romance *Onde andar Dulce Veiga*.   assim que o crítico identifica nesses contos e no romance uma realidade de personagens com “quase quarenta anos” – não sem motivo a mesma idade de Caio na época de escrita dos textos –, que já viveram a livre-entrega no amor e agora vivem “a impossibilidade do toque, a proibo do corpo alheio”. Nessa sua leitura, a exemplo do que fizera Castello, Bessa têm chega a identificar na obra de Caio anterior  descoberta da Aids elementos que revelem já uma guinada do autor, antes baixo-astral, para uma expressão mais “positiva”, como depois o próprio Caio se auto-referir. E destaca têm em especial a peça de teatro *O homem e a mancha*, de 1994, imediatamente anterior ao diagnóstico, mas não chega a identificar a mesma realidade em *Morangos mofados*, como o fizera Castello, a não ser o tom “pesado” e “baixo-astral” do advento da Aids na década de 1980.

Ao admitir, por fim, que a obra de Caio na verdade sempre se baseou em sua experiência, Bessa (2002), como faz a maioria dos críticos, não vai fugir ao lugar-comum de dizer que sua escrita sempre foi “autobiográfica”, talvez por faltar-lhe exatamente o conceito e a compreensão da “autofico” em contraposio  “autobiografia”, pois chega a admitir:

Ainda que vários de seus textos tenham um substrato bem autobiográfico, na maioria deles há uma espécie de transmutao, ou melhor, uma transposio de referentes *reais*. Desse modo, Caio era um verdadeiro ficcionista: apropriava-se de fatos vividos que poderiam dar ótimas e profundas narrativas autobiográficas e os transformava em fico. (ibidem, p.137)

Essa conclusão de Bessa, que muito se aproxima do conceito de autofico aqui estudado, mas abandonada pelo crítico, se inspira na dissertao de mestrado de Leonardo Teixeira, *I-Caio Ching Fernando Abreu: uma leitura de mutao e palimpsesto em Ovelhas negras*, defendida na PUC-Rio em 1997, mas não sem considerar que a interpretao de vida e obra na literatura de Caio por parte do autor da dissertao, em especial nos livros *Ovelhas negras* e *Estranhos estrangeiros*, parece-lhe um tanto problemática, sem na verdade revelar os motivos dessa sua compreensão. Embora tangencie a questão da autofico, para amparar sua leitura da suposta escrita autobiográfica de Caio, Bessa passa a abordar o conto “Depois de agosto”, o último escrito por Caio, citando-o como um exemplo – segundo ele – de um caminho que Caio parecia querer seguir em sua vida em razão da Aids, pois considera o conto uma lenta aproximao de Caio desse tipo de escrita/exposio que parecia ser esperada por seus

leitores, ou mesmo pela crítica, em se tratando de sua condição de autor terminal, ou autor póstumo/defunto, como o próprio Caio se reconhecia diante do assédio da mídia não exatamente por sua obra, mas exclusivamente pela celebridade mórbida que acabou se tornando pelo interesse em torno de sua doença maldita socialmente. Bessa reforça sua consideração ressaltando que na verdade essa tendência de Caio não passou de *leve aproximação*, pois o autor já assumira que pretendia ainda mais se distanciar desse assédio, e uma narrativa autobiográfica somente decretaria uma curiosidade ainda maior em torno de sua vida pessoal, “Daí sua extrema cautela quanto ao gênero autobiográfico” (ibidem, p.137).

Entendemos, em relação a isso, que, por certo, não se tratava simplesmente de cautela por parte de Caio para não cair numa produção autobiográfica que pudesse ainda mais atizar a sanha da mídia em busca do autor defunto. De fato, Caio se entristeceu muito com essa abordagem, e soube recuar a tempo, antes mesmo de não mais poder fazê-lo. Ora, trata-se aqui, antes, de uma postura própria de Caio diante da literatura e da vida, e agora diante da doença e da morte, a mesma razão que o teria levado a revisar muitos de seus livros ou mesmo a reunir contos e demais textos com o receio de que alguém o fizesse depois numa outra linha interpretativa de sua própria literatura, por certo com medo de que alguém se apropriasse dessa sua história para explorar a questão da Aids e da “morte do autor” que, talvez mais do que ninguém, jamais acreditou nessa formulação de Foucault, fazendo-se vivo e bem vivo em sua obra desde os seus primeiros contos publicados.

Nesse ponto, voltamos à questão paradoxal colocada no início deste capítulo, ao considerar o problema da sempre negada autobiografia por parte de Caio, ainda que ele tenha reconhecido reiteradas vezes que sua vida esteve presente incondicionalmente em sua obra. Nesse caso, somos instados a rebater as considerações de Marcelo Bessa de que esse conto de Caio, “Depois de agosto”, em especial, pudesse ser entendido como uma piscadela do autor para o gênero autobiográfico, certamente em razão de sua condenação, ainda mais considerando que o crítico reconhece na aproximação de Caio em relação à crônica por ele praticada nesse período um “indicativo dessa aprendizagem de falar e escrever *sobre si e sobre a Aids*” (ibidem, p.137, grifo do autor). E Bessa vai ainda considerar que “quem sabe, não foi exatamente porque começou a ser mais ‘pessoal’ nas crônicas, falando de si e de seu estado de saúde, que surgiu esse gosto?”, reconhecendo que essa “aproximação” por via da crônica revela que o autor ensaiara os passos da próxima dança, e que, se vivo continuasse, por certo “partiria (mas não

somente) para uma literatura abertamente pessoal, tendo como ponto central a sua experiência da Aids” (ibidem, p.137-8), como se fosse possível a Caio ser ainda mais pessoal do que sempre fora em toda a sua obra.

Nossa discordância dessas conclusões e leituras de Marcelo Bessa se baseia no fato de que, como já anunciado antes, não foi a Aids propriamente dita que despertou em Caio a necessidade de se revelar em seus livros ou em sua obra da maneira mais despididamente pessoal como pode parecer. E mesmo o conto “Depois de agosto” não revela, no nosso entender, nenhuma possibilidade de Caio ter piscado para uma escrita autobiográfica, como parece compreender Marcelo Bessa. Antes, esse conto, como de resto tantos outros e mesmo os romances, parece revelar uma das mais bem-sucedidas formas de escrita autoficcional praticada por Caio, e isso pretendemos mostrar nos capítulos da Parte III deste estudo, quando nos debruçaremos sobre sua obra com essa intenção. O que podemos adiantar, nesse caso, é que, por certo, a Aids veio operar uma transformação radical na vida de Caio, como reconhece Castello (1999), mas não necessariamente em sua obra. E o fato é que, como jamais acontecera até então, sua vida se viu transpassada intensa e cruelmente pela sua própria ficção, e a verossimilhança que antes poderia pautar sua escrita autoficcional desta vez cede lugar a um real incontornável – e, com perdão do pleonasma, absolutamente concreto.

Assim, não foi a obra de Caio que se viu transpassada por essa realidade, mas sua própria vida “real”, o que por certo trouxe à sua ficção algo ainda mais forte do que ele pudesse até então ter procurado espelhar, ou seja, a realidade mais crua e mais direta, que ultrapassa qualquer verossimilhança, para se transformar numa realidade bruta vazada na sua literatura. E percebe-se com isso que Caio parece ter permanecido fiel às suas falas em entrevistas, ao afirmar que a Aids não devia ser supervalorizada, por não passar de mais um “vodu” no mundo, diante de tantas outras situações efetivamente trágicas, como o vírus Ebola então em evidência, a fome, as possibilidades de uma nova catástrofe atômica com os testes que faziam explodir no Pacífico bombas poderosas, alterando todo o ecossistema – afinal, ele compreendia que as doenças seriam resultado do modo como o homem maltratava o seu próprio planeta. Sim, também essa preocupação desponta na obra de Caio na fase final de sua vida, como aliás já aparecera também em seus contos mais remotos, como nos informa Paula Dip no seu perfil em homenagem ao amigo, explicitado no conto que a ela dedicara, mas também em suas falas, ainda na última estada na Europa, ao considerar:

Eu sempre acreditei no final feliz, no *happy end* [...] Sempre acreditei que vai ser encontrada uma cura para a Aids, uma cura para o planeta. Eu acho que o vírus é uma metáfora da doença do planeta. O sistema imunológico do planeta tem buracos na camada de ozônio. E o sistema imunológico humano também, em micro e macrocosmos. Então, no momento em que se curar o planeta, vai se curar o corpo também. Eu acho que essas coisas caminham juntas...¹⁵

Essa característica marcante da obra de Caio, ou seja, sua presença sempre ficcionalizada, aliás, permite que contestemos também o fato de Bessa buscar em outras histórias, não propriamente em Herbert Daniel e no cubano Reinaldo Arenas, de quem Caio lera seu livro “autobiográfico” *Antes que anoiteça*, contando sobre sua experiência com a doença que o levaria a se suicidar em Nova York por não suportá-la, mas sobretudo na pintora Frida Kahlo de quem lera o diário nos últimos meses de vida, um modelo pelo qual ele pudesse se pautar para expressar a sua dor e a sua condição de condenado à morte pela Aids. A identificação com Frida por certo é real e pertinente, mas não necessariamente por um modelo de paciência, resignação e ascese diante do sofrimento, tampouco por um modelo que lhe ensinasse a escrever sobre si mesmo naquela situação deveras semelhante, de dores, cirurgias, impossibilidades, morte... A expressão de sua dor e de seus imensos incômodos pela doença encontrou caminho sim na crônica, certamente pela sua familiaridade com o gênero (que ele tão bem cultivava desde a década de 1980, e de forma sempre tão pessoal), pelo fôlego sempre interrompido pelo sofrimento, mas, especialmente, pode-se aventar, pelo caráter híbrido do gênero que, com maior sucesso, mistura realidade e ficção, vida/morte e obra, e por evidenciar sem subterfúgios um autor cada vez mais presente e real, e da maneira mais próxima do ser humano como aparentemente nenhum outro gênero pode proporcionar, tão intimamente, ao “rés-do-chão”, como já disse sobre a crônica Antonio Candido.

Dessas últimas crônicas doloridas e tocantes, muitas podem ser citadas como exemplo da forma como Caio viveu seus últimos dias e suas últimas esperanças, elaboradas com o maior requinte literário, distantes de qualquer linguagem “panfletária” a respeito da Aids como centro, mas tocando na questão essencial da inexorável finitude do ser humano. Duas delas parecem, assim, lapidares quanto ao seu modo sempre digno e honesto de se projetar em seus escritos: trata-se de “Agostos por dentro” e “Sim, que seja este o porto” (publicadas originalmente no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, em 12 de agosto de 1995 e 8 de outubro de 1994).

¹⁵ Entrevista reproduzida no DVD “Caio Fernando Abreu”, produzido para a exposição “Jardim das Letras”, realizada em junho de 2008 em Florianópolis. Agradeço a Paula Dip, curadora da exposição e narradora e produtora do DVD, a gentileza de ter me oferecido esse material.

Em “Agostos¹⁶ por dentro”, surpreendemos o autor no seu momento epifânico de compreensão e aceitação do fim que se aproxima: o narrador (Caio, porque na crônica o narrador é mesmo o autor) encontra-se em férias na praia do Leme, Rio de Janeiro, local exato onde já vivera momentos felizes de sua distante e perdida juventude, abrigando-se agora do sol, por não mais poder se expor como antes, e tomando água de coco, por não mais poder se entregar ao prazer de um chope, contemplando as pessoas em plena vida à luz do sol: “As cores, talvez, as peles, não sei ao certo. Há sempre um toque de divino no humano em dias assim, pensei” (Abreu, 2006b, p.175). O momento crucial assim se apresenta:

Devo ter suspirado ou movido um pouco a cabeça para receber melhor no rosto a brisa com cheiro de algas, *ou feito qualquer outro desses gestos típicos de quando se quer mudar de parágrafo por dentro, compreendem?* Sei que não acendi um cigarro, seria um crime naquele ar, naquele azul, e sei ainda que não lembrei de nada acontecido há poucos ou muitos anos naquela praia onde vivi tantas coisas, tantas vezes. Para o futuro, também não cometi o erro de projetar o pensamento, pois sei que não tentei adivinhar se outra vez, algum dia, voltaria ali. Sem muita consciência do que fazia, não fiz nada que pudesse – a palavra é pedante e um tanto cristã, mas é a que quero usar – macular aquele estar ali.

[...] Foi então que alguma coisa – eu ia escrever “de errado”, mas não, nada deu errado, o que houve foi só a continuação do que estava acontecendo, e só teria “errado” se o que estava acontecendo fosse “certo”, compreendem? Nem eu.

Mas o que houve – o tropeço, o solavanco, o esbarrão, a tosse no meio da área lírica –, o que houve foi um pensamento impiedoso e exatamente assim: não faço parte disso.

Não uma dúvida, mas uma certeza. Absoluta. (ibidem, p.176, grifo nosso)

Repare-se, no grifo, a metáfora do viver como uma escrita de uma vida.

A “verdade” surpreendida naquele instante de pura contemplação da vida, epifânica, o empurra aterrorizado para o quarto do hotel no 18º andar, de onde, pela janela de vidro que não abria, como uma jaula, uma vitrina, contempla agora com dor a praia cheia de sol, “azul, turquesa, jade, cheia de gente viva”. Para assim se reconhecer: “Desde então, tenho uns agostos por dentro, umas febres. Uma tristeza que nada nem ninguém conserta. É assim que se começa a partir?” (ibidem, p.177).

¹⁶ O mês de Agosto é uma recorrência na obra de Caio, já presente em alguns de seus primeiros textos, como “Uns sábados, uns agostos” de *O ovo apunhalado*. Inicialmente, pode estar associado ao que os astrólogos chamam de “inferno astral”, período que antecede a data de nascimento das pessoas, e Caio nascera num dia 12 de setembro, de 1948. Depois, o mês ficou marcado como o do diagnóstico de sua doença, período em que permaneceu internado no Hospital Emílio Ribas (SP), em 1994, e que aparece nas crônicas epistolares “Cartas para além dos muros”, culminando com seu último conto “Depois de agosto”, escrito em 1995 e inserido em *Ovelhas negras*. Para alguns, mera coincidência; para outros, nem tanto assim.

A outra crônica, “Sim, que seja este o porto”, aborda a própria noção de limite expressa no termo “porto”, o espaço limítrofe, a linha divisória entre a terra e o rio/mar, entre o aqui e o lá, o aquém e o além-mar, local ao qual se chega e do qual se parte, no qual se despede, se alegra e se entristece... Mas não se trata de um porto “literário” qualquer, mas de Porto (contraditoriamente) Alegre, da casa paterna de onde partira tantas vezes, mas para onde agora retornava sem nenhuma perspectiva de volta ao que era antes: “Mas sim, que seja este o porto – o de agora e não aquele da memória que quase ninguém lembra, a não ser os já-não-muito-jovens como eu, como você talvez”. Uma sucessão de imagens de uma cidade perdida no tempo da juventude constrói uma nova realidade que nem por ser nova se revela admirável: “oh Deus, que sereno inferno esse de lembrar o bom de antes quando nem sabíamos que acharíamos bom um dia. E seria? Cuidado, o Tempo mascara o duro” (Abreu, 2006a, p.139). E, assim, a constatação:

Mas não, não aquele porto – e sim este de agora, dizer sim a ele e sobre todas as coisas, pois já aprendi e aprendemos que nunca se deve buscar em nada de agora o de antes. O de-agora sempre comporta o de-antes e o de muito antes do que sequer lembraríamos, o de quando nem estávamos ainda aqui e onde então? Que não se chama saudade ou amargura, pois não há melancolia em tudo isso que mal lembram, apenas um espanto grave, o espanto humano de ver a cara do Tempo, e como seria afinal essa cara? Eu ainda não sei, nem você, só na hora final quem sabe? Um milionésimo de segundo à beira de nascer partindo para O outro Lado, aquele onde habitam os que já se foram, mas habitarão por lá também os bondes, os bares, as buscas, os beijos? havia beijos naquele porto enquanto navios partiam para alto-mar contornando as ilhas. Alguns voltavam, outros só às vezes, outros jamais, fincados em terras estrangeiras. Augusto há vinte anos na Escandinávia sem perder o sotaque de Uruguaiana, a suspirar por sopas tardias na Tia Dulce depois de algum filme francês no cinema Vogue. Ah Deus, que os humanos vão guardando dentro de si tudo e todos que se perdem o tempo todo sem parar, e pode doer, pode doer, eu aviso, mas não deve, não, não deve: te digo que é assim que as coisas são e o fugaz delas é a sua eternidade – não no real, mas na memória de quem lembra, e eu nem sequer entendo o que digo na manhã de domingo e chuva mansa sobre o porto minúsculo-maiúsculo de que falo. (ibidem, p.140)

O fecho, contudo, revela ainda o fio de esperança e, por fim, a aceitação:

Que seja ele, que seja exatamente este o porto. Mesmo para odiá-lo apaixonadamente algumas vezes, querendo partir sem deixar endereço ou telefone, mas por enquanto e com alegria, como uma Molly Bloom¹⁷ gaudéria, saudá-lo reverente em nome de Erico-Quintana-Dyonélio e repetir ardente, pedante, concentrado assim “todo perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims”. (ibidem)

¹⁷ Personagem de *Ulisses*, de James Joyce, que reconta partes de sua vida.

A abordagem da obra de Caio Fernando Abreu como uma produção autoficcional, como se propõe neste trabalho, requer, antes de adentrarmos as análises e interpretações de seus contos e romances nessa perspectiva, que façamos, nos capítulos da Parte II, uma breve reflexão e atualização a respeito dos princípios norteadores do gênero da autobiografia e da escrita de autoficção, tendo por base a configuração desses estudos tal como se desenvolvem na crítica de matriz francesa, procurando evidenciar os elementos teóricos que servirão de instrumentos para as leituras que faremos nos demais capítulos. Além disso, apresentamos nessa Parte II nossa proposta de leitura dos textos de Caio Fernando Abreu como escritas autoficcionais, partindo de instrumentais teóricos e práticos para essa identificação.

PARTE II

**AUTOBIOGRAFIA *VERSUS* AUTOFIÇÃO:
UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA**

AUTOBIOGRAFIA: O NECESSÁRIO PACTO DE VERDADE

“Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.”

(Jorge Luis Borges)

Philippe Lejeune e seu “pacto de verdade”

Na sua mais recente formulação sobre a proposição do “pacto autobiográfico”, inserida na edição de *Signes de vie – Le pacte autobiographique 2*, Philippe Lejeune (2005, p.31-2) assim o define: “*Le pacte autobiographique est l’engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité*”.¹ A definição, formulada, segundo o autor, a pedido de alunos de nível médio em razão da inclusão da “autobiografia” no currículo escolar francês (desde 2001), apresenta de modo sintético as questões tratadas por ele em especial em seus dois primeiros livros: *L’autobiographie en France*, de 1971, e *Le pacte autobiographique*, de 1975,² considerados seminais para a compreensão do gênero autobiográfico tal como modernamente é concebido. É por meio desse pacto de leitura, portanto, que Lejeune insere o leitor como elemento legitimador da autobiografia, considerando-a uma construção pautada não apenas pela realidade extratextual que se pretende expressar como história de vida, mas, especialmente, como construção textual que garante ao

¹ “O pacto autobiográfico é o compromisso assumido por um autor de contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um aspecto de sua vida) num espírito de verdade.”

² As publicações em referência serão aqui abordadas com base na segunda edição de cada livro: a de 1998 (Armand Colin, impressão de 2004), para *L’autobiographie en France*, e a de 1996 (Éditions du Seuil), para *Le pacte autobiographique*.

leitor a certeza de que os fatos narrados se articulam dentro de uma concepção de realidade dada pela linguagem.

A definição é seguida das explicações necessárias de que o pacto autobiográfico se opõe ao pacto de ficção, ou romanesco, pressupondo-se que, neste último, o leitor aceita de bom grado o desenvolvimento da narrativa sem duvidar que o autor possa estar mentindo, cabendo-lhe apenas julgá-la verossímil ou inverossímil, coerente ou incoerente, boa ou má; ao passo que, na escrita autobiográfica, o leitor pode duvidar do autor e desconfiar de que sua história esconde algo ou altera uma realidade previamente dada: ou seja, os mecanismos de aceitação de uma autobiografia prescindem da aceitação de uma verdade, e não mais de uma verossimilhança. Reside, portanto, nesse “pacto de verdade” a chave de leitura e de recepção do fato narrado, pois o texto autobiográfico põe em risco a responsabilidade jurídica do autor, que pode até ser chamado a juízo por implicar em sua escrita revelações de vidas privadas relacionadas à sua própria vida ou suas próprias “confissões”. Lejeune (2005, p.31) aposta firme na concepção de uma autobiografia como um ato da vida real, considerando a respeito desse pacto “performativo”: *“Il est comme un acte de la vie réelle, même si par ailleurs il peut avoir les charmes d’une oeuvre d’art qu’il est bien écrit et bien composé”*.³

A proposta da escrita autobiográfica comporta ainda os modos de verificação, por parte do leitor, do engajamento do autor em seu propósito de escrita da sua verdade: pelo título da obra, como elementos constitutivos de “memórias”, “lembranças”, “história de minha vida”, ou por alguns designativos semelhantes presentes também no subtítulo da publicação. Além disso, o gênero pode comportar um prefácio do próprio autor comunicando sua intenção (o pacto formalizado) ou mesmo uma informação sugerida relacionada ao pacto na quarta capa do livro. Percebe-se aqui que Lejeune já acrescenta elementos paratextuais para a identificação da leitura da autobiografia, numa clara alusão à suas leituras de Gérard Genette (sobretudo seu livro *Seuils*) ausentes no primeiro livro, mas já determinantes no segundo, *Le pacte autobiographique*. Ele mesmo reconhece que foi na compreensão dos paratextos de Genette que identificou a diferença entre os textos autobiográfico e ficcional, que, embora regidos pela mesma lei, se opõem por algo exterior ao próprio texto:

Fiquei espantado ao constatar que o *texto* autobiográfico e o texto ficcional podiam obedecer às mesmas leis. A diferença entre eles não estava no próprio texto, mas

³ “Ele é como um ato da vida real, mesmo que, de outro modo, possa ter o encanto de uma obra de arte bem escrita e bem composta”.

no que Gérard Genette chamou de paratexto, no compromisso do autor com o leitor em dizer a verdade sobre si mesmo. É completamente diferente do compromisso que se tem na ficção – que é antes um *descompromisso*, a instauração de um jogo, de um distanciamento. E a atitude do leitor, seu tipo de comprometimento é também muito diferente. (in Noronha, 2003, p.22)

A regra de ouro, contudo, será observada na questão do homonimato existente entre o nome do autor na capa do livro, o nome do narrador e o nome do personagem, o que já garante, para Lejeune, o pacto de verdade e confere legitimidade ao gênero. Evidentemente, como se verá mais adiante, embora esse homonimato seja aqui compreendido como garantia de uma escrita autobiográfica, também a composição de uma “autoficção” terá como pressuposto o necessário homonimato autor-narrador-personagem, mas as semelhanças entre essas duas formas de “escrita do eu” parecem ficar apenas por aqui, considerando que o elemento determinante que as diferencia reside, sobretudo, na questão do “pacto de verdade” que se estabelece na escrita autobiográfica. Em relação à autoficção, Lejeune a reconhece como um termo vago, que abriga posições intermediárias, comprometimentos, ambigüidades que se realizam entre os pólos autobiográfico e ficcional.

Uma última observação, mas não menos importante, aparece ainda nessa resumida proposição de suas teorias acerca da autobiografia: o modo de leitura implicado na idéia de romance e na idéia de autobiografia:

Dans l'autobiographie, la relation avec l'auteur est embrayée (il vous demande de le croire, il voudrais obtenir votre estime, peut-être votre admiration ou même votre amour, votre réaction à sa personne est sollicitée, comme par une personne réelle dans la vie courante), tandis que dans le roman elle est débrayée (vous réagissez librement au texte, à l'histoire, vous n'êtes plus une personne que l'auteur sollicite).⁴ (Lejeune, 2005, p.32)

Esses seriam, por fim, os elementos determinantes não só da escrita autobiográfica, como, especialmente, de sua leitura e seu reconhecimento.

Ainda em *Signes de vie – Le pacte autobiographique 2*, num texto anterior a esse “resumo” atualizado da noção de pacto autobiográfico, intitulado “Le pacte

⁴ “Na autobiografia, a relação com o autor é embreada (ele lhe pede que acredite, ele gostaria de ter sua estima, talvez sua admiração ou mesmo seu amor, sua reação à sua pessoa é solicitada, como por uma pessoa real na vida corrente), ao passo que no romance ela é desembreada (você reage livremente ao texto, à história, você não é mais uma pessoa a quem o autor solicita).”

autobiographique, vingt-cinq ans après”, Lejeune (2005, p.11) vai apresentar uma espécie de balanço feito entre a escrita dos dois primeiros livros, reconhecendo assim alguns graves equívocos de sua elaboração original, em especial na escrita de *L'autobiographie en France*, de certa forma reabilitado já na primeira edição de *Le pacte autobiographique* de 1975 pelas leituras que fez e, certamente, por muitas críticas que recebeu. Essa *mea culpa*, na verdade, não chega a contemplar algumas questões que parecem ainda ter ficado pendentes na sua publicação original, mas o autor reconhece que, apesar de alguns desvios e algum sectarismo de sua parte, as inovações trazidas para a sistematização do conceito de autobiografia à época de sua primeira publicação na verdade ainda permanecem, em sua essência, válidas, sobretudo no que se refere ao estabelecimento da noção de pacto autobiográfico, ainda que esse tenha merecido algumas reformulações, como se verá a seguir. O título de seu texto já encerra em si um equívoco – reconhecido pelo autor, é verdade –, posto que desde a formulação daquele texto original nos anos 1971 já teriam se passado trinta anos da primeira publicação, e não apenas 25.⁵ O dado curioso dessa *mea culpa* fica por conta de uma contradição do próprio Lejeune que, no prefácio da segunda edição do livro, em 1998, afirma:

*Depuis 1971, bien de réponses ont été apportées, on le verra en consultant la bibliographie. Mais les questions restent, et il est bon de se les poser soi-même. Si je devais réécrire aujourd'hui ce livre, sans doute le ferais-je autrement. Peut-être ai-je appris bien des choses qui me feront paraître naïves, ou dépassées, mes assertions d'alors ? Eh bien, non. « Je le ferais encore si j'avais à le faire. » Tant et si bien que ce livre sera reproduit à l'identique, avec une information actualisée. Une théorie peut être dépassée, une idéologie, démodée. Mais l'interrogation, je l'espère, garde ses vertus, et l'étudiant d'aujourd'hui pourra refaire avec moi ce trajet de découverte.*⁶ (Lejeune, 1998a, p.5)

Naturalmente, ele informa que o livro de 1971 tinha como objetivo uma introdução ao estudo da autobiografia na França, onde, à época, não havia nenhuma sistematização sobre o assunto, o que o fazia experimentar a sensação de estar partindo do zero para responder a indagações que colocava a si mesmo, como: o que é uma

⁵ O texto foi apresentado originalmente em Córdoba em 27 de outubro de 2001, depois publicado em *Autobiografía en España: un balance* (Madrid: Visor Libros, 2004), traduzido do francês de *L'École des Lettres*, second cycle, n.1, juillet-septembre 2002.

⁶ “Desde 1971, muitas respostas foram fornecidas, o que pode ser visto consultando-se a bibliografia. Mas as questões permanecem, e é produtivo colocá-las a si mesmo. Se eu fosse reescrever hoje esse livro, certamente o faria tal qual novamente. Será que estudaria algumas coisas que fizessem parecer ingênuas, ou ultrapassadas, minhas asserções de então? No entanto, não. ‘Eu o faria novamente se tivesse que fazê-lo’. Tanto é que esse livro será reproduzido de modo idêntico, com uma informação atualizada. Uma teoria pode ser ultrapassada, uma ideologia, superada. Mas a interrogação, acredito, guarda suas virtudes, e o estudante de hoje poderá refazer comigo esse trajeto de descoberta.”

autobiografia; em que ela se diferencia de um romance, de um diário íntimo, de uma confissão; desde quando ela existia; por que havia tantos discursos favoráveis quanto contrários a essa forma de escrita; qual seria o problema de contar a própria vida e mesmo se isso seria possível. Nesse novo texto de 2001, porém, Lejeune (2005, p.19) vai dar a mão à palmatória ao reconhecer:

C'est seulement en 1998 qu'une seconde édition a pu paraître. Mais pouvait-on republier tel quel ? En vingt-sept ans, il s'était passé bien de choses ; mes perspectives avaient changé, l'objet lui même s'était transformé. La situation était difficile. Impossible d'actualiser mon texte ; ce n'était pas trois mots par-ci par-là à modifier, et quelques références à ajouter, il aurait fallu tout réécrire, faire un autre livre. J'ai donc décidé de laisser, au début du livre, mon étude de 1971 comme elle était, sans changer une virgule. Mais impossible, malgré tout, de ne pas actualiser ! J'ai donc, à la fin, élargi le répertoire de textes autobiographiques (en devenant infidèle à mes oukases) et composé une nouvelle bibliographie, actualisée, qui embrasse aussi bien l'histoire orale, les études féminines, la bande dessinée, Internet, tout ce qui fait notre modernité d'aujourd'hui. Cette nouvelle édition est donc composite : on y voit mon point de départ et mon pont d'arrivé.⁷

Justificando o contexto da escrita daquele primeiro livro também pelo que considera “*l'audace de la jeunesse*”, o autor reconhece em suas assertivas que “*Le propôs normatif est clairement affiché*” (ibidem, p.13), o que por certo contribuiu para dúvidas que ainda hoje são suscitadas quanto às suas proposições originais. Esse propósito “normativo” que de certa forma sobressai em seu primeiro livro pautou muitas leituras a respeito da teoria lejeuniana da autobiografia e, em muitos casos, serviu de base para conformar estudos dessa natureza, repetindo assim equívocos e, em contrapartida, ensejando novas teorias a respeito, como se verá mais adiante em relação à concepção da autoficção, sobretudo por parte de Serge Doubrovsky. No espírito, portanto, de reconsiderar algumas de suas idéias originais, alguns desses equívocos passam a ser abordados pelo autor visando ao seu esclarecimento, como o fato de que, embora na França não houvesse ainda estudos sistemáticos sobre autobiografia, pelo

⁷ “Foi apenas em 1998 que uma segunda edição pode ser lançada. Mas poderíamos republicar tal qual? Em vinte e sete anos aconteceram muitas coisas; minhas perspectivas tinham mudado, o próprio objeto se havia transformado. A situação era difícil. Impossível atualizar meu texto; não era o caso de modificar três palavras aqui ou ali, acrescentar algumas referências, teria sido preciso reescrever tudo, fazer um outro livro. Decidi, portanto, deixar, no início do livro, meu estudo de 1971 como ele era, sem mudar uma só vírgula. Mas impossível, apesar de tudo, não atualizar! Ampliei, então, no fim o repertório dos textos autobiográficos (tornando-me infiel aos meus editos) e compus uma nova bibliografia, atualizada, que abrange tanto a história oral, os estudos femininos quanto a história em quadrinhos, a internet, tudo o que traz nossa modernidade de hoje. Essa nova edição é, portanto, compósita: vê-se nela meu ponto de partida e meu ponto de chegada.”

menos não como ele então passava a compreender o gênero, na Alemanha, na Inglaterra e nos Estados Unidos esse já era objeto de estudos aprofundados. Seu primeiro livro nasceu, assim, como o livro que ele quisera ler para poder redigir um artigo que lhe fora solicitado sobre autobiografia para uma enciclopédia que o contrataria para esse fim.

Além disso, ele reconhece não ter sido o inventor do “pacto autobiográfico”, mas tão-somente aquele que o batizou, classificou e o analisou, pois que a idéia já existia antes mesmo de sua formulação, considerando-se os dois preâmbulos das *Confissões* de Rousseau e suas propostas de nova linguagem para a autobiografia. Aliás, Lejeune já listava em primeiro lugar esses preâmbulos na antologia que organizou na quarta parte de seu livro, contendo os específicos “pactos autobiográficos” que passou a classificar como repertórios de sustentação às suas “descobertas”. Antes mesmo de citar entre aspas a expressão “pacto autobiográfico”, ele já havia utilizado o termo “fiduciário” para caracterizar o gênero. A idéia de um “pacto”, segundo ele, suscitou críticas no sentido de que todo pacto supõe uma reciprocidade, exigindo o comprometimento formal também da outra parte (o leitor, no caso), o que parecia não ocorrer. Essa crítica, contudo, para ele, não parece procedente porque, em todo “contrato de leitura” (e toda leitura pressupõe um pacto ou um contrato), a proposição é feita somente pelo autor, permanecendo inquestionável a liberdade do leitor de aceitá-la ou não, ou mesmo de fazer a leitura como lhe aprouver. Mas, ao ler, o leitor está automaticamente comprometido com o pacto, podendo mesmo contestá-lo se quiser – daí também o caráter de “realidade” que a escrita autobiográfica encerra, pois o engajamento do autor de dizer a verdade sugere a hipótese da reciprocidade, o que se revela embaraçoso para o leitor, como se o autor indagasse dele se também teria “coragem” de se expor de tal forma. Lejeune (2005, p.16) ainda ressalta que, diferentemente de outros pactos de leitura, o autobiográfico é “contagioso”, pois leva o leitor a pensar sua vida em termos análogos, ainda que não tenha querido fazê-lo deliberadamente, vendo-se tomado por um “*virus qui va mettre en alerte toutes vos défenses*”.⁸ É nesse sentido que sua proposição se reformula mais recentemente com a idéia de leitura “embreada” suscitada pelo pacto autobiográfico, ao contrário da leitura “desembreada” do contrato romanesco ou de um documentário, por exemplo, que será sempre livre – a prova de que toda leitura pressupõe, enfim, um respectivo contrato de

⁸ “um vírus que vai colocar em alerta todas as suas defesas.”

leitura firmado entre autor e leitor enseja a formulação lejeuniana para reconhecimento da autobiografia.

É necessário aqui discutir mais detalhadamente essa defesa do pacto autobiográfico e tentar nuançar melhor essas explicações de Lejeune ao lançar mão da idéia de leitura embreada, no caso da autobiografia, e de leitura desembreada, no caso do romance, considerando que o autor reconhece que, em ambos os casos, a leitura está mediada por uma espécie de pacto ou contrato de leitura, o que por si só já estabelece que toda leitura deveria, então, ser considerada embreada. Assim, estaríamos diante de um caso em que o autor se vale de dois pesos e duas medidas para tratar de uma mesma questão.

A proposta que se faz aqui para compreensão da questão do pacto autobiográfico reconhece que o caráter embreado ou desembreado das respectivas leituras não se daria especificamente pela idéia pura e simples da mediação de um pacto, posto que, a rigor, esse é estabelecido para todo tipo de leitura, mas sim pela “qualidade”, “tipo” ou “intensidade” de pacto que se estabelece para embrear ou desembrear a leitura que se faz e assim distinguir uma narrativa autobiográfica de uma narrativa romanesca ou ficcional. Esse diferencial poderia ser assim definido pela implicação de “realidades”, “externa” para o autobiográfico e “interna” para o romanesco, na medida em que, na autobiografia, a “realidade vivida e existencial”, portanto “real” (e externa e anterior ao texto), passível de comprovação e de verificação, seria o elemento definidor de uma escrita autobiográfica, ao passo que a “realidade ficcional ou criada”, passível de aceitação apenas quanto à verossimilhança ou coerência (portanto, por elementos internos aos textos), seria o elemento definidor de uma escrita romanesca. Essa nova compreensão é que daria ensejo, enfim, à idéia de contágio do pacto autobiográfico como reconhecido por Lejeune. Além disso, em reforço à idéia do pacto autobiográfico, deve-se ainda considerar que o homônimo existente entre autor-narrador-personagem corrobora essa instância de validação e engendra a realidade do próprio leitor nessa empreitada, tal como Lejeune reconhece quanto ao efeito contagioso do pacto que engendra uma reciprocidade e aproxima ainda mais autor e leitor, desde seu desejo de expressar sua verdade, do que se poderia verificar no caso do pacto romanesco.

Nessa acepção, talvez, reconhecendo ainda a necessidade de uma maior sofisticação da idéia do pacto, é possível compreender que, após as discussões levantadas sobre o problema do pacto, Lejeune (2005, p.27) prefira agora chamá-lo, por certo mais apropriadamente, “pacto de verdade”, em vez de “pacto autobiográfico”,

segundo ele por uma espécie de escrúpulo mal colocado ou mesmo de remorso, considerando que, à época de sua formulação original, sua preocupação maior era voltada para a autobiografia propriamente dita, deixando de contemplar em seus estudos o diário, por exemplo, também como uma potente forma de escrita do eu. Nesse caso, mesmo que o diário de certa forma ainda possa pressupor a figura de um leitor, o gênero, em princípio, não congrega necessariamente em sua escrita esse leitor externo, podendo esse “único” leitor vir a ser eventualmente até mesmo o próprio autor; o que já não é o caso da autobiografia, composta exclusivamente para esse fim, para comunicar uma história ou uma trajetória de vida. Daí, então, que a expressão “pacto de verdade” parece abrigar com maior propriedade uma escrita do eu em todas as suas formas, e não apenas a autobiográfica.

No que se refere às relações entre autobiografia e ficção, o autor é ainda mais enfático e recusa com veemência suas “*brutales*” formulações. Ele se cita: “*l’autobiographie est un cas particulier de roman, et non pas quelque chose de extérieur à lui*”⁹ (Lejeune, 1998a, p.16); “*Comment distinguer l’autobiographie du roman autobiographique? Il faut bien l’avouer, si l’on reste sur le plan de l’analyse interne du texte, il n’y a aucune différence*”¹⁰ (ibidem, p.17 – grifo do autor); “*Nous devons toujours garder à l’esprit que l’autobiographie n’est qu’une fiction produite dans des conditions particulières*”¹¹ (ibidem, p.21), e suspira enfadado: “*Comment ai-je pu écrire des choses pareilles?*”¹² (Lejeune, 2005, p.17). A resposta que dá a si mesmo é que sua intenção na verdade era enfatizar a importância do “pacto”, mas ainda assim reconhece que errou na mão. O pacto, por si só, faz a diferença, mas o erro está, segundo ele, em assimilar narrativa (*récit*) e ficção, reconhecendo hoje que a narrativa é a própria vida, ao passo que a ficção compreende a invenção de algo diferente sobre essa vida. E completa que, afinal, a autobiografia não é um caso particular de romance, nem o inverso disso, e que os dois são casos particulares da realização da narrativa.

Ainda que o pacto fosse o alvo de sua ênfase, um outro equívoco foi considerá-lo necessário, mas não suficiente: “*Le pacte autobiographique est nécessaire [mais il] n’est pas suffisant*”¹³ (Lejeune, 1998a, p.17), o que agora ele refuta enfaticamente:

⁹ “A autobiografia é um caso particular de romance, e não algo exterior a ele.”

¹⁰ “Como distinguir a autobiografia do romance autobiográfico? É preciso, pois, admitir, se permanecemos no plano da análise interna do texto, não há *nenhuma diferença*.”

¹¹ “Devemos sempre ter em mente que a autobiografia não é senão uma ficção produzida em condições particulares.”

¹² “Como pude escrever tais coisas?”

¹³ “O pacto autobiográfico é necessário [mas] não é suficiente.”

“Nécessaire, évidemment: c’est à l’auteur de déclarer son intention, non au lecteur de la supposer, pour qu’il y ait l’autobiographie. Mais pas suffisant ? Qu’est-ce qu’il me faut de plus?”¹⁴ (ibidem). A pressa e o inebriamento das novas formulações, parece-lhe, não permitiam ver que, além do engajamento explícito formulado no pacto, o nome próprio do autor (homonimato) já seria também condição suficiente para que se estabelecesse a escrita autobiográfica e sua pretendida leitura.

A definição de autobiografia entre um livro e outro também revela que o autor procurou apresentar soluções aos equívocos iniciais, razão pela qual ele afirma nesse seu texto que não se considera o autor da definição, uma vez que, ao formulá-la, pautou-se exclusivamente pela forma proposta em todos os bons dicionários, no caso, tomando-a do Larousse “*ajoutand juste une restriction de champ pour la centrer sur le modèle rousseauiste: ‘l’histoire de la personnalité’*”¹⁵ (Lejeune, 2005, p.21). Seu mérito, reconhece, talvez tenha sido a evidência que passou a dar ao gênero depois de sua utilização em suas primeiras publicações, sobretudo na França, onde não havia ainda estudos sistematizados sobre o assunto, passando a fazê-lo, primeiro academicamente e depois no ambiente escolar, a partir dessa sua propositura. Assim, se no primeiro livro Lejeune reconhece que o objetivo era antes definir a autobiografia com vistas a um *corpus* sob um modelo estreitamente rousseauista, em *Le pacte autobiographique* ele retoma os trabalhos com um método diferente, onde a definição muda de *status*, deixando de assumir aquele objetivo inicial para se tornar objeto de análise, considerando:

- *Comment peut s’exprimer l’identité du narrateur et du personnage dans le texte ? (Je, Tu, Il)*
- *Dans le cas du récit « à la première personne », comment se manifeste l’identité de l’auteur et du personnage-narrateur ? (Je soussigné) Ce sera l’occasion d’opposer l’autobiographie au roman.*
- *N’y a-t-il pas confusion, dans la plupart des raisonnements touchant l’autobiographie, entre la notion d’identité et celle de ressemblance ? (Copie conforme) Ce sera l’occasion d’opposer l’autobiographie à la biographie.*¹⁶ (Lejeune, 2005, p.23; 1996, p.15)

¹⁴ “Necessário, evidentemente: cabe ao autor declarar sua intenção, não ao leitor supô-la, para que se estabeleça a autobiografia. Mas não suficiente? De que mais eu precisaria?”

¹⁵ “acrescentando exatamente uma restrição de campo para centralizá-la no modelo rousseauista: ‘a história da personalidade’.”

¹⁶ “- Como pode se exprimir a identidade do narrador e do personagem no texto? (*Eu, Tu, Ele*) / - No caso da narrativa em ‘primeira pessoa’, como se manifesta a identidade do autor e do personagem-narrador? (*Eu assinado*) Será a oportunidade de opor a autobiografia ao romance. / - Não há confusão na maior parte dos raciocínios relativos à autobiografia, entre a noção de *identidade* e a de *semelhança*? narrador identifica (*Cópia autenticada*) Será a oportunidade de opor a autobiografia à biografia.”

O autor reconhece, novamente, que, apesar de alguns avanços obtidos em suas novas formulações, muitas questões parecem ter permanecido confusas e carecem de maiores estudos. Admite que havia algo “fechado” em *L’autobiographie en France* que, por certo, engessava suas proposições, ao passo que, em *Le pacte autobiographique*, o método analítico possibilitou-lhe novas perspectivas, até mesmo para que ele pudesse avançar em seus estudos a propósito de novas modalidades autobiográficas que não lhe pareciam possíveis naqueles anos iniciais (cinema, internet etc.). Imbuído, assim, de um espírito conciliador e sempre pronto a retomar e avançar em suas pesquisas, em vez de, como diz, se dar por satisfeito com os resultados obtidos, ele sugere uma “receita” que lhe parece muito útil como método para todos os casos de dúvida:

*Coupez la définition em fines lamelles; essayez de distinguer tous les paramètres impliqués ; analysez un à un chaque paramètre (contrat de lecture, énonciation, temps thématique, etc.) et déployez, à l’époque visée, toute la gamme des solutions possibles ; construisez des séries de tableaux à double entrée pour faire des modèles de toutes les combinaisons possibles ; mais tenez compte de la hiérarchisation variable de ces niveaux dans les différents « genres », pour échapper à une réduction mécaniste.*¹⁷ (Lejeune, 2005, p.23)

A mesma “receita” transparece em comunicação pessoal a respeito de uma dúvida que lhe apresentamos sobre a questão da suposta “totalidade” da escrita autobiográfica sugerida já no seu primeiro livro, quando ele afirma que “*Écrire son autobiographie, c’est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi*”¹⁸ (Lejeune, 1998a, p.13 – grifo nosso). Sua resposta, literalmente, foi:

Les définitions que j’ai données avaient pour but de donner un point de départ pour analyser la réalité : elles n’ont rien de dogmatique dans mon esprit. Dans Signes de vie, j’ai expliqué comment la fougue de la jeunesse, et la nécessité pratique de délimiter un corpus m’avaient, certes, fait d’abord construire un corpus un peu étroit et un peu sectaire... Mais à partir du Pacte autobiographique, je n’ai plus ce souci de délimiter un « genre » pour le promouvoir, et la règle d’or est l’analyse du fonctionnement réel des genres, et de l’évolution du système des genres dans le temps : il n’y a aucune essence ou nature fixe des genres historiques, et cela n’a donc pas de sens de vouloir les définir dans l’absolu. Quelqu’un qui étudie doit se construire ses propres corpus à partir de l’étude de la réalité en fonction des problèmes théoriques qu’il se pose lui-même, et sans croire

¹⁷ “Corte a definição em tiras finas; tente distinguir todos os parâmetros implicados; analise um a um cada parâmetro (contrato de leitura, enunciação, tempo temático etc.) e estenda, na época visada, toda a gama de soluções possíveis; construa séries de quadros de dupla entrada para criar modelos de todas as combinações possíveis; mas esteja atento para a hierarquização variável desses níveis nos diferentes ‘gêneros’, para escapar a uma redução mecanicista.”

¹⁸ “Escrever sua autobiografia é tentar extrair sua persona *em sua totalidade*, num movimento recapitulativo de síntese do eu.”

qu'il y ait quelque vérité dans les définitions que d'autres ont faites pour leur propre usage. Donc je n'ai pas de réponse à votre question, sinon de vous approuver quand vous établissez que le problème du pacte (avec les différents signes qui le manifeste, les différents « degrés » qu'il peut avoir) est un problème différent de celui de la longueur du fragment de vie envisagé dans le récit... il y a des autobiographies, des autofictions, des fictions qui envisagent un petit épisode, une tranche large, ou la totalité d'une existence : en combinant ces deux paramètres formulés en triade, vous avez neuf cas possibles... Il faut faire, comme instrument de travail, des tableaux à double entrée, et puis après, regarder à quoi ils correspondent dans la réalité...¹⁹ (grifo meu)

Percebe-se em sua posição um movimento de fluxo e refluxo, ora se justificando ora negando suas próprias asserções, ainda que objetivamente não tenha tocado na questão da “totalidade”, que tem a ver com a questão referencial propriamente dita. A dúvida se explicitara a partir da leitura de sua última proposição do pacto autobiográfico aos alunos franceses citada anteriormente, ao inserir, entre parênteses, a idéia de que, num espírito de verdade, o autor se propõe contar diretamente sua vida, “ou uma parte, ou um aspecto dela”, o que parece contradizer a idéia da “totalidade” expressa na formulação do primeiro livro que ele não aborda no texto da *mea culpa* de 2005, e também pela sugestão da postura “recapitulativa” que o ato propõe, como se a autobiografia se articulasse sobretudo por essa característica “histórica” de uma vida que, *grosso modo*, é observada num dado momento adiante da existência, e em que ela pode ser contada como um passado ou um vivido. Ora, a própria idéia de “totalidade de uma vida” parece descartar, por si só, uma propositura autobiográfica, pois o final de uma escrita autobiográfica, ainda que pretensamente totalizante, não é selado pelo fim do sujeito que a produz pela sua morte, que a própria idéia de autobiografia abriga em razão da constante mutação da vida propriamente dita. Assim, essa idéia parece

¹⁹ Texto reproduzido de e-mail recebido de Philippe Lejeune, datado de 12 de janeiro de 2008. “As definições que dei tinham por objetivo fornecer um ponto de partida para analisar a realidade: elas não representam nada de dogmático para mim. Em *Signes de vie*, expliquei como a impetuosidade da juventude e a necessidade prática de delimitar um *corpus* fizeram-me, por certo, primeiramente construir um corpus um tanto estreito e um tanto sectário... Mas a partir do *Pacte autobiographique*, não tive mais essa preocupação de delimitar um ‘gênero’ para promovê-lo, e a regra de ouro é a análise de funcionamento real dos gêneros, e da evolução do sistema de gêneros no tempo. Não existe nenhuma essência ou natureza fixa de gêneros históricos, e não há sentido querer defini-los de modo absoluto. Todos que estudam devem compor seu próprio *corpus* a partir do estudo da realidade em razão dos problemas teóricos que esse mesmo estudante se coloca, e sem acreditar que haja alguma verdade na definição a que outros chegaram para o seu próprio uso. Portanto, não tenho resposta à sua questão, a não ser apoiá-lo quando estabelece que o problema do pacto (com os diferentes signos que manifesta, os diferentes ‘graus’ que pode ter) é um problema diferente daquele da extensão do fragmento de vida vislumbrado na narrativa... há autobiografias, autoficções, ficções que consideram um pequeno episódio, uma boa parte, ou a *totalidade* de uma existência: combinando esses dois parâmetros formulados em tríade, você terá nove casos possíveis... É preciso construir, como instrumento de trabalho, quadros com duplas entradas, e depois observar a que eles correspondem na realidade...”

adequar-se mais a um propósito típico de uma escrita “biográfica”, ou mesmo do romance, considerando-se, para este último, a inteireza e a verossimilhança da construção de um personagem, ou, como explica Lukács em sua *Teoria do romance*, para a epopéia, que o herói evolui num universo fechado, numa totalidade de vida iniciada e terminada nela mesma. Percebe-se que, ainda que Lejeune reconheça em sua resposta que o problema do pacto é diferente daquele relativo à extensão do fragmento de vida ensejado na narrativa, ele aponta a existência de autobiografias que propõem a “totalidade de uma existência”, o que novamente parece incompatível com a idéia mesma de uma autobiografia.

Essa idéia também surge da composição do *corpus* levantado por Lejeune em seu primeiro livro, ao formular o novo critério que implica uma estética da autobiografia: “*Nous éliminons donc tous les récits qui portent sur un sel épisode de la vie de l’auteur, ou sur une période de sa vie adulte [...] En revanche, nous retenons tous les récits qui essaient de cerner une vie dans sa totalité, ou du moins dans ce qu’elle a de plus profond et de plus déterminant dans sa genèse*”²⁰ (Lejeune, 1998a, p.14). Independentemente de aqui estar sendo considerado um *corpus* específico, como sempre procura esclarecer o autor, o que se percebe é a aceitação, por ele, da autobiografia como escrita de uma “totalidade” de vida, o que parece também ter sido assimilada por estudiosos da autobiografia, com se deduz do fragmento seguinte retirado do ensaio “(Auto)biografia: os territórios da memória e da história”, de Bella Jozef (1997, p.218), dentre tantas outras formulações também encontradas em textos que abordam a questão da autobiografia:

Deduz-se de tudo isso [o pacto], a importância que Lejeune concede à figura do leitor, como peça-chave desse processo de escrita. Cabe a ele corroborar o pacto. Além de o objeto do discurso ser o indivíduo, deve existir um projeto básico do autor de *captar a personalidade em sua totalidade* e plasmar a unidade profunda de sua existência obedecendo à exigência de fidelidade e coerência. (grifo nosso)

Esse possível descompasso em relação à “totalidade”, tal como essa noção parece ter se colado à idéia de autobiografia, certamente por uma espécie de contaminação do conceito de biografia ou mesmo por sua viabilidade e possibilidade no contexto romanesco por suas características de verossimilhança, parece abrir uma

²⁰ “Eliminamos, então, todas as narrativas que recaem sobre um único episódio da vida do autor, ou sobre um período de sua vida adulta [...] Em contrapartida, retemos todas as narrativas que tentam contornar uma vida na sua totalidade, ou ao menos naquilo que ela tem de mais profundo e determinante em sua gênese.”

discussão também para a compreensão da autoficção em contraposição à idéia de autobiografia.

Na entrevista concedida a Alex Hughes, em 1999, a propósito do lançamento de seu livro *Laissé pour conte*, a respeito de uma possível estrutura auto-escritural totalizante de seu texto percebida pelo entrevistador, Doubrovsky responde:

Dans Laissé pour conte, c'est la vie telle qu'elle apparaît à quelqu'un en phase terminale. Celui qui est dans la fin de sa vie regarde en arrière. Mais c'est par rapport à ce regard, je pense, que je différencierais totalement de l'autobiographie classique. Je ne peux pas être chronologique, déployer une histoire linéaire. Quand il vous arrive de repenser à votre passé, c'est tantôt à un moment, tantôt à un autre, vous pouvez franchir trente ans d'un coup. L'autobiographe traditionnel joue à être historien. Alors, ce qui m'intéressait, dans Laissé pour conte, c'était de laisser des fragments de ma vie se présenter à mon esprit, comme il m'arrive lorsque je marche dans la rue. Laissé pour conte, est le récit de quelqu'un arrivant peu à peu à l'âge de la retraite. La retraite est un mot intéressant, un phénomène à la fois existentiel et professionnel. J'ai voulu écrire ce phénomène, d'où la déconstruction de mon texte. Laissé pour conte est un peu une autobiographie déconstruite et reconstruite par l'écriture, comme vous avez noté très justement.

Totalisation? Il y a d'abord une chose que je voudrais signaler. J'ai choisi – et là c'est un choix volontaire – dans la structure rétrospective et achronologique du récit des épisodes que je n'avais pas racontés ailleurs. On peut, bien sûr, y retrouver mes obsessions, toutes mes obsessions, mais les anecdotes sont différentes. J'ai adopté donc une règle quasi oulipienne.

Quant à la totalisation, je ne sais pas. Mon propre prière d'insérer se termine sur la question "ma vie a-t-elle un sens?". C'est au lecteur de décider. Alors, vous pouvez décider que mon livre vous permet de sentir la totalité d'une vie; moi, je n'en sais rien. Je dirais plutôt, pour employer le langage de Sartre, que c'est une totalité détotaillée. Je crois que la totalisation, elle est faite par le tissage du texte, et qu'il y a des béances. Quand je décris la maison d'enfance du Vésinet ou, dans une des dernières séquences, la maison du narrateur à Queens etc., c'est comme des vies antérieures, d'autres vies que j'essaie de ranimer, de rendre présentes par le faux présent de l'écriture. Tout, chez moi, est toujours au présent. Et c'est un faux présent, puisque 1940 est aussi présent que 1997, pendant que le narrateur de Laissé pour conte tient pratiquement un journal intime. Cela est un choix narratif qui est aussi un choix philosophique. On existe au présent. Et, naturellement, c'est tout à fait irréaliste au sens référentiel du terme. Je crois, d'ailleurs, qu'on voit là une des grandes différences entre l'autofiction – du moins, la mienne; ce serait à vérifier chez d'autres, comme Hervé Guibert – et l'autobiographie.

Peut-on donc totaliser des séries discontinues de présents? C'est à vous de répondre. Vous voulez y voir une totalisation, c'est votre choix. L'auteur ne décide pas. Il a présenté des fragments de sa vie, qui ne se relient entre eux que par certains thèmes narratifs.²¹ (Hughes, 1999)

²¹ “Em *Laissé pour conte*, é a vida tal como ela aparece a qualquer um em fase terminal. Quem está no fim de sua vida olha para trás. Mas é em relação a esse olhar, penso, que diferenciaria totalmente a autobiografia clássica. Não posso ser cronológico, estender uma história linear. Quando te acontece de pensar seu passado, tanto faz um momento como outro, você pode atravessar trinta anos de sua vida num só golpe. A autobiografia tradicional se pretende historicista. Então, o que me interessava em *Laissé pour conte* era deixar os fragmentos de minha vida passarem por minha mente, como acontece quando ando

Percebe-se no longo trecho citado da entrevista que a suposta totalidade da autobiografia não seria possível, a não ser no contexto da escritura como tessitura ficcionalizada de um vivido que a autoficção pode comportar, certamente por seu parentesco com as duas formas de escrita aqui em pauta, a autobiográfica e a romanesca. Hughes insistirá na sua leitura de que a obra lhe parece uma “autobiografia totalizante” nos moldes clássicos, com o que Doubrovsky parece até poder concordar, mas sempre partindo do caráter autoficcional de sua obra, e não propriamente autobiográfico como o gênero é normalmente compreendido: “*Donc, il est possible qu’il y ait une totalisation que je n’ai pas recherchée, parce que, encore une fois, j’ai le sentiment d’être quelqu’un qui revoit différents épisodes de sa vie sans vouloir en faire une reconstruction dans le texte. Que cela fasse une somme, c’est très possible*”.²²

O que é preciso ainda reter da resposta de Doubrovsky, e que parece ser um dos temas fundamentais de uma crítica que se opõe à possibilidade de uma escrita autobiográfica, tal como defendida por Lejeune, é que a suposta realidade/totalidade contada não passa de uma construção textual e que só pode ser compreendida como construção lingüística de um Outro no presente, distanciada daquele “eu” real que supostamente teria vivido os fatos que pretende narrar, o que encerraria o paradoxo de

pelas ruas. *Laissé pour conte* é a narrativa de uma pessoa que está chegando à idade da aposentadoria. Aposentar é uma palavra interessante, um fenômeno ao mesmo tempo existencial e profissional. Eu quis escrever sobre esse fenômeno, donde a desconstrução de meu texto. *Laissé pour conte* é um pouco uma autobiografia desconstruída e reconstruída pela escritura, como você notou muito acertadamente.

Totalização? Há primeiramente uma coisa que gostaria de assinalar. Escolhi – e se trata de uma escolha voluntária – na estrutura retrospectiva e acronológica da narrativa os episódios que não havia contado antes. Podemos, naturalmente, aí encontrar minhas obsessões, todas as minhas obsessões, mas as passagens são diferentes. Adotei, então, uma regra quase oulipiana [Oulipo: *oficina de literatura em potencial*].

Quanto à totalização, não sei. Meu próprio release termina com a questão ‘minha vida tem um sentido?’. Cabe ao leitor decidir. Então, você pode decidir que meu livro lhe permite sentir a totalidade de uma vida; quanto a mim, nada sei disso. Eu diria, antes, para usar a linguagem de Sartre, que é uma totalidade destotalizada. Acredito que a totalização é feita pela tecelagem do texto, e que há intenções. Quando descrevo a casa de infância da comuna de Vésinet ou, numa das últimas seqüências, a casa do narrador em Queens etc. é Omo vidas anteriores, outras vidas que tento reavivar, tornar presentes pelo falso presente da escrita. Tudo, em mim, é sempre no presente. E é um falso presente, uma vez que 1940 é tão presente quanto 1997, enquanto o narrador de *Laissé pour conte* tem praticamente um diário. É uma escolha narrativa que é também uma escolha filosófica. Existimos no presente. E, naturalmente, é totalmente irrealista no sentido referencial do termo. Acredito, aliás, que se vê nisso uma das grandes diferenças entre a autoficção – pelos menos a minha; seria o caso de verificar em relação aos outros, como Hervé Guibert – e a autobiografia.

Podemos, então, totalizar séries descontínuas do presente? Cabe a você responder. Se você quer ver nisso uma totalização, a escolha é sua. O autor não decide. Ele apresentou fragmentos de sua vida, que não se ligam entre si a não ser por alguns temas narrativos.”

²² “Então, é possível que haja uma totalização que eu não procurei, porque, uma vez mais, tenho a sensação de ser alguém que revê diferentes episódios de sua vida sem querer fazer disso uma reconstrução no texto. Que isso resulte numa soma, é bem possível.”

todas as autobiografias, como afirma Babo (1989, p.46-7) a propósito de um estudo sobre o *Livro do desassossego* do heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, o que a faz acreditar que a autoficção seria sempre mais apropriada para os casos de uma pretensa escrita autobiográfica: “De que vida se trata em qualquer autobiografia? ‘De uma vida lida’”. E o paradoxo autobiográfico, segundo ela, seria:

É sempre o Outro que advém na escrita, mesmo quando tudo parece coincidir. Um sujeito que reelabora a sua própria vida lida ou escrita. A escrita como lugar do Outro impede o sujeito irremediavelmente cindido de aceder a essa totalidade mística. Um corpo sem imagem ou uma imagem sem corpo. (ibidem).

Nessa linha de pensamento, ainda que se possa advogar que “a autobiografia assinala o momento crucial em que o eu-textual se encontra com o eu-do-narrador [...] convergência que consagra a autobiografia como dialética entre o eu e o eu-outro”, segundo Clara Rocha (1977, p.76), ainda assim o que estaria em questão seria a construção lingüística em detrimento de uma realidade vivida, depondo contrariamente à escrita autobiográfica.

Para encerrar essa seção a respeito da autobiografia, convém retornar a palavra a Philippe Lejeune (2005, p.37), que em texto intitulado “Autobiographie et fiction” apresenta sua defesa, dizendo que em todas as suas conferências sobre o tema dois tipos de dúvidas sempre se repetem: aqueles que não crêem na verdade, e o vêem com “piedade”; e aqueles que crêem na literatura, e o vêem com “indignação”:

*Les premiers sont persuadés que l’engagement de dire la vérité n’a aucun sens. Que c’est un leurre, sur le plan de la connaissance, et une erreur, sur le plan de l’art. Ils se lancent immédiatement soit du côté de la psychologie (critique de la mémoire, illusions de l’introspection), soit du côté de la narratologie (tout récit est une fabrication). Comment peut-on, au siècle de la psychanalyse, croire que le sujet peut dire la vérité sur lui-même ? L’autobiographie perd sur tous les plans : elle ne peut qu’accumuler les handicaps. C’est une fiction qui s’ignore, une fiction naïve ou hypocrite, qui n’a pas conscience ou n’accepte pas d’être fiction, et qui, d’autre part, par les restrictions absurdes qu’elle s’impose, se prive des ressources créatrices qui seules peuvent mener, sur un autre plan, à une force de vérité. C’est une fiction de seconde zone, pauvre, honteuse et paralysé. L’idée même du pacte autobiographique leur semble une chimère, puisqu’il suppose l’existence d’une vérité extérieure, antérieure, au texte, que celui-ci pourrait « copier ».*²³

²³ “Os primeiros são persuadidos de que o compromisso de dizer a verdade não faz nenhum sentido. Que é uma ilusão, no plano da consciência, e um erro, no plano da arte. Eles se lançam imediatamente, seja do lado da psicanálise (crítica da memória, ilusões da introspecção), seja do lado da narratologia (toda narrativa é uma fabricação). Como é possível, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito pode dizer a verdade sobre si mesmo? A autobiografia perde em todos os campos: ele não faz senão acumular desvantagens. É uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua ou hipócrita, que não tem consciência ou não aceita ser ficção, e que, além disso, pelas absurdas restrições que se impõe, se priva dos recursos criativos que unicamente podem levar, num outro plano, a uma força de verdade. É uma ficção de

Quanto a essas objeções à autobiografia por parte de seus críticos, Lejeune argumenta que o propósito de dizer a verdade e a distinção entre verdade e mentira são, aliás, as bases das relações sociais, e, embora a verdade de uma vida humana possa, com efeito, dificilmente ser atingida, o simples desejo de sua propositura define por si só um campo de discurso e os atos de conhecimento implicados que nada têm de ilusório. Nesse sentido, ao congregar o campo histórico (desejo de saber e de compreender) e o campo de ação (proposta de oferecer a verdade a terceiros) no campo da criação artística, a autobiografia estabelece um ato com conseqüências reais, implicando os aspectos jurídicos por ele já mencionados. É assim também que ele considera que, embora o texto autobiográfico se funde numa memória que pode não ser passível de verificação, sua referencialidade passa a ser verificável na relação proposta com o leitor, considerando, em *Pour l'autobiographie*, que a autobiografia não se realiza quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz (Lejeune, 1998b, p.234).

Já em relação à identidade individual vazada na narrativa, não quer dizer, para ele, que se trate de uma ficção:

*En me mettant par écrit, je ne fais que prolonger ce travail de création d' « identité narrative », comme dit Paul Ricoeur, en lequel consiste toute vie. Bien sûr, en essayant de mieux me voir, je continue à me créer, je mets au propre les brouillons de mon identité, et ce mouvement va provisoirement les styliser ou les simplifier. Mas je ne joue pas à m'inventer. Empruntant des voies du récit, au contraire, je suis fidèle à ma vérité : tous les hommes qui marchent dans la rue sont des hommes-récits, c'est pour cela qu'ils tiennent debout. Si l'identité est un imaginaire, l'autobiographie qui colle à cet imaginaire est du côté de la vérité. Aucun rapport avec le jeu délibéré de la fiction.*²⁴ (Lejeune, 2005, p.38-9)

O autor percebe nas correspondências que recebe sobre a questão da autobiografia a dificuldade inerente ao fato de se contar uma verdade e o apelo ao ficcional na composição dessa escrita, e reconhece a função da literatura como proposta

segunda categoria, pobre, ignóbil e paralisada. A própria idéia do pacto autobiográfico lhe parece uma quimera, uma vez que supõe a existência de uma verdade exterior, anterior, ao texto, que esse poderia 'copiar'.

²⁴ “Colocando-me por escrito, não faço mais que alongar esse trabalho de criação de ‘identidade narrativa’, como diz Paul Ricoeur, no qual consiste toda vida. Naturalmente, tentando melhor me ver, continuo me criando, eu passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizando-os ou simplificando-os. Mas não brinco de inventar. Tomando emprestadas as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel à minha verdade: todos os homens que andam pelas ruas são homens-narrativas, é por isso que eles se mantêm em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que se cola a esse imaginário pertence à verdade. Não há nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção.”

de formas gerais que colaboram para a estruturação da identidade de quem a produz, assegurando que a autobiografia “autêntica” jamais deve se reduzir a fatos e às suas contingências nem mesmo pretensamente atingir a generalidade escrupulosa de uma verdade, com também a ficção não pode por si mesma exprimir sempre uma verdade individual profunda do autor: “*cette proposition est en effet ou improvable (qui en jugera, par rapport à quoi?) ou insignifiante (si l’on entend simplement par là que tout ce que je produis vient de moi et donc me ressemble)*”²⁵ (Lejeune, 2005, p.41). Aliás, sua incansável defesa da autobiografia reside no fato de sempre querer alçá-la de uma suposta subcategoria do discurso histórico, como sempre foi vista, ao *status* de uma construção estética também artística, pois sempre se temeu que a busca de verdade pudesse abranger também o campo da arte, geralmente destinado ao imaginário, ao ficcional, à criação propriamente dita – preconceitos que por muito tempo pautaram uma visão redutora da arte e da literatura.

O autor vê, na recusa de aceitar-se uma autobiografia, uma atitude que lhe parece conveniente àqueles escritores que, embora se baseiem em fatos reais de sua vida, negam sua escrita autobiográfica, não querendo pagar ao pacto de verdade seu tributo revelador – atitude que lhe parece, antes, preconceituosa em relação à autobiografia, como reconhece acontecer sobretudo na França (cf. Noronha, 2003, p. 26). Assim, muitas vezes criam um misto de ficção e realidade que se organiza numa publicação dada ao leitor pela forma de um romance, confundindo-o, arranjando-se como querem diante da verdade. E conclui:

*Dans la tríade : le Beau, le Bien, le Vrai, seul le premier terme concerne l’écrivain actuel. Il pense n’avoir à être, dans son oeuvre, ni moral, ni « véridique », ou plutôt l’être automatiquement du seul fait qu’il est beau. Or l’autobiographie pose fatalement des problèmes éthiques ; et dans la mesure où elle est littéraire, elle prétend viser à la fois le Beau et le Vrai. On peut voir dans cette double contrainte, plutôt qu’une alliance contre nature qui avilirait l’art, une haute exigence qui le porterait à l’un de seus sommets...*²⁶ (Lejeune, 2005, p.44)

²⁵ “essa proposta é, com efeito, ou improvável (que a julgará, em relação a quê?) ou insignificante (se compreendemos simplesmente por isso que tudo o que produzo vem de mim e, portanto, se me assemelha).”

²⁶ “Na tríade: o Belo, o Bem, o Verdadeiro, apenas o primeiro termo diz respeito ao escritor atual. Ele acredita não ter que ser, em sua obra, nem moral, nem ‘verídico’, ou antes sê-lo automaticamente pelo único fato de que é belo. Ora, a autobiografia fatalmente coloca problemas éticos; e à medida que é literária, ela pretende visar ao mesmo tempo ao Belo e ao Verdadeiro. Pode-se ver nesse duplo incômodo, em vez de uma aliança antinatural que aviltasse a arte, uma alta exigência que a levaria a um de seus cumes...”

Uma aclimação da autobiografia no Brasil

Embora ainda pouco discutida teoricamente pela crítica literária brasileira, a “autobiografia” vem se revelando já há mais de três décadas um sucesso literário e editorial, como atesta a crítica Walnice Nogueira Galvão (2005, p.351) em artigo publicado na *Revista IEA* n.55, sob o título “A voga do biografismo nativo”: “O biografismo é uma tendência que surge com intensidade, em voga internacional – e que Philippe Lejeune, incluindo-o no âmbito do autobiográfico, tanto tem estudado”. São muitos os casos de autobiografia “não-ficcional”, incluindo relatos de experiência no período que abrange os anos 1970, também analisados e referidos em *Literatura e vida literária*, da crítica Flora Süssekind (2004), e que se estendem até o começo dos anos 1980. Galvão na verdade está retratando uma tendência mundial que se verifica também no Brasil, com os muitos títulos nacionais que ela passa a listar e comentar, mas o gênero propriamente dito está ainda por ser mais bem discutido no país, com todas as carências típicas de um gênero, digamos, ainda em constante evolução e mutação. Se a carência relativa à “autobiografia” ainda é sentida por aqui, o que dizer então da “autoficção” – termo batizado por Serge Doubrovsky – como um desdobramento daquele conceito defendido pelo estudioso francês Philippe Lejeune desde a publicação de seu livro *L'autobiographie en France*, de 1971, que depois originou seu mais conhecido texto sobre *Le pacte autobiographique*, cuja primeira edição data de 1975?

Apenas como breve ilustração a respeito dos estudos brasileiros acerca da “autobiografia”, o repertório crítico nacional abriga poucos ensaios, sobretudo a partir da sistematização do conceito na França, ainda que não necessariamente tenham como ponto de partida essa discussão. É assim que, já em fevereiro de 1962, em ensaio publicado no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, depois retomado como capítulo de seu livro *O amor romântico e outros temas*, o crítico Dante Moreira Leite publica “Ficção, biografia e autobiografia”, estudo a respeito de uma biografia de Freud escrita pelo psicanalista Ernest Jones – que também se propunha, na seqüência dessa empreitada, escrever a sua própria autobiografia, a qual, informa o crítico, permaneceu como um manuscrito inacabado em razão de sua morte logo a seguir.

A questão da biografia, da ficção e da autobiografia, para Dante Moreira Leite, parece complexa, sobretudo porque a idéia de uma biografia lhe inspira o trabalho de interpretação, o que demanda “imaginação criadora”, razão pela qual ele acredita no caráter sempre inconcluso ou imanentemente indefinido do gênero, considerando-se as várias possibilidades de interpretação de um mesmo tema, de um mesmo fato, por mais

realista que esse possa parecer. A mesma idéia se atribui à autobiografia, pois “apesar da ilusão de maior verdade: ninguém diz tudo a respeito de si mesmo, e a verossimilhança e o sentido de uma vida dependem de critérios que não são dados, diretamente, pela ação” (Leite, 1979, p.25).

Percebe-se aqui que o crítico, embora não mencione propriamente o tema, até pela anterioridade de seu ensaio, intui a questão do “pacto de verdade” que se estabelece entre autor e leitor quando da decisão da escrita de uma autobiografia, como veremos depois com Philippe Lejeune e sua discussão em torno do “pacto autobiográfico”. Assim, o crítico brasileiro reconhece que na empreitada da escrita autobiográfica a verdade somente seria obtida de modo completo na medida em que a ficção colaborasse para a composição pretendida, como reconhece em Nietzsche, partindo do princípio de que, para o filósofo,

podemos ser completos ao descrever e explicar os personagens, porque inventamos tudo a seu respeito. A verdade total seria, assim, obtida com a total fantasia. Seja como for, a ficção parece mais completa que a biografia puramente narrativa, assim como a caricatura parece mais reveladora do que o retrato. (ibidem)

Essa contradição, segundo o crítico, poderia talvez ser explicada pela psicanálise, considerando que a “ficção é reveladora porque se aproxima do sonho, dessa região intermediária entre o dizer e o esconder”. Leite estabelece assim a ficção como o elemento determinante da criação no sentido de ser ela responsável pelo dado “fantasioso” ou “fantástico” do fato real que se pretende narrar, como a pincelada ou a cor ideal que permitisse à realidade mostrar-se de fato na sua inteireza distanciando-se da cotidianidade que a massacra ou a torna desinteressante à primeira vista, ou observada de longe. Nessa linha de pensamento, o autor concebe o ficcionista como aquele que seria “capaz de trazer, para o domínio público, a colaboração onírica, qualquer que seja o seu elemento inicial ou estimulador” (ibidem, p.26).

O argumento defendido pelo crítico se sustenta, na verdade, em bases suficientemente convincentes. Por exemplo, cita o caso de Stendhal que, partindo de uma notícia tirada de um jornal, cria o personagem Julien Sorel do romance *O vermelho e o negro* de uma maneira tão completa e verossímil como o próprio fato real, desenvolvido no processo gerado por Antoine Berthet – de onde se originaram os elementos iniciais do romance –, jamais o pudesse ter feito. No caso, não seria o fato real em si o objeto de maior autenticidade, senão a criação de Stendhal, “capaz de preencher os vazios da vida humana, e dar-lhe o sentido que não tinha no mundo real,

isto é, na notícia” (ibidem). E adiantando ainda o quanto de Stendhal há em Sorel, Dante M. Leite conclui:

Em outras palavras, a vida de Julien Sorel, inventada por Stendhal, é mais real que a de Antoine Berthet, pois somos capazes de sentir e entender a personagem, mas não a pessoa. Sem dúvida, Sorel é, em grande parte, Stendhal, mas o mesmo se pode dizer de Octave, de *Armance*, a respeito de quem nos esclarecemos através dos *Souvenirs d'égotisme*. Ao inventar, o criador se revela, e essa revelação seria impossível se fosse tentada no domínio consciente, dentro de estreitos limites da lógica e da racionalidade, pois o criador resistiria à devassa de seu mundo interior. Se se quiser uma frase feita para sintetizar a situação, basta lembrar Oscar Wilde: “o homem quase nada nos diz quando fala em seu nome, dêem-lhe uma máscara, e ele dirá a verdade”. (ibidem, p.26)

O crítico reconhece, no entanto, que essa característica da criação, tal como os sonhos, não chega a dar conta integralmente do homem em seu cotidiano, revelando, ela também, uma parte apenas de nós mesmos. É assim que ele considera que “Stendhal era mais – embora também menos – do que cada uma de suas personagens”, marcando assim o distanciamento real existente entre a personalidade do autor e a do personagem, não nos sendo possível transitar de um para outro impunemente, sob o risco de eliminarmos até mesmo a própria idéia de criação, ainda que a relação entre ambos seja direta e complementar. Se assim fosse, diz ele: “Quando ocorre a identificação – quando a vigília e o sonho tendem a confundir-se – desaparece a tensão básica, fundamental para a ficção, em qualquer de seus níveis [...] Aparentemente, só os santos compreendem todo o encanto do pecado, e somente os pecadores são capazes de revelar a santidade” (ibidem, p.27).

O objetivo de Dante Moreira Leite nesse ensaio, na verdade, era discutir o projeto falhado do então biógrafo de Freud na escrita de sua própria autobiografia que, ainda que inacabada em razão de sua morte, parecia mais ocultar o autor do que na verdade revelá-lo, destacando assim que nem sempre a proposta autobiográfica pode ser tão reveladora em razão dos pudores ou dos temores que o autor possa ter ao se expor de modo supostamente tão “verdadeiro”.

Seguindo ainda a linha dos ensaios brasileiros – contemporâneos à sistematização do conceito de “autobiografia” por Philippe Lejeune – a respeito do que depois se convencionou chamar a “escrita do eu”, em texto produzido alguns anos depois, originalmente intitulado “Autobiografia poética e ficcional na literatura de Minas” apresentado no IV Seminário de Estudos Mineiros, de 1977, e depois retomado com o título “Poesia e ficção na autobiografia” em *A educação pela noite & outros*

ensaios, Antonio Candido apresenta um estudo sobre três obras publicadas entre 1968 e 1973, respectivamente, de Carlos Drummond de Andrade, *Boitempo*; Murilo Mendes, *A idade do serrote*; e Pedro Nava, *Baú de ossos*. Na abertura do ensaio, Candido (1989, p.51) expõe a motivação de seu estudo, que seria comentar as tais obras que, segundo ele,

podem ser qualificadas de autobiografias poéticas e ficcionais, na medida em que, mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico. Além disso a palestra visa a sugerir que estes traços imprimem um cunho de acentuada universalidade à matéria narrada, a partir de algo tão contingente e particular como é em princípio a vida de cada um.

A leitura do texto revela que Candido está, antes de tudo, tratando da questão do particular e do universal presente em toda obra literária, contexto no qual parecem caber suas observações sobre a “autobiografia”. Observa-se, também, que Candido não se refere especificamente a uma produção “autoficcional”, mas sim a uma suposta “autobiografia” desses autores, ao discutir elementos que podem facilmente ser comprovados como fatos da vida dos autores estudados explicitados nos textos em análise, e explicitamente ficcionalizados, como se depreende de sua análise.

Seria o caso de perguntar aqui em que sentido Candido compreende essas obras como autobiográficas, uma vez que ele não revela em nenhum momento de seu texto alguma referência à discussão proposta, já nos idos de 1971, portanto anterior ao seu texto, por Philippe Lejeune a respeito do imprescindível “pacto autobiográfico” que, em princípio, poderia efetivamente caracterizar uma obra como tal. Tampouco a questão da autoficção é por Candido aventada, uma vez também que esse conceito seria proveniente das discussões levadas por Lejeune ao estruturar sua obra principal relativa à “escrita do eu”. As discussões, tudo indica, seguiam paralelas, mas não aparecem desse modo nesse texto de Candido, nem mesmo em outros textos então produzidos pelos críticos brasileiros no período (e ainda muito raramente depois).

Após uma breve explanação histórico-literária, com destaque para a produção mineira, já que essa era sua intenção no texto original, sobre o que poderia ser a produção de obras cujo gênero pudessem se encaixar numa “autobiografia”, Antonio Candido vai registrar algumas obras com esse cunho desde as fases iniciais da literatura brasileira, como *Marília de Dirceu*, que ele justifica dizendo que “O fato de ter havido essa espécie de uma autobiografia de uma situação amorosa em contexto tão universal

quanto foi o do Arcadismo, sobretudo em seus aspectos neo-clássicos, permite colocar sob a sua égide a pesquisa, não apenas do ficcional ligado ao real, mas do universal através do particular, tomando como exemplo o particular por excelência, que é a narrativa da própria vida” (ibidem, p.52-3); os *Apontamentos para se unir ao Catálogo dos Acadêmicos da Academia Brasílica dos Renascidos*, de Cláudio Manoel da Costa, segundo ele uma espécie de autobiografia; o *Minhas recordações*, de Francisco Paula Ferreira Resende, uma “espécie de revelação constante da realidade” que com maior propriedade insere o eu no mundo, em detrimento de *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, também descrito mas qualificado como de excessiva demonstração narcísica do autor, razão pela qual lhe parece ser menos interessante, para os seus propósitos, que a obra de Ferreira Resende, como ele justifica.

Dos três livros então comentados posteriormente a essa ambientação histórico-literária do “gênero” da autobiografia no Brasil desde os primórdios, o que mais interessa aqui parece ser o de Drummond de Andrade, justamente pela abordagem de Candido quanto aos elementos por ele destacados na obra para justificar, pode-se dizer, sua compreensão das tais obras como autobiográficas.

Para amparar suas leituras sobre o livro de Drummond, Candido parte das impressões do crítico José Guilherme Merquior ao destacar que *Boitempo* retoma, de certo modo, um estilo “mesclado” e “impuro” de um período anterior da obra do poeta, voltando a inserir nela “a piada, o humor quotidiano, o tratamento das situações corriqueiras, com certo ânimo cômico, inclusive a habitual ‘auto-ironia’” que seriam distintivos de sua poesia. Candido acredita que a observação de Merquior tenha por base o que considera um “firme intuito autobiográfico” do poeta na obra em destaque, marcado, sobretudo, não mais pelas características de poemas da memória, mas pela inserção de casos, cenas, emoções de infância “de um emissor suficientemente caracterizado para se saber quem é”.

Não seria, em hipótese alguma, o caso aqui de imaginar que estivesse havendo uma confusão por parte do crítico em relação à identidade do autor, Drummond, e o eu poético ou o narrador, no caso da prosa, mas sim de uma constatação da forte presença do autor Drummond na sua obra especificamente pelos elementos presentes no texto que são particulares a Drummond, e que somente por ele poderiam ser produzidos, num tipo especial, segundo Candido, de “memorialística: o que supera francamente o sujeito-narrador para se concentrar poeticamente no objeto e, de torna-viagem, ver o sujeito como criação”. É assim que Candido (1989, p.56-7) vai especificar:

No caso, o poeta Carlos Drummond de Andrade cria um menino por meio do qual vê e mostra aos outros *em que medida ele é Andrade, porque Itabira é o país dos Andrades; porque ele tem um certo jeito de ser mineiro; porque minerações, fazendas, bois, são componentes dele; porque o sexo em Itabira, no tempo da Primeira Guerra Mundial, não é a mesma coisa que noutro lugar e noutro tempo* – e assim por diante. Usando o seu verso seco e humorístico, o seu firme golpe de vista e a capacidade de escorço, ele constrói, num clima de poesia e ficção, a verdade que é o mundo do eu, e o eu como condição do mundo. (grifo nosso)

Candido ainda defende que o intuito autobiográfico de Drummond parece antes se pautar pela inclusão deliberadamente de si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, e não mais como uma auto-análise, dúvida, inquietude ou sentimento de culpa como comumente se encontra na obra do poeta. Assim, ele conclui que “a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, o filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de Minas do começo do século” (ibidem, p.56).

Esse universo que perpassa a obra de Drummond e que, explicitado em sua obra, lhe confere um caráter autobiográfico, ainda que o poeta, como autor real, não tenha formalmente se explicitado nem por meio da inserção de seu nome em seu texto nem por meio de um suposto pacto autobiográfico previamente estabelecido, parece coincidir com aquele pretense “arcabouço psicológico” dos personagens de Caio Fernando Abreu, ou mesmo “seu modo de agir e de sentir, em seus planos e anseios”, como já comentado aqui segundo as observações de Marcelo Pen, no que se refere ao mundo do autor vazado em sua obra, garantindo-lhe, de modo especial, mas não somente por isso, uma compreensão de sua inserção em sua própria obra. No caso de Caio, tanto como no caso de Drummond, o que se percebe são referências explícitas a uma particularidade do autor que somente a sua própria experiência pode autorizar ser interpretada como a sua presença real na sua obra ficcional.

Observa-se, como já comentado, que Candido não se refere a uma possível “autoficção” para o caso de Drummond, mas sim a uma suposta “autobiografia”, o que também não parece fortemente justificável em razão da concepção do pacto autobiográfico proposto por Lejeune, o que já discutimos antes. Haveria também aqui uma questão perturbadora no que se refere à escrita autobiográfica segundo Lejeune, considerando-se que, para ele, como já vimos, a autobiografia somente seria possível numa forma de linguagem que compreende a narrativa e a prosa, descartando a

possibilidade de autobiografia no contexto da poesia conforme o estabelecimento das categorias fundantes do gênero.²⁷ Nesse caso, para efeito deste estudo, cumpre, portanto, discutir o que poderia efetivamente ser considerado uma autobiografia e o que poderia efetivamente ser considerado uma autoficção.

Ainda tendo em conta os poucos estudos voltados à questão teórica da autobiografia no Brasil, cumpre destacar um importante trabalho originalmente apresentado como tese de doutoramento em Letras na Universidade de São Paulo em junho de 1987, com o título *Contra a corrente – a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, depois editado em livro com “pequenas modificações” e outro título, *Corpos escritos – Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. Nesse livro, o autor, Wander Melo Miranda (1992), desenvolve um instigante estudo comparando as obras de Graciliano Ramos e Silviano Santiago da perspectiva da autobiografia facilmente identificada nesses dois autores brasileiros. Já num texto de abertura, Miranda apresenta um “Pacto de leitura” que pretende explicar sua intenção ao desenvolver tal trabalho. Dentre outras explicações e intenções expostas no referido pacto, o autor explica que sua proposta de estudo se desenvolve a partir da “discussão das diversas conceituações acerca da autobiografia, a razão de sua ocorrência na literatura ocidental e seu relacionamento com modalidades narrativas vizinhas, baseada, sobretudo, nas pesquisas de Philippe Lejeune a respeito do assunto” (ibidem p.20).

As etapas de seu trabalho consistem em uma “leitura da relação de reversibilidade entre o ficcional e o autobiográfico próprio aos romances de Graciliano em primeira pessoa – *Caetés, São Bernardo, Angústia*” em comparação ao que chama de o conjunto da obra poético-narrativa de Silviano Santiago, “com o objetivo de ressaltar em que medida sua prática escritural se especifica pelo confronto entre verdade e ilusão, vida e obra, tendo como função deliberada o questionamento da ‘nitidez’ autobiográfica, da transparência referencial e da noção de individualidade autoral” (ibidem).

O autor ainda explica – e essa explicação se revela também apropriada para os fins propostos por este estudo – que seu intuito não é simplesmente comprovar nessas obras “a projeção de fatos empíricos da vida do autor”, mas sim estudar e procurar evidenciar a complexidade inerente ao processo de uma escrita pautada por uma prática

²⁷ Lembremos que em *Signes de vie – Le pacte autobiographique 2*, em sua “confissão de culpa”, Lejeune (2005, p.45) classifica como heresia suas definições preliminares sobre a exclusividade da prosa como expressão autobiográfica, ainda que o gênero se verifique em 99% dos casos.

autobiográfica, revelando elementos particulares do modo de criação dos autores que contribuam para sua leitura e recepção. É assim que, numa primeira parte intitulada “Auto(bio)grafar”, insere-se o primeiro capítulo que trata da “Ilusão autobiográfica”, explicitando-se a postura a ser adotada no texto: “a da autobiografia não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso ou, mais do que isso, um ato de discurso *literariamente* intencionado” (ibidem, p.25, grifo do autor). O ponto de partida do autor é, pois, a noção de indivíduo – considerando que o conceito da “autobiografia” pressupõe a “vida de um indivíduo escrita por ele mesmo”, sendo essa noção o ponto de intersecção entre as muitas questões (psicanalíticas, sociológicas, históricas, antropológicas) imbricadas na representação literária de uma experiência vivida, o que vai endossar ou desmascarar, segundo ele, a ilusão autobiográfica pretendida.

Numa proposta de estabelecer a origem da autobiografia, considerando que, na época moderna, o gênero “aparece como uma necessidade de configuração ideológica do mundo ocidental” (ibidem, p.26), determinado pela emergência do narcisismo presente na ascensão da burguesia como classe dominante – opinião partilhada por Bella Jozef (1997) ao reconhecer que o gênero surgiu por volta de 1800, na Inglaterra, manifestando uma preocupação específica do homem ocidental pelo surgimento de uma forma moderna de consciência histórica –, Miranda, baseado nas formulações de Michel Foucault acerca da noção do indivíduo e da “estética da existência” na cultura greco-romana dos primeiros séculos do Império, desloca a questão do individualismo moderno para os primórdios da Antiguidade, reconhecendo nos textos antigos a “escrita do eu” como um ato de ascese, pois, segundo ele, “o ‘anacoreta’, ao escrever sobre os movimentos da alma, passa a conhecer-se e, ao se conhecer, passa a ter vergonha de si e a armar-se contra o pecado” (ibidem, p.27). Seriam essas anotações e as realidades implicadas nesse ato de escrita que posteriormente, segundo o autor, pautariam o conceito da “escrita do eu”, ou da autobiografia, “tal como praticada e entendida nos tempos modernos e na qual assume evidente relevo a discussão das relações entre vida e obra, entre o *eu* enquanto sujeito e enquanto objeto de representação” (ibidem, p.29).

É por esse percurso histórico que Miranda vai identificar em seu estudo o fundamento do “pacto autobiográfico” proposto por Philippe Lejeune como condição de existência de uma “autobiografia”, ou seja, “a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao *nome* do autor na capa do livro”, reconhecendo que “o biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa ambos os conjuntos – o *corpus* da obra e o *corpo* do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é

o de não dar relevo nem a um, nem ao outro” (ibidem). E Miranda precisa ainda mais essa relação:

A pessoa que enuncia o discurso deve, no caso, permitir sua identificação no interior mesmo desse discurso, e é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa. A questão da autobiografia não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição “verídica” pelo texto, nem pela análise interna do funcionamento deste, mas sim a partir de uma análise, no nível global da publicação, do contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos a ele, parecem defini-lo como uma autobiografia. Esta é considerada um modo de leitura, em efeito contratual historicamente variável, tendo-se em vista a posição do leitor e não o interior do texto ou os cânones de um gênero. (ibidem, p.29-30)

O autor, contudo, não se deixa enganar por essas conclusões sem considerar o fato de que mesmo uma narrativa autobiográfica ainda se vale muito de uma construção ficcional, considerando que “Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo de uma narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado” (ibidem, p.30). A questão da realidade existencial do indivíduo transpassada pelos fatos ficcionais que podem compor sua narrativa dará início, depois, à compreensão do conceito de “autoficção” em contraposição ao de “autobiografia”, conceito este que fundamenta este trabalho a respeito da obra do escritor Caio Fernando Abreu e que será abordado mais adiante. O que importa, no momento, é, pois, a apresentação da questão da autobiografia para efeitos de estudo da crítica brasileira.

Partindo, assim, para uma leitura dos dois capítulos iniciais do livro de Miranda, cada um deles voltado especificamente aos autores e suas obras em estudo, percebe-se que ambos encerram em seus títulos, já de saída, problemas candentes da discussão: “Graciliano Ramos: ficção autobiográfica...” e “Silviano Santiago: autobiografia ficcional”. Se no primeiro caso o problema aparentemente, pode-se dizer, assume contornos mais simples, considerando as colocações de Candido anteriormente aqui discutidas para o caso de Drummond de uma ficção em que se perscrutam elementos biográficos em meio a uma narrativa dada de antemão como ficcional; no segundo, o problema patente no título parece revelar a referida complexidade que o autor salienta em sua apresentação de motivos, ou no seu pacto de leitura. De fato, a idéia de uma

autobiografia ficcional parece encerrar em si mesma uma contradição insolúvel, ou mesmo elementos excludentes entre si, pois, sendo, primeiro, “autobiografia”, não poderia, em tese, ser “ficcional”, uma vez que a própria idéia do pacto de verdade explicitado numa autobiografia não é condizente com a idéia de que se estaria produzindo uma ficção propriamente dita, que por sua vez carrega uma idéia de “invenção”, de “criação fictícia” contrária a uma noção de “verdade”.

É aqui que parece possível, com base nessas últimas assertivas, começar – ainda que provisoriamente – a se esboçar uma definição ou um desenvolvimento do conceito de “autoficção” em oposição ao de “autobiografia”, no sentido de uma presença viva do autor no texto de sua obra sem antes ter estabelecido com o leitor um pacto de leitura autobiográfica, ao mesmo tempo que essa inserção autoral, perfeitamente verificável, se apresenta numa obra de cunho eminentemente ficcional que, por si só, não prescinde, ao que tudo indica, de um pacto previamente estabelecido de leitura – o pacto romanesco subtendido –, bastando para tanto a obra simplesmente apresentar em seu título ou na proposta original do livro uma idéia de obra ficcional. O “parecer possível” nessa conjuntura se refere antes a uma impressão dos fatos, uma vez que a questão da “autoficção” ainda não mereceu, pelo que se sabe, nenhum estudo da crítica brasileira que no máximo se reporta ao conceito da “autobiografia”, apesar dos avanços já verificados quanto a esse conceito entre estudiosos sobretudo franceses.

Essa idéia pode ser apreendida ainda em um artigo de Vilma Arêas (1999), intitulado “Dois romances da experiência”, em que a autora, ao abordar os romances de José Almino, *O motor da luz*, e de Jean-Claude Bernadet, *A doença, uma experiência*, classifica-os como livros escritos na primeira pessoa, “simulando a máscara mimética refletir de forma límpida o rosto autoral”. Voltando-se especificamente ao texto de Bernadet, a autora considera que seu romance “pode com facilidade ser tomado como confissão pura e simples, à semelhança do engano produzido pela poesia lírica: estruturada em torno da casa vazia do pronome pessoal *eu*, costuma ser preenchida pelos leitores com a figura do autor dos versos” (ibidem, p.199). Arêas, na verdade, está amparada na declaração posterior do autor do texto em questão que, segundo ela, em entrevista a *Leia Livros* de janeiro de 1991, rebate a desconfiança de que aquele texto fosse um “romance inteiramente autobiográfico”, ao que Bernadet, na entrevista, contesta afirmando que “há um movimento dentro da ficção, *a autobiografia se movendo dentro da ficção*” (ibidem, p.199, grifo nosso).

A autora ainda cita uma frase de Bernadet, crítico de cinema e roteirista, na mesma entrevista: “Mesmo quando eu trabalho sobre cinema, eu me trabalho”, ao que ela conclui: “Em suma, trata-se ao mesmo tempo de negar e de afirmar a literatura como ficção: negá-la garantindo-se a verdade do relato (a autenticidade da experiência), afirmá-la proibindo-se ao leitor a busca da chave do texto em seu conhecimento possível do autor”.

Essa ambigüidade exposta pelo crítico de cinema e explicada pela autora do artigo poderia, na verdade, ser aqui retomada como um princípio do que então se está chamando de “autoficção”, como há pouco se verificou. Retomando as palavras de Jean-Claude Bernadet, uma “autoficção” poderia ser então uma espécie de “autobiografia se movendo dentro da ficção”, uma vez que o romance ou a criação literária por definição se estabelece dentro de um pacto literário previamente mantido com o leitor, mesclando-se, alternando-se a uma inserção pessoal do autor na ficção tornando-se parte de sua trama, sem que anteriormente tenha sido estabelecimento nenhum pacto autobiográfico especificamente, como bem caracteriza o gênero Philippe Lejeune.

Seria então nesse sentido que se poderiam compreender as inserções pessoais do autor Caio Fernando Abreu em sua própria ficção, lançando-se mão ainda da concepção barthesiana, segundo Nolasco (2003), para quem “o romancista inscreve-se em sua ficção como uma personagem desenhada em sua escrita, fazendo de sua vida uma ‘fábula concorrente com a obra’”. Nesse sentido, o conceito de autoficção, como aqui sugerido, revela-se, assim, uma providencial ferramenta para estudos relativos à obra de Caio Fernando Abreu pelos motivos antes aventados.

Uma vez apresentado esse breve quadro das discussões havidas no Brasil a respeito da “autobiografia”, com os desdobramentos da discussão que servirão para amparar a compreensão da “autoficção”, o próximo capítulo pretende mergulhar de modo mais profundo nas discussões voltadas ao respectivo “gênero” (?), tomando como base suas origens e desdobramentos tal como discutidas atualmente, sobretudo na França.

AUTOFICÇÃO: UMA VERDADE LITERÁRIA

“A verdade, com suas vestes, acha que os fatos são apertados demais. Na ficção ela se move mais à vontade.”

(Rabindranath Tagore, *Poesia mística*, 2003)

“Si j’essai de me remémorer, je m’invente.”

(Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*)

As epígrafes dadas a este capítulo parecem já orientar o olhar deste estudo para a autoficção como instrumento de análise da obra do escritor Caio Fernando Abreu, revelando ser a autoficção um dos modos de tratar uma “verdade”, sem perder o caráter literário da “escrita do eu” verificada em muitos aspectos da obra desse autor.

Se as questões relacionadas à escrita autobiográfica, como se viu, trazem muitos problemas até mesmo conceituais para a crítica literária em geral, as questões envolvendo a “autoficção” parecem ser ainda mais problemáticas, levando a dúvidas e dificuldades de estabelecimento de um conceito ou a compreensão desse para sua elucidação. Sobretudo no Brasil, a autoficção parece ainda carecer de estudos sistematizados especialmente no que se refere à sua diferenciação do conceito de autobiografia, de modo mais amplamente empregado, ainda que com as limitações já discutidas.

Essa realidade brasileira pode ser percebida na confusão relativa à origem da autoficção percebida em artigo de Betty Milan publicado no jornal *Folha de S.Paulo* de 19 de dezembro de 1993. Já pelo título do artigo que comenta o lançamento do livro *O que a noite conta ao dia*, constata-se um equívoco da crítica: “Hector Bianciotti lança a autoficção”. No texto que antecede a entrevista ao escritor argentino, filho de camponeses italianos e radicado em Paris desde 1961, Milan reconhece a “impossibilidade” da autobiografia, creditando à autoficção o papel da imaginação

literária na escrita do eu, mas atribui a Bianciotti a criação do termo, ou mesmo do gênero que, segundo ela, teria escapado aos analistas (à crítica), tendo sido assim “criado” por Bianciotti:

“Quem conta um conto, aumenta um ponto”, diz o adágio popular, dando a entender que não há como narrar sem inventar. Não seria precisamente para inventar que o contador se põe a narrar, para transfigurar com as suas palavras a história e se realizar assim enquanto sujeito?

Quem conta escrevendo a própria vida o faz também no anseio de se transformar através da reconstrução do passado. Bastaria isso para situar a autobiografia no campo da ficção, em que o biógrafo se exerce por mais que ele insista no “testemunho verídico”, idéia aliás encobridora da sua fantasia.

Isso não poderia ter escapado aos analistas, mas foi um literato que, por valorizar a imaginação, pôs os pingos nos “ii”, negando a possibilidade mesma da autobiografia e criando um gênero literário: o da autoficção. Trata-se de Hector Bianciotti [...] (Milan, 1993, p.6)

A articulista, que revela desconhecimento do tema já em pauta pelo menos desde meados da década de 1970 na França, certamente se baseia nas informações passadas pelo autor apresentado que formula coerentemente uma “teoria” para a autoficção:

A memória e a imaginação trabalham juntas. Nós não lembramos o fato em si, mas da última vez em que nos lembramos dele. A autobiografia é impossível, daí o termo autoficção [...] A autoficção é um romance baseado nos atos e experiências que formaram nosso ser e constituem nossa vida. Já no romance, a gente pode, por exemplo, inventar uma personagem a partir de duas ou três pessoas conhecidas e até mesmo de uma fotografia. (ibidem)

O equívoco, assim, se estabelece quando a crítica argumenta que o termo teria sido então introduzido pelo autor na literatura, com o que ele concorda.

Essa realidade remete, portanto, este estudo à necessidade de uma abordagem das origens do termo e sua discussão também procedentes da crítica francesa, uma vez que a “autoficção”, segundo alguns estudiosos franceses, nasce justamente de uma espécie de desdobramento da autobiografia, ou mesmo supostamente de uma lacuna deixada por Philippe Lejeune no seu quadro estrutural para o estabelecimento do gênero autobiográfico.

Numa consulta ao *Dictionnaire International des Termes Littéraires*¹ obtém-se que, etimologicamente, o termo autoficção é um “*Néologisme du milieu du XX^e siècle repris par Serge Doubrovsky, critique littéraire et romancier, en 1977, pour désigner*

¹ Disponível em <<http://www.ditl.info/arttest/art7628.php>>. Acessado em 30 de janeiro de 2007.

son roman *Fils*. Le terme est composé du préfixe auto- du grec *αυτο*: ‘soi-même’ et de *fiction*’.² Nesse caso, o referido dicionário ainda apresenta:

1. (*Sens étroit*). *Projection de soi dans un univers fictionnel où l’on aurait pu se trouver, mais où l’on n’a pas vécu réellement.*

2. (*Par extension*). *Tout roman autobiographique, en considérant qu’il y a toujours une part de fiction dans la confession.*

3. (*S. Doubrovsky*). *Récit dont les caractéristiques correspondent à celles de l’autobiographie, mais qui proclame son identité avec le roman en reconnaissant intégrer des faits empruntés à la réalité avec des éléments fictifs.*

*Combinaison des signes de l’engagement autobiographique et de stratégies propres au roman, genre qui se situe entre roman et journal intime.*³

Com base nas três acepções aqui explicitadas, é possível perceber que, na primeira, há um problema do ponto de vista da realidade experienciada pelo autor, uma vez que, no sentido estrito, considera-se que o autor não teria vivido realmente o fato que narra, ainda que inserido no universo em que ele se deu – ora, não há nenhum impedimento para que o autor tenha realmente vivido o fato e ainda assim recriá-lo ficcionalmente; na segunda, o problema já está colocado no aparente paradoxo do “romance autobiográfico”, segundo as definições inicialmente propostas por Lejeune; na terceira, a que se tem por certo como original, encontra-se a definição de Serge Doubrovsky, considerado o “criador” do termo “autoficção”, como se verá adiante. O complemento da citação procura, assim, sintetizar as acepções, ainda que lance mão do diário íntimo como elemento determinante da criação autoficcional em oposição e/ou complemento à idéia de romance, o que não necessariamente se constitui numa verdade quanto à criação autoficcional, como se pretende mostrar em parte deste estudo.

Como a questão ainda carece de maiores discussões, parece pertinente que aqui se desenvolvam a gênese do termo e a construção de sua definição, ao menos para os casos de estudos mais significativos em relação ao tema.

² “Neologismo da metade do século XX retomado por Serge Doubrovsky, crítico literário e romancista, em 1977, para designar seu romance *Fils*. O termo é composto do prefixo auto, do grego *αυτο* ‘si mesmo’, e de ficção.”

³ “(Sentido estrito). Projeção de si num universo ficcional onde se teria podido encontrar, mas onde não se viveu realmente. / (Por extensão). Todo romance autobiográfico, considerando-se que sempre há uma parte de ficção na confissão. / (S. Doubrovsky). Narrativa cujas características correspondem à da autobiografia, mas que declara sua identidade com o romance reconhecendo congrega fatos tomados à realidade com elementos fictícios. / Combinação de signos do compromisso autobiográfico e de estratégias próprias do romance, gênero que se situa entre romance e diário íntimo.”

A autoficção e sua gênese

Até muito recentemente, ou seja, pelo menos até o ano de 2007, o conceito de autoficção reconhecido e utilizado pela crítica literária, ainda que de modo indiferente para designar escritas de cunho autobiográfico ou demais escritos factuais e/ou romanescos relacionados à “escrita do eu”, refere-se ao que se convencionou chamar como sua primeira aparição na França em 1977 com a edição do livro *Fils* de Serge Doubrovsky, considerado, por isso mesmo, o criador do termo. Essa primeira inserção do termo aparece, assim, esboçada na quarta capa desse romance, escrita em vermelho, trazendo uma definição de um “novo” gênero autobiográfico, como a reproduz Philippe Vilain (2005, p.170) em seu livro *Défense de Narcisse*, ao apresentar um breve histórico do termo e seu conceito:

*Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autoficcion, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofriccion, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.*⁴

Vilain – professor na Universidade de Sorbonne-Nouvelle (Paris III) e membro do Centro de Estudos sobre Romance Contemporâneo dessa universidade – conta que o próprio Doubrovsky explica o conceito em um texto intitulado “Autofiction/Vérité/Psichanalyse”, publicado em *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, e que Gérard Genette, em 1991, em *Fiction et diction*, deixando de citar Doubrovsky, considera a “autoficção” um “*récit de fiction homodiégétique, communément baptisé, depuis quelques années*”⁵ (apud Vilain, 2005, p.170). Já em 1993, seria Philippe Lejeune quem reconheceria Doubrovsky como o criador do termo, ao afirmar em “Autofiction et compagnie. Pièce en cinq actes”, de Jacques Lecarme: “*Dans son ‘roman’ intitulé Fils, Serge Doubrovsky [...] fait sauter les briques qui obturent la fenêtre et plante son drapeau: Fils est baptisé ‘autofiction’ [...] Le mot*

⁴ “Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, na noite de sua vida, e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se prefere, autoficção, de ter confiado a linguagem de uma aventura a uma aventura da linguagem, exterior à sabedoria e à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fio de palavra, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita do antes ou do depois da literatura, concreto, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora dividir seu prazer.”

⁵ “narrativa de ficção homodiegética comumente batizado há alguns anos.”

apparaît donc dans un contexte ludique: un mot-valise, jailli du bouillonnement de l'écriture, immédiatement retransformé"⁶ (ibidem, p.171).

Para Lecarme, o termo cunhado por Doubrovsky aparece apenas na quarta capa de seu livro, ou seja, como um neologismo gravado no peritexto da publicação preferencialmente ao termo "autobiografia", afirmando ainda, em outra publicação, que no sentido estrito, a autoficção corresponde a um modelo muito preciso criado por Doubrovsky e retomado por Robbe-Grillet. Nessa mesma publicação, a revista *Page des Libraires*, ele foi contestado pelo crítico e escritor Marc Weitzman⁷ ao afirmar que, na verdade, o conceito já havia sido empregado em 1965 por Jerzy Kosinski em seu livro *The painted bird* [*O pássaro pintado*]⁸, que conta os dissabores de um menino judeu na Polônia durante a Shoah, livro que foi recebido depois com entusiasmo pela crítica norte-americana como um testemunho autêntico sobre o Holocausto, mas que, segundo nota do próprio autor, não passava de uma história inventada, alegando Weitzman que, dessa forma, o termo "autoficção" aparecera nesse livro pela primeira vez sob os auspícios de Henry James e Robbe-Grillet, somente tendo sido reinventado depois por Doubrovsky quando da publicação de seu livro *La dispersion*.

As pesquisas empreendidas por Philippe Vilain vão revelar, contudo, que, na verdade, o termo "aufoficção" não aparece na nota de Kosinski de 1965, mas sim a assimilação de seu livro à idéia de uma "não-ficção", termo ainda retomado por esse autor em entrevista de 1973. Evidentemente, Vilain (2005, p.174) reconhece nessa proposta de "não-ficção" uma base para o posterior estabelecimento do conceito de autoficção, e considera:

*L'assimilation de son texto à une "nonfiction" lui semble une classification convenable, mais insuffisante. Kosinski pense que, pour subvenir aux besoins d'une mémoire incapable de saisir l'extrême réalité des faits, pour combler les lacunes d'une mémoire toujours sujette à la transformation des événements, nous nous créons ce qu'il appelle "nos petites fictions individuelles".*⁹

⁶ "Em seu romance intitulado *Fils*, Serge Doubrovsky [...] detona os tijolos que obstruem a janela e finca sua bandeira. *Fils* é batizado 'autoficção' [...] A palavra aparece, então, num contexto lúdico: uma palavra-valise brotada do borbulhar da escrita, imediatamente retransformada."

⁷ Em texto posterior, Doubrovsky (2007, p.58) vai esclarecer que Weitzman na verdade era seu primo segundo, ao contrário do que afirma Vincent Colonna (2004, p.101) de que era seu "sobrinho".

⁸ Não consta edição brasileira do livro, mas sim uma edição portuguesa com tradução de Luísa Ferreira e Joana Taborda, pela editora Livros de Areia, de 2006, em relação à qual se lê em *release* da editora: "Livro polémico, que se julgou ter uma base auto-biográfica durante alguns anos, apesar de publicada como ficcional; foi reconhecido e aconselhado ao longo dos anos como um dos melhores retratos da Segunda Guerra Mundial. Uma obra marcante, não aconselhável a pessoas susceptíveis, diferente da maioria dos livros sobre a Guerra"

⁹ "A assimilação de seu texto a uma 'não-ficção' lhe parece uma classificação conveniente, mas insuficiente. Kosinski acredita que para socorrer as necessidades de uma memória incapaz de extrair a

Kosinski, ainda segundo Vilain, somente mencionará o conceito de “autoficção” numa entrevista de 1986, em resposta a um jornalista que o interroga sobre isso, mas ainda em 1991, naquela que certamente foi sua última entrevista, pois veio a falecer naquele ano, ele ainda reivindicava para si o termo “autoficção” que, em verdade, apareceu pela primeira vez com Doubrovsky, ainda que esse autor venha com toda sinceridade, em entrevista de 1999 por ocasião do lançamento de seu livro *Laissé pour conte*, admitir que:

Donc, je n'ai pas du tout inventé l'autofiction. J'ai inventé le nom, le mot. Il y a eu, récemment, une petite controverse assez amusante. Certains pédants m'ont enlevé la paternité du mot. C'est un mot qui aurait été employé en réalité en 1965 à propos de The Painted Bird (L'Oiseau bariolé, en France), de Jerzy Kosinski. Je connais bien le The Painted Bird et Jerzy Kosinski. On sait maintenant, parce que la critique a fait son travail, que ce n'est absolument pas son enfance qu'il a racontée, mais une certaine expérience de la guerre, bien entendu, qu'il a modifiée. C'est un roman autobiographique; ce n'est pas une autofiction au sens où je l'entends, parce que, dans l'autofiction, il faut qu'il y ait, comme pour l'autobiographie selon la catégorisation de Philippe Lejeune, identité nominale entre le personnage, le narrateur et l'auteur. Or, il n'y a pas cela dans le livre de Kosinski. Comme le dit Lejeune encore, il n'y a pas de milieu: ou on est nommé, ou on n'est pas nommé. Mais à ce moment-là, ce n'est plus de l'autobiographie ni de l'autofiction, qui impliquent cette présence de l'auteur. Donc, j'ai été amené à inventer le terme à propos de mon livre Fils, sur la quatrième de couverture. Mais, encore une fois, si j'ai inventé le mot je n'ai absolument pas inventé la chose, qui a été pratiquée avant moi par de très grands écrivains. Le mot a cristallisé quelque chose qui était diffus, et il a été repris sans guillemets par des collègues et même par des journaux. C'est un mot qui est passé dans la langue critique, et qui correspond bien à quelque chose. (Hughes, 1999 – grifo nosso)¹⁰

extrema realidade dos fatos, para preencher as lacunas de uma memória sempre sujeita à transformação dos acontecimentos, criamos para nós mesmos o que ele chama 'nossas pequenas autoficções individuais'.”

¹⁰ A entrevista de Doubrovsky concedida a Alex Hughes aqui citada constitui também a mesma fonte citada por Philippe Vilain em seu livro *Défense de Narcisse* (2005, p.176-7) em consideração. “Portanto, decididamente não inventei a autoficção. Inventei o nome, a palavra. Houve, recentemente uma pequena controvérsia bastante divertida. Alguns pedantes me creditaram a paternidade da palavra. É uma palavra que teria sido empregada em 1965 a propósito de *The Painted Bird* (*O pássaro multicolorido*), de Jerzy Kosinski. Eu conhecia bem *The Painted Bird* de Jerzy Kosinski. Sabe-se agora, porque a crítica fez seu trabalho, que não é absolutamente sua infância que ele contou, mas uma certa experiência da guerra, bem entendido, que ele modificou. *É um romance autobiográfico; não é uma autoficção no sentido que eu entendo, porque, na autoficção, é preciso que haja, como para a autobiografia conforme a categorização de Philippe Lejeune, identidade nominal entre o personagem, o narrador e o autor, Ora, não acontece isso no livro de Kosinski.* Como diz ainda Lejeune, não há meio: ou se é nomeado ou não se é nomeado. Mas naquele caso, não é mais autobiografia nem autoficção, que implicam essa presença do autor. Portanto, fui levado a inventar o termo a propósito de meu livro *Fils*, na quarta capa do livro. Mas, uma vez mais, se inventei a palavra, absolutamente não inventei a coisa, que foi praticada antes de mim por grandes escritores. A palavra cristalizou algo que era difuso, e foi retomada sem aspas por colegas e mesmo por jornais. É uma palavra que entrou para a língua crítica, e que corresponde bem a alguma coisa.”

Vilain reconhece a dificuldade de se interpretar a posição de Doubrovsky por parecer que ele tenha, de algum modo, de fato se apropriado do termo, ainda que contraditoriamente afirme e reconheça que o tenha criado, a despeito do conceito; além disso, ele próprio reconhece que no livro de Kosinski não se trata ali de uma autoficção no sentido defendido por ele, citando para tanto as condições também impostas por Lejeune para a autobiografia, ou seja, o homonimato entre autor, narrador e personagem, de onde por certo surgiu para Doubrovsky o termo “autoficção” e sua concepção, na medida em que preenche uma lacuna deixada por Lejeune relativa ao que se poderia conhecer como “romance autobiográfico”, tal como retomado na segunda acepção do termo no dicionário antes citado. Nisso Doubrovsky tem razão, pois o próprio Kosinski vai reconhecer, segundo comenta Vilain (2005, p.179), que, para ele,

*la survie était une action individuelle qui donnait au survivant le droit de ne parler qu'en son propre nom. Des faits concernant ma vie et mes origines ne devaient pas, tel était mon sentiment, servir à tester l'authenticité du livre, pas plus qu'à encourager les lecteurs à lire L'oiseau bariolé. En outre, je pensais alors, comme maintenant, que la fiction et l'autobiographie sont des genres très différents.*¹¹

Dissemos antes, ao iniciar esse breve histórico a respeito das origens do termo “autoficção”, que ao menos até 2007 acreditava-se que ele teria aparecido pela primeira vez na quarta capa do livro *Fils* de Doubrovsky, ao que Lecarme se refere como uma informação apenas inserida no peritexto do livro. Essa realidade, contudo, hoje já não pode mais sustentar as discussões acerca da origem da autoficção para o caso de Doubrovsky, considerando ter sido ele efetivamente o criador do termo, pois em recente estudo de Isabelle Grell (2007), intitulado “Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme d’autofiction” [“Porque Serge Doubrovsky não pôde evitar o termo autoficção”] e publicado em *Genèse et autofiction*, a autora estabelece um divisor de águas na história da gestação do *terminus tchnicus* graças aos estudos genéticos elaborados no prototexto que o autor de *Fils* acumulara desde 1970, data em que ele teria começado a escrever seu livro, originalmente batizado como *Le monstre*, ou ainda *Monsieur Cas*. A descoberta de Grell (2007, p.39) tendo como base a primeira produção redacional de Doubrovsky foi:

¹¹ “a sobrevivida era uma ação individual que dava ao sobrevivente o direito de não falar senão em seu próprio nome. Fatos concernentes à minha vida e minhas origens não deviam, tal era meu sentimento, servir para testar a autenticidade do livro, não mais que a incentivar os leitores a lerem *O pássaro multicolorido*. Além disso, eu pensava então, como agora, que a ficção e a autobiografia são gêneros muito diferentes.”

*l'écrivain croyait avoir inventé le terme d'autofiction suite à la lecture du fameux tableau schématique de Philippe Lejeune, qui déclarait, en 1975, peu vraisemblable l'hypothèse d'un ouvrage régi par un pacte romanesque explicite, alors que par ailleurs, l'auteur, le narrateur, le personnage y porteraient le même nom; en fait, l'écrivain l'avait bel et bien déjà inscrit dans le roman au feuillet 1637. Il sera, dans la dactylographie, inscrit avec un tiret pour, justement, éviter l'amalgame encore inconcevable théoriquement entre l'autobiographie et la fiction.*¹²

Ela justifica assim seu estudo:

*Nous allons nous interroger sur le processus réflexif de l'écrivain, en ajustant nos pas sur ceux de Serge Doubrovsky et en n'empiétant sur sa propre parole écrite que dans la stricte nécessité. Trois stades d'écriture (mémoires, bi-autographie, analyse), attelés à des styles rédactionnels très hétérogènes devront se confronter vivement avant que Serge Doubrovsky ait l'esprit assez dégagé pour relier les trois procédés scripturaux afin de parvenir à cette écriture qu'il appellera autofiction.*¹³ (grifo da autora)

Em seu livro *Défense de Narcisse*, onde Vilain publicou uma longa e esclarecedora entrevista com Doubrovsky acerca da autoficção, essa informação já é adiantada pelo autor, mas então apenas como uma notícia a respeito do estudo que estava ainda sendo elaborado a ser proximoamente editado. É assim que Vilain (2005, p.171-2) reconhece também que, ao contrário do que afirmara Lecarme, o termo não teria surgido apenas pelo neologismo inserido na quarta capa do livro, mas sim pelo seu desenvolvimento no interior do próprio texto doubrovskiano. E é isso que Isabelle Grell vai mostrar em seu estudo.

Mais que propriamente descobrir um termo técnico e cunhá-lo para os estudos literários, Grell revela que Doubrovsky na verdade intuiu toda a conceituação de sua “autoficção”, e isso antes mesmo que Philippe Lejeune pudesse estruturar a sua própria concepção da autobiografia a partir do pacto de verdade estabelecido entre autor e leitor. Percebe-se assim que, de fato, Doubrovsky se antecipou à questão da autobiografia pensando e procurando dar forma ao que já entendia por “autoficção”,

¹² “o escritor acreditava ter inventado o termo autoficção após a leitura do famoso quadro esquemático de Philippe Lejeune, que declarava, em 1975, pouco verossímil a hipótese de uma obra regida por um pacto romanesco explícito, enquanto, aliás, o autor, o narrador, o personagem tivessem o mesmo nome; de fato, o escritor já o havia com justeza inscrito no romance, na folha 1637. Na datilografia, aparece escrito com um traço para, justamente, evitar o amálgama ainda teoricamente inconcebível entre a autobiografia e a ficção.”

¹³ “Vamos nos questionar sobre o processo reflexivo do escritor, colando nossos passos aos de Serge Doubrovsky deixando de reproduzir sua própria palavra escrita somente em caso de estrita necessidade. Três estágios de escrita (memórias, bi-autografia, análise) atrelados a estilos redacionais muito heterogêneos deverão se confrontar vivamente até que Serge Doubrovsky tenha a fina percepção de religar os três procedimentos escripturais para chegar a essa escrita a que ele chamará *auto-ficção*.”

independentemente da história aceita de que sua teoria ou o termo “autoficção” teria assim surgido da combinação entre romance e autobiografia proposta pelo quadro de Lejeune como uma lacuna a ser preenchida pelo novo conceito.

Dessa forma, acompanhando os passos de Doubrovsky, Isabelle Grell vai recompondo pelas folhas manuscritas¹⁴ o caminho percorrido pelo autor, identificando, num primeiro momento, nas quatrocentas folhas iniciais, traços de uma escrita de memórias familiares, de infância, da mãe, do pai etc., tal como os biografemas de Barthes, os “*petits faits vrais*” de Stendhal, integrados às egografias das “*choses vues*” de Victor Hugo. É assim que ela identifica nesse manuscrito uma tentativa de escrita autobiográfica, como, explica Grell (2007, p.43), Doubrovsky já tentara em 1948, aos vinte anos, ao que a autora conclui: “*L’aboutissement du fantasme doubrovskien serait donc l’invention d’une écriture propre au manque: écrire pour se situer dans un monde du manque en utilisant la langue et sa vie. Se faire exister*”.¹⁵ Esse passo significativo de sua descoberta revela na verdade uma das bases da escrita autoficcional, como se pretende discutir mais adiante para a compreensão da escrita autoficcional de Caio Fernando Abreu.

Nessa “escavação” do texto doubrovskiano, na altura das folhas 1.047-1.637, Grell depara com uma nova realidade a determinar a busca do autor, qual seja, a “linguagem” como elemento que se cruza com a história de vida então buscada, ultrapassando assim a mera escrita autobiográfica anteriormente pretendida. É nisso que ela identifica a equação central que gera a escrita de Doubrovsky: “*Dans la tension de la rivalité pour l’être qui tourne en lutte pour la suprématie du langage, Serge Doubrovsky gagnera sa place en reprenant possession de cette langue qu’on appelle communément ‘maternelle’*”,¹⁶ e conclui:

La réponse se dessine à l’horizon et elle portera un nom: autofiction. Il s’agit de ce genre qui autorise la construction du mythe personnel: exister à plusieurs, à plusieurs niveaux, dans le rêve et la réalité, quelle qu’elle soit. C’est alors d’une réflexion sur la mise en mots de l’analyse de son rêve – ses rêves, car il

¹⁴ Para seu estudo, Isabelle Grell se debruçou sobre as 2.599 folhas manuscritas oferecidas por Doubrovsky. Entretanto, depois da redação de seu artigo aqui em questão, ela conta que o autor encontrou mais 1.500 outras folhas, relativas ao início do romance, que deverão ser acrescentadas a essas.

¹⁵ “O resultado do fantasma doubrovskiano seria então a invenção de uma escrita própria à falta: escrever para se situar num mundo da falta utilizando a língua e sua vida. Fazer-se existir.”

¹⁶ “Na tensão da rivalidade para ser aquele que volta à luta pela supremacia da linguagem, Serge Doubrovsky terá seu lugar retomando a posse dessa língua que comumente se chama de ‘maternal’.”

*en a deux de plus dans le manuscrit –, en traversant un pont, que se place finalement la découverte du terme “auto-fiction”.*¹⁷ (Grell, 2007, p.45)

Ao fim da longa citação do texto de Doubrovsky (folha 1.637) que lhe serviu de base para sua conclusão, aparece, por fim, o termo e sua contextualização: “*mon autobiographie / sera mon AUTO-FICTION*” (ibidem, p.46). E novamente do próprio texto de Doubrovsky se obtém uma definição para a “autoficção”, como reproduzido pela autora:

*[...] mais un livre c’est jamais RÉEL, c’est comme un rêve m’inscrire en livre c’est m’inscrire EN FAUX même si s’est vraie vie qu’on raconte c’est qu’une fiction coquecigrues catablépas y a rien à faire une existence c’est pas plus rattrapable qu’un rêve souvenirs j’ai de bonne références du référent y a du répondant mes échos c’est pas la blague livre rêve ON Y CROIT ça dit VRAI mais EN FABLE (f° 1645).*¹⁸ (ibidem, p.46)

Disso Grell conclui que a autoficção para Doubrovsky se organiza como uma “liberdade vigiada”, considerando que, para “sobreviver”, o autor se volta para uma construção lingüística que passa a ser dominada por ele, e não especificamente por fatos reais eventualmente vividos. Instala-se assim o primado da linguagem sobre o fato que se pretende narrar, ainda que realmente vivido. Já concluindo seu estudo, a autora explicita o que considera a finalidade da autoficção para Doubrovsky. Segundo ela, o autor quer “infectar” seu leitor, deixando nele seus traços. Desse modo, compreende-se sua recusa pela autobiografia ou de se descrever pela autobiografia, na medida em que não quer de modo algum excluir o leitor de sua própria experiência. Ou seja, na autoficção, ao contrário da autobiografia, o leitor está presente não apenas como o provável “verificador” do fato histórico/verdade narrados, mas sim como um “participante” da própria vida e experiência do autor, também pela dupla demanda do texto autoficcional que ora propõe uma verificação de verdade que se imiscui na leitura (a idéia de debreagem referida por Lejeune), ora uma necessidade de reconhecimento de uma verossimilhança (a desembreagem) que o obriga a aceitar os fatos e por meio deles

¹⁷ “A resposta se desenha no horizonte e trará um nome: autoficção. Trata-se desse gênero que autoriza a construção do mito pessoal, existir em muitos, muitos níveis, no sonho e na realidade, qualquer que seja essa. É então de uma reflexão sobre a verbalização da análise de seu sonho – esses sonhos, pois há dois outros no manuscrito –, atravessando uma ponte, que se coloca finalmente a descoberta do termo ‘autoficção’.”

¹⁸ “[...] mas um livro nunca é REAL, é como um sonho me inscrever em livro é me inscrever EM FALSO mesmo se é verdade vida que se conta é como uma ficção coquecigruas catablépas não há nada a fazer uma existência é também não mais recapturável que um sonho lembranças tenho boas referências do referente deveu respondendo meus ecos é não a piada livre sonho ACREDITA-SE isso diz VERDADE mas EM FÁBULA (f. 1645).”

também se ver, como num espelho, e se inserir no texto lido. Assim, o leitor não existe apenas como o outro lado do “pacto”, o qual aceita apenas pela leitura, e ainda assim com a única função de verificador da “verdade” explicitada; na autoficção, a postura mesma de um leitor de romance (por que não, uma espécie de bovarismo?) incita-o a se sentir participante do que lê.

É interessante observar que Lejeune fala também, a respeito do pacto autobiográfico, dessa “cumplicidade” do leitor, mas percebe-se que naquele caso esse não poderia ir além do fato de que pode ser tão simplesmente um verificador do que é narrado, sem uma possível participação na história do outro que lhe passa a ser narrada. O leitor aceita essa narrativa como espectador da verdade do outro, tão-somente; e porta-se diante dela apenas como o receptor de uma informação, de uma narrativa fechada. Já no caso da autoficção, a participação parece solicitada na medida mesma em que isso ocorre com um texto meramente ficcional, o romance, por exemplo, porque nessa condição a postura do leitor ultrapassa a constante necessidade de se referir à verdade do que lhe é contado, bastando para isso a aceitação da verossimilhança do que lhe é narrado. E essa qualidade, nos parece, é o que melhor pode caracterizar a autoficção, aceitando-a como uma forma mais próxima da “ficção” (o romanesco) do que propriamente daquilo que se entende por “auto” (real, próprio).

Além disso, Grell percebe que, para Doubrovsky, a conquista do leitor pode se dar ainda pela insinuação do autor pela voz também do personagem (no caso de *Fils*, a mãe). Ela cita assim uma passagem de *Le livre brisé*, de Doubrovsky: “*Telle est l’astuce. Si le lecteur a bien voulu me suivre, si j’ai réussi un peu, rien qu’un peu, à éveiller son intérêt pour mon personnage, je lui refilerai ma personne [...] En dévorant le roman, il avalera l’autobiographie*”¹⁹ (apud Grell, 2007, p.48), para dizer que o autor quer assim possuir, tal como Mefistófeles, o leitor. Mas adverte que essa inteligência do autor é apenas emprestada ao leitor:

Serge Doubrovsky se donne à nous... pour mieux se reprendre et nous laisser nous débrouiller nous-mêmes. Une fois le lecteur infecté par le virus de la recherche de vérité sur soi-même, l’auteur se retire. Nous croyons lire une autobiographie fiable? Nous estimions pouvoir lui faire confiance? Eh bien, il va falloir se

¹⁹ “Tal é a astúcia. Se o leitor de bom-grado quiser me seguir, se já fui um pouco bem-sucedido, ainda que bem pouco, quanto a despertar seu interesse para meu personagem, eu lhe entregaria minha pessoa [...] Devorando o romance, ele engolirá a autobiografia.”

*détromper. Même sur des faits à première vue peu signifiants, il nous aura menés en bateau.*²⁰ (ibidem, p.49)

Isabelle Grell finaliza seu estudo afirmando que, ao final da redação de seu livro, o autor toma consciência de que o primado da escrita do eu pós-moderno “*n’est pas SOI. Pas MOI, c’est le langage*”, cujo poder poético, segundo Jakobson, constitui em si o lugar da elaboração do sentido. E assinala:

*Concluons sur le fait que le propre de l’écriture doubrovskienne n’est pas plus la clarté, moins encore la mise en évidence de l’obscurité, ce cache-sottise complice de la mauvaise foi qu’il a en horreur. Le propre de l’écriture doubrovskienne est le remaniement incessant de la recherche. Il s’agit dans son écriture autofictionnelle d’une transparence énigmatique qui déconcerte les habitudes de l’esprit. Ainsi, comme Stendhal, il fait quelques heureux et offense tous les autres.*²¹ (ibidem, p.51 – grifo da autora)

A autoficção segundo Serge Doubrovsky

Em um ensaio intitulado “Les points sur les ‘i’” [“Os pingos nos ‘is’”], Doubrovsky (2007) vai referendar todas essas descobertas feitas pelo estudo genético de Isabelle Grell, além de apresentar uma discussão atualizada das questões envolvendo a autoficção. A promessa desse texto ora publicado aparece, aliás, já na longa entrevista que Doubrovsky concedeu a Philippe Vilain em seu livro *Défense de Narcisse*, também já aqui citado. Para melhor apreensão dessas questões discutidas pelo autor, convém aqui retomarmos simultaneamente tanto a entrevista como o texto, a fim de que possamos estabelecer como a autoficção é compreendida e praticada por Doubrovsky.

Em ambos os textos, o autor sustenta a discussão considerando as diretrizes dadas por Philippe Lejeune a propósito do necessário homônimo entre autor-narrador-personagem para a autobiografia, e também para a autoficção, como:

²⁰ “Serge Doubrovsky se dá a nós... para melhor se retomar e deixar que nos viremos conosco mesmos. Estando o leitor infectado pelo vírus da busca as verdade sobre si mesmo, o autor se retira. Acreditamos ler uma autobiografia confiável? Acreditariamos nele? E então, será preciso desenganar-se. Mesmo em relação aos fatos à primeira vista menos significantes, ele nos terá levado no barco.”

²¹ “Concluamos disso que o que é próprio da escrita doubrovskiana não é mais a clareza, mas ainda a evidência da obscuridade, essa dissimulada estupidez cúmplice da má-fé de que ele tem horror. O próprio da escrita doubrovskiana é o incessante remanejamento da pesquisa. Trata-se em sua escrita autoficcional de uma transparência enigmática que desconcerta os hábitos da mente. Assim, como Stendhal, ele torna *alguns felizes* e afronta todos os outros.”

*Qu'est-ce que j'entends alors par "autofiction"? Ce qui caractérise l'autofiction, c'est – Philippe Lejeune l'avait posé en principe par l'autobiographie – l'identité de nom entre l'auteur le narrateur et le personnage. Cela me paraît essentiel. [...] Dans l'autofiction, il faut s'appeler soi-même par son propre nom, payer, si je puis dire, de sa personne, et non se léguer à un personnage fictif.*²² (Dobrovsky in Vilain, 2005, p.204-5 – grifos do autor)

A diferença, contudo, entre uma escrita autobiográfica e outra autoficcional estaria assim no fato de que, além da condição especial da autobiografia concebida por um “pacto de verdade”, o que é completamente descartado pela autoficção, Dobrovsky concebe a autoficção como uma criação essencialmente literária pelo “primado do texto”, ainda que pautada por fatos vividos. Assim, ele explica:

*L'autofiction est une autre manière de s'appréhender. A partir d'expériences vécues, de faits vécus, il s'agit d'écrire un texte. Seul le primat du texte compte. Il entre évidemment une part de désir autobiographique, mais le désir est surtout de créer un texte attirant pour le lecteur, un texte qui se lise comme un roman, et non comme une récapitulation historique [...] L'autoreprésentation n'est pas ici une autodisculpation. Elle cherche à capter (captiver?) l'imagination, la sensibilité du lecteur, pour obtenir son identification au personnage-auteur, une participation fascinée à sa vie.*²³ (ibidem, p.209, grifos do autor)

Embora a autoficção (de certo modo já desgarrada da autobiografia, ainda que uma seja invariavelmente tomada pela outra, sobretudo no Brasil) venha ultimamente sendo tomada de modo ampliado – e por vezes até mesmo equivocado por uma espécie de crítica jornalística que parece pouco se aprofundar nas questões envolvidas – como um lugar-comum para todos os escritos que se pautem por uma pretensa expressão pessoal, geralmente em primeira pessoa, é preciso sempre especificar o conceito dubrovskiano segundo o qual, no caso do “romance autobiográfico”, as condições especiais para que haja autoficção de fato não se efetivam, pois, como lembra Dobrovsky (2007, p.59), em geral não há nesses escritos o homônimo pretendido como a condição *sine qua non* para se estabelecer a autoficção, o que vem dando ensejo

²² “O que eu entendo então por ‘autoficção’? O que caracteriza a autoficção é – Philippe Lejeune já havia colocado em princípio para a autobiografia – é a identidade de nome entre o autor, o narrador e o personagem. Isso me parece essencial. [...] Na autoficção, é preciso chamar-se a si mesmo pelo seu próprio nome, pagar, se assim posso dizer, com sua própria pessoa, e não relegar-se a um personagem fictício.”

²³ “A autoficção é uma outra maneira de se apreender. A partir de experiências vividas, de fato vividas, trata-se de escrever um texto. Somente o primado do texto é o que conta. Entra naturalmente uma parte de desejo autobiográfico, mas o desejo é sobretudo de criar um texto atraente ao leitor, um texto que se leia como um romance, e não como uma recapitulação histórica [...] A auto-representação não é aqui uma forma de se autodesculpar. Ela busca capturar (cativar?) a imaginação, a sensibilidade do leitor, para obter sua identificação com o personagem-autor, uma fascinada participação em sua vida.”

para se qualificar como autoficção produções que apenas se pretendem como tal. Essa também seria a visão de Philippe Lejeune já em 1973, por afirmar que jamais vira num romance (e aqui romance é tomado no sentido clássico do gênero, como construção eminentemente ficcional), ainda que caracterizado como “autobiográfico”, um herói ter o mesmo nome que o autor, reconhecendo, contudo, que nada impedia que isso pudesse acontecer mesmo que internamente ensejasse uma contradição, que, no entanto, não deixava de suscitar efeitos muitos interessantes. Por certo, os conceitos atualmente se permitem maior elasticidade e alcance, e essa condição, então aberrante à época, até pode ser vista hoje reivindicando para si o pertencimento à família das escritas do eu e merecem discussão oportuna. Essas questões, contudo, bastante delicadas e, para alguns, ainda controvertidas (como, aliás, sempre se verificou quanto ao “gênero” – gênero?), merecerão deste estudo uma elaboração mais apurada ao propor também uma outra possibilidade de se conceber uma autoficção, segundo autores e estudos recentes, como o caso do estudioso francês Vincent Colonna, a ser discutido mais adiante.

Em relação à perspectiva da “captura”, ou da cumplicidade do leitor, pretendida pela autoficção de fatura dubrovskiana, como já reconhecida por Grell, essa é reforçada por Doubrovsky no outro texto referido, considerando que sua escrita não tem por finalidade tão simplesmente contar sua vida, a qual ele acredita não ser especial em relação a nenhuma outra, mas sim um propósito mais “perverso”, exclusivamente no que propõe como uma partilha de experiência para a identificação do leitor:

*Le but de mon écriture est plus pervers: je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution – chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre – mais une forme de partage ; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre. J'ai dit quelque part, je ne sais plus exactement où, que j'écris pour moins mourir. Voilà le point central de mon travail d'écriture. Pour moi, la littérature est fondamentalement existentielle.*²⁴ (Doubrovsky, 2007, p.54)

O apelo “existencialista” de sua escrita foi reconhecido também pelo crítico Michel Contat que, certa vez, afirmou ser Doubrovsky o último dos escritores

²⁴ “O objetivo de minha escrita é ainda mais perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita seja não, como pretendia Rousseau, uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual devo me apresentar com meu livro – mas uma força de partilha; quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa partilhar comigo o que pude viver. Esse é o ponto central de meu trabalho de escrita. Para mim, a literatura é fundamentalmente existencial. Já disse em algum lugar, não me lembro onde, que escrevo para morrer menos. Eis o ponto central de meu trabalho de escritor. Para mim, a literatura é fundamentalmente existencial.”

existencialistas, o que o autor aceita de muito bom-grado, reforçando a sua concepção de uma escrita que partilha com o leitor suas experiências e sua própria recriação literária de um vivido: “*C’est de l’existence – mon existence qui sera aussi, le temps de lecture, celle de mon lecteur. Avec l’existence de millions d’autres*”²⁵ (ibidem, p.55).

De um modo geral, o que Doubrovsky vai propor nesse seu ensaio que pretende pôr os pingos nos “is” é reconhecer que a autoficção se organiza num contexto em que as relações do homem consigo mesmo já não se dão mais numa realidade passível de ser concebida histórica e classicamente como no tempo de Rousseau, no sentido clássico de apreensão do sujeito, tal como parece pretender uma escrita autobiográfica, mas sim num contexto moderno em que a idéia de “centro” foi abolida ou superada pela noção de fragmentação do homem diante de sua história e de seu novo mundo. Ele cita assim Marguerite Duras, em *O amante*: “*L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. Il n’y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de lignes. Il y a de vastes endroits où l’on fait croire qu’il y avait quelqu’un, ce n’est pas vrai, il n’y avait personne*”²⁶ (Duras apud Doubrovsky, 2007, p.60). Aliás, ele próprio se surpreende ao constatar em seu *Le livre brisé*, de 1989, tal concepção: “*Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d’existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C’est cela qu’il faut que j’écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire*”²⁷ (Doubrovsky, 2007, p.61). Assim, para ele, a autoficção seria uma espécie de “autobiografia pós-moderna”, na medida em que permite ao autor distinguir uma sensibilidade moderna daquela sensibilidade clássica, totalizante, como parece possível e pretendida na autobiografia tradicional. E por isso mesmo a autoficção surge como uma nova forma de expressão, consciente da fragmentação do homem e de seu viver, e sobretudo, por possibilitar ao homem uma nova maneira de se ver, de se descrever, de se narrar. Corrobora essa sua concepção, evidentemente, a psicanálise, na medida em que, para ele, essa experiência foi reveladora, tal como ele mesmo já relatara quanto à origem de seu livro *Fils*, concebido a partir de anotações feitas de seus sonhos a pedido de seu analista – anotações que, aliás, geraram as mais de três mil folhas manuscritas nas quais Isabelle

²⁵ “É da existência – minha existência que será também, no tempo da leitura, a de meu leitor. Com a existência de milhares de outros.”

²⁶ “A história de minha vida não existe. Isso não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linhas. Há vastos lugares onde se faz acreditar que havia alguém, não é verdade, não há ninguém.”

²⁷ “Não percebo de modo da algum minha vida como um todo, mas como fragmentos esparsos, níveis de existência trincados, fases desconexas, sucessivas descoincidências, ou mesmo simultâneas. É isso que é preciso que eu escreva. O gosto íntimo de minha existência, e não sua impossível história.”

Grell pôde encontrar e identificar aquela que teria sido, de fato, a primeira elaboração do conceito e do termo “autoficção” por Doubrovsky.

Essa opinião parece também contemplada no estudo sobre autoficção da escritora canadense Madeleine Ouellette-Michalska (2007, p.77), ao considerar que, por sua característica híbrida e fronteira entre imaginário e realidade, individualismo e solidariedade, desvelamento e voyeurismo, a autoficção “*propose un univers de signes qui illustre bien notre époque, son attrait por les jeux de miroir, mais aussi sa capacité d’interroger l’irreprésentable, l’expérience limite ouverte à l’exploration du langage*”.²⁸

E essa autora completa:

*L’écriture est mensonge au départ, puisqu’elle construit et reconstruit toujours le réel à sa manière. Mais ce qu’elle élabore par le langage possède sa propre vérité, une cohérence et une pertinence à géométrie variable qui finissent par émouvoir. Eclairer, transformer, au point de la notion de véracité qui tend à tracer une ligne qui partage absolue entre le vrai et le faux, l’éthique et l’esthétique, la représentation et son objet, le livre et sa matière, l’autofiction et son auteur.*²⁹ (ibidem)

A apreensão dessa realidade leva Doubrovsky (2007) a constatar que aquilo que o escritor “inventa” nada mais é que a reconfiguração de sua existência inscrita num texto, o que lhe é possível pelo primado absoluto do texto e da escrita sobre o vivido, por certo impulsionado pelo vivido: “*Le vécu donne l’impulsion, mais il ne reste, in fine, que le texte que le lecteur lira. On ne li pas une vie, on lit un texte*”³⁰ (ibidem, p.62). E ele insiste: “*Encore une fois, aucune autobiographie ni aucune autofiction ne peut être la photographie, la reproduction d’une vie. Ce n’est pas possible. La vie se vit dans le corps; l’autre, c’est un texte. Mais le texte peut s’efforcer de retrouver les mouvements intimes du vécu, les contradictions*”³¹ (ibidem, p.63).

²⁸ “propõe um universo de signos que bem ilustra nossa época, sua atração pelos jogos de espelho, mas também sua capacidade de interrogar o irrepresentável, a experiência limite aberta à exploração da linguagem.”

²⁹ “A escrita é mentira no seu ponto de partida, pois ela sempre constrói e reconstrói o real ao seu modo. Mas o que ela elabora pela linguagem possui sua própria verdade, uma coerência e uma pertinência à geometria variável que acabam emocionando. Esclarecer, transformar, ao ponto da noção de veracidade que tende a traçar uma linha que divide o absoluto entre o verdadeiro e o falso, a ética e a estética, a representação de seu objeto, o livro e sua matéria, a autoficção e seu autor.”

³⁰ “O vivido dá o impulso, mas, in fine, o que permanece é o texto que o leitor lerá. Não se lê uma vida, mas sim um texto.”

³¹ “Uma vez mais, nenhuma autobiografia nem nenhuma autoficção pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Isso não é possível. A vida é vivida no corpo; o outro é um texto. Mas o texto pode esforçar-se para encontrar os movimentos íntimos do vivido, as contradições.”

Nessa linha de pensamento, Doubrovsky reforça sua concepção de autoficção rebatendo concepções de alguns de seus críticos e opositores, especificamente Vincent Colonna e sua nova proposta de autoficção, como veremos adiante, concluindo:

*Vincent Colonna voit dans l'homonymat, dont il a précédemment été question, le moyen de s'inventer une vie imaginaire; c'est son droit absolu. Personnellement, je vais dans l'autre sens. L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçoner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention.*³² (ibidem, p.64)

Um breve panorama da discussão atual sobre a autoficção

Dado que a autoficção, como já se disse, vem cada vez mais ganhando terreno em meio à crítica literária e à produção de muitos escritores, faz-se necessário estabelecer uma espécie de balanço dos últimos acontecimentos e lançamentos editoriais relativos à questão. É exatamente isso o que propõe Jean-Louis Jeannelle, da Universidade Paris IV-Sorbonne, com seu ensaio “Où en est la réflexion sur l'autofiction”, publicado no volume *Genèse et autofiction*, organizado por ele e por Catherine Viollet do CNRS-ENS, Paris, ao considerar:

*Il est rare que l'on puisse assister aux différentes étapes de la vie d'un genre, ramassées en à peine trois décennies, de sa naissance jusqu'à sa légitimation. De ce point de vue, l'autofiction apparaît comme un véritable cas d'école. Je ne reviens pas sur les différentes étapes repérées par Philippe Lejeune; l'invention du terme par Serge Doubrovsky en 1977, puis le lent processus de reconnaissances du genre, dont Jacques Lecarme a été l'un des plus ardents défenseurs, ainsi que le montrent notamment la place qu'il accorde à ce genre dès 1982 dans *La littérature en France depuis 1968*, mais aussi en 1984 dans l'encyclopédie *Universalis* et enfin lors du colloque de Nanterre 1992. À cette date l'autofiction a acquis sa légitimité; le terme va bientôt gagner les médias et obtenir droit de cité dans l'enseignements secondaire et universitaire.*³³ (Jeannelle, 2007, p.19)

³² “Vincent Colonna vê no homonimato, questão anteriormente tratada, o meio de se inventar uma vida imaginária; é seu direito absoluto. Pessoalmente, sigo em outra direção. A autoficção é o meio de tentar recapturar, recriar, reelaborar em um texto, em uma escrita, experiências vividas, em sua própria vida, que não são de maneira alguma uma reprodução, uma fotografia... É literal e literariamente uma reinvenção.”

³³ “É um fato raro poder assistir às diferentes etapas da vida de um gênero, recolhidas em apenas três décadas, desde seu nascimento até sua legitimação. Desse ponto de vista, a autoficção aparece como um verdadeiro caso acadêmico. Não retrocedo às diferentes etapas recuperadas por Philippe Lejeune; à invenção do termo por Serge Doubrovsky em 1977, pois o lento processo de reconhecimentos do gênero, do qual Jacques Lecarme foi um dos mais ardentes defensores, tal como mostram notadamente o lugar que ele concede a esse gênero desde 1982 em *La littérature en France depuis 1968*, mas também em 1984 na enciclopédia *Universalis* e, enfim, por ocasião do colóquio de Nanterre de 1992. Nessa data a

Para compor esse painel, portanto, Jeannelle elege como balizas dois pólos aos quais ele chama de dois grandes modelos de autoficção: o primeiro, identificado à obra de Serge Doubrovsky, e o segundo, teorizado por Vincent Colonna que, em tese orientada por Gérard Genette, estendeu o conceito de autoficção ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização do eu.

Uma vez estando aqui já estabelecido aquele período inicial da origem da autoficção e as discussões disso decorrentes, sobretudo em relação à concepção de Doubrovsky, partimos para a compreensão agora do segundo modelo reconhecido por Jeannelle na composição de seu painel, ou seja, a exposição do modo de apreensão do conceito de autoficção por parte de Vincent Colonna. De modo objetivo e didático, para dar conta de seu propósito, Jeannelle vai estabelecer quatro momentos fundamentais na segunda etapa desse painel, numa retrospectiva elaborada por datas subseqüentes àquele marco de 1992 definido por ele anteriormente, considerando os autores e os estudos pertinentes ao desenvolvimento das discussões sobre o tema: 1) “1989/2004: Vincent Colonna et la fictionalisation de soi”; 1996: “Marie Darrieussecq: peut-on être sincèrement non sérieux?”; 3) “2001: Philippe Forest et l’éloge du roman”; e 4) “2004: Philippe Gasparini, retour à la case départ?”.

Seguindo a proposta de Jeannelle, que estabelece que o caso de Vincent Colonna compreende o outro pólo do modelo de autoficção e se situa no início e no fim dessa “novela” – daí a informação relativa às datas de 1989 (defesa de sua tese sob orientação de Gérard Genette) e 2004 (publicação de seu livro *Autofiction et autres mytomanies littéraires*, com versão ampliada e modificada de sua tese original), optamos por deixar a discussão relativa a esse autor para a seção seguinte, apenas informando, ainda que de modo sucinto, as outras referências até o presente oferecidas por ele, para evidenciação dos caminhos e descaminhos da autoficção até a atualidade.

Assim, considerando o segundo ponto proposto, Jeannelle reconhece o trabalho de Marie Darrieussecq como uma retomada da noção de autoficção depois de um relativo período de desconfiança em relação ao gênero. A autora – retomando Gérard Genette (2004) em *Fiction et diction*, para quem as narrativas factuais, para serem recebidas como literárias, dependem de um ato de atenção estético, contrariamente às narrativas ficcionais que são recebidas já diretamente como literárias – reconhece que a autoficção, pelo duplo pacto de leitura: factual e ficcional (e aqui podemos compreender

autoficção adquiriu sua legitimidade; o termo vai logo ganhar a mídia e obter direito de cidade nos ensinos secundário e universitário.”

a idéia anterior das leituras debreadas e desembreadas de Lejeune, ainda que a autoficção não prescindia de um pacto de verdade, mas o impõe de certo modo ao leitor de forma sub-reptícia), acaba entrando, por um golpe de força “ontológico”, no campo dos escritos constitutivamente literários que vão abrigar, ainda que com resistências, a autobiografia.

Jeannelle informa que essa interpretação pragmática da autoficção, além de fixar os termos da análise que se pode fazer considerando a dupla inscrição da autoficção ora como texto factual ora como ficcional, marca também a recepção do gênero nos discursos universitários, uma vez que o estudo de Darrieussecq fora proveniente de uma tese sua, ainda inédita, a respeito da obra de Doubrovsky, Guibert, Leiris et Perec, que inaugura uma série de outras teses também defendidas na França por estudiosos a respeito de obras e autores como Modiano, lido uniformemente pelo filtro da autoficção. Ou seja, a autoficção deixa de ser apenas uma discussão virtual para instrumentalizar estudos acadêmicos sobre o gênero, abrindo possibilidades para sua aplicação ou mesmo cristalização como gênero e/ou procedimento de escrita do eu, ou mais especificamente, escrita literária do eu.

O terceiro ponto da leitura panorâmica de Jeannelle contempla o autor Philippe Forest e seu elogio do romance, já numa perspectiva um tanto diferente das anteriores, ao privilegiar, de certo modo, no movimento do fluxo e refluxo do conceito de autoficção, o primado do aspecto ficcional sobre o da realidade factual, numa linha um tanto semelhante àquela também seguida por Jean-Pierre Boulé que, pela mesma época, 2001, apresenta um estudo intitulado *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*, desenvolvendo a idéia de um “romance falso” aplicada a uma espécie de romance que não respeita o “pacto romanesco” e instaura uma narrativa crua e quase estritamente factual, ainda que não se configure como uma autobiografia no sentido defendido por Lejeune, tanto pela não-formalização de um prévio pacto de verdade como pela proposta de uma escrita direta e no calor dos fatos que vão acontecendo como ao sabor de um diário íntimo, característica, aliás, da produção de Guibert no final de sua vida, ao escrever sobre sua experiência de morte em razão de sua contaminação pelo vírus da Aids.³⁴

³⁴ Essa empreitada literária de Guibert teve início com a publicação de seu “romance” *Para o amigo que não me salvou a vida*, seguido de *Protocolo da compaixão*, editados pela José Olympio em 1995, com tradução de Mariza Campos da Paz, além de outras obras ainda inéditas no Brasil. Guibert foi muito lembrado na ocasião da declaração (1994) de Caio Fernando Abreu aos seus leitores de que era portador do vírus da Aids. Embora pareça haver pontos de semelhança entre a obra desse autor francês e a de Caio

Essas obras assim caracterizadas, segundo Jeannelle, se distanciavam da *doxa* nascente, ora retomando o termo autoficção numa perspectiva excessivamente livre, ora colocando-o à prova diante de outros termos como “*récit indécidable*” (como em Bruno Blanckman) ora mesmo como na perspectiva de Boilé do “*roman faux*”. É nesse contexto que se destaca Philippe Forest como aquele que esticou ao máximo a crítica, excluindo totalmente o modelo autobiográfico que ainda pautava essas narrativas intermediárias, para alcançar o modelo romanesco por excelência. Muda-se assim o eixo da questão, segundo Jeannelle (2007, p.24): “*là où on voyait autrefois une complexification de l’autobiographie, Philippe Forest reconnaissait, quanto à lui, un ‘nouveau naturalisme de l’intime’, l’expression triomphante d’une ‘ego-littérature’ indigente*”.³⁵ E o crítico continua: “*Ignorant les débats sur le statut poétique de l’autofiction, Philippe Forest dénonçait une forme d’écriture romanesque de soi trop nombriliste, qu’il convenait de resituer dans un courant littéraire plus ancien et plus fécond nommé le ‘Roman-du-Je’*”.³⁶ A conclusão de Jeannelle se fecha: “*À ses yeux, tout récit de soi relevait de la fiction, en ce qu’un écrivain ‘ne peut déléguer de lui même à l’intérieur du récit que le faux semblant d’un personnage’*”.³⁷

A propósito de seu livro intitulado *Le roman, le Je*, Forest (2001b) pondera:

Quiconque raconte son existence la transforme en roman et pénètre ainsi dans le domaine enchanté de la fable. On croit dire le vrai de sa vie et, dès que l’on y réfléchit, on s’aperçoit que tout récit, même le plus intime, a forme obligée de fiction. Chaque épisode vécu se configure spontanément selon les règles qui régissent le grand domaine imaginaire des contes, des épopées, des tragédies, des romans. “La vérité a structure de fiction” disait Jacques Lacan [...] Je veux dire qu’un écrivain est toujours quelqu’un qui s’en revient vers le récit de sa vie. Et que ce retour, comme l’expliquait Breton dans Nadja, il l’accomplit à la façon d’un fantôme attaché par le désir au spectacle du réel. En ce sens, il faut renoncer à toutes les illusions consolantes entretenues par la mythologie littéraire. On peut faire de sa vie un roman mais c’est un roman à l’intérieur duquel sa propre

F. produzida a partir de sua revelação da doença, nada efetivamente os liga, a não ser que eram escritores jovens, com temáticas de certa forma semelhantes e que se declararam publicamente portadores do vírus HIV. Afora isso, o próprio Caio F. vai tratar de desfazer qualquer mal-entendido em relação a possíveis semelhanças, marcando enfaticamente que as posturas de um e de outro diante da doença foram absolutamente diferentes. Enquanto Guibert tratou de sua doença como uma espécie de espetáculo de sua própria morte, que acabou acontecendo em 1991 não exatamente pela Aids, mas sim em decorrência de sua tentativa de suicídio, Caio F. assumiu-a de forma combativa e criativa, procurando revisar sua obra e criando projetos que, infelizmente, não chegou a concretizar, vindo a falecer em 26 de fevereiro de 1996.

³⁵ “onde antigamente se via uma complexificação da autobiografia, Philippe Forest reconhecia, por seu turno, um ‘novo naturalismo do íntimo’, a triunfante expressão de uma indigente ‘ego-literatura’.”

³⁶ “Ignorando os debates a respeito do estatuto poético da autoficção, Philippe Forest denunciava uma forma de escrita romanesca de si por demais egocêntrica, que convinha re-situar numa corrente literária mais antiga e mais fecunda, nomeada o ‘Romance-do-Eu’.”

³⁷ “Aos seus olhos, toda narrativa do eu relevava da ficção, naquilo que um escritor ‘não pode delegar de si mesmo no interior da narrativa senão o falso semblante de um personagem’.”

*identité n'est jamais appréhendée qu'à la façon d'un mirage, d'une chimère, d'un mensonge.*³⁸

Para Forest (2007), em seu ensaio intitulado “La vie est un roman”, toda estrutura não deixa de ser eminentemente romanesca, possível sobretudo pelas experiências das vanguardas desaparecidas, do surrealismo ao estruturalismo, para o que o romance – citando Philippe Sollers, do tempo de *Tel Quel* – tem como tarefa “*toucher de façon renouvelée ce point, semblable en chacun – ce centre nerveux – ce ‘nombril des rêves’ dont parlait Freud – ce ‘centre de suspens vibratoire’ disait Mallarmé – qui est à la source de toute fiction et par conséquent de notre vie se communiquant à nous*”³⁹ (ibidem, p.212). E assim ele conclui:

*Aussi dissemblables que puissent paraître les oeuvres concernées, il me semble que ce qu'on nomme depuis une trentaine d'années l'autofiction – du moins sous ses formes les plus dignes d'intérêt – souscrit exactement au même projet secret: le roman en lequel un écrivain feint de transformer la vérité vécue de sa vie en fait apparaître la nature foncièrement fictive et expose ce point très exact – “nombril des rêves”, “centre de suspens vibratoire” – où se parle perpétuellement cette parole qui enveloppe et informe le monde et où le sujet, loin de faire du livre le lieu où se construit son identité, y fait l'épreuve d'une égarante inquiétude, d'un vertige où il s'accomplit et se dissout à la fois.*⁴⁰ (ibidem, p.212)

O quarto ponto abordado por Jeannelle em seu ensaio refere-se então ao autor Philippe Gasparini, revelando um recuo a uma questão que teria permanecido quase intocável desde que Philippe Lejeune estabeleceria o pacto de verdade para a

³⁸ “Qualquer um que conta sua existência a transforma em romance e penetra assim no campo encantado da fabula. Ele acredita contar a verdade de sua vida e, quando reflete sobre isso, percebe que toda narrativa, mesmo a mais íntima, tem uma forma obrigatória de ficção. Cada episódio vivido se configura espontaneamente segundo as regras que regem o grande campo imaginário dos contos, das epopéias, das tragédias, dos romances. ‘A verdade tem estrutura de ficção’, dizia Jacques Lacan [...] Quero dizer que um escritor é sempre alguém que se volta para a narrativa de sua vida. E que esse retorno, tal como explicava Breton em *Nadja*, se realiza à maneira de um fantasma amarrado pelo desejo ao espetáculo do real. Nesse sentido, é preciso renunciar a todas as consoladoras ilusões sustentadas pela mitologia literária. Pode-se fazer da vida um romance, mas será um romance no interior do qual sua própria identidade jamais será apreendida senão na forma de uma miragem, de uma quimera, de uma mentira.”

³⁹ “tocar de forma renovada esse ponto, semelhante em cada um – esse centro nervoso – ‘esse umbigo dos sonhos’ do qual falava Freud – esse ‘centro de suspensão vibratório’ dizia Mallarmé – que está na origem de toda ficção e, conseqüentemente, de nossa vida comunicando-se a nós.”

⁴⁰ “Por mais dessemelhantes que possam parecer as obras concernentes, parece-me que isso que nomeamos há uns trinta anos como autoficção – pelo menos nas formas mais dignas de interesse – subscreve exatamente o mesmo projeto secreto: o romance no qual um escritor que simula transformar a verdade vivida de sua vida faz nisso aparecer profundamente a natureza e expõe esse ponto muito exato – ‘umbigo dos sonhos’, ‘centro de suspensão vibratório’ – onde se fala perpetuamente essa palavra que envolve e informa o mundo e onde o sujeito, longe de fazer do livro o lugar onde se constrói sua identidade, faz disso a prova de uma desvairada inquiétude, de uma vertigem onde ele ao mesmo tempo se completa e se dissolve.”

autobiografia em 1971. Trata-se da questão do “espaço autobiográfico” que já para Lejeune tornaria possível a concepção do “romance autobiográfico”. Nesse sentido, Gasparini vem propor uma concepção da autoficção de certa forma muito próxima daquela defendida por Vincent Colonna. É Jeannelle (2007, p.26) quem afirma:

*alors que Vicent Colonna décrivait [...] le roman autobiographique comme “l’un des ilots de la fabulation de soi”, Philippe Gasparini faisait, pour sa part, de l’autofiction une catégorie contiguë au roman autobiographique, mais d’extension plus restreinte. À cela s’ajoutait un important problème de mitoyenneté, puisque dans le tableau des différentes formes de récits à la première personne qu’il proposait page 27 dans son ouvrage, Philippe Gasparini définissait l’autofiction comme un récit reposant sur l’homonymie de l’auteur, du narrateur et du héros mais présentant un “développement projectif dans des situations imaginaires”.*⁴¹

A conclusão a que chega o crítico é de que a única diferença entre os dois modelos concorrentes reside no fato de que, para o caso da autoficção, a identidade do sujeito se constitui claramente como fictícia, ao passo que, para o romance autobiográfico, ela permanece ambígua: “*ce qui autorisait Philippe Gasparini à faire de l’autofiction, comme Vincent Colonna d’ailleurs, un type particulier de roman, à l’opposé de Doubrovsky et de plusieurs autres écrivains qui, tout en revendiquant cette catégorie, certifient la validité référentielle de leur récit*”⁴² (ibidem, p.26).

A autoficção segundo Vincent Colonna

Retomando a proposta de Jeannelle, conforme já comentado, de estabelecer a concepção da autoficção por Vincent Colonna como o outro pólo da discussão relacionada ao gênero, o estudioso francês considera que Colonna vem propor uma nova definição de autoficção àquela proposta por Doubrovsky como narrativa cuja matéria seria estritamente autobiográfica atestada pelo homonímato entre autor, narrador e personagem, mas de natureza romanesca, estendendo-a para além do que Doubrovsky e

⁴¹ “enquanto Vincent Colonna descrevia [...] o romance autobiográfico como ‘uma das ilhotas da fabulação do eu’, Philippe Gasparini, por sua vez, fazia da autoficção uma categoria contígua ao romance autobiográfico, mas de extensão mais restrita. A isso se acrescentaria um importante problema de contigüidade, pois nos quadros das diferentes formas de narrativas em primeira pessoa que ele na página 27 de sua obra, Philippe Gasparini definia a autoficção como uma narrativa que repousa sobre a homonímia do autor, do narrador e do heróis, mas apresentando ‘um desenvolvimento projetivo nas situações imaginárias’.”

⁴² “o que autorizava Philippe Gasparini a fazer da autoficção, como aliás também Vincent Colonna, um tipo particular de romance, contrariamente a Doubrovsky e vários outros escritores que, reivindicando essa categoria, certificam a validade referencial de sua narrativa.”

outros críticos consideram um “avatar” moderno (ou mesmo pós-moderno) da autobiografia. Trata-se assim, em sua visão, de superar o termo-valise autoficção para fazer dessa um instrumento crítico tanto da história literária como da teoria do gênero, apesar dos problemas relacionados a isso já comentados. Jeannelle (2007, p.21) considera, então:

Écartant le modele doubrovskien, qu'il assimilait à une variante du traditionnel "roman autobiographique", Vincente Colonna choisit d'appliquer le terme "autofiction" à l'ensemble des procédés de fictionalisation de soi. De sorte que l'authenticité des faits n'était plus envisagée comme condition de possibilité; c'est au contraire l'exploration de l'imaginaire littéraire qui s'est trouvé valorisé, le seul critère d'identification retenu étant que l'écrivain se prenne lui-même pour personnage de son histoire, en ayant recours à la première personne ou même en se désignant de manière plus indirecte – à condition, bien sûr, que l'identification reste toujours évidente aux yeux du lecteur. Avec Vincente Colonna, la fabulation de soi n'est plus limitée à une période placée sous le signe de la "crise du sujet", mais s'applique à un ensemble exponentiel de textes, sans limite historique ou géographique.⁴³

Jeannelle publica em nota uma carta que lhe fora enviada por Colonna a propósito de seu ensaio publicado sob o título *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, explicando seu trajeto percorrido desde a defesa de sua tese em 1989 e a obra finalmente publicada em 2004, em relação às quais se pode constatar uma diferença de abordagem desse tema. Nessa carta, Colonna relata que o ensaio abriga uma teoria II da autoficção, diferente daquela formulada em sua tese, reconhecida por ele como teoria I. Sua explicação se prende ao fato de que Jacques Lecarme as teria confundido ao tentar resumir sua proposta em seu livro *L'autobiographie*, identificando-a a uma “teoria estendida” da autoficção em relação a Doubrovsky, que responderia por uma espécie de “teoria restrita”. Segundo Colonna, nessa tese ele propunha a distinção entre um fenômeno universal da literatura, a “ficcionalização do eu”, e um fato poético mais circunscrito, “a autoficção”, que reunia textos diversos como os de Dante ou de Gombrowicz, pelo qual o autor “*se métamorphosait en personnage de fiction, en conservant son nom propre. Ce critère du nom étant déterminant, et se manifestant à*

⁴³ “Descartando o modelo doubrovskiano, que ele assimilava a uma variante do tradicional ‘romance autobiográfico’, Vincent Colonna opta por aplicar o termo ‘autoficção’ ao conjunto de procedimentos de ficcionalização do eu. De maneira que a autenticidade dos fatos não era mais vislumbrada como condição de possibilidade; contrariamente, é a exploração do imaginário literário que é agora valorizada, considerando-se como o único critério de identificação o fato de o autor tomar-se ele mesmo como personagem de sua história, recorrendo à primeira pessoa ou mesmo se designando de maneira mais indireta – com a condição, naturalmente, de que a identificação permaneça sempre evidente aos olhos do leitor. Com Vincent Colonna, a fabulação do eu não é mais limitada a um período disposto sob o signo da ‘linha do sujeito’, mas se aplica a um conjunto exponencial de textos, sem limite histórico ou geográfico.”

travers un 'protocole nominal', qui venait compléter un 'protocole modal' de déclaration d'imaginaire”⁴⁴ (apud Jeannelle, 2007, p.23).

Colonna comenta que isso lhe parecia mais racional sobretudo porque, entre 1981 e 1989, Doubrovsky havia deixado seu neologismo sem herdeiros e não havia ainda a moda de autoficção biográfica, às quais depois chamaria de “ficção biográfica do eu”. De sua parte, ele ainda era muito jovem (menos de trinta anos) e não possuía cultura literária suficiente que o permitisse reconhecer a importância de Luciano de Samosata para o desenvolvimento do gênero e para compreender que a autoficção biográfica não era mais que um mascarado renascimento do bom e velho romance autobiográfico. E completa:

*Quand j'écris mon essai, vers 2002-2003, la mode de l'autofction biographique bat son plein; et je suis beaucoup plus conscient à la fois de la formidable importance historique de Lucien, mais aussi de la solidarité formelle et historique de faits poétiques comme la métalepse, les intrusions d'auteur, la fabulation "chamanique" (ou fantastique) de soi et le roman intime. De plus, il me semble inutile de lutter contre l'usage, qui donne un sens très flou et très large au mot "autofiction". Enfin, la pratique de la fiction m'a enlevé quelques illusions sur la pertinence de l'approche formaliste inspirée de la narratologie. D'où cette théorie II de l'autofiction, qui donne plus d'importance à l'Histoire, aux oeuvres et aux effets des oeuvres.*⁴⁵ (Colonna apud Jeannelle, 2007, p.22)

Ao definir a autoficção como uma “*affabulation de soi*”, em seu livro, segundo Ouellette-Michalska (2007, p.69), Colonna propõe e distingue quatro categorias de “autoficção”:

a) a “fantástica”, congregando autores como Dante, Borges e Cyrano de Bergerac, na qual se constata que o autor transpõe sua identidade no irreal e a amplia para além dos limites humanos sem estabelecer correspondências entre a ficção e a biografia:

L'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréalée, indifférente à la vraisemblance. Le double projeté devine un personnage hors

⁴⁴ “se metamorfoseava em personagem de ficção, conservando seu nome próprio. Sendo esse critério do nome determinante, e se manifestando por meio de um ‘protocolo nominal’, que vinha completar um ‘protocolo modal’ de declaração do imaginário.”

⁴⁵ “Quando escrevo meu ensaio, por volta de 2002-2003, a moda da autoficção biográfica chega ao seu auge, e eu estou muito mais confiante tanto na formidável importância histórica de Luciano quanto na solidariedade formal e histórica dos fatos poéticos como a metalepse, as intrusões do autor, a fabulação ‘xamânica’ (ou fantástica) do eu e o romance íntimo. Além disso, parece-me inútil lutar contra o uso, que dá um sentido mais fluido e mais amplo à palavra ‘autoficção’. Enfim, a prática da ficção me tirou algumas ilusões sobre a pertinência da abordagem formalista inspirada na narratologia. Daí essa teoria II da autoficção, que concede mais importância à História, às obras e aos efeitos das obras.”

*norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image de l'auteur. À la différence de la posture biographique, celle-ci ne se limite pas à accommoder l'existence, elle l'invente; l'écart entre la vie et l'écrit est irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale.*⁴⁶ (Colonna, 2004, p.75)

b) a “especular”, cujo centro não é forçosamente ocupado pelo autor, mas onde ele se imiscui enviesadamente multiplicando jogos de espelho e “*mises-en-abyme*”, a exemplo de Ítalo Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno...*:

*Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce peut n'être qu'une silhouette; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir. Jusqu'à l'âge des ordinateurs, le miroir fut une image de l'écriture au travail, de sa machinerie et de ses émotions, de son vertige aussi : le terme spéculaire paraît donc indiqué pour désigner cette posture réfléchissante.*⁴⁷ (ibidem, p.119)

c) a “intrusiva”, em que o autor se coloca à margem da intriga em que ele se torna narrador, comentador, como no caso de Balzac, Flaubert etc.;

*Dans cette posture, si c'en est bien une, le transformation de l'écrivain n'a pas le truchement d'un personnage, son interprète n'appartient pas à l'intrigue proprement dite. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref “narrateur-auteur” en marge de l'intrigue [...] [cette posture] suppose un roman à la “troisième personne”, avec un énonciateur extérieur au sujet. Dans cette “intrusion d'auteur” (Georges Blin), le narrateur harangue son lecteur, se porte caution des faits relatés ou les contredit, raccorde deux épisodes ou s'égaré dans une digression; portant à l'existence une “voix” solitaire et sans corps, parallèle à l'histoire.*⁴⁸ (ibidem, p.135)

⁴⁶ “O escritor está no centro do texto, como na autobiografia (é o herói), mas ele transfigura sua existência e sua identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo projetado torna-se um personagem fora da norma, um puro herói de ficção, do qual não ocorreria a ninguém a idéia de que daquilo se poderia tirar uma imagem do autor. Diferentemente da postura biográfica, essa não se limita a acomodar a existência, ela a inventa; a separação entre a vida e o escrito é irreduzível, a confusão, impossível, a ficção de si, total.”

⁴⁷ “Repousando sobre um reflexo do autor ou do livro no livro, essa orientação da fabulação do eu não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto, sua verossimilhança tornam-se aí um elemento secundário, e o autor não se encontra mais forçosamente no centro do livro; pode ser apenas uma silueta; o importante é que vem se colocar num canto de sua obra, que reflete então sua presença como um espelho o faria. Até a era dos computadores, o espelho foi uma imagem da escrita no trabalho, de sua maquinaria e suas emoções, de sua vertigem também: o termo especular parece portanto implicado para designar essa postura reflexiva”.

⁴⁸ “Nessa postura, se de fato se trata disso, a transformação do escritor não tem a representação de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou um comentador, breve ‘narrador-autor’ à margem da intriga [...] [essa postura] supõe um romance em ‘terceira pessoa’, com um enunciador exterior ao sujeito. Nessa ‘intrusão do autor’ (Georges Blin), o narrador arenga seu leitor, se faz fiel dos fatos relatados ou os contradiz, concilia dois episódios ou se lança em uma digressão; trazendo à existência uma ‘voz’ solitária e sem corpo, paralela à história.”

d) a “autobiográfica”, em que o autor se faz herói da história, organizada em torno de sua própria existência:

*L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour du quel la narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage.*⁴⁹ (ibidem, p.93)

Em relação a esta última, mais comumente associada à autoficção de feito dubrovskiano, Colonna comenta que alguns escritores contemporâneos, como o próprio Doubrovsky e Christine Angot, chegam mesmo a inserir na narrativa o que se poderia chamar de uma verdade literal, citando datas, fatos e nomes reais diretamente implicados. Já outros abandonam qualquer realidade fenomenal, ainda que as mantenham plausíveis de serem reconhecidas, evitando a todo custo uma solução “fantástica”, fazendo que o leitor compreenda que se trata de um “mentir-verdadeiro”, de uma espécie de distorção em prol da verdade.

Segundo a canadense Ouellette-Michalska (2007, p.69), embora o ensaio de Colonna pouco informe sobre as características do gênero em uso por autores mais contemporâneos, seu mérito consiste em inserir a autoficção numa antiga tradição literária, uma vez que, para ele, a fabulação do eu se apresenta dissimulada no centro de toda ficção, correspondendo a uma espécie de pulsão arcaica do discurso literário, ao atribuir a Luciano de Samosata, do século II de nossa era, as primeiras formas de autofabulação.

No “Prólogo” que escreveu ao seu livro, Colonna, numa espécie de paródia ao *Manifesto Comunista* de fevereiro de 1848: “*Um néologisme hante l'Empire des lettres, de l'Europe aux Amériques*”, informa que nos últimos quinze anos (considerando a data de escrita de sua tese, em 1989, até a data de publicação de seu ensaio, 2004), o número de obras descritas como “autoficção”, contendo confissões encaixadas a identidades de seus autores numa montagem textual que mistura signos de escrita imaginária e de engajamento do eu, não deixa de aumentar; e considera: “*Inégales en ressources, leurs oeuvres sont aussi différentes par la forme et l'ampleur de leur hybridation, mais elles manifestent toutes une époque, un moment de l'histoire littéraire, où la fiction de soi*

⁴⁹ “O escritor é sempre o herói de sua história, o pivô em torno do qual a narrativa se organiza, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece muito próximo da verossimilhança e confere ao seu texto um crédito de verdade ao menos subjetiva – quando não muita.”

occupe les auteurs les plus éloignés, pour constituer sûrement pas un genre, mais peut-être une nébuleuse de pratiques apparentées”⁵⁰ (Colonna, 2004, p.12).

Nessa perspectiva, portanto, não mais de um gênero propriamente dito, mas sim de um conjunto de procedimentos que podem defini-la, Colonna credita à autoficção um prodigioso instrumento de leitura que abre uma imensa perspectiva para a literatura, as obras e os autores mal distribuídos entre autobiografia e romance, entre a fantasia e o factual. Essa realidade o faz assim questionar as definições do termo nos dicionários, considerando que, se para o *Larousse* o termo aparece restrito e sem interesse, confundido com o que considera um romance autobiográfico, para o *Robert*, mais ampliado, o termo aparece elástico demais, constituindo uma espécie de *mana* para distinguir todas as incompreensíveis associações da ficção e da escrita do eu. Por essa razão, ele busca uma compreensão da autoficção na obra de Luciano de Samosata, em quem, segundo ele, todas as formas de autoficção se encontram, cada uma afetada de um modo diferente segundo seu objetivo e explicada pelo uso que o autor da Antigüidade faz dela. Assim, acredita ele, tenha conseguido elucidar a complexidade da autoficção, geralmente objeto de desconhecimento por parte daqueles que dela lançam mão sem efetivamente conhecê-la. Ele acredita ter sido Luciano o inventor da autoficção, e nessa descoberta, ou invenção, acredita residir seu mérito: “*avoir trouvé la fontaine d’où coulent ces fictions transgressives, qui explique beaucoup de choses, et rend raison même des autofictions contemporaines, dont certains font si grande cas et qu’ils décrivent comme une trouvaille française toute récente*”⁵¹ (ibidem, p.19). Para tanto, chama para si o testemunho de Sartre, que dizia que quando algo está oculto aos olhos de todos, é preciso inventá-lo para que possa assim ser visto e reconhecido.

Para os efeitos deste estudo, interessa-nos tanto a concepção de autoficção de Serge Doubrovsky quanto a de Vincent Colonna, segundo as quais estruturaremos nossa análise e interpretação da autoficção em Caio Fernando Abreu, objeto de nosso estudo.

⁵⁰ “Desiguais em recursos, suas obras são também diferentes pela forma e amplitude de sua hibridação, mas todas elas manifestam uma época, um momento da história literária em que a ficção do eu ocupa os autores mais distanciados, para constituir não seguramente um gênero, mas talvez uma nebulosa de práticas assemelhadas.”

⁵¹ “ter encontrado a fonte de onde correm essas ficções transgressivas, que explica muitas coisas e se torna razão mesmo das autoficções contemporâneas, das quais algumas são bons exemplos e que eles descrevem como um achado francês inteiramente recente.”

PARA O ESTUDO DA AUTOFICÇÃO EM CAIO FERNANDO ABREU

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

(Antonio Candido, “A personagem do romance”)

O problema que envolve a questão da “autoficção” e da “autobiografia” na França, em especial, desde sua origem, parece se delinear, antes de tudo, numa definição de gênero, considerando, ambas as partes da “disputa”, uma necessidade de especificar, afinal, que nome dar e que conceito atribuir aos escritos que tenham como objeto a escritura de um “eu” que rivaliza, sobretudo, com o gênero “ficcional”, que, por sua vez, se opõe diametralmente a essa escritura, que é o romance, donde as primeiras e insistentes comparações por parte de Lejeune e mesmo de Doubrovsky. Afinal, o problema parece ter surgido justamente desse confronto diante da produção do romance de Doubrovsky, *Fils*, que não se enquadrava nem numa autobiografia, por falta da precedência do referido pacto, e conseqüentemente pela elaboração deliberadamente ficcional de fatos pretensamente reais, nem especificamente num romance, em razão dos elementos não-ficcionais, ou supostamente reais, que o estruturam, a começar pela identificação formal e nominal do autor e sua relação direta com o tema do livro.

Procurando compreender essa problemática relação entre as duas denominações, percebe-se que, no Brasil, por exemplo, ao que parece, a questão não chega a atingir um contorno típico ao da França, uma vez que Antonio Candido e demais críticos, como

visto, parece não se preocuparem tanto com essa excessiva necessidade de categorização da autobiografia como gênero específico, vendo-a, aliás, sendo praticada numa obra que não necessariamente contenha, por parte de seu autor, explicitado nenhum pacto assim definido para se revelar como autobiográfica. Os critérios de Candido para tratar de um texto “autobiográfico” parecem estar bem definidos em razão das evidências históricas dos dados biográficos do poeta Drummond de Andrade em sua obra então considerada, e facilmente compreendida como ficcional, sem a intenção de constituir deliberadamente uma autobiografia. Além disso, ainda, percebe-se que no Brasil pouco ou quase nada se fala sobre “autoficção”, e basta que o narrado apresente algo passível de reconhecimento como real, como fato de sua trajetória ou de sua experiência, para que a crítica atribua ao texto um caráter sempre autobiográfico, como já vimos, aliás, para o caso de Clarice Lispector.

Essa mesma questão parece pontuar a inserção de Caio F. como autor em sua ficção: não há, com exceção de uma única obra, conforme se verá no próximo capítulo, nenhuma explicitação por parte do autor de um pacto eminentemente autobiográfico. Além disso, essa possível inserção do autor aparece disseminada por sua obra, podendo ser constatada tanto num romance – ora de forma mais clara, ora de forma apenas sugerida, como se verá – quanto num conto ou novela, que não necessariamente apresenta em sua forma estruturas fixas de um gênero que se possa, a fórceps, classificar como exclusivamente autobiográfico ou autoficcional, pelo menos não no sentido que isso parece acontecer na discussão entre os franceses.

Disso parece possível concluir que, para além de um gênero específico, na literatura brasileira, a autobiografia, como tal, continua sendo considerada um gênero desde que se possa compreendê-la como possível/factível nesse contexto e nessa chave interpretativa, ou seja, como produção/intenção de um autor que se põe a escrever, deliberadamente, sobre sua vida, e que pretende com isso contar sua própria história, narrar sua própria vivência tomado por uma necessidade de comunicação dessa vivência, ou mesmo inseri-la em seu texto sem nenhuma preocupação prévia de determinar que o narrado se refere a uma história real.

Já no que se refere à “autoficção” propriamente dita, assumindo a característica defendida por Doubrovsky e Colonna, como já comentado, ou seja, aproximadamente, como a livre criação “autobiográfica” que se encaixa, que circula livremente, que se movimenta dentro de uma ficção (lembrando aqui a explicação de Jean-Claude Bernadet a Vilma Arêas (1999), conforme também comentado), se constitui

independentemente de gênero (sobretudo para Vincent Colonna que a vê especialmente como um procedimento ou um recurso narrativo empregado pelo escritor), congregando em si mesma o que o termo proclama: uma inserção autoral real no seio de uma ficção – o que parece servir com propriedade para o estudo do tema na obra do autor aqui estudado.

Ainda que a autoficção como “modelo” de escrita pareça suficiente para a interpretação da obra de Caio Fernando Abreu nessa chave de leitura, é preciso frisar, com certeza, que o autor parece não ter se dado conta dessa temática ao produzir sua obra, se não pelo fato cronológico de que essas questões despontavam na França, ainda em sistematização, em meados da década de 1970, quando Caio já até havia publicado três de seus livros (dois de contos e um romance), ao menos pela condição de sua total liberdade quanto a não se submeter a teorias acadêmicas que pudessem de algum modo determinar um caminho a seguir para a sua produção ficcional. Ou seja, a intuição de Caio de pender para uma escrita em que sua presença real pudesse despontar em sua obra parece ter sido uma decisão autônoma, ainda que se possa considerar essa mobilização interna ao autor uma poderosa influência de Clarice Lispector que, aí sim, já no início da fase adulta do autor, se configurava como uma musa para seus escritos, ou mesmo despontava como dona de uma dicção que em muito correspondia aos desejos de escritor do ainda muito jovem Caio Fernando Abreu.

Desse modo, assim como para Clarice essa característica de sua escrita parece ter sido forjada por um movimento interno e necessário à sua criação, o mesmo pode ser pensado em relação a Caio Fernando Abreu, especialmente quando se considera que a busca de Caio por um texto autoral ou mesmo por uma dicção própria se pautava antes por uma necessidade de, pela literatura, criar para si uma espécie de espelho no qual pudesse se ver refletido por inteiro, com suas dúvidas, suas diferenças, suas buscas internas, seu “idioma pessoal”, como muito claramente se pode apreender já do personagem Maurício de seu primeiro livro escrito, o romance *Limite branco*, quando ainda vivia em Santiago do Boqueirão, portanto ainda um jovem de apenas quatorze anos de idade. E essa verve de escritor já despontara até mesmo antes, na composição da primeira novela “A maldição dos Saint-Marie”, escrita aos treze anos para um concurso de romances no ginásio em Santiago. Aliás, essa questão da literatura como “meio e modo de vida real” parecia ser para Caio uma verdade intransponível, como se depreende, entre outros, de uma de suas cartas a Sérgio Keuchgerian de 27 de janeiro de 1987, na qual, queixando-se da impossibilidade de efetivar em sua vida real uma relação

amorosa que o completasse ou que o transformasse, compreende, depois de mais uma tentativa frustrada, o quanto a literatura lhe cabia também com um modo de vida:

Como dói.

Mas tenho anotado histórias, anotado sem parar. Está vindo algo por aí, está se avolumando. Talvez seja o único jeito, não? Minhas ficções não me rejeitam. *Talvez seja sina, essa de escrever, e então ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real* – como as pessoas que não criam costumam ter. E deve estar certo assim, deve haver uma ordem e um sentido nisso. (Abreu, 2002, p.150, grifo nosso)

Não se entenda com essas considerações aproximando Caio de Clarice Lispector nessa busca, contudo, que se defende aqui que Caio tenha tentado reproduzir Clarice ou o tenha feito de uma maneira cega ou como uma cópia malfeita, produzindo um simulacro da escrita da autora. Como se diz em inglês, “*it takes one to know one*” [“os semelhantes se reconhecem”]. Definitivamente, não há problema nenhum em constatar-se a identificação de um autor ao outro; e mesmo Clarice, ainda iniciante, teve que se explicar diante de acusações de que sua obra parecia por demais espelhada em outros escritores, sobretudo estrangeiros, a começar pelo problema causado pelo próprio título do primeiro romance *Perto do coração selvagem*, que um crítico acusou ter sido, como também sua estrutura, copiado de Joyce, tendo sido na verdade uma sugestão de seu grande amigo também escritor Lúcio Cardoso. Caio jamais negou sua “devoção” a Clarice, e chegou mesmo a declarar que num determinado momento de sua vida teve que se proibir de lê-la para evitar tanta “contaminação”, embora achasse muita graça ao dizer que um crítico francês dissera certa vez que ele parecia uma Clarice Lispector que tivesse tomado muita droga! E mesmo quando da revisão de seus primeiros livros, já na fase de sua doença, procurou expurgar deles aquilo que pudesse ainda lhe parecer por demais clariciano. Quanto a isso, outras tantas influências também poderiam ser citadas, como o próprio Drummond de Andrade pela sua natureza desesperançada, ou mesmo Virgínia Woolf, sem falar em Hilda Hilst que por certo muito contribuiu para a escrita de Caio F.

Composição do *corpus* de estudo

Feitas as necessárias considerações e tomando como base as diretrizes traçadas pelos conceitos de autobiografia e de autoficção segundo a matriz francesa,

apresentadas nesta parte de nosso estudo, bem como as discussões já avançadas na Parte I deste trabalho, torna-se possível estabelecer de antemão que a obra de Caio Fernando Abreu, *stricto sensu*, definitivamente não se enquadra nos moldes de uma “autobiografia” conforme estabelecido por Philippe Lejeune para o gênero, com exceção do que já anunciamos em relação à sua única novela infanto-juvenil *Frangas* – pela inusitadamente articulação entre criação deliberadamente ficcional e uma narrativa francamente biográfica que se destacam uma da outra permitindo-nos essa compreensão –, e ainda por uma possível estrutura autobiográfica, deliberada também pelo autor, na organização dos textos que compõem o seu último livro de contos lançado meses antes de sua morte, *Ovelhas negras*, pelos motivos que passaremos a evidenciar nas análises dessas obras.

Nesse sentido, e também amparados pelas discussões conceituais apresentadas nos capítulos anteriores, reconhecemos que o aparente paradoxo citado anteriormente quanto à presença de Caio F. em sua obra se desfaz pela compreensão de uma escrita autoficcional por parte do autor (mesmo à revelia do conceito literário em elaboração), razão pela qual acreditamos ser possível, assim, identificarmos em sua escrita tanto a aplicação de procedimentos autofissionais quanto o estabelecimento de um processo de escrita autoficcional que percebemos ao longo de sua obra. É assim, pois, que estabelecemos um *corpus* composto de textos do autor para justificarmos nossa leitura e identificarmos em que sentido esses textos respondem por uma estrutura com bases autofissionais ou não, ou mesmo para identificação do que seria, assim, sua única incursão pelo gênero autobiográfico.

Após a leitura da obra completa de Caio Fernando Abreu, procedemos ao levantamento do *corpus* destacando de cada obra os textos que melhor contribuem para essa identificação, tanto do ponto de vista do conceito da autobiografia, segundo Philippe Lejeune, como do ponto de vista do conceito elaborado por Serge Doubrovsky ou mesmo do ponto de vista do conceito de Vincent Colonna no que se refere, em especial, à sua categoria de “autoficção autobiográfica”, em que o autor se faz herói da história, organizada em torno de sua própria existência, e que, nos parece, corresponde de modo mais privilegiado aos objetivos de nosso estudo.

A escolha desses textos a serem trabalhados obedeceu ao critério que identificava no texto o que consideramos a) uma autobiografia pautada por um pacto prévio, ainda que elaborada de modo especial mesclada a uma narrativa ficcional infanto-juvenil, b) uma autoficção no sentido estrito, tomando por base aqui a proposta

de Serge Doubrovsky, e c) uma autoficção no sentido lato, ancorada na proposta de Vincent Colonna.

Assim, estabelecendo o *corpus* de estudo para este trabalho, definimos como objeto de estudo para a) a autobiografia, a novela infanto-juvenil *As frangas*, avançando ainda uma aproximada interpretação de *Ovelhas negras* como uma espécie de “romance autobiobibliográfico”. No que se refere ao estudo da autoficção, conforme os conceitos de Doubrovsky e Colonna especificados na seqüência, definimos como representativos da obra de Caio F., num primeiro momento, b) os seguintes textos: do livro *Inventário do ir-remediável*,¹ o conto “Corujas”; de *O ovo apunhalado*, o conto “Oásis”; do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, o conto “O destino desfolhou”; do livro *Ovelhas negras*, o conto “Lixo e purpurina”; do livro *Pedras de Calcutá*, retomado depois no livro póstumo *Estranhos estrangeiros*,² o conto “London, London ou ájax, brush and rubbish”; do livro *Triângulo das águas*, depois retomada em *Estranhos estrangeiros*, a novela “Pela noite”. Num segundo momento, c) do livro *Pedras de Calcutá*, o conto “Garopaba mon amour”; do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, os contos “Saudades de Audrey Hepburn” e “O rapaz mais triste do mundo”; do livro *Ovelhas negras*, o conto “Depois de agosto”; do livro *Estranhos estrangeiros*, a novela “Bem longe de Marienbad”; além dos dois únicos romances escritos por Caio, *Limite branco* e *Onde andaré Dulce Veiga*, curiosamente seu primeiro e seu último livros escritos, que abrem e fecham sua obra ficcional normalmente composta por contos. O *corpus* se compõe assim, no geral, de um livro integral de contos, dois romances, três novelas e nove contos.

Em relação ao conjunto dos textos de Caio consultados para a definição do *corpus*, é importante ressaltar que optamos por trabalhar exclusivamente com sua obra especificamente literária, ou seja, os contos, os romances e as novelas, não contemplando neste estudo sua obra teatral, considerando-se as particularidades da linguagem dramaturgic e suas implicações, que reputamos dever ser objeto de outro trabalho, ainda que sob o mesmo tema da autoficção. Nesse sentido, também descartamos o estudo direto de textos que se encaixem no gênero crônica, pela sua estrutura já explícita que congrega, por si só, tanto elementos reais como ficcionais.

¹ Optamos sempre por trabalhar com a última versão revisada do autor, com o título alterado de “irremediável” para “ir-remediável”, por entendermos ser esta a versão que lhe convinha.

² Embora póstumo, *Estranhos estrangeiros* era um projeto de Caio que não chegou a ser realizado por ele, tendo sido organizado e editado logo após a sua morte segundo algumas diretrizes comunicadas verbalmente por ele a alguns amigos.

Muitas de suas crônicas, entretanto, não deverão ficar de fora deste estudo, devendo compor, nesse caso, o instrumental de que lançaremos mão para embasar ou mesmo respaldar algumas análises e interpretações com vistas ao nosso tema principal. O mesmo se adianta em relação a outros textos não ficcionais do autor, como artigos, cartas, perfis etc. que também serão tomados neste contexto instrumental, conforme descreveremos a seguir.

No que diz respeito ao estudo das obras autoficcionais, a divisão em dois momentos de estudo se refere ao fato de trabalharmos tanto com as elaborações conceituais de Doubrovsky quanto com as de Colonna. O conceito de Doubrovsky pressupõe o reconhecimento da aplicação de um “procedimento” por parte do autor que define sua autoficção em razão da condição do homonimato para a efetivação da escrita autoficcional: o procedimento consiste, assim, na compreensão do modo como se dá, internamente ao texto, o reconhecimento da escrita autoficcional, considerando que todo procedimento implica um modo ou uma conduta reiterada de composição de escrita que, na verdade, repercute um processo que se revela antes externamente. Já no caso do conceito de Colonna, especificamente no da “autoficção autobiográfica”, compreende-se que, pela não necessidade explícita da existência do homonimato, elabora-se a compreensão da autoficção mediante a compreensão de um “processo” (implicando a idéia de um conjunto de procedimentos) em que o autor deliberadamente se imiscui em sua ficção. Assim, em razão da dificuldade de estabelecimento de uma presença real ou de um fato real para essa segunda concepção da autoficção, ou mesmo num dado elemento do texto que revele a questão da leitura supostamente embreada pela exposição de um dado real, propomos a utilização de um recurso que permita tal identificação, ou seja, a identificação dessa presença confirmada pelo recurso da “sobreposição” de textos do mesmo autor.

Para melhor contemplar o emprego desse recurso de leitura, esclarecemos que o “critério da sobreposição” se baseia, *grosso modo*, no reconhecimento e utilização de textos também ficcionais, ou não, que se organizam externamente ao próprio texto literário em estudo, mas que com esse dialogam para melhor elucidá-lo quanto ao que propomos. Assim, a exemplo de uma composição de fotolitos que acaba revelando a imagem final, em todas as cores, pela sobreposição de imagens “fragmentárias” ou de lâminas em que cada uma contém uma faceta da cor, pretendemos ao final dessa sobreposição recuperar a imagem do autor real do texto, revelando sua inserção autoral/real em sua criação. Desse modo, pretende-se com essa “sobreposição” de textos

também ficcionais uma abordagem do texto ficcional base em estudo com a finalidade de fazer nele transparecer a face real do autor fragmentada nos textos auxiliares.

O recurso proposto por nós se diferencia da idéia de um paratexto, segundo Gérard Genette, conforme se verá adiante, por se tratar de um texto literário empregado como elemento externo para a leitura do texto base, também literário. Assim, a identificação de escritas autoficcionais, bem como a utilização instrumental dos textos paralelos do autor e/ou a ele relacionados serão consideradas, para o fim que objetivamos, segundo a compreensão de Gérard Genette, que passamos a discutir.

Elementos paratextuais: instrumentos de identificação

Compreende-se por “paratexto”, segundo as definições de Gérard Genette (1987) em sua obra *Seuil*, todo elemento, textual, verbal e/ou outros, que, de um modo ou de outro, envolve uma obra/texto literário atribuindo-lhe, por assim dizer, as características de um livro. Mais que uma moldura que enquadre o texto principal apresentando-o ou definindo-o como tal, esses elementos na verdade dialogam e complementam esse texto, contextualizando-o e prolongando-o com vistas à sua perpetuação, sua recepção ou mesmo sua consumação. Genette (1987, p.7-8) resume assim sua definição: “*Le paratexte est donc par nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public*”,³ e explica que essas inscrições direcionam a leitura do texto base e são portadoras de uma mensagem autoral, ou legitimadas pelo autor, constituindo entre o texto e o seu entorno mais que uma zona de transição, mas especialmente de transação: “*lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d’un meilleur accueil du texte et d’une lecture plus pertinente – plus pertinent, s’entend, aux yeux de l’auteur et de ses alliés*”⁴ (ibidem, p.8). Genette explica que a compreensão desses elementos paratextuais não necessariamente obedece a uma receita prévia expressa no conceito aqui apresentado, pois diversos textos podem se apresentar de modos diferentes, descartando um prefácio, por exemplo, ou mesmo quando se trata de um autor refratário

³ “O paratexto é, portanto, para nós, aquilo em razão do que um texto se faz livro e se propõe como tal aos seus leitores, e, de modo mais geral, ao público.” As traduções de citações em francês são de nossa autoria.

⁴ “lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público a serviço, bem ou mal compreendida e realizada, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, compreenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados.”

a entrevistas que possam melhor elucidar ou ilustrar seu texto. Além disso, houve épocas em que nem sempre o nome de um autor ou mesmo um título de livro figurava em sua capa, conforme épocas, costumes e culturas que os produziram. E quanto a isso podemos até citar o caso do livro de contos de Caio, *Inventário do irremediável*, que sofreu alterações logo em seu título, apresentando até uma configuração interpretativa bastante diferente da edição original. Muitas são as possibilidades de articulação desses paratextos, sobretudo numa época como a atual em que novidades midiáticas podem intervir nessa concepção trazendo novos elementos que definam a publicação. Isso, no entanto, segundo Genette, jamais poderá comprometer a concepção de um paratexto, considerando sua característica definidora por excelência.

Considerando, assim, a condição de que um paratexto dialoga e se relaciona com um livro e a sua concepção geral, determinando a recepção do texto base e sua materialização, Genette compreende que o local de inscrição desse paratexto pode defini-lo em relação ao texto que ele acompanha ou ao qual se refere. Assim, o autor propõe que todo paratexto se articula espacialmente sob uma dupla demanda, estabelecendo uma divisão que compreende as instâncias do “peritexto” e do “epitexto” na composição do paratexto. Desse modo, por “peritexto”, compreende-se todo elemento paratextual relacionado ao espaço do mesmo volume, como: o título do livro e o nome do autor na capa do livro, a imagem ali reproduzida ou mesmo o texto/a imagem da quarta capa; o prefácio, a epígrafe geral e as relacionadas especificamente a um dado texto do volume, a dedicatória na página de rosto ou de créditos ou mesmo aquela que se articula com um texto específico do volume; as advertências do autor para o modo como pretende que seu livro seja recebido, lido ou mesmo compreendido; os títulos e subtítulos dos capítulos ou as notas explicativas ou traduções que se fazem necessários segundo a concepção do autor etc. Já por “epitexto”, compreende-se toda mensagem ou elemento exterior ao volume, mas que a ele esteja referido por uma relação de pertencimento, ainda que num suporte exclusivamente midiático, como no caso específico de entrevistas do autor sobre sua publicação ou mesmo sobre seu modo de criação, ou ainda na condição de um epitexto privado, como no caso de depoimentos do autor e sobre ele, sua correspondência, seus diários e outros, permitindo-nos inserir aqui demais textos autógrafos do autor que de um modo ou de outro se relacionem com sua criação ou sua produção literária.

Genette reconhece que, de modo geral, os epitextos não necessariamente podem se relacionar diretamente com o que chamamos aqui de texto base ou a publicação

exclusiva propriamente dita, conforme se dá no caso do “peritexto” que se configura quase que como parte inseparável do texto base ao qual está acoplado. Sua observação compreende aqueles textos que geralmente se voltam mais para o autor, sua vida ou sua obra de modo geral, não trazendo especificamente nenhum elemento relacionado ao texto base como matriz. Essa configuração na verdade se apresenta muito fluida, pois em reedições de obras é comum vermos, atualmente, textos que anteriormente poderiam ser considerados “epitextos” comporem uma nova relação com o texto base, tornando-se um perfeito “peritexto”. É o caso de ensaios e/ou depoimentos, entrevistas que normalmente podem acompanhar a nova edição, jogando ainda luzes sobre novas e possíveis interpretações do texto base. Assim, sendo, para efeito do nosso estudo, não convém apegarmo-nos a definições por demais rigorosas ou estreitas que possam comprometer a compreensão dos paratextos na sua função de nos ajudar a compreender, aqui, as criações autoficcionais de Caio Fernando Abreu, interessando-nos assim todo texto que possa para isso colaborar.

Além da questão espacial do paratexto, conforme comentado, também as suas condições temporal, pragmática e funcional importam para Genette. No que se refere à condição temporal, o autor considera elementos paratextuais “ulteriores” e “tardios”, ou mesmo “póstumos” ou aqueles recolhidos e reeditados postumamente numa outra configuração diferente da original, mas sempre do ponto de vista das possibilidades de leituras que esses trazem para a concepção de uma obra, uma vez que o paratexto, segundo o autor, refere sempre um contexto que determina algo em relação à obra e ao autor. Essa condição, em especial, não se apresenta significativa para o nosso estudo, bastando para nossas leituras a concepção espacial desses paratextos assim concebidos e explicitados. Em relação ao *status* pragmático do paratexto, esse se revela pela sua instância ou situação de comunicação, compreendendo a natureza do remetente, sua autoridade e responsabilidade sobre a mensagem e sua força ilocutória, bem como a relação mantida com o destinatário (autor do livro ou o leitor). Percebe-se aqui que o paratexto pode não necessariamente corresponder a uma mensagem original do autor do livro, e sim se configurar num texto de terceiro, como um prefácio, por exemplo, estabelecendo portanto um diálogo entre o autor do paratexto e o autor do livro e também com o leitor, ou mesmo a própria mensagem do autor do livro ao seu leitor geral ou mesmo específico. No que se refere à condição funcional, para Genette, o paratexto cumpre um papel essencial à obra do autor, considerando especialmente que *“le paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome,*

auxiliaire, voué au service d'autre chose que constitue sa raison d'être, et qui est le texte"⁵ (ibidem, p.17).

No que diz respeito aos epitextos propriamente ditos, Genette os classifica ainda como públicos e privados, e essa diferenciação se atém propriamente à idéia de um documento/texto que seria originalmente concebido como público e aqueles textos concebidos originalmente como privados. Ou seja, os públicos compreendem documentos produzidos com a finalidade específica de uma divulgação em sua origem, num contexto de estudo e de conhecimento geral, de propaganda ou exposição de uma obra ou do autor, como as entrevistas, os debates mediados, os depoimentos do autor e também, em sentido lato, sobre ele, as réplicas e as trélicas a críticas publicadas, as resenhas, as matérias jornalísticas sobre o autor e sua obra, os ensaios, comunicações, seminários, simpósios e debates em que o autor esteja colocado em situação de diálogo com uma platéia reunida para com ele, ou sobre ele, discutir aspectos de sua obra etc.; já os privados compreendem aqueles produzidos numa instância particular do autor e que não necessariamente foram, pelo menos em tese, concebidos com o fim de publicação, restringindo-se a um público via de regra restrito e íntimo do autor, como sua correspondência epistolar, as confidências orais ou, em sentido estrito, os depoimentos sobre o autor por parte de familiares ou daqueles que com ele conviveram mais intimamente, os diários do autor ou mesmo prototextos em que esse desenvolve algumas elaborações sobre si ou sobre sua obra, e que depois poderão ser incorporados ou não ao seu texto base ou sua obra. É preciso, no entanto, nuançar essa idéia do epitexto privado no sentido de aceitá-lo sobretudo pela condição, em princípio, de intermediação de um destinatário, ou mesmo pelo próprio leitor como destinatário de seu diário, por exemplo, do qual ele não deixa de ser seu primeiro e talvez único leitor, até que esse diário se torne público ou seja editado. Isso porque, de modo geral, todos esses textos podem, e isso normalmente acontece – quando não por decisão do próprio autor, ao menos à sua própria revelia –, ser depois publicados e divulgados assumindo assim o mesmo *status* dos chamados epitextos públicos. Percebe-se, assim, que Genette reconhece a fluidez de seus conceitos e assim os apresenta, revelando o quanto as fronteiras textuais hoje parecem borradas e tênues quanto a se insistir em definições ou conceituações muito rígidas e intransponíveis.

⁵ “o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, votado ao serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser, que é o texto”.

A relação dessas inscrições com o texto base é contemplada também por Philippe Lejeune (1996, p.45) em seu livro *Le pacte autobiographique*, que identifica nessa “franja” do texto impresso a diretriz traçada para a sua leitura, antecipando assim o que Genette chamaria depois de paratexto. E é com base nessa condição dos paratextos em relação ao texto base que reconhecemos o seu papel para a identificação também da autoria ou das relações autorais com o texto e o leitor. Julgamos, para efeito deste estudo, não ser necessário desenvolver aqui os aspectos históricos e as características particulares de cada paratexto elaborado por Genette em seu livro *Seuils*, considerando ser-nos suficiente a concepção básica de que todo paratexto, articulado sob as categorias complementares de peritexto e epitexto, conforme já anunciado, define e orienta uma leitura, como bem nos apontam Genette e Philippe Lejeune.

Peritextos e epitextos de Caio F.

A obra de Caio Fernando Abreu não apresenta, evidentemente, nenhuma novidade em relação à presença de paratextos que a constituam e que se revelam comuns a toda obra literária, como bem adverte Genette ao identificar os paratextos e discorrer sobre suas relações com o texto base autoral. Essa configuração, entretanto, merece destaque em se tratando de Caio porque ele atribuía ao paratexto uma importância capital em sua obra, chegando mesmo a bordá-la com essas inscrições de um modo obsessivo. A impressão que se tem é de que, de tão comum e abundante em seus textos, uma epígrafe ou mesmo uma dedicatória já nem se destaca quase como uma inscrição à parte do texto base, parecendo, antes, com ele compor uma unidade inquebrantável, como se não pudesse existir um texto se não houvesse antes uma dessas inscrições, e que essas parecem ter sido pensadas exatamente no momento em que o próprio texto fora gerado/produzido. Percebe-se, assim, que Caio não abre mão de apresentar seus textos sempre emoldurados por uma ou mais epígrafes, por dedicatórias exclusivas a cada conto, além daquelas mais amplas e gerais que dialogam com o projeto do livro proposto, acompanhadas quase que invariavelmente de uma advertência de leitura, uma história de sua composição, marcando o tom da recepção da obra, pelo menos pela óptica do autor.

Nesse sentido, as epígrafes de Caio F., de modo geral retiradas de letras de músicas nacionais ou estrangeiras, mais que antecipar um potente diálogo de seu texto com a situação geralmente retratada na música, mais que ilustrar um texto ou apresentá-lo, funcionavam como uma verdadeira trilha sonora que deveria acompanhá-lo, como normalmente se vê em contos cujo título ou a epígrafe se apresenta acompanhada de uma recomendação – no conto “O ovo apunhalado” lê-se na epígrafe: “Para ler ao som de *Lucy in the Sky with Diamonds*, de Lennon & McCartney”; no conto “Garopaba mon amour” de *Pedra de Calcutá*, lê-se: “Ao som de ‘Symphony for the Devil’”; no conto “Os sobreviventes”, lê-se: “Para ler ao som de Ângela RoRo”; no conto “Pela passagem de uma grande dor”, de *Morangos mofados*, lê-se: “Ao som de Erik Satie”, e assim acontece em muitos outros contos. Caio era extremamente musical, cresceu ouvindo música pelo rádio da família, e consta que era ninado pelas tias ao som de pesados boleros, tangos e tantos outros ritmos da época de ouro do rádio. Isso por certo contribuiu para criar no espírito do autor, já desde menino, uma apreensão do mundo que fatalmente deveria passar pela realização musical, além de abrir-lhe os ouvidos para captar todo sentimento que cada canção pretende comunicar. Essa relação de Caio com a música popular foi muito bem estudada por Isabella Marcatti (2000), que em seu trabalho de mestrado intitulado *Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu*. E de fato não há texto de Caio que não apresente uma nota musical para acompanhá-lo, e até mesmo em suas cartas isso acontece com muita frequência, fazendo despontar aqui ou ali uma frase solta, por vezes até sem as devidas aspas, marcando assim um cruzamento da música com sua vida, com sua história, com seu texto.

Essas recomendações musicais que orientavam seus textos acabavam surtindo ainda um efeito típico de um “clipe” a cada conto, permitindo ao leitor uma leitura quase que cinematográfica da própria criação ao unir imagem e som, música e movimento, determinando a apreensão do conteúdo do texto. Nesse sentido, numa apropriação da imagem criada por Cortázar para explicar a relação do conto com o romance por meio da comparação da fotografia com o cinema, poderíamos recriar essa associação reconhecendo que, para Caio, essa relação se espelharia melhor na imagem do “curta-metragem” ou do “clipe” (no caso do conto) em relação ao “longa-metragem” ou “cinema” (no caso do romance), uma vez que, além da musicalidade e da música sugerida, os contos de Caio, muitas vezes, não se organizam a partir de uma narrativa tão linear ou cronológica, e invariavelmente sobrepõe imagens e recortes textuais, fluxo de memória e escrita linear, presente e passado condensados na narrativa, *flashbacks*,

textos epistolares etc., ilustrando uma espécie de escrita alográfica com suas dimensões em destaque, como poderá ser visto em algumas de nossas próximas análises. Aliás, cinema era outra forte referência em Caio, e em seu depoimento gravado para a televisão francesa quando de sua estada por dois meses em Saint-Nazaire como bolsista da Maison des Écrivains Étrangers, onde escreveu a novela “Bem longe de Marienbad”, publicada originalmente em francês pela Arcane XVII da Maison, Caio conta que nas oficinas de literatura que dava no Brasil orientava sempre seus alunos a imaginar onde estaria a câmara que via a ação narrada; ou seja, o foco narrativo para ele era assim percebido como uma câmara, o que de resto se pode constatar em muitos de seus contos e, em especial, no romance *Onde andaré Dulce Veiga*, de 1990, que não sem motivo se apresenta como um “romance B”, bem ao estilo dos chamados “filmes B”, aqueles filmes que, embora não contassem com orçamentos e enredos tão elevados, acabavam por sua vez superando expectativas, tornando-se preferidos dos cinéfilos.

No que se refere às dedicatórias de seus contos, além, é claro, das dedicatórias gerais na abertura do livro, Caio não fazia a menor questão de ser econômico, e a eventual ausência de alguma dedicatória, epígrafe ou mesmo recomendação seria motivo ou para se desconfiar da qualidade da edição ou mesmo da possível autenticidade do texto pela falta de um elemento imprescindível, talvez, que logo denunciaria a manipulação. A presença da dedicatória, como já reconhecia Genette (1987, p.139), marca de forma irrevogável para o “*dédicataire*” sua responsabilidade em relação ao texto que lhe é dedicado. No que se refere às dedicatórias de Caio, e para os objetivos deste estudo, essa verdade é inquestionável, pois, como já adiantamos no Capítulo 2 da Parte I, as dedicatórias de Caio sempre procuraram selar de modo irrevogável a relação do autor com o objeto de seu texto, ou seja, o amigo, o familiar, o amante ou mesmo o “desafeto”, ainda que esta última condição fosse muito rara ou somente pudesse assim ser interpretada de modo enviesado como um recado a um ex-amante, mas sobretudo no caso do conto “O escolhido”, reunido depois em *Ovelhas negras*, concebido originalmente numa situação especial conforme explica o próprio Caio na moldura que deu a esse conto nesse livro:

Esta história foi escrita sob encomenda para o *Jornal do Brasil*, às vésperas do segundo turno das eleições para Presidente em 1989. Com base em material de arquivo sobre a infância dos dois candidatos, a idéia era publicar um conto de Márcio Souza sobre Lula da Silva, outro meu sobre Fernando Collor. No dia marcado, os textos não saíram. Liguei para o *JB* e o editor informou: a direção do jornal considerara o texto altamente ofensivo. Meses depois foi publicado no bravo

e breve jornal alternativo Verve. Uma curiosidade: ao procurá-lo para inclusão neste volume, foi o único que não consegui encontrar. Até que, em São Paulo, Gil Veloso achou-o no dia exato da morte de Dona Leda Collor de Melo.

A publicação do conto havia sido barrada no jornal à época porque seu conteúdo associava a imagem de Collor de Mello ao diabo por meio de um pacto feito entre eles em meio a um sonho ainda na infância do candidato, imagem que por certo causaria um tremendo mal-estar sobretudo para o jornal, uma vez que Caio não temia nenhuma represália caso Collor vencesse as eleições – o que de fato aconteceu e nas circunstâncias em que isso se deu –, por jamais fazer concessões a ninguém como escritor e também como cidadão. Não se fica sabendo qual teria sido a dedicatória original, mas a da edição de *Ovelhas negras*, certamente pelos motivos por ele expostos, contemplou “À memória de Dona Leda Collor de Melo”, aliás nomeada no conto, como também seu filho Fernando.

As dedicatórias de Caio eram assim tão transparentes, que normalmente, com um pouco mais de sensibilidade ou mesmo de alguma informação adicional, em razão até da década já passada desde a morte de Caio, pode-se associar sem temor o nome explicitado na dedicatória ao texto que segue. Mas também acontecia de alguns amigos, depois, se virem num determinado texto e não compreenderem exatamente a dedicatória revelando outra pessoa. Isso aconteceu sobretudo com o conto “Dama da noite”, dedicado a Márcia Denser, conforme já comentamos, e que levou a *performer* transex Claudia Wonder a revelar que na verdade a figura de mulher revelada no conto teria sido a dela, conforme sentira das conversas mantidas com o amigo Caio. Márcia Denser, como pudemos adiantar, chega a cogitar que o modo como a personagem descreve e observa a anatomia do homem é mesmo muito distante daquela do olhar de uma mulher, estando assim mais adequada ao olhar de um travesti, como de fato é Claudia Wonder. Denser e Wonder chegam a concordar que na verdade Caio deve ter mixado no conto as duas imagens das amigas que com ele freqüentava bares da noite paulistana nos idos de 1980, prestando-lhes assim uma dupla homenagem.

Particularidades, homenagens, disputas e revelações à parte, essa forma como Caio concebia e manipulava seus paratextos, ou mais precisamente esses “peritextos”, já que estamos aqui falando agora das epígrafes e dedicatórias, possibilita-nos agora identificar muitas de suas criações como escritas autoficcionais, pois em muitos desses textos é sobretudo pela dedicatória que se podem reconstruir relações de homonimato entre autor-narrador-personagem dos contos, segundo a concepção da autoficção por

Serge Doubrovsky. Como veremos em nossas análises e interpretações da Parte III deste estudo, essas dedicatórias, sobretudo, funcionam como um potente instrumento para o reconhecimento do fato real inserido na construção ficcional de Caio. É por essa circunstância que, pouco antes, definimos o *corpus* de estudo em dois momentos de abordagem, considerando que o elemento peritextual contido em determinados contos e livros permite essa reconstrução da autoficção de Caio nessa chave conceitual ou mesmo o seu reconhecimento como tal.

Reconhecemos, assim, que, se os “peritextos” permitem, como pretendemos, essa leitura da obra de Caio, os “epitextos”, por sua vez, também não deixarão de cumprir essa função, não apenas para muitos casos tradicionais de autoficção, mas especialmente para a identificação de uma escrita autoficcional nos moldes propostos por Vincent Colonna que ampliam essa possibilidade, como já discutido antes. Desse modo, não deixaremos de recorrer a entrevistas de Caio, seus textos-depoimentos publicados em revistas, mas também a depoimentos de terceiros sobre ele. Em especial, sua correspondência se revela um instrumento poderoso para o conhecimento de suas experiências, mas também de seu modo de criar, pois se constitui em documento privilegiado de registro dessas relações entre vida e literatura, vida e escrita.

As cartas de Caio F.

Em *Seuils*, Genette (1987, p.376) cita as impressões de Zola e Flaubert sobre Balzac após a leitura de suas cartas, ilustrando o modo diametralmente oposto em que essas impressões se colocam para revelar uma face do autor por certo desconhecida de todos. E destaca que a correspondência pode ser utilizada com grande vantagem como uma espécie de testemunha da obra de um autor, sobre sua gênese, sua publicação, sobre a recepção pública e crítica e sobre a opinião do autor a respeito de si mesmo em cada etapa de composição dessa obra, variando sempre, evidentemente, conforme a exposição do autor ao seu remetente. Essa condição revela-se para Genette, mais ainda que os próprios diários íntimos, como um verdadeiro diário de bordo.

As cartas de Caio F. parcialmente publicadas em 2002 sob organização de Italo Moriconi vêm revelar, tal como Genette adianta em sua explanação sobre esse tipo de epitexto privado, uma face do autor um tanto diferente daquela que muitas vezes ele mesmo cultivou em sua obra ou mesmo em suas entrevistas ou aparições públicas. Ou seja, longe de mostrarem uma pessoa por demais mergulhada em angústias, dores,

depressões, em ambientes lúgubres e melancólicos, trazem à tona um Caio extremamente bem-humorado, invariavelmente carinhoso e atento aos movimentos da vida e dos amigos, atento e cuidadoso em relação à família, e sobretudo otimista quanto à vida ou mesmo quanto aos inúmeros desafios que a difícil vida de um escritor brasileiro pudesse lhe impor. Essas cartas, contudo, não deixam de expressar, até de modo ostensivo, muitas dificuldades vividas pelo autor no seu dia-a-dia, especialmente quanto a problemas de moradia, que foram muitos e durante toda a sua vida, tanto em Porto Alegre quanto no Rio, em São Paulo e no exterior. O excesso de trabalho jornalístico como crítico e resenhista, ou de revisão e copidesque que o obrigava a se distanciar de seus projetos de livros, de sua escrita ficcional normalmente aparece nas cartas, mas sempre traz acompanhado da lamúria um tom jocoso como o fato de ter que “costurar para fora” para poder sobreviver, já que pelos livros exclusivamente não conseguia o sustento necessário. Mesmo no pior momento de sua vida, quando a doença se manifestou de forma avassaladora, Caio ainda procurava manter o bom humor, e com muita ironia e sarcasmo procurava esconder seu sofrimento, transformando-o por vezes em matéria de sua escrita, mas sem jamais abandonar a esperança que parecia ser uma marca muito pessoal, apesar da dor.

Esse bom humor de Caio geralmente se expressa pelas brincadeiras que fazia ao escrever procurando muitas vezes reproduzir na escrita o sotaque gaúcho que até nem mais trazia na fala, a não ser por alguns descuidos ou mesmo por sua vontade de assim se expressar. Além disso, usava e abusava de expressões da linguagem “*queer*” (“bicha”) ou mesmo do “pajubá” (ou “bajubá”), uma configuração lingüística que mistura termos do nagô e do yorubá, amplamente utilizado em rituais de umbanda e candomblé e incorporado por travestis, transgêneros e pessoas da noite que o empregam como um código próprio e secreto para se comunicarem entre si e se defenderem de ações violentas da polícia ou da intolerância da própria sociedade. Em razão mesmo dessa sua vivência na noite e pelo seu modo de sempre brincar com os amigos, Caio se apropriava de termos e expressões que ouvia ou mesmo os inventava ou recriava com muita sagacidade, e que depois eram incorporadas normalmente ao linguajar comum, como “dar a Elza” para dizer que alguém surrupiou algo de alguém; “saia justa” para indicar uma situação constrangedora; “lasanha” para identificar alguém bonito e “apetitoso”; “lhama” para identificar pessoas que ainda se portavam como “bichogrilo”. Num texto carregado de humor e sarcasmo, “As quatro irmãs (psico-antropologia fake)”, Caio conta a lenda de quatro “irmãs” protótipos do gay masculino que podem

ser identificadas pelos nomes e suas respectivas características: “Jacira” são os gays assumidos e felizes com isso; “Telma” (da música “Telma eu não sou gay”, interpretada por Ney Matogrosso) são aqueles que se escondem num comportamento heterossexual, mas, ao beber, acabam “dando pinta”; “Irma” são aqueles que todo mundo jura que é gay, mas que ainda não se “descobriu”, por isso normalmente se casam com mulheres; “Irene”, aqueles que, embora assumidos, não “dão pinta”, não exibem nem constroem, geralmente analisados, cultos e serenos quanto à própria sexualidade.

Na apresentação que escreveu à edição dessas cartas, Moriconi (2002a, p.15) comenta que, para Caio, sua correspondência era parte integrante do seu cotidiano, do mesmo modo como falar ao telefone, trabalhar e realizar suas tarefas domésticas diárias. Mais que isso, reconhece:

Na medida em que o trabalho de Caio era escrever, as cartas fazem parte do mesmo momento produtivo de que brotam suas crônicas, suas ficções, suas peças teatrais, suas resenhas e matérias jornalísticas, assim como presumivelmente seu diário, ainda não revelado ao público.⁶ Tudo produto de um mesmo processo de vida se fazendo na escrita, enunciação e enunciado condicionando-se mutuamente, escrita alimentando-se de vida, vida transcendida pelo simbólico, metáfora que universaliza.

O trabalho do organizador das cartas revela seu empenho em recuperar o que ele chama de “o romance fragmentado de uma vida”, considerando:

No romance de uma vida, mais por ser romance do que por ser vida simplesmente, tudo que é relatado parece adquirir sentido, sendo o sentido maior dado pelo próprio fim da vida, ponto final do romance mas não necessariamente fim do escritor, já que escritor e escritora são aqueles indivíduos que sobrevivem a si próprios através de cartas deixadas aos pósteros, sua obra escrita. Diante dos limites, o começo e o fim, o que acontece no meio adquire característica de verdadeiro épico do cotidiano. A carta faz com que cada momento desse desenrolar épico configure um clímax, visando ao sublime histórico (cf. Fredric Jameson) que nosso tempo hedonista-consumista oferece em migalhas, no contexto de uma narrativa cujo final (a morte por Aids) Caio previu desde os 35 anos de idade, mas não quis roteirizar por antecedência. Por nada antecipar na narrativa é que cada carta se torna tão importante, epifania instantânea, porém repetível. (ibidem, p.17)

Moriconi observa ainda que, para além do romance de uma vida, as cartas de Caio acabam também espelhando e esboçando um painel da vida literária nos anos

⁶ Os diários de Caio permanecem inéditos, ainda mantidos sob a guarda da família, ao contrário de grande parte de seu acervo mantido sob a guarda do Instituto de Letras da UFRGS, sob a responsabilidade da Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva. Em razão disso, os diários, apesar de sua importância para este estudo, não puderam compor a relação dos epítextos consultados e analisados.

1970, 1980 e 1990 no Brasil, uma vez que sua vivência jamais esteve dissociada de todos os movimentos dessas décadas, sejam eles literários, históricos ou mesmo cotidianos. Mas a importância dessas cartas para este estudo está sobretudo no modo como Caio articulou essa vivência cotidiana estreitamente colada à sua escrita. Assim, é possível recompor – como pretendemos fazer adiante – contos inteiros de Caio esboçados e estruturados em suas cartas, ou mesmo personagens de contos ou de romances que circulam pelas cartas como figuras reais de seu cotidiano, e que depois aparecem “encarnados” em meio a uma trama romanesca que por vezes lançam a dúvida se de fato se trata de uma criação ou de um ser real cujas fronteiras borradas da ficção e da realidade, como também do imaginário, impedem revelar.

As crônicas de Caio F.

Segundo as discussões e definições de Genette quanto aos paratextos, as crônicas de um autor, legitimamente constituídas como um gênero literário, não se enquadram nessa configuração exatamente por responderem por uma estrutura original e típica de um texto literário base, elas também passíveis de serem ornadas por elementos peritextuais e epitextuais que a componham e a definam. Nesse contexto, não seria apropriado lançar mão de crônicas de um autor para explicar e identificar elementos de sua obra. Essa relação, entretanto, parece-nos possível para os fins deste estudo, considerando nossa proposta anterior de “sobreposição” de textos como recurso metodológico para a identificação de uma escrita autoficcional de Caio F., especificamente pela constituição própria desse gênero que, pela sua constituição híbrida, mescla naturalmente fatos reais e ficção, e essa é especificamente a função e a razão de existir do gênero.

Em seu tradicional e sempre citado ensaio “A vida ao rés-do-chão”, Antonio Candido (1992a, p.13) se regozija com o fato de a crônica ser um gênero considerado “menor” para a literatura, contrariamente ao que acontece com os gêneros “maiores”, mais consagrados, como o romance, a poesia, o teatro. E sua razão de assim pensar é muito simples, “porque sendo assim ela fica perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura”. Percebe-se que essa concepção de Candido se casa muito bem com a intenção de Caio F. ao falar de sua literatura, destacando a sua proximidade com as ruas, com a vida, com o que

lateja e o define como ser humano, o que por certo muito o aproximou da crônica como modo de expressão, mas não só por isso, como se verá adiante. E José Castello (2006) reconhece essa particularidade da obra de Caio ao considerar que “Sua literatura está, de tal modo e em tal intensidade, ligada à vida e à experiência imediata, que se torna difícil, até mesmo, falar em sua ‘obra’, no sentido de uma produção fechada e coesa. Obra em progresso e interrompida bruscamente pela morte, não mais que isso”.

Candido (1992a) destaca ainda a importância do gênero pelo seu poder de “humanizar” a literatura, trazendo-a mais para perto da vida real não só do escritor que a concebe, mas também do leitor que dela se compraz:

Principalmente porque ela elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (ibidem, p.14)

O crítico avança em suas considerações destacando a origem da crônica – que muitos acreditam ser um gênero eminentemente brasileiro, pela forma como vicejou entre nós e tão legitimamente assumiu a dicção nacional – até suas configurações mais modernas, de fato cada vez mais distanciada de uma necessidade de informar, como originalmente fazia, para se tornar uma elaboração lingüística cada vez mais próxima da literatura propriamente dita em seu poder de recontar a vida, as histórias, o cotidiano. O cenário da literatura e sua magnitude, de modo geral, que Candido pinta para contrapor à idéia da crônica como uma escrita mais leve, menos excelsa, e por isso mais capaz de restaurar ou edificar a realidade mais próxima do homem, no entanto, não nos parece hoje tão defensável, pois nem mesmo a literatura hoje se ocupa de imagens assim tão grandiosas, excelsas e preñes de adjetivos, como também a crônica não necessariamente se veste de leveza e humor para quebrar toda monumentalidade de uma suposta literatura que já nem cultiva tanto esses valores. Suas considerações, no entanto, são pertinentes e insuperáveis para a história e a compreensão da evolução do gênero no Brasil. E servem sobretudo para ilustrar o quanto de vida real e história pessoal do autor se entranha na sua concepção, na sua criação, permanecendo justamente como um documento não só relacionado ao tema desenvolvido pelo autor e sua inserção em meio à realidade, mas sobretudo pelo seu modo de ver o mundo, de construí-lo para si e de reelaborá-lo por meio da criação literária.

É, porém, com José Castello (2007) que apreendemos uma das mais vivas características da crônica e que se revela de grande utilidade para este estudo: a posição do autor ao concebê-la e a maneira como consegue amalgamar a realidade à ficção, revelando no gênero uma circunstância que muito se aproxima da idéia da autoficção. Segundo Castello, na crônica o autor

Pode falar de si relatar fatos que realmente viveu, fazer exercícios de memória, confessar-se, desabafar. Mas pode (e deve) também mentir, falsificar, imaginar, acrescentar, censurar, distorcer. A novidade não está nem no apego à verdade, nem na escolha da imaginação: mas no fato de que o cronista manipula as duas coisas ao mesmo tempo – e sem explicar ao leitor, jamais, em qual das duas posições se encontra. O cronista é um agente duplo: trabalha, ao mesmo tempo, para os dois lados e nunca se pode dizer, com segurança, de que lado ele está.

Na verdade, ele não está em nenhuma das posições, nem na da verdade, nem na da imaginação – mas está “entre” elas.

Castello reconhece que o autor da crônica luta contra duas restrições: se, por um lado, pode ser apontado como aquele que distorce uma “realidade” passível de ser tratada de modo jornalístico, por outro, sofre o risco de perder-se em questões por demais cotidianas colocando em xeque “a liberdade e o assombro que definem a literatura” (ibidem). Mas essa condição de nômade ou cigano, que circula entre uma instância e outra sem fincar o pé numa ou noutra, segundo Castello, é que imprime no cronista sua arte, ao se limitar a sentir e a escrever, desbravando com sua escrita “novas conexões entre a literatura e a vida – sem que nem a literatura, nem a vida venham a ser traídos” (ibidem), promovendo assim dois caminhos: “o que leva da literatura ao real, e o que, em direção contrária, conduz do real à literatura” (ibidem). Nisso, para o crítico, reside a potência da crônica, ou seja, “sustentar-se como o lugar, por excelência, do absolutamente pessoal” (ibidem). E finaliza assim seu ensaio, reconhecendo que, se não originalmente brasileira, a crônica ao menos encontrou no Brasil o melhor campo para vicejar:

Gênero fluido, traiçoeiro, mestiço, a crônica torna-se, assim, o mais brasileiro dos gêneros. Um gênero sem gênero, para uma identidade que, a cada pedido de identificação, fornece uma resposta diferente. Grandeza da diversidade e da diferença que são, no fim das contas, a matéria-prima da literatura. (ibidem)

É verdade que depois de Clarice Lispector, a quem a idéia de gênero não pegava mais, a crônica assumiu nova configuração, cada vez mais elaborada literariamente falando, mas sem jamais perder uma espontaneidade ou uma leveza de escrita, não de

tema, que sempre a caracterizaram, independentemente do assunto em pauta. É assim, pois, que Clarice se vê diante da, para ela, difícil situação de ter de escrever crônicas, escrevendo uma:

Ser cronista

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender.

Crônica é relato? é uma conversa? é o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o Jornal do Brasil, eu só tinha escrito romances e contos, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber.

E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo. Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escreve se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender. (Lispector, 1984, p.155-6)

Dificuldade que também parece ter sido sentida pelo jovem Caio, de apenas 22 anos, como se depreende desta sua crônica do início de 1970, encontrada em meio aos seus papéis:

Pediram-me uma crônica. Mas o problema é que não sei escrever crônicas. Além disso, irrita-me essa coisa de espaço determinado, limitado número de palavras, como se o que se sente pudesse ser picotado aqui ali até atingir seu nível exato de expressão. Parece-me uma coisa sentida ou vivida determina sua própria extensão, caso contrário é forjada. Mas eu dizia que haviam me pedido uma crônica. O ser da crônica me assusta, talvez porque seja ao mesmo tempo o ser da coisa escrita e o ser de quem escreve, sem possibilidade de disfarce. No conto você pode fingir: fingir que o que você conta não foi existido por você, mas por seu personagem; o mesmo dá-se no romance ou na novela. No ensaio, você propriamente dito não interessa, mas sim o que você diz. E na poesia existe a preocupação maior com as ressonâncias, as palavras, a estrutura que, por assim dizer, reduzem você ao mínimo possível – já que você fatalmente se colocará em tudo que faz. A crônica é terrível. Se você diz: eu estava na esquina, era você

mesmo que estava na esquina, sem jeito de dissimular. Talvez por isso mesmo seja considerada um subgênero: tudo que não se tolera é sub. Assim, o nosso subdesenvolvimento, para dar um exemplo-chave (ou chavão). Mas essas considerações sobre o ser da crônica não me eximem de escrever a própria. Lembro-me de “Carta desesperada”, de Mário Quintana: “o melhor é te descrever, simplesmente, a paisagem”. Mas não há paisagem: só as paredes incrivelmente rosadas deste quarto, a carnação verde de minha máquina, um pedaço de rua através da janela meio fechada por causa do barulho insuportável dos bondes. É janeiro, e o ano começou há pouco mais de uma semana. Mil novecentos e setenta. [...] ⁷

É provável que Caio não tenha lido, então, a crônica de Clarice, que é de 22 de junho de 1968, publicada no *Jornal do Brasil*, e mais uma vez é possível perceber aqui o cruzamento da experiência de Clarice com a de Caio, que depois também abraçariam o gênero como meio de sobrevivência. Porém, mais que isso, Márcia Denser identifica na formação de sua geração, também a de Caio, a forte presença do “cronismo” como formatação do gosto literário. É assim que ela afirma em seu depoimento para este estudo:

nós somos filhos de uma coisa que era muito séria, chamada “cronismo”. Nós somos filhos de Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, e essa grande arte, e essa grande literatura era feita nas revistas, que a gente encontrava em consultório dentário, ou na cabeleireira da mãe, ou no oculista. Não precisava ir à biblioteca. A grande arte, Raquel de Queirós, Paulo Mendes Campos, esses caras todos, você achava no consultório dentário [...] é que a gente tomou contato com a literatura, literalmente, aí, pela revista, que era a *Cruzeiro*, *Manchete*, *Fatos & Fotos*, que tinham nos consultórios, nos médicos, na própria banca de revista. Então os escritores escreviam efetivamente e escreviam grandes coisas. Eu acho, assim, que dentro dessa linha, a gente está mais do que inserido porque eles adaptavam já uma linguagem dos romances próprios a uma linguagem de crônica, porque a crônica é um gênero brasileiro. Aí se amalgamou o conto, tal como foi concebido já no final dos anos 70 por Rubem Fonseca e posteriormente por mim e Caio. Eu acho que é um amálgama dessa crônica, que não é mais aquele romanejo, e também é produto acumulado dos sul-americanos todos, da realidade urbana brasileira. Foi isso que nós conseguimos absorver. Foi essa linhagem, e é isso que nós estamos continuando. Será que a gente pode considerar Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino a primeira geração da indústria cultural? Talvez sim. Talvez já é indústria cultural *Cruzeiro*, *Manchete* e *Fatos & Fotos*. Depois haveria outra geração antes de nós, que era José Rubem, Clarice, Guimarães, uma geração que foi para o outro lado, de repente. Não quis fazer muitas concessões, mas tinha todo o pessoal que fez um outro trabalho. Mas nós ficamos dentro dessa linha da cultura de mercado. Um amálgama, né? Porque parece que a Clarice não fez essa mistura. Ela se manteve na sede literária...

Denser parece ter razão em suas considerações, pois de fato a apropriação do “pop” na literatura brasileira, bem como o emprego de outras dicções na escrita, se deu

⁷ Texto que compõe o acervo da Caio no Instituto de Letras da UFRGS.

mesmo com escritores de sua geração, e em relação a isso, ela e Caio são dois dos maiores expoentes representantes dessa escrita amalgamada, dessa postura mais solta diante da literatura e da vida. Por certo em razão dos apelos da indústria cultural que já nos finais dos anos 1960 começavam definir seus contornos no Brasil, imprimindo uma aceleração maior na escrita e na leitura, interferindo na dicção da escrita, mas seguramente pela necessidade de se encontrar novos modos de expressão, novos meios de fazer literatura, dando ensejo a muita inovação também hoje verificada na nossa literatura.

Em seu prefácio à segunda edição de *Pequena epifanias*, o livro de crônicas de Caio publicado postumamente – reunindo pela mão de seu amigo e “secretário” Gil Veloso 62 de suas crônicas publicadas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora* –, Antonio Gonçalves Filho (2006, p.9), editor do Caderno 2 do *Estadão* na segunda fase em que Caio passou a colaborar com o jornal em 1993, tendo composto a primeira turma que criou o suplemento nos anos 1980, apresenta seu depoimento do modo como conheceu Caio na redação e de como ele se relacionava com a crônica: “A primeira vez que o vi na redação pareceu-me algo distante, avesso a seguir a tradição do gênero que consagrou Rubem Braga. Estava disposto a fazer da crônica uma narrativa explicitamente autobiográfica e escandalosamente literária”. Gonçalves Filho reconhece que ao optar pela epístola, no caso de suas famosas crônicas “cartas para além dos muros”, abdicava de sua história pessoal em favor da literatura. E finaliza seu prefácio às crônicas de Caio apresentando-as como as suas últimas palavras:

Sua primeira linguagem, incontaminável, foi a da sua presença real no mundo, a consciência de que teria de experimentá-lo com o corpo, escrever sua história com as chagas do laboratório lingüístico em que esse foi transformado pelo próprio autor muito antes da doença terminal que o levou. Da morte mítica que o inspirou a começar um diário um mês antes de partir, só se pode assumir como modelo alguém além do mundo secular. Mas, como os mortos não se exprimem, Caio tratou de adiantar o expediente para que não fosse mal compreendido. Aqui estão suas últimas palavras. (ibidem, p.13)

Narrativas naturais e narrativas artificiais

Em “Protocolos ficcionais”, a sexta e última conferência apresentada em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, conferências essas originalmente proferidas na Universidade de Harvard, Umberto Eco (2006) comenta a respeito da distinção que

muitos teóricos fazem entre *narrativa natural* e *narrativa artificial*. Para ele, a primeira descreve fatos que ocorreram na realidade, enquanto a segunda “é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional” (ibidem, p.126). Sua receita para que se reconheça a narrativa artificial está no reconhecimento do “paratexto”, ou seja, “mensagens externas que rodeiam um texto”. E ele considera, inicialmente: “Um sinal paratextual típico da narrativa de ficção é a palavra ‘romance’ na capa do livro. Às vezes até o nome do autor pode funcionar dessa maneira; assim, os leitores do século XIX sabiam sem sombra de dúvida que estavam diante de uma obra de ficção quando o frontispício do livro anunciava que foram escrito ‘pelo autor de *Waverley*’. O sinal textual (quer dizer, interno) de ficcionalidade mais óbvio é uma fórmula introdutória como ‘Era uma vez’” (ibidem).

Eco, reconhece, no entanto, que nem sempre esses limites são tão bem definidos quanto a teoria podia levar a crer, sobretudo quando as instâncias ficcionais são apresentadas ou articuladas a contextos em que dominam as prerrogativas da informação jornalística, por exemplo. O mesmo se pode dizer de um contexto contrário, como é o caso do romance, mais especificamente da literatura, que, por definição, se articula num espaço eminentemente romanesco, e não naquele destinado à informação puramente. Para justificar sua constatação, cita o fato famoso da descrição da invasão da terra por marcianos pelo programa radiofônico de Orson Welles em 1940, simplesmente pelo fato de que todo noticiário radiofônico constitui-se em exemplos da citada narrativa natural. Cita ainda outro fato ocorrido consigo mesmo, quando um amigo seu, escritor, decidiu publicar na terceira página de um jornal italiano um conto cujos personagens tinham o mesmo nome do autor, Giorgio Celli, e o seu, Umberto Eco. No conto intitulado “Como matei Umberto Eco”, Celli contava como essa morte teria se dado em razão de um invento em que teria injetado num tubo de dentifrício uma substância química que atraía vespas sexualmente, usado por Eco para escovar os dentes antes de se deitar. Um enxame de vespas teria assim sido atraído para os lábios de Eco que não teria resistido às ferroadas mortais das vespas enlouquecidas. Desse modo, não somente os garçons do café em que Eco entrou pela manhã respiraram aliviados ao vê-lo, como também o reitor de sua faculdade teria se chocado com a notícia. Na verdade, o mal entendido se dera em razão de que, na Itália, ao menos até bem pouco tempo, todo texto de artes e letras era publicado na terceira página dos jornais, e aquele conto fora ali publicado naquela manhã, tendo os editores a certeza de que o texto teria sido recebido

como uma produção ficcional, como de hábito. Isso, contudo, não pareceu suficiente para que as pessoas, em razão do suporte jornalístico, desassociassem a ficção da realidade, pelo hábito adquirido de conceber um jornal como repleto de narrativas naturais, e não artificiais.

Os fatos narrados na verdade reforçam a idéia de Eco de que, embora a narrativa artificial seja identificável por ser mais complexa que a natural, “qualquer tentativa de determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e artificial em geral pode ser anulada por uma série de contra-exemplos. Poderíamos, por exemplo, definir ficção como uma narrativa em que as personagens realizam certas ações ou passam por certas experiências e na qual essas ações e paixões transportam a personagem de um estado inicial para um final. Contudo, poderíamos aplicar a mesma definição também a uma história séria e verdadeira como, descreve naturalmente Eco: ‘Ontem à noite à noite, eu estava faminto. Saí para comer. Pedi bife e lagostas e depois fiquei satisfeito’” (ibidem, p.127).

O estudioso italiano, no entanto, reconhece que mesmo essa informação baseada numa suposta verdade poderia ser reescrita de muitos modos, até mesmo apresentando uma solução plausível e mais palatável se a frase pudesse ainda ser reformulada com recursos extraficcionais. Com isso, ele acaba mostrando, por meio de alguns exemplos extraídos da literatura universal, aberturas de textos que tanto podem parecer ficcionais não o sendo, em princípio, ou vice-versa. Ele reconhece, porém, que alguns sinais ficcionais podem ser mais ou menos explícitos, como “o começo *in medias res*, um diálogo de abertura, a insistência numa história individual e não geral, e, acima de tudo, sinais imediatos de ironia”, mas adverte: “Basta, porém, encontrar uma única obra de ficção que não apresente nenhuma dessas características (poderíamos citar dezenas de exemplo) para afirmar que não existe um sinal incontestável de ficcionalidade. Contudo, como dissemos antes, pode haver elementos de paratexto” (ibidem, p.131).

Uma das possibilidades de uma obra ficcional ser projetada na realidade está no seu caráter de “desconexão” ou “desconjuntamento”, ou seja, trata-se de trechos e situações de obras que podem ser descoladas de sua origem para repercutir na realidade, tornando-se assim como que um fato real a ser reproduzido e repetido sempre, e sempre com o efeito de espelhamento na realidade, na personagem e na pessoa real.

Um outro fator que contribui para que uma obra de ficção possa ser projetada na realidade é a tendência que temos de “construir a vida como um romance” (ibidem, p.135). Eco percebe que a ficção nos fascina tanto porque

Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos, nossas capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente. (ibidem, p.137)

E ele se pergunta: “Mas, se a atividade narrativa está tão intimamente ligada a nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?” (ibidem). Para ilustrar essa dúvida, relata o fato de como os templários, após a sua extinção, continuam tendo histórias clandestinas narradas como verdadeiras e acreditadas pelas pessoas, e ainda uma longa história de conspirações e desencontros com origem desde os templários para chegar até os Protocolos dos sábios do Sião, revelando o quanto de ficção foi absorvido pela história a fim de explicar/combatere ações voltadas ao conteúdo dessas seitas a influir na realidade. E conclui:

De qualquer modo, não deixamos de ler histórias de ficção, porque é nelas que procuramos uma fórmula para dar sentido a nossa existência. Afinal, ao longo de nossa vida buscamos uma história de nossas origens que nos diga por que nascemos e por que vivemos. Às vezes procuramos uma história cósmica, a história do universo, ou nossa história pessoal (que contamos a nosso confessor ou a nosso analista, ou que escrevemos nas páginas de um diário). Às vezes, nossa história pessoal coincide com a história do universo. (ibidem, p.145)

Eco finaliza sua conferência expondo, pela comunicação de uma experiência real vivida por ele, os elementos fundamentais que compõem a complicada relação existente entre realidade e ficção e o modo como essas instâncias se articulam para maravilhar o homem capaz não somente de construí-la, mas também de vivê-la. Ele conta, por meio de uma *narrativa natural*, que, ao visitar o Museu da Ciência de La Coruña, na Galícia, o curador fez-lhe uma surpresa extremamente agradável ao mostrar-lhe, na sala escura, o mesmo céu que aparecera sobre sua cidade natal – Alessandria, na Itália – na noite de 5 para 6 de janeiro de 1932, quando de seu nascimento. Sua emoção foi tanta que, relata, “teve a sensação – quase o desejo – de que podia, deveria morrer naquele exato momento e que qualquer outro momento teria sido inadequado. Teria morrido alegremente, pois vivera a mais bela história que li em toda a minha vida”. E assim conclui sua impressão:

Talvez eu tivesse encontrado a história que todos nós procuramos nas páginas dos livros e nas telas do cinema: uma história na qual as estrelas e eu

éramos os protagonistas. Era ficção, porque a história fora reinventada pelo curador; era História porque recontava o que acontecera no cosmos num momento do passado; era vida real porque era real e não uma personagem de romance. Por um instante, fui o leitor-modelo do Livro dos Livros.

Aquele foi um bosque da ficção que eu gostaria de nunca ter deixado.

Mas, como a vida é cruel, para vocês e para mim, aqui estou. (ibidem, p.147)

Essa experiência de Eco assim comunicada parece lançar luzes justamente para a identificação dos fatos reais enleados em meio a fatos ficcionais que identificamos na escrita de Caio Fernando Abreu. É assim que procuraremos, então, com o auxílio dos paratextos, como discutidos por Genette e sugeridos por Eco, a destacar dos textos de Caio o que se revela como uma narrativa natural, ou seja, um fato real por ele vivido, e o que se revela como uma narrativa artificial, isto é, a ficção criada por ele a partir de sua própria experiência. Esse será, portanto, o estudo que realizaremos nos capítulos que organizam na Parte III deste trabalho.

PARTE III

**CAIO F.
NA VIDA E NA LITERATURA**

UMA INUSITADA “AUTOBIOGRAFIA”!

“No fundo, nunca saí de Santiago do Boqueirão”

(Caio F., carta de 25.1.1991 a Maria Lúcia Magliani)

“remexa na memória, na infância, nos sonhos, nas tesões, nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desgalopada, nas vontades mais homicidas, no mais aparentemente inconfessável, nas culpas mais terríveis, nos lirismos mais idiotas, na confusão mais generalizada, no fundo do poço sem fundo do inconsciente: é lá que está o seu texto”.

(Caio F., carta de 22.12.1979, a José Márcio Penido)

Embora, como vimos, sempre tenha declarado em entrevistas jamais ter pretendido escrever uma autobiografia, e de fato suas declarações possam ser defensáveis neste nosso estudo, Caio Fernando Abreu parece ter se deixado trair, a nosso ver, ao menos duas vezes em sua vida de escritor: a primeira delas, aparentemente de modo inconsciente, no auge de sua carreira, ao escrever uma inesperada novela infanto-juvenil intitulada *As frangas*; e a segunda, de modo enviesado, já no último ano de vida, considerando-se o contexto da doença que o vitimizaria, condição propícia ao aparecimento de escritas desse gênero, ao editar o seu último livro de contos *Ovelhas negras*. Nos dois contextos, portanto, ainda que se possa alegar tratar-se de escritas autobiográficas, essas se dão em situações inusitadas e se desviam de uma estrutura ortodoxa que caracterizaria, em princípio, o gênero, ou seja, uma narrativa linear de fatos de uma vida rememorados e, obviamente, reprocessados pela linguagem, contaminados pela perspectiva do gênero biográfico na sua tentativa de contar efetivamente uma vida, uma história, uma trajetória.

Assim, pelas suas características estruturais que nos fazem compreender essas obras como escritas eminentemente autobiográficas e também pelas suas

particularidades e especificidades que nos fazem entendê-las como inusitadas entre as demais obras do autor, considerando ainda o modo como elas articulam os dados eminentemente biográficos a uma construção permeada por um diálogo ficcional, optamos por analisá-las separadamente, para destaque de suas particularidades e compreensão de suas estruturas.

As frangas e a infância de Caio F. em Santiago do Boqueirão

“Se você quiser, invente uma história e mande pra mim. Se for história de franga, melhor ainda. Prometo ler pra elas ouvirem. E, se você não tem um pátio enorme nem um galinheiro de verdade, também pode inventar um em cima da geladeira ou em qualquer outro cantinho”

(Caio F., *As frangas*)

Tomando como ponto de partida a concepção proposta por Philippe Lejeune (1975) em seu *Le pacte autobiographique* de que toda autobiografia deve se estruturar em torno de um “pacto de verdade” estabelecido entre o autor e seu leitor, a primeira das duas únicas obras de Caio Fernando Abreu que podem ser consideradas estritamente autobiográficas vem a ser, curiosamente, seu único livro infanto-juvenil *As frangas*, editado originalmente em 1988 e relançado em segunda edição revista em 2001 pela editora Globo de São Paulo. Observa-se, de início, que na designação do gênero nada fica explicitado quanto a se tratar de uma pretensa “autobiografia”, e sim de uma novela, o que de resto já sugere uma discussão em relação às características do gênero autobiográfico que rivaliza com formas romanescas propriamente ditas, sobretudo em relação à questão da novela em oposição ou mesmo em complemento ao gênero conto, como normalmente se poderia esperar de um livro infanto-juvenil, cuja estrutura dialoga mais amiúde com os “contos de fada” e textos afins. Mas aqui não se trata mesmo de um conto propriamente dito, pelo menos não no que se refere às características determinantes do gênero ou seu modo de expressão como tão bem define Cortazar (2004) em seu *Valise de cronópio*, atribuindo ao conto uma imagem fotográfica recortada de um contexto que normalmente se desenvolve com mais elementos no gênero que lhe parece oposto, como o romance.

Não interessa tanto aqui, para efeitos desta abordagem, a discussão relativa às características de um gênero ou de outro, que de antemão pudesse definir a leitura do texto, e sim o reconhecimento de uma inusitada escrita autobiográfica que se imiscui e se interpõe na pretensa novela infanto-juvenil e com ela dialoga, permitindo-nos um levantamento de dados reais e biográficos do autor que, na medida do possível, serão confirmados, além da análise dos elementos textuais que possam com propriedade configurar a questão da autobiografia na obra do autor. O inusitado, a nosso ver, reside justamente no fato de Caio Fernando Abreu ter se apropriado de uma história infantil, estruturada numa narrativa eminentemente ficcional com elementos característicos da fábula, para nela fazer vazar uma narrativa autobiográfica que apresenta dados reais de sua infância vivida na sua cidade natal, junto a alguns outros fatos de sua vida adulta em São Paulo (a instalação do galinheiro fictício sobre sua geladeira: “Não é um galinheiro *de verdade*. Mas, aqui entre nós, também não estou em um pouco me importando com o que é ou o que não é de verdade”), como efetivamente não acontece em nenhuma outra obra sua, por mais que a crítica tenha se apegado a uma idéia de que o autor sempre tenha construído relatos autobiográficos em sua obra geral.

O ponto de partida da narrativa apresenta, da parte de Caio, o seu pacto com o pretense leitor infantil ao instituir que seu objetivo – em atenção ao que sugerira Clarice Lispector ao escrever sobre *A vida íntima de Laura*, uma galinha, de que quem soubesse ou quisesse inventar uma história sobre galinhas que contasse a ela – é contar a sua história de galinhas, às quais prefere chamar de *frangas*, por achar mais engraçado esse nome ou por qualquer outro motivo que nem interessa tanto. Nesse diálogo assim instaurado, o autor Caio já se apresenta como o próprio narrador que, por gostar muito de Clarice, pretende também agradar a escritora amiga e com ela dialogar contando a história que passará a narrar. Com esse pretexto, Caio então se apresenta formalizando a sua identidade, imiscuindo-se pessoalmente na narrativa e passando a conceder ao leitor dados de sua própria história que o legitimariam ou que o autorizariam, além da homenagem a Clarice, a escrever a história que quer contar:

Antes de começar tenho que explicar também que nasci numa cidade muito pequena, numa casa com um pátio enorme. Hoje em dia as pessoas quase não moram mais em casas com pátios. Nem enormes nem pequeninhos. Principalmente as que moram em cidades grandes.

Eu também moro agora numa cidade grande.¹ Mas isso só vou contar daqui a pouco. (Abreu, 2001, p.10-11)

Lançando mão daquilo que depois Umberto Eco (2006) chamaria de “narrativa natural” para caracterizar aqui o dado real biográfico em meio ao ficcional (identificado por Eco como “narrativa artificial”), Caio procederá a uma escrita dispersiva, com reconhece Lajolo (1989), ora se demorando em detalhes biográficos, ora avançando na história que efetivamente se constitui no seu objetivo, ou seja, a história das frangas que colecionava como bibelôs. É assim que Lajolo identifica na novela mais o prazer do percurso percorrido que propriamente a chegada ao ponto pretendido, a história das frangas, enredando-se o leitor com a própria história de vida do autor:

Em torno e a pretexto de algumas galinhas que vivem em cima de sua geladeira, o narrador franqueia aos leitores um pouco de sua vida, da vida de seus amigos, da vida da sua São Paulo: as circunstâncias que o levaram a colecionar frangas, alguns modos de vida paulistana, outros modos de demonstrar amizade e carinho, certas crenças. (Lajolo, 1989)

Essa inserção do autor Caio Fernando Abreu em sua novela, estabelecendo assim uma relação de homonimato entre autor-narrador-personagem, por si só garante, segundo Lejeune, a idéia do “pacto de verdade”. Essa condição, no entanto, após a morte do escritor em 1996, será retomada por um dado novo contido na segunda edição da novela em 2001, mais especificamente na primeira reimpressão dessa edição em 2005, que se abre com uma espécie de “carta” assinada pela irmã de Caio, Cláudia Abreu, postada logo na seqüência da página de rosto, trazendo, à esquerda, fotos coloridas de alguns exemplares dos bibelôs de galinhas trabalhadas com grafismos. Datada de “Porto Alegre, verão de 2002” – donde se percebe que a carta só deve mesmo ter sido inserida nessa reimpressão –, a carta assinada por *Cláudia* traz textualmente o seguinte conteúdo:

Queridos amiguinhos e amiguinhas, meu nome é Cláudia, sou a irmã caçula do Caio Fernando, autor deste livro, e quero dizer a vocês que *As frangas* é uma mistura de histórias com “estória”, pois antigamente a gente dizia que “estória” é quando se escreve sobre algo que não é verdade.

Vivi parte de minha infância em Santiago, no Rio Grande do Sul, como o Caio, e posso confirmar aquilo que ele escreveu, e que vocês irão ler a seguir.

As frangas realmente existiram e hoje algumas estão guardadas com muito carinho com o Luis Felipe (sobrinho do Caio e, conseqüentemente, meu), outras

¹ Aqui Caio se refere a São Paulo, onde vivia na época da escrita do texto. As referências à fase adulta em São Paulo serão retomadas oportunamente pelo autor.

“fugiram” do galinheiro. Na página ao lado, você vê uma foto das sobreviventes e de outras que o Caio ganhou depois da publicação.

Quando o Caio escreve que você pode confirmar as peripécias da Ulla, Gabi, Juçara, Otília, Blondie e das Três Marias (p.17), infelizmente isso não é mais possível. Ele morreu em 1996 e meus pais também partiram para outro plano; hoje estão os três juntos. O telefone também mudou.

Eu precisava dar este recado para vocês.

A todos, ótima leitura.

Com carinho

Cláudia

Inserida assim nesse contexto, essa carta vem, com propriedade, cumprir um papel definitivo não só de restabelecer o que seria um pacto autobiográfico de Caio com seus leitores, como se poderá confirmar mais adiante, mas efetivamente referendar, legitimar e assegurar esse mesmo pacto anterior do próprio autor, baseado na inquestionável legitimidade da irmã e herdeira (“Vivi parte de minha infância em Santiago, no Rio Grande do Sul, como o Caio, e posso confirmar aquilo que ele escreveu, e que vocês irão ler a seguir”) que também com ele viveu momentos da infância e confirma a escrita desse texto por seu autor. A comunicação da morte de Caio (“Ele morreu em 1996”) não é amenizada como a dos pais (“meus pais partiram para outro plano”), por exemplo, o que define também um dado biográfico do autor importante para o leitor, no caso, infanto-juvenil. Nesse sentido, também as fotos das frangas na página ao lado vêm não só confirmar os fatos narrados, como também expor visualmente ao leitor os bibelôs que realmente povoaram a geladeira, e por vezes o quarto, do autor.

Antes, porém, desse dado biográfico e desse pacto reafirmado pela irmã de Caio, uma informação presente já na primeira edição, na página 7, trazia como dedicatória duas informações bastante típicas de Caio, que gostava sempre de se agasalhar nas lembranças, nos amigos e na família, sempre que possível: a primeira, uma dedicatória a Clarice Lispector “que também gostava delas” (ou seja, as galinhas/frangas); a segunda, a dedicatória a Rodrigo de Abreu Cabral e Fernanda Gauss de Abreu “meus primeiros sobrinhos” – Caio só conhecia, até então, esses dois sobrinhos; depois chegou a conhecer Filipe (filho do irmão Filipe) e Laura (de sua irmã Cláudia), mas não Leonardo (outro filho de Filipe). Sobre os dois sobrinhos citados na dedicatória, Fernanda é filha do irmão José Cláudio (Gringo), e Rodrigo é o primeiro filho da irmã Cláudia, do qual é possível deduzir que, à época da primeira edição do livro, que certamente deve coincidir com a de sua escrita, o menino deveria contar com apenas

cinco anos de idade, como se pode confirmar em carta de Caio de 15 de setembro de 1983, escrita do Rio de Janeiro à sua mãe, Nair de Abreu. O trecho da carta diz:

Estou um pouco preocupado com Cláudia. Pelas contas, hoje devia ser o grande dia. Prometa que me liga assim que o bebê nascer, contando tudo. E veja se anota o minuto exato do nascimento para que eu e Jacqueline possamos fazer o mapa astral. Diga a Cláudia que tudo vai dar certo, tenho rezado por ela, para que seja corajosa e tudo corra bem [...]

PS – Acabei de receber seu telefonema. Estou muito feliz. Viva o Rodrigo! (Abreu, 2002, p.62 e 64)

Ainda sobre os sobrinhos que chegou a conhecer, em carta de 18 de novembro de 1994, postada de Porto Alegre (ou *Gay Port*, como gostava de brincar) à cantora e amiga Cida Moreira, quando ele já estava morando novamente com os pais em razão da doença, os comentários carinhosos são reais:

Adoro Porto Alegre; sempre quis voltar para cá, mais exatamente para o Menino Deus,² esta ilha verde separada do resto pela ponte da Ipiranga; sempre quis ter um jardim; sempre quis escrever o dia inteiro; sempre quis – bem tia – acompanhar o crescimento de meus sobrinhos (três gremlins: Rodrigo, um Virgo-corprio de 11 anos, very enfrentative e informático; Laurinha, um sex symbol de quatro anos, que fala corretissimamente com todos os esses e erres, desenha muito bem e adora Frida Kahlo (“Tio Caio, deixa eu ver de novo aquela mulher de bigode?”); e *last but not least*, Felipinho, de ano e meio, com uma carinha inacreditavelmente feliz e louco por frangas, mal vê uma e começa a gritar ganga-gangá!)

Criança, descobri, é mais curativo que AZT. (Abreu, 2002, p.319)

A epígrafe da novela – outra recorrência *sui generis* em Caio –, ainda que não pareça ser comum epígrafes em livros infanto-juvenis, como não poderia deixar de ser, apresenta um trecho do livro *Vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector, que diz: “Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? Assim a gente não se sente só”. A epígrafe na verdade remete ao diálogo entre os dois autores, como sempre de fato existiu, até pelo fato de os dois terem escritos um livro infanto-juvenil com o mesmo tema, pois é disso que se trata a história da galinha Laura contada por Clarice. O inusitado da epígrafe no livro infanto-juvenil faz lembrar o fato de a própria Clarice, ao desejar escrever um livro para crianças que começasse pela clássica abertura “era uma vez”, certa vez, ao tentar realizar o sonho,

² Bairro de Porto Alegre onde ainda hoje a irmã Cláudia e seu marido Jorge moram com os filhos e mantêm o quarto de Caio. O acervo do autor atualmente é mantido em parte com a família e parte sob a guarda da UFRGS.

com sua característica densidade mal saiu da primeira frase, escrevendo: “Era uma vez... meu deus!”.

A novela, assim, vai se estruturando em duas narrativas que ora se cruzam, ora seguem paralelas, entrelaçando elementos reais da vida do autor e elementos ficcionais da vida das galinhas. Desse modo, ao mesmo tempo que vai revelando ao leitor a leitura de Caio de sua escritora favorita, a novela vai, assim, compondo a própria história do autor com elementos tantos ficcionais como não-ficcionais, ou reais – ou, como pretende a irmã Cláudia em sua carta de abertura, “uma mistura de histórias com ‘estória’, pois antigamente a gente dizia que ‘estória’ é quando se escreve sobre algo que não é verdade”. O pretexto da história de Clarice funciona, de certa forma, como um mote para que Caio comece a contar a sua própria história, e de uma forma como ele jamais contara ou contaria na sua obra toda, pelo menos não da perspectiva de uma escrita deliberadamente autobiográfica estabelecida para este texto, e que depois a irmã referenda. E é por meio de um recurso objetivamente ficcionalizado – considerando mesmo o fato de alguém estar se valendo da história de um terceiro para, a partir dela, contar a sua – que se fica sabendo detalhes do pátio da casa em que o autor nasceu e morou em Santiago do Boqueirão, interior do Rio Grande do Sul, numa região quase de fronteira com a Argentina, e de onde saiu aos dezessete anos para ir morar e fazer seu então curso científico em Porto Alegre.

E assim prossegue Caio ao se colocar vivamente em sua novela, descrevendo com detalhes esse espaço de sua infância:

O que eu ia dizendo é que no pátio enorme dessa casa em que eu nasci tinha todas as coisas que têm em pátios. Uma porção de árvores, por exemplo. A que eu mais lembro é uma pereira. No verão ela enchia de peras. daquelas meio avermelhadas, que nem bochecha de bebê gordinho. (Abreu, 2001, p.11)

O pátio era tão enorme que tinha três partes. Uma ficava ao lado da casa. Era mais um jardim que um pátio. Era cheio de hortênsia, uma flor bem grande – como é que eu vou explicar? Uma flor assim feita de cachos com florzinhas azuis, bancas ou cor-de-rosa. As de lá era das azuis. Tinha também um jasmineiro tão cheiroso que dava até tontura na gente, umas margaridas e uma bergamoteira. (ibidem, p.12)

Ao citar a “bergamoteira”, Caio percebe que precisa explicar ao leitor o que seria uma bergamoteira, ou a árvore que dá o fruto da bergamota, e para melhor elucidar o que seria, afinal, uma bergamota, ele explica: “É que tudo isso aconteceu bem lá no Sul do Brasil. Lá tem umas coisas que também tem aqui, só que a gente chama de outro

nome. Bergamota, por exemplo, é essa frutinha amarela que em outros lugares chamam de mexerica” – o elemento autobiográfico se constitui aqui também pela nomeação da região ou do Estado natal do autor, o que no contexto facilmente se reconhece, e na autoficção, como se verá, pode se configurar como um indício da presença do autor na obra, com já se discutiu antes. A descrição do pátio se estende também aos animais que acompanhavam a família, como os cachorros que iam e vinham, morriam; o “talento” da mãe para dar nomes aos cachorros, sobretudo “Faruque”, nome tomado de um rei da Pérsia, e “Cadeluda”.

No “capítulo” que se abre com um pretense título “A segunda parte do pátio”, Caio se aprofunda em suas memórias:

Na segunda parte do pátio tinha aquela pereira que eu já falei. Tinha também um tanque de lavar roupa e uma parreira de uvas pretas, brancas e cor-de-rosa. As cor-de-rosa eram as mais doces. Claro que também eram as que todo mundo gostava mais, que ninguém é bobo. (ibidem, p.15)

Ao falar sobre a parreira e as variedades de uvas, Caio insere na narrativa mais um membro de sua família, desta vez nomeando o irmão José Cláudio cujo apelido é Gringo, um de seus mais freqüentes companheiros em brincadeiras de rua que mais à frente, em outros contos, serão relatadas, e que abordaremos já num contexto diferente, como o autoficcional. A relação de Gringo com as uvas é que o menino Caio identificava o amadurecimento das brancas nas proximidades do aniversário do irmão, no meio de janeiro (Gringo nasceu em 15 de janeiro de 1950). Em relação aos demais tipos de uva, as pretas amadureciam pelo Natal, e as cor-de-rosa, as mais doces, só na altura do Carnaval: “Outra coisa que eu penso quando me lembro daquelas uvas cor-de-rosa é que, na vida, as coisas mais doces custam muito a amadurecer. Mas isso é pensamento de gente grande, deixa pra lá” (ibidem, p.16).

Em meio ao jogo dispersivo típico da memória, em que aos poucos vai introduzindo seu universo de infância com detalhes descritivos, percebe-se que Caio ainda não tocou na história mesma das frangas, o que acontecerá somente depois de finalmente visualizar o local do galinheiro no pátio. Essa técnica narrativa, como era praxe em Caio, recupera a idéia de uma câmara que, guiada pela sua memória, vai aos poucos esquadrinhando o terreno para depois centrar seu foco na história que pretendida de fato contar. Por ora, sua memória se satisfaz em percorrer o espaço externo da casa paterna em Santiago, local onde passava maior parte de seus dias de menino inventando

histórias como a de Robson Crusóé, numa clara alusão a Drummond, que à época já era uma de suas leituras prediletas.

Nessa parte do pátio ora lembrado, Caio se demora para ainda contar um fato fundamental para a sua história real, a descoberta de um poço no terreno, de um modo que, por mais que possa parecer ficcional, era uma pura realidade: “Bem, naquela parte do pátio tinha também um poço. Esse poço tem uma história tão estranha que eu não posso deixar de contar” (ibidem, p.16). A “fantástica” história é de que o pai, certa vez, chamou um “descobridor de água” muito famoso na cidade, que passou a investigar o local com uma forquilha de madeira em forma de “Y”, como tipicamente aparece em filmes de ficção científica. O tal “descobridor de água” caminhou por todo o pátio em busca da água, o que acabou encontrando atrás da pereira, quando a tal forquilha começou a “mexer-se sozinha”. Embora a família descreditasse da veracidade daquela descoberta, o pai chamou alguns “fazedores de poço” que, depois de tanto cavarem no local”, acabaram descobrindo mesmo que ali havia água. O fato, segundo Caio, surpreendeu toda a família, e o insólito da descoberta misteriosa é comunicado pelo autor como passível de ser confirmado por seu leitor, uma postura nada comum mesmo em livros para crianças:

Esse é um dos mistérios mais misteriosos que eu me lembro. Se você não acredita, meu pai, minha mãe e meus irmãos estão de prova, até hoje. É só falar com eles, lá no Sul. O telefone é (51) 233-4197. (ibidem, p.17)

A intenção de contar uma história verdadeira, a da sua infância, é tão premente nesse livro, que Caio não se furtou a informar o telefone da família para a confirmação de quem quisesse se certificar de que tal história realmente acontecera. E não se tratava de enganar o leitor infanto-juvenil com um subterfúgio ficcional que pudesse “fingir” uma realidade, pois o número informado era realmente o do telefone da família. A menção ao telefone da carta da irmã Cláudia inserida na edição do livro a que nos reportamos se refere a esse número, não mais o atual número do telefone da residência dos Abreu no Menino Deus, em Porto Alegre, onde Caio também voltou a morar já no fim de sua vida. Segundo informações de Cláudia Abreu, a irmã de Caio, em entrevista para este estudo, até à época da segunda edição de 2001 e da segunda reimpressão da obra em 2005, quando sua carta informando sobre a morte de Caio e dos pais foi inserida, era comum crianças ligarem, geralmente a cobrar, muitas vezes do Nordeste do país, para confirmar a estranha história narrada pelo autor.

Depois do fato da descoberta da água, a descrição do pátio continua, até a introdução do galinheiro na narrativa:

Nessa segunda parte do pátio, tinha também uma casinha de madeira cheia de coisas que a gente não usava mais, e que minha mãe chamava de *galpão*. Galpão é mais ou menos isso que noutros lugares chamam de *barraco*.

Dum lado do galpão, ficava a casinha que vezenquando era do Faruque, da Cadeluda, do Rex ou do Duque. Do outro, estava o galinheiro. O galinheiro ficava, então, bem ali onde terminava a segunda parte do pátio e começava a terceira. (ibidem, p.17)

Essa indicação enseja, assim, a abertura do próximo capítulo, intitulado “A terceira parte do pátio”, mas antes de localizar o galinheiro, Caio ainda descreve a horta cultivada pela mãe, e numa postura didática visando despertar a atenção do leitor para o perigo da contaminação por agrotóxicos, orgulha-se de dizer que naquela horta não havia nenhum “remédio”: “Daí que a gente tinha uma porção de legumes sem veneno nenhum”. Na seqüência, por fim, o galinheiro, de onde reconhece seu interesse pelas galinhas/frangas, “de tanto ver elas ciscando e cacarejando o dia inteiro” (ibidem, p.21).

Após essa introdução dispersiva que recria seu espaço infantil de brincadeiras e vivência familiar em Santiago, a narrativa se volta, agora já no espaço da cidade grande, para o apartamento do autor, para contar a história de cada uma das galinhas/frangas, com suas personalidades e esquisitices, postadas provisoriamente no quarto do autor para a escrita da novela, devendo depois retornar ao posto que lhes fora designado, sobre a geladeira. É assim que são descritas características de cada uma das oito galinhas: Ulla, Gabi, as três irmãs Maria Rosa, Maria Rita e Maria Ruth, Otília, Juçara, Blondie, e de como elas chegaram até ele.

Novamente, na explicação da origem de cada uma delas, os amigos doadores são identificados pelos nomes reais: Ulla veio da Suécia e foi doada pelo amigo Augusto, que seguiu com Caio para a Europa pela primeira vez em 1973 e por lá permaneceu (em carta de 12 de maio de 1973 aos pais, Caio diz: “Augusto, Ana e eu temos nos dado bastante bem. Augusto é um pouco agitado demais e às vezes chega a encher o saco. Mas nada de grilos sérios” (Abreu, 2002, p.445). Gabi, a nordestina, foi doada pela amiga Cacaia, do Rio de Janeiro, que depois também doou Otília (uma galinha empinadíssima, mas burra); Cacaia é o apelido de Maria Clara Jorge, uma das namoradas de Caio que dele engravidara que fizera um aborto com medo de que o filho nascesse com problemas mentais em razão das muitas drogas que ambos consumiam na época, vivendo no Rio de Janeiro. É a ela também que ele dedica o livro *Morangos*

mofados, entre os amigos vivos. As três irmãs Maria Rosa, Maria Rita e Maria Ruth foram compradas pelo próprio Caio na Praça da República, quando, junto com um amigo de trabalho, Jacob, desenhista, por ali passavam num dia que ele descreve como triste – “tinha acontecido coisa de gente grande com a gente” –, pois haviam sido despedidos do trabalho; Juçara foi presente de Pedro, que “mora lá no Sul, tinha vindo passar uns dias em São Paulo”, mais nenhuma referência; a última, Blondie, foi presente de Valdir, que também não aparece nas cartas do autor, mas fica-se sabendo que mora no Rio de Janeiro, amigo também de Cacaia.

Um dado ainda a ser registrado quanto à citação dos amigos nesse livro autobiográfico é a menção de que, na época de sua escrita, Caio morava com Jacqueline, que pode ser facilmente reconhecida como a amiga gaúcha Jacqueline Cantore, que atualmente é uma executiva da MTV, radicada em Los Angeles, e que na ocasião da escrita da novela dividia com Caio uma casa de vila na Rua Melo Alves (SP). Em uma carta datada de 9 de março de 1995, de “Gay Port”, a Jacqueline, Caio, ainda que utilize alguns recursos cômicos no texto (como a imitação do sotaque gaúcho “sa’s, guriããã), se mostra ressentido com a amiga, como se depreende de alguns trechos, como:

Minha vida não sei, mas meu jardim certamente daria um romance, inaugurando quem sabe a linha lítero-vegetal? O perigo seria os críticos-najas me chamarem de escritor-vegetativo, lógico [...] Amor não resiste a tudo, não. Amor é jardim. Amor enche de erva daninha. Amizade também, todas as formas de amor, Hay que trabalhar y trabalhar, sabes?

Pois sabe que nossa relação de uns anos para cá encheu de tanta erva daninha que, quanto a mim, pelo menos, já não dou conta do matagal.

[...]

Também, em quem está com Aids o que mais me dói é a morte antecipada que os outros nos confere. [...] Te mando este texto de minha lavra para Tia Flora [...] Não precisa ler, afinal você também não leu *Dulce Veiga*, não? E agora que o dólar foi pras picas, você vai investir em yens ou em marcos? Prefiro os marcos antonios aos alemães ou suíços, sa’s?

E como diria Hilda Hilst, love apesar, a pesar e há pesar. Mas je t’embrasse e te abenço também. Parece que pré-mortos são bons nisso, dizem. (Abreu, 2002, p.329-32)

O texto ao qual Caio se refere é a crônica “Para lembrar Tia Flora”, publicado originalmente no jornal *Zero Hora*, em 4 de março de 1995 (retomado em *Pequenas epifanias*). Cláudia Abreu informa que tia Flora (Ana Flora Loureiro Nunes) era uma das irmãs de sua mãe: “A Tia Florinha era a *lady* da família. Ela tinha todo um porte”. Caio escreve a crônica em homenagem à tia, logo após ter tido a notícia de seu

falecimento aos 74 anos. Na crônica, Caio lembra do tempo de criança, quando ainda moravam em Santiago e, como numa festa, se prepararam para visitar a tia em Itaquí, cidade próxima, num “gigantesco Chevrolet anos 50”. A composição do cenário tipicamente gaúcho é uma surpresa em seu texto, a confirmar ainda a mesma imagem familiar do menino e seus irmãos no pátio do livro autobiográfico:

Nas madrugadas de estrelas tão pálidas que, se você piscasse os olhos, de repente não estavam mais lá, saíamos cedinho de Santiago. A viagem: gauderiada braba via Alegrete, atoleiros na chuva, na seca a desértica travessia do Silvestre, muros de pedras com áridos lagartos. Pampa, budismo límpido de 360 graus de horizonte, raros capões no meio do campo, avestruzes, perdizes, preás, quero-queros, casas de João-de-Barro nos fios, alvas garças pelos açudes, Na soalheira, fazíamos piqueniques à sombra de algum mato, à beira de claras sangas, toalha xadrez na grama, pão feito em casa, frango, uvas, não sei mais quê. Éramos sete: Pai, Mãe, cinco irmãos – eu, Gringo, Felipe, Márcia e Cláudia, uma escadinha. Todos loucos pelo que estava chegando. (Abreu, 2006b, p.142-4)

Concluindo, porém, sua novela infanto-juvenil, nada mais revelador do desejo e do projeto de Caio para a sua vida, recuperando assim a felicidade e a simplicidade de uma infância de que se recorda com saudade:

Às vezes eu penso que quando eu puder, um dia, morar de novo numa casa com um pátio enorme – nem precisa ser muito enorme – vou ter galinheiro de verdade. [...] Aí podia ter até um cachorro que se chamasse Faruque – esse ia ser o Faruque II, mais nome de rei ainda. Ou então uma cadela que se chamasse Cadeluda. Nossa! Pensei agorinha que podia também ter uma horta que nem aquela que falei. [...] É que vezenquando dá uma saudade na gente dessas coisas. São todas coisas simples. Meio bobas, muito bonitas. Que nem as frangas. (Abreu, 2001, p.50-1)

E para essas memórias, pode contar com seu ofício de escritor, revivendo a infância por meio de suas histórias:

Eu gosto muito quando acordo e vou fazer café na cozinha. Aí as oito frangas cacarejam e repetem assim, oito vezes, cada uma:

– Bom dia! [...]

Quase sempre, o dia é bom mesmo. *Principalmente quando eu invento sem parar* [...] E acho que escrever uma história é uma coisa muito boa. O coração da gente fica mais quentinho e a gente gosta mais das pessoas.

A coisa que uma pessoa mais precisa na vida é gostar das outras pessoas e ser gostada também. *Aí, pra ser gostado, a gente escreve histórias*. Você gostou desta? Daí está tudo certo, porque então você gostou de mim e eu gostei de você também. (ibidem, p.51-2, grifos meus)

A adaptação da novela infanto-juvenil estava nos planos da produtora e autora de peças infantis Thereza Falcão, hoje roteirista da TV Globo, como se depreende das duas cartas de Caio a Thereza de 12 de novembro de 1989 e 2 de março de 1990, conforme informado em nota de Italo Moriconi na edição das cartas de Caio: “Thereza se encontrou com Caio rapidamente, uma única vez, na época em que ela pretendia adaptar e produzir o livro infantil *As frangas*, de Caio. A idéia e a encomenda da adaptação foram do amigo Marcelo Sebá”, mas o projeto fracassou em razão da crise nacional vivida na época pelo Plano Collor. As cartas dão conta da leitura de Caio da adaptação pretendida e de suas muitas (ao todo, 25) sugestões para o enriquecimento do texto (carta de 12 de dezembro de 1989), sempre com um excelente bom humor e uma explícita generosidade para com a adaptadora de seu texto:

Enfim, Thereza, são só sugestões. Sem a menor pretensão ou intenção de interferir no seu trabalho. Faça como achar melhor, e o que dizer além do que já fez tenho certeza que será tão bom quanto já é. Nossa, que frase.

Também não se preocupe em usar ou não minhas sugestões. Algumas serão/estão sendo incorporadas ao meu *As frangas – Parte II*. Mas, como falei a você, meu único receio mais sério é que tudo fique apenas na base do bobajol. E acho que *Frangas* têm, também, seu lado mais sério. Que não é necessariamente chato ou pedante. Umas mensagenzinhas ecológicas, ideológicas, para fazer a cabeça das crianças – por que não? Desde que sem didatismo idiota, claro. (Abreu, 2002, p.169-70)

Nessa carta, Caio não se contém a fazer comparações das frangas com personalidades do mundo da música, do cinema, da moda, da televisão etc., atribuindo a elas perfis próximos a essas figuras conhecidas – ora alfinetando-as, ora enaltecendo-as, como era de seu costume –, para melhor caracterizar a personalidade de cada uma. Na outra carta a Thereza Falcão, Caio informa que ganhou frangas novas:

Tenho frangas novas como a Cassandra, que tem lhos maquiadíssimos (tipo Liz Taylor em *Cleópatra*) e é chegada numa magia, a Berenice, gaúcha, com penas de verdade e olhos de lantejola vermelha, e até alguns frangos, o Antonio Pedro de Almeida Prado, fazendeiro gordo e solteirão, do interior de São Paulo, dividido entre o amor (fiel) de Ulla e o amor (galináceo) de Oflia, muito mais interessada naqueles campos todos de Ribeirão Preto. Tem também o Pink Punk, que esconde furiosamente ter nascido em Assumpción, Paraguai, mente que é inglês e tem um visual moderníssimo, parece desenhado por Picasso.

Das antigas, que uma época foram mandadas para Porto Alegre numa das vezes que fiquei sem casa, desapareceu a Juçara. Decidi que está na Amazônia, claro, muito envolvida com ecologia e o Santo Daime. Blondie também sumiu: foi fazer um tour de rock pelo mundo, cantando no *backing-vocal*. (ibidem, p.174)

Pela carta é possível verificar novas vivências de Caio, como sua relação com o Santo Daime, que certamente apareceria na composição de suas personagens e na continuação da história das frangas, Parte II,³ projeto que também acabou não se concretizando por certo pela necessidade de Caio de adiar a escrita em razão de seu compromisso com o nascimento do último romance, *Onde andaré Dulce Veiga*, que, segundo ele relata na carta, apesar de estar em gestação desde 1985, lhe veio como um *click*, na fila de um banco, “E ficou pronta na minha cabeça”. Observe-se, aliás, que a experiência com o Santo Daime aparece no romance então em composição.

É certo pensar que essa escrita presente na novela infanto-juvenil não chega a se configurar como uma autobiografia no sentido estrito, ou pelo menos não no sentido costumeiro de escritas de memórias que se prolongam até a fase adulta ou a velhice: por um lado, porque a narrativa autobiográfica presente nessa novela não se organiza de modo independente ou autônomo como normalmente o gênero se apresenta, ou seja, como uma unidade que de modo geral ocupa todos os espaços, com preocupação cronológica, pretendendo, de certa forma, espelhar uma “totalidade” que julgamos possível apenas na “biografia” pela interferência da óptica de terceiros; por outro, porque aparece encravada em meio a outra narrativa deliberadamente ficcional, que é na verdade, ao que parece, o objetivo da publicação, e dessa dependa, funcionando apenas como um recurso dispersivo, como um segundo plano, para aos poucos ir introduzindo o assunto principal, que é descrever as frangas e suas manhas e manias, adotando ainda um tom didático com mensagens de preservação da natureza. Nesse aspecto, é preciso destacar que a novela se articula em meio a dois pactos de naturezas diferentes e bem delineados. Assim, a inserção do autor real em meio a uma narrativa ficcional, especialmente nessa novela, não configura uma escrita autoficcional em vez de autobiográfica, porque o autor não se apresenta de modo ficcionalizado, pelo menos não no sentido da mesma conduta ficcional que rege a vida, o universo e a fala das frangas na história, cuja narrativa é aceita como exclusivamente ficcional em contraposição aos fatos reais e verificáveis da vida do autor exposto na narrativa paralela.

³ O projeto parece ter sido levado até bem adiante em sua vida, pois em carta bem posterior, de 18 de novembro de 1994, à amiga e cantora Cida Moreira, Caio ainda comenta sobre o possível projeto, “A volta das frangas”, comentando sobre uma das protagonistas: “Uma das protagonistas deve ser Cesária, a Enfrentativa que, não sei se você lembra, foi a senhora mesmo que me trouxe e São Luís do Maranhão. Cesária é morena, naturalmente, com um bom jubão crespo, óbvio, e um ar antipaticíssimo – separatista, acha que o Maranhão é puro Caribe. De perfil, lembra um pouco Sílvia Pfeifer. No fundo é boa gente, apenas orgulhosa, quando ouve um reggae larga tudo e deixa baixar um Bob Marley de frente. O problema é que ela dança reggae como se fosse lambada, pode?” (Abreu, 2002, p.269).

Como veremos, no caso da autoficção, as narrativas “naturais” e “artificiais”, conforme as concebe Eco, se embrenham de modo a não deixar exatamente nenhuma marca entre o fato que pode ser real e a história criada ficcionalmente e que engloba a presença do autor, estabelecendo na escrita uma certa horizontalidade que pouco deixa revelar o que é real e o que é ficcional. Além disso, na autoficção, sobretudo no molde doubovskiano, o autor parece se inserir de modo enviesado em sua narrativa, uma vez que o efeito dessa escrita se articula com ênfase mais no aspecto ficcional, romanceado, do que propriamente no aspecto biográfico, como acontece com as autobiografias, e justamente disso se originou o conceito de autoficção em contraste ao de autobiografia.

Esse mesmo espaço do pátio da casa da infância aqui narrado com cores reais aparecerá em nossa análise posterior quando nos debruçarmos sobre o primeiro romance de Caio, *Limite branco*, escrito no período de transição entre Santiago e Porto Alegre, para onde foi para cursar o “colegial”, hoje nível médio de ensino. Um cenário muito parecido com esse pátio da casa paterna vai ali aparecer, mas não da perspectiva da autobiografia, e sim da autoficção, como se verá depois. Em depoimento concedido para fins deste estudo, Cláudia Abreu relembra a importância desse espaço mítico da infância para Caio e para os irmãos de modo geral. Segundo ela, quando a família finalmente foi morar em Porto Alegre, juntando-se a Caio e seu irmão Gringo que também já passara a viver na capital para estudar, todos passaram a viver em um apartamento, o que causou muita estranheza sobretudo para ela, a caçula, que, ao tentar recuperar o espaço da infância em Santiago, recolhia no jardim em frente ao prédio folhinhas da grama que depois inseria cuidadosamente entre os vãos dos tacos do assoalho do apartamento procurando assim recriar seu espaço infantil com base no pátio da casa de Santiago.

O espaço da infância em Santiago, por certo retomado no romance *Limite branco* e recriado por Caio como uma cidade imaginária chamada Passo da Guanxuma, que servirá de cenário para muitos de seus personagens, como veremos, aparece também numa carta de 12 de janeiro de 1982 ao amigo santiaguense Oracy, artista plástico, com quem Caio disse ter aprendido a apreciar música clássica por ouvir sinfonias de Beethoven pela janela da casa do vizinho:

Neste momento, estou todo arrepiado e com muita vontade de chorar. É como se ouvisse outra vez, escondido em meu quarto, com o cheiro forte de um jasmineiro ali embaixo, os discos de música erudita que você ouvia muito alto. Até hoje penso que seria Beethoven ou quem sabe Wagner. Era algo muito vibrante. Foi a primeira vez que ouvi música erudita. Foi a primeira vez que eu soube que existiam poetas. Tudo isso me toma agora de novo e é tão mágico que quero

agradecer a você a lembrança – deus, tão remota e ao mesmo tempo tão dilaceradamente viva.⁴

Esses elementos assim articulados e compreendidos parecem confirmar nossa leitura de que *As frangas* constitui praticamente a única escrita estritamente autobiográfica de Caio Fernando Abreu, diferenciando-se, portanto, de sua escrita majoritariamente autoficcional.

***Ovelhas negras*, uma autobiobibliografia de Caio F.**

“Eu quero biografar o humano do meu tempo”

(Caio Fernando Abreu)

No contexto de reconhecimento de possíveis escritas autobiográficas de Caio, seu último livro *Ovelha negra*, ainda que se configure como um livro de contos dispersos produzidos ao longo de sua vida e descartados por motivo de censura ou por não se encaixarem em projetos fechados para os livros que concebeu, pode também ser citado como um exemplo de uma inusitada autobiografia, mas sempre do ponto de vista de uma aproximação ao conceito de Philippe Lejeune, sem nenhuma pretensão de forçar uma concepção de gênero que assim possa limitá-lo ou mesmo defini-lo.

Por se tratar de uma reunião de contos desgarrados, sua estrutura obviamente não permitiria tal interpretação, considerando-se as unidades autônomas que cada conto representa no livro, o que por si só não parece típico de uma autobiografia tradicional. Um dado, porém, inserido por Caio na sua reunião de textos parece permitir essa aproximação, uma vez que a cada novo texto o autor se incumbe de apresentar ao leitor a gênese do conto, informando com precisão dados de sua trajetória como escritor e sua intenção na escrita de cada um deles ao concebê-los. Essa moldura que enquadra cada um dos textos confere ao livro, de um modo geral, uma leitura quase que linear, como se o autor pretendesse a cada momento propor um mergulho em sua criação por vezes tomada de forma cronológica, mas não rigorosamente, como ele mesmo apresenta seu livro no peritexto instalado nas orelhas do livro:

⁴ A carta foi publicada no livro *O que importa em Oracy*, organizado por Fátima Friedriczewski.

Nunca pertenci àquele tipo histórico de escritor que rasga e joga fora. Ao contrário, guardo sempre as várias versões de um texto, da frase em guardanapo de bar à impressão no computador. Será falta de rigor? Pouco me importa. Graças a essa obsessão foi que nasceu *Ovelhas negras*, livro que se fez por si durante 33 anos. De 1962 até 1995, dos 14 aos 46 anos, da fronteira com a Argentina à Europa.

A afirmativa de Caio, aliás, pode ser comprovada em seu acervo no Instituto de Letras da UFRGS, onde se podem encontrar desde pequenos bilhetes, desenhos, recados, muitas caixas com sua correspondência passiva, fitas de músicas, fotos, long-plays etc., até os originais datilografados de seus textos, cuidadosamente guardados em pastas e minuciosamente anotados e corrigidos a mão, em caneta, revelando o modo zeloso com que o autor tratou de guardar sua produção não só porque por certo pretendia um dia que ela se tornasse pública, mas também por seu rigor que lhe exigia muitas vezes rever e revisar seus próprios textos para novas publicações, corrigindo o que lhe parecesse ser um erro ou melhorando frases e parágrafos inteiros. A idéia de compor *Ovelhas negras* com os contos então descartados de livros anteriores surgiu exatamente pelo receio de que, após sua morte, seus textos e contos pudessem ser editados postumamente em inéditos que ainda contivessem eventuais erros ou “descuidos” de sua parte à época de sua composição.

Nesse sentido, o próprio Caio acaba concebendo seu último livro como uma estrutura “autobiográfica”, como ele reconhece ainda em seu texto de apresentação, conforme se pode ler:

Não consigo senti-lo – embora talvez venha a ser acusado disso, pois escritores brasileiros geralmente são *acusados*, não *criticados* – reles *fundo-de-gaveta*, mas sim como uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando fora de livros individuais. Alguns proibidos pela censura militarista, outros por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos, etc.; outros ainda simplesmente não se enquadravam na unidade temática ou/e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos. Eram e são textos marginais, bastardos, deserdados. Ervas daninhas, talvez, que foi aliás um título que imaginei. (grifos do original)

Percebe-se que a expressão utilizada por Caio, “autobiografia ficcional”, retomada e reprocessada pela mídia à época do lançamento do livro – como “autobiografia romanceada” no Caderno 2 do jornal *A Tarde* de Salvador (26.7.1995); como “autobiografia” no *Jornal do Brasil* (15.7.1995); e “biografia ficcional” no

Segundo Caderno do jornal *Zero Hora* (31.5.1995) entre outros – já antecipa o caráter do livro que nos permite entendê-lo, talvez mais adequadamente, como “autobiobibliografia”, uma vez que pretende apresentar ao leitor uma trajetória literária do autor por meio de muitos de seus textos emblemáticos de cada uma de das várias fases da vida do escritor, como um substrato de suas próprias vivências. As expressões, no entanto, espelham a própria confusão que se faz no Brasil quanto ao gênero, e parece que chegam a tocar no problema da autoficção em contraposição à autobiografia. Lembremos que foi exatamente a concepção de um “romance autobiográfico” que gerou a necessidade de uma discussão que desse conta do paradoxo implícito na fórmula, por abrigar tanto o romance, com sua estrutura eminentemente ficcional, romanesca, e a autobiografia, com sua característica de registro de fatos vividos e narrados pelo autor.

Dentro da idéia do inusitado que o livro se constitui, seria então possível pensá-lo como uma espécie de romance de um autor que a cada passagem pretende apresentar ao leitor o modo de construção e os motivos que o levaram a conceber cada um de seus capítulos. E cada um desses textos, por sua vez, pode ser lido da perspectiva de construções autoficcionais, uma vez que, de uma forma ou de outra, trazem em seu substrato a vivência e a experiência do próprio autor, quando não apenas sugeridas, ao menos em grande parte explicitamente reveladas, como se verá em alguns contos posteriormente analisados segundo os conceitos de autoficção propostos neste estudo.

Não poderíamos também deixar de destacar que a configuração assumida pelo livro *Ovelhas negras* de certa forma, pela unidade que os costura a cada moldura dada pelo autor, em muito pode ser tomada como o ancestral de um modo expressivamente contemporâneo nosso de fazer romance que muito tem despontado na literatura brasileira dessa primeira década do século XXI, a exemplo do que vemos em *Curva de rio sujo*, de Joca Reines Terron; *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato; *O fluxo silencioso das máquinas*, de Bruno Zeni; e *Notas de arrebentação*, de Marcelo Mirisola, que misturam relatos autoficcionais, experiências diversas a estruturas de gênero também diversas, fragmentos e narrativas híbridas, como se depreende do texto de Fanny Abramovich na apresentação de Luiz Ruffato: “Não sei se li um romance ou novela, se contos, registros ou espantos [...] Não sei se li poesias, se prosa, se prosa poética... Deparei com todos, o tempo todo”. Percebe-se que a experiência de leitura vivida por Fanny Abramovich pode bem ser a mesma do leitor que tomar contato com esse livro de Caio.

É assim que, numa perspectiva sincrônica, o leitor linearmente parece ler a narrativa autobiográfica de um autor que se põe a contar como, por que e em que circunstância escreveu cada um de seus textos. Já numa linha cruzada diacronicamente, o leitor, pelas indicações que definem e determinam cada texto, parece mergulhar em fragmentos de cartas, diários, histórias plausíveis ou nem tanto, fantásticas ou excessivamente reais, engraçadas ou por demais tristes e violentas, como numa viagem em que é tomado pela mão do autor e com ele passa a refazer os passos de sua trajetória de escritor. Não seria essa justamente a experiência de um leitor de uma autobiografia?

De seu lado, o escritor, Caio Fernando Abreu, devidamente identificado como narrador e autor dessas passagens, parece assumir a mesma postura de um autor de uma autobiografia que, dedicando cuidadosamente a amigos suas memórias a cada passo, se põe a contar as particularidades e as características próprias de cada texto que escreveu, costurando-os com suas pontuais considerações. Corrobora ainda essa interpretação da obra a inserção de uma foto de Caio na quarta capa (paratexto) do volume. A foto é de autoria de Marcos Santilli, de 1974, que foi grande amigo de Caio desde que o conheceu em Estocolmo, durante sua primeira passagem pela Europa, tendo depois vivido com ele em Londres. Nesse caso, não é comum a foto do autor em capa ou quarta capa em obras de ficção, e o recurso parece mais apropriado a publicações autobiográficas ou mesmo biográficas.

A própria idéia de fragmentação dos textos, por sua vez, espelha uma fragmentação que se reconhece em Caio como escritor, ao percorrer suas diversas vivências. É assim que ele reconhece, por exemplo, que no livro ora desponta uma experiência ora outra, ora uma fase ora outra, como o sonho hippie, a violência urbana, a repressão da ditadura, a homossexualidade, o exílio na Europa, a Aids. A presença do escritor real a costurar todas as próprias experiências, a recontar as próprias histórias, a apresentar os próprios contos escritos nas mais diversas circunstâncias vem, por fim, cumprir aquele papel fundamental de rebater a crítica que sempre procurou colar-lhe um rótulo que o reduzisse ora a autor gay, ora a autor pop, e assim por diante. É isso que Caio reconhece na entrevista ao Zero Hora de 31 de maio de 1995, quando lançou o livro em Porto Alegre:

Gosto muito do *Ovelhas negras*, porque ele pega todos esses fragmentos. Parece um livro de vários escritores. Sempre foi tão desagradável ser rotulado como uma coisa só – ou introspectivo, ou depressivo, ou drogado, ou hippie, ou gay, ou qualquer outra coisa assim. *Ovelhas* tem um pouco de todas essas coisas.

As três partes que dividem o livro são identificadas por exagramas do I'Ching, como costumeiramente aparece na obra de Caio. Assim, o exagrama 39, Ch'Ien, K'an e Kên, significa “Os impedimentos (ou os obstáculos)”, cujo simbolismo se traduz por: “enquanto o homem comum busca a culpa fora, ou seja, em outros homens, e acusa o seu destino, o nobre busca a falha em si mesmo, e em virtude desse ensimesmamento o impedimento externo se transforma para ele em motivo de formação e enriquecimento interior” (I'Ching). Adepto incondicional de vivências esotéricas e místicas, não sem razão Caio pôde encontrar nesse oráculo do I'Ching um espelhamento de sua própria condição real ao reunir, no silêncio de seu recolhimento, seus contos e textos produzidos nos seus mais de trinta anos de escritor. E é nesse sentido mesmo que os textos assim coligidos espelham esse mergulho interior em busca de sua própria história, exatamente como pretendem aqueles que se põem a escrever suas memórias, ou sua pretensa autobiografia. E pelas mãos do narrador (Caio) das pequenas introduções que costuram cada texto, o leitor vai seguindo a trajetória de vida do autor (Caio), revivendo com ele momentos marcantes de sua vida de escritor, como a origem de seu primeiro “romance”, *A maldição dos Saint-Marie*, produzido ainda amadoristicamente no ginásio em Santiago do Boqueirão em 1962:

No ginásio, em Santiago, tive a sorte de ter um professor de Português muito bom – José Cavalcanti Jr. Certa vez ele realizou um concurso de romances, e este meu foi o vencedor. Foi em 1962, eu tinha 13 ou 14 anos. O sucesso foi enorme: as meninas faziam fila para ler (só havia uma cópia, escrita em caderno Avante com caneta Parker 51). É evidente que a história cheia de clichês, influenciada por radionovelas, fotonovelas e melodramas mambembes do Circo-Teatro Serelepe, não presta, mas talvez possa render algumas risadas. Anos mais tarde, foi a base para Luiz Arthur Nunes e eu escrevermos a peça teatral *A maldição do Vale Negro*. Não mudei absolutamente nada do original: a graça aqui, creio, está justamente no tosco e no tolo. (Abreu, 1995b, p.13)

Nessa declaração de Caio fica patente a grande influência que o rádio, sobretudo, representou em sua formação, acompanhando-o por toda a carreira. Além desse prêmio, o amigo de infância de Caio, Ruy Krebs, conta que, pelo sucesso que teve, esse concurso foi depois encampado pela Agremiação Santiaguense de Estudantes (ASE) em âmbito municipal, e novamente Caio foi o vencedor. Já no texto introdutório do conto seguinte, “O príncipe Sapo”, o leitor fica sabendo que esse foi o primeiro texto de Caio publicado, na revista *Cláudia*, por intercessão da escritora e jornalista Carmen da Silva, que nos anos 1960 se firmara como pioneira no jornalismo feminino,

mantendo naquela revista feminina uma coluna intitulada “A arte de ser mulher”. Caio havia enviado o conto há quase um ano e não obtivera resposta, que finalmente chegou num exemplar da revista em novembro de 1966, o que o fez experimentar pela primeira vez a sensação de ser um escritor: “Foi naquele momento que me tornei definitivamente escritor” (ibidem, p.46). A inserção do conto nessa coletânea traz, afetivamente, a dedicatória: “À memória de Carmen da Silva”.

O tempo vivido na Casa do Sol, de Hilda Hilst, em 1969, escondido do Dops, também aparece na coletânea, com o conto “A visita”, cujo “realismo-mágico” que estrutura o conto Caio credits às leituras que ele e Hilda faziam à época de Carlos Fuentes, Juan Rulfo, especialmente Garcia Márquez. Esse período vivido junto a Hilda ou envolvido por sua amizade foi crucial para a escrita de Caio, pelas suas experimentações, leituras, discussões e, em especial, pela sua disposição, à época, de inserir o pop em sua produção, o que lhe valeu, sem dúvida, esse pioneirismo na literatura brasileira, marcando de modo indelével sua literatura até os últimos textos produzidos.

Da década de 1970, vários contos apresentam um hermetismo às vezes imposto ao próprio autor e uma fase experimentalista em que, segundo Caio, “o que se tentava contar era quase sufocado pela metalinguagem” (ibidem, p.94), como “Por uma tarde de junho”, “De várias cores, retalhos”, “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”. São dessa época também contos que trazem a decisão de ruptura com o “sonho hippie”, como “Loucura, chiclete & som”, além daqueles que expressam a violência não só dos centros urbanos, mas especialmente das pessoas, o que já aterrorizava Caio e o aterrorizou ainda mais ao editar, na coletânea, o conto “Creme de alface”, de 1975:

O que me aterroriza neste conto de 1975 é sua atualidade. Com a censura da época, seria impossível publicá-lo. Depois, cada vez que o relia, acabava por rejeitá-lo com um arrepio de repulsa pela sua absoluta violência. Assim, durante vinte anos, escondi até de mim mesmo a personagem dessa mulher-monstro fabricada pelas grandes cidades. Não é exatamente uma boa sensação, hoje, perceber que as cidades ficaram ainda piores, e pessoas assim ainda mais comuns. (ibidem, p.137)

A respeito desse conto, cuja história traz uma violenta cena urbana de agressão praticada por uma senhora sobre uma menina de rua que lhe pede dinheiro, Jaime Ginzburg (2005, p.37) reconhece:

Essa violência cruel é incorporada ao relato dentro de um fluxo de pensamentos. Caio elabora o ponto de vista a partir da consciência da senhora, o que permite ao leitor avaliar a naturalidade com que ela acontece. Daí a impressão, conquistada pelas escolhas formais, de que a violência não surge de uma anormalidade ou de uma aberração, mas do que considerariamos uma pessoa comum, em meio à multidão.

Embora esse texto de Cio não fale diretamente sobre os militares, ele aponta para padrões de pensamento e conduta da classe dominante do período, que contribuem para sustentar ideologicamente o domínio político militar. Observar a violência assombrosa de “Creme de alface” ajuda a entender as contradições da modernização de 70.

A experiência de Caio na Europa, nos anos 1970, também aparece espelhada em *Ovelhas negras*, especialmente no conto “Lixo e purpurina”, conforme explicado por Caio:

De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo – não parece “pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade, e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade? (Abreu, 1995, p.107)

Esse conto especificamente permite-nos distinguir a narrativa autoficcional que ele contém inserida na narrativa principal que acaba costurando *Ovelhas negras*, imprimindo-lhe a feição de uma escrita autobiográfica, ainda que particularmente *sui generis*. O conto, que deverá ser analisado nos próximos capítulos com vistas à identificação da escrita autoficcional, funciona aqui, como o próprio Caio parece reconhecer, como um documento de uma fase de sua vida. Não sem razão, o conto é dedicado a Sandra Laporta e Homero Paim Filho, que com Caio fizeram essa viagem e aparecem no conto com outros nomes. Sobre “Lixo e purpurina”, Jaime Ginzburg (2005, p.38) reconhece nesse conto uma referência para a se pensar a obra de Caio e o retrato de sua época:

Misturando gêneros, entre o diário, a coleção de aforismo, a crônica e o conto, o texto combina referências históricas e estruturas ficcionais de modo a construir um conjunto de imagens perturbadoras da década de 1970. Embora seja pouco conhecido, é um trabalho que pode servir de referência para pensar o conjunto da obra do autor. Mais do que isso, pensar algumas dinâmicas da vida cultura do período, em um sentido mais amplo.

Também como uma escrita autoficcional inserida no contexto autobiográfico encontram-se “A hora do aço”, literalmente um sonho de Cai anotado fielmente a pedido de seu analista Ronaldo Pamplona, em 1986, o texto incompleto “Introdução ao

Passo da Guanxuma”, nome da cidade imaginária criada por Caio, a exemplo de Santa María de Juan Carlos Onetti. O texto tem essa característica de “introdução” porque Caio conta que sua intenção era escrever um romance inteiro sobre o Passo, e esse texto se comporia como o primeiro capítulo, projeto que também acabou não se concretizando, por certo por achá-lo “tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo” (ibidem, p.67). Em muitas correspondências e demais textos ficcionais do autor é possível vislumbrar no Passo da Guanxuma a sua verdadeira face espelhando a Santiago do Boqueirão da infância de Caio.

Ainda da década e 1980, mais precisamente de 1983, aparece na coletânea o conto “Noites de Santa Tereza”, escrito no Rio de Janeiro, quando Caio passou a morar naquele bairro carioca para escrever *Triângulo das águas*. O tocante nesse conto, como já observado oportunamente, é que ele certamente se configura como uma das primeiras ficções que anunciam a Aids, a exemplo da novela “Pela noite” também da mesma época. Caio explica que descartou o conto por julgá-lo um tanto pornográfico e por não se enquadrar entre as novelas de *Triângulo das águas*. No “monólogo” da personagem, a imagem da doença ainda desconhecida: “Uma gânglios, umas fraquezas, sapinhos na boca toda, será? Tenho lido coisas por aí, dizem, sei lá. Não duro muito, acho” (ibidem, p.166). Essa possível primeira menção a uma peste, no entanto, nos textos de Caio, pode já ter aparecido num conto anterior, de 1977, “Anotações sobre um amor urbano”, que conheceu várias versões até a publicada em *Ovelhas negras*. Sobre essa possível percepção antecipada de um vírus e a imagens de amigos mortos, Caio reconhece, em entrevista de 31 de maio de 1995 ao jornal *Zero Hora*:

É verdade. Isso me impressiona muito. Foi intuitivo, uma coisa que pesquei no ar. A idéia da peste como metáfora do contemporâneo sempre me impressionou muito. Desde o livro do Camus. E tem o livro do Defoe, *Diário do ano da peste*. Então é um pouco isso: a idéia do contemporâneo como uma coisa meio contaminada.

Os diversos contos e fragmentos de textos vão assim se encaixando na narrativa paralela que vai costurando o livro com a história de cada um e com dados histórico-geográficos da vida do autor, obedecendo a uma certa cronologia que culmina com o conto “Depois de agosto – Uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la distancia*”, de 1995. Esse é o único conto que destoa dos demais, no sentido de que não faz parte de uma produção anterior guardada numa gaveta e que agora vem à luz, pois foi, na verdade, o último escrito por Caio no ano da edição de *Ovelhas negras*. Desse

modo, “Depois de agosto” é emblemático na coletânea não apenas por ser o último conto escrito por Caio, considerando que a proposta do livro registra sua produção desde o seu primeiro “romance”, escrito em 1966, mas também por ser revelador de uma nova condição de vida de seu autor, ou seja, o conto narra justamente a experiência de alguém que, condenado, sabe que terá pouco tempo de vida e que tudo se tornou tarde demais: “tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida...” (ibidem, p.246).

Escrito em terceira pessoa, o conto narra a história de um “ele” que vive uma experiência limite ao se descobrir caminhando para a morte. Sobre o conto, Ginzburg (2006, p.368) considera que “A questão condutora do texto, como viver com a morte como horizonte certo, não diz respeito apenas a portadores do vírus HIV, mas a um problema mais geral”, e amplia a discussão, propondo que

A categoria do exílio é fundamental para descrever este conto. Não se trata de um exílio no sentido geopolítico (como é o caso do conto “Lixo e purpurina”). Podemos entender exílio aqui, seguindo Marcelo Viñar, como um colapso do sujeito, cujas estruturas mais básicas foram irreversivelmente atingidas, levando-o a olhar para si mesmo à distância, como se fosse outro, e paradoxalmente ainda ele mesmo, e a olhar a realidade externa ambigualmente, como se estivesse em um campo-limite, integrado a ela, mas ao mesmo tempo percebendo, em iluminações profanas (para usar o termo com José Miguel Wisnik), contornos e traços imperceptíveis no cotidiano. (ibidem, p.370)

Não sem motivo, percebe-se assim, a revelação do I’Ching parece aqui ainda mais justificada, ao retratar esse recolhimento do autor e esse olhar para dentro como se fosse outro, o outro de tantas épocas que produziu tantos contos e histórias marcadas cada uma por uma vivência, por uma expectativa, uma experiência, culminando agora com a reflexão final. Absolutamente autoficcional, como teremos a oportunidade de constatar em análise posterior, o conto apresenta a própria trajetória de Caio desde o diagnóstico de sua contaminação pelo HIV, que o levará à morte em 26 de fevereiro de 1996, apenas alguns meses depois da edição e do lançamento de *Ovelhas negras*. É assim, portanto, que se pode dizer que Caio, como poucos puderam fazer, teve ainda o cuidado de inserir em sua obra a sua própria morte, narrando sua agonia e sua esperança de poder vencê-la. É nesse sentido, também, que o livro era apresentado por Caio, apesar de toda esperança na sua cura, como uma espécie de livro póstumo de um autor vivo, como costumava dizer em tom sarcástico no lançamento do livro.

Ovelhas negras se configura, portanto, na chave de leitura que aqui propomos, como uma espécie de autobiografia do autor, trazendo à tona sua vida desde os primeiros movimentos de escrita até seu derradeiro conto. Mais ainda que isso, ao articular duas narrativas, uma autobiográfica e outra ficcional ou autoficcional, e enfeixá-las num mesmo livro, Caio teria produzido um livro absolutamente original, que mais que contar de sua própria trajetória de escritor, apresenta um panorama de sua própria obra, tendo a oportunidade de discutir seus temas mais candentes, criando assim uma inusitada autobiobibliografia que marca para sempre sua presença inovadora, questionadora, corajosa e original na literatura brasileira do final do século XX.

AUTOFIÇÕES DE CAIO F.

“O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável. Eu não sou o que escrevo ou sou, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos.”

(Caio F., carta de 10.8.1985, a S. Keuchgerian)

*“Nunca pinto sueños ni pesadillas.
Pinto mi propia realidad.”*
(Frida Kahlo)

Conforme as discussões mantidas até o momento neste trabalho, e como já pudemos adiantar em diversos momentos deste estudo, reconhecemos na escrita de Caio Fernando Abreu, em muitas ocasiões, uma estrutura muito particular que nos parece possível identificá-la à proposta conceitual da autoficção em oposição ao conceito da autobiografia, sobretudo pelas conclusões a que chegamos no capítulo anterior ao abordarmos as duas obras cuja estrutura nos parecem mais típicas desse gênero. É assim que chegamos ao ponto de reconhecer que, livre de um gênero propriamente dito, ao menos no Brasil, a autoficção corresponde a uma proposta de escrita que com muita facilidade se imiscui no discurso ficcional/romanesco sem que para isso precise se ajustar a uma idéia rígida de gênero, podendo se organizar livremente entre contos, novelas e mesmo romances, ora se mostrando, ora se ocultando à revelia de uma estrutura fixa ou previamente determinada. Distante, portanto, de uma proposta mais histórico-cronológica que geralmente pontua toda produção autobiográfica, podemos afirmar, com Serge Doubrovsky (in Vilain, 2005, p.209), que a autoficção “*est une autre manière de s’appréhender. A partir d’expériences vécues, des faits vécues. Il*

s'agit d'écrire un texte. Seul le primat du texte compte [...] un texte que se lise comme un roman, et non comme une récapitulation historique".¹

Nesse sentido, como anunciado na apresentação do *corpus* de estudo, optamos, num primeiro momento, por analisar e interpretar os seguintes textos de Caio Fernando Abreu: do livro *Inventário do ir-remediável*, o conto "Corujas"; de *O ovo apunhalado*, o conto "Oásis"; do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, o conto "O destino desfolhou"; do livro *Pedras de Calcutá*,² retomado depois no livro póstumo *Estranhos estrangeiros*, o conto "London, London ou ájax, brush and rubbish", e do livro *Ovelhas negras*, o conto "Lixo e purpurina", produzido originalmente na mesma época do anterior, razão pela qual passamos a estudá-los juntos; do livro *Triângulo das águas*, depois retomada em *Estranhos estrangeiros*, a novela "Pela noite". Nossa intenção na escolha desses textos não segue necessariamente nenhuma determinação cronológica da vida do autor, apenas procuramos aproximar esses contos pelas temáticas que trazem e que de certa forma coincidem com a trajetória pessoal de Caio, ainda que produzidos em tempos diferentes entre si. Numa perspectiva aproximativa, esses textos serão aqui trabalhados por apresentarem em comum estruturas e elementos próprios que permitem identificá-los ao modo de uma escrita autoficcional mais afinada com a proposta de Serge Doubrovsky, sobretudo pela questão da presença do homônimo existente entre autor-narrador-personagem que rege essa concepção autoficcional, ainda que não necessariamente esperemos que as escritas possam se encaixar nessa concepção como se assim tivessem sido previamente concebidas.

"Corujas" – resistência e princípios

Inventário do irremediável foi o primeiro livro de Caio Fernando Abreu publicado, em 1970, em edição reduzida. O livro traz 25 contos distribuídos em quatro temas fundamentais: "Da morte", "Da solidão", "Do amor" e "Do espanto", cada tema apresentando seis contos e um último, isolado, que recebe o mesmo título do livro, mais

¹ "é uma outra maneira de se apreender. A partir de experiências vividas, de fatos vividos. Trata-se de escrever um texto. Conta apenas o primado do texto [...] um texto que lê como um *romance*, e não como uma recapitulação *histórica*".

² O conto "London, London ou ájax, brush and rubbish" compõe a primeira edição de *Pedras de Calcutá*, de 1977, mas foi excluído da segunda edição desse mesmo livro, de 1996, pela Cia. das Letras. O conto reaparecerá no livro póstumo *Estranhos estrangeiros*, também da Cia. das Letras, de 1996. Sabe-se, por informações de amigos à época da morte do autor, que Caio pretendia, pelas razões óbvias relativas ao tema do conto, incluí-lo no novo projeto que se concretiza postumamente, mas nada consta sobre sua eliminação de *Pedras de Calcutá*, o que, aliás, não deixa de representar uma mutilação do livro original.

tarde alterado para “ir-remediável”, como já tivemos oportunidade de referir neste estudo. O conto de que nos ocupamos em analisar e interpretar agora intitula-se “Corujas”, e aparece entre os contos do primeiro tema do livro que recebe como epígrafe os versos de Álvaro de Campos:

Descansa: pouco te chorarão...
O impulso vital apaga as lágrimas pouco a pouco,
Quando não são de coisas nossas.
Quando são do que acontece aos outros, sobretudo a morte,
Porque é a coisa depois da qual nada acontece aos outros...

Reunido recentemente por Marcelo Secron Bessa entre os melhores contos de Caio F., o então desconhecido e distante – na obra do autor – “Corujas” apresenta uma história tocante contada do ponto de vista de um narrador por certo ainda criança, em primeira pessoa, que assim se imiscui na narrativa marcando ora o distanciamento das demais crianças da casa tratadas em terceira pessoa, ora a própria relação com os fatos ao se incluir entre as crianças numa primeira pessoa do plural ou mesmo ao se utilizar dos pronomes possessivos para identificar demais membros da família, como “meu pai”, “minha mãe”. Organizada em cinco partes ou subtítulos que estruturam a narrativa, como: “Introdução”; “A chegada”; “Batismo”; “A fome”; e “Desfecho”, e cada um deles, por si só, já reflete o desenvolvimento da narrativa. Arquitetado de modo exemplar segundo as características do conto breve, a história pode facilmente ser observada como uma fotografia, tal como Cortázar concebe o conto em relação à estrutura mais longa do romance.

De modo aqui simplificado, destacamos que a “Introdução”, em *media res*, típico do estilo de Caio já desde os primeiros escritos, apresenta uma descrição das duas estranhas e “soberbas” aves então levadas para a casa da família, destacando-se o mistério contido em suas figuras e o medo despertado nas crianças da casa que estranharam solenemente as *novas* criaturas:

Tinham um olhar dentro, de quem olha fixo e sacode a cabeça, acenando como se numa penetração entrassem fundo demais, concordando, refletidas. Olhavam fixo, pupilas perdidas na extensão amarelada das órbitas, e concordavam mudas. A sabedoria humilhante de quem percebe coisas apenas suspeitas pelos outros [...] Recusando-lhes o mistério, recusávamos o nosso próprio medo e as encarávamos rotulando-as sem problema como “irracionais”, relegando-as ao mundo bruto a que deviam forçosamente pertencer. O mundo de dentro do qual não podiam atrever-se a desafiar-nos com o conhecimento de algo ignorado por nós. Pois orgulhos, não admitiríamos que vissem ou sentissem além de seus limites [...]. (Abreu, 1995a, p.27)

Já no segundo subtítulo, “A chegada”, fica-se sabendo que as estranhas aves foram entregues por alguém à porta da casa à empregada da família, logo ao amanhecer, em troca tão-somente de um sabonete: “Não sei se chegaram a saber disso – talvez não, pois quem sabe a troca mesquinha faria oscilar o orgulho delas, amenizando-lhes a ousadia no encarar-nos” (ibidem, p.28). Diante da estranheza das crianças, as aves foram enfim apresentadas: “*Corujas*”: “Restou-me o consolo de ter sido o primeiro a identificá-las como realmente eram. Ou como eu as via, duvidando que a visão dos outros fosse mais correta, profunda ou corajosa” (ibidem).

O terceiro subtítulo, “Batismo”, apresenta as crianças já de certa forma familiarizadas com as aves, procurando possuí-las junto aos costumeiros brinquedos da infância. A intimidade conquistada exige assim o nome doméstico das aves que originalmente teriam sido batizadas como “Tutuca e Telecoteco”, ao que a criança narradora, na primeira pessoa, discorda, passando então a procurar nomes mais pomposos, pesquisando na sua inusitada formação cultural um nome que provesse às aves uma dignidade cultural:

Pisquei um olho para elas, rindo da ingenuidade, tentando penetrar em sua intimidade, cada vez mais e mais negada. Ofélia e Hamlet, sugeriu um leitor óbvio de Shakespeare. Mas recusei-os ainda. Secretamente, reivindicava para mim seu batismo e posse, investigava almanaques em busca do nome que melhor assentasse. (ibidem)

Os nomes, por fim, encontrados pelo narrador e atribuídos às aves permanecerão com ele sempre ocultos a marcar sua posse sobre as estranhas criaturas, por certo tão indeciframente autônomas para ele como as próprias personagens históricas cujos nomes lhe serviam de inspiração: Rasputim e Cassandra. Apresentadas as características das personagens principais, as aves, e a relação estabelecida entre elas e a família, especialmente as crianças da casa – e de modo especial a criança narradora –, o terceiro subtítulo, “A fome”, desenvolve o nó do conto, evidenciando a condição das aves: as asas cortadas e a inexorável prisão no seio da família. Daí, a “vingança”:

O homem que as trouxe informara a minha mãe de seu orgulho: feridas em liberdade, faziam greve de fome até a morte. Com a iminência de seu suicídio, planejamos soltá-las no campo [...] As asas cortadas, porém, exigiam tempo para crescer novamente. Éramos obrigados a esperar. Desejei comunicá-las sua próxima libertação, mas a ineficiência de gestos e palavras isolou-me num mutismo para elas incompreensível. Éramos definitivamente incomunicáveis. Eu gente; elas,

bichos.³ Corujas, mesmo batizadas em segredo. Cassandra e Rasputim, Ofélia e Hamlet, Tutuca e Telecoteco. Qualquer nome não modificaria a sua natureza. Nunca. Corujas para sempre.

Mas a greve de fome persistia. (ibidem, p.31-2)

A dignidade das aves, na sua especificidade e condição animal, impõe-se ao menino narrador que reconhece a impossibilidade de apropriar-se delas – o diferente – mesmo pelo poder do nome concedido. O incômodo causado pelas aves aos membros da família é sua resistência aos seus “princípios” de coruja, incapazes de se dobrar em sua dignidade de corujas que simplesmente eram:

Mas a greve de fome persistia [...]. Orgulhosas, passeavam seus estômagos vazios pela casa toda, a gente se olhando culpado, as mãos desertas de soluções. Não nos restava mais nada a fazer senão esperar. Por sua morte ou sua capitulação. Quem as visse, convictas em seu desfilar faminto, poderia facilmente imaginá-las carregando cartazes de protesto. Contra quê? Contra quem? Perguntávamos temerosos da resposta óbvia. (ibidem, p.32)

No último subtítulo, “Desfecho”, toma-se conhecimento da inevitável morte das aves em sua resistência em permanecerem o que intimamente jamais poderia deixar de ser e a apreensão do fato pelo menino narrador:

Num começo de manhã ainda sem sol, igual a que as tinha trazido, Rasputin foi encontrado morto. O corpo pequeno e cinzento, já rígido, sobre os mosaicos frios da cozinha. Desviei os olhos sem dar nome ao sentimento que me invadia. Encolhida em seu canto, Cassandra diminuía cada vez mais. Olhos cerrados com força, eu tinha impressão que vezenquando seu corpo oscilava, talo de capim ao vento, quase quebrado. Até que morreu também. Digna e solitária, quem sabe virgem. Enterraram-na no fundo do quintal, uns jasmims jogados por cima da cova rasa, feita com as mãos.

Não fui ver a sepultura. Não sei se me assustava o mistério adensado ou para sempre desfeito. (ibidem, p.32)

O tema do conto do então ainda jovem escritor se estenderia ao longo de sua obra madura como um verdadeiro *leitmotiv* de Caio, a resistência dos princípios mais íntimos do homem, a coragem de ser e assumir a sua própria condição, a recusa ao acomodamento e à facilidade. Não importaria assim o nome que se desse às aves, desde que se reconhecesse sua constituição mais íntima de aves: corujas, tão-só e sempre.

³ Caio anunciaria na sua revisão para a segunda edição de *Inventário do ir-remediável* a forte presença de Clarice em sua escrita, sobretudo neste conto. Talvez aqui se possa ver, igualmente, a mesma relação impossível da menina ruiva e do cão basset, também ruivo, quando se encontraram ausentes em Grajaú, como se narra no conto “Tentação” de *Felicidade clandestina*: “Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abria quando dela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada”

Da maneira como foi aqui apresentado, no entanto, o conto, aparentemente nada teria de indício da presença real do autor em seu desenvolvimento, ainda que se argumente favoravelmente em relação à voz do narrador (menino) numa insistente e percuciente primeira pessoa, bem como na idéia do autor implícito (autodiegético) e na sua leitura do fato narrado explicitamente do seu ponto de vista – como se depreende tanto do batismo das aves quanto da recusa final em visitar a suposta sepultura que lhes fora arranjada no fundo do quintal da casa da família. Mas um fato revelador da identidade do narrador pode ser constatado em dois momentos até agora não explicitados. Trata-se, ainda no episódio do “Batismo”, da identificação pela nomeação de uma das crianças da família, como se percebe no segmento:

As crianças disputavam a posse, é minha, não, é minha, manhê, a *Cláudia* quer se adonar das corujas, mas elas passavam adiante, sabendo-se sempre impossuídas, indecifráveis. (Abreu, 1995a, p.30, grifo nosso)

O segundo momento, que na verdade aparece num elemento peritextual do texto, portanto logo no início, revela, na dedicatória do conto, o laço familiar explicitado:

“*Para meus pais Zaél e Nair, e meus irmãos José Cláudio, Luiz Felipe, Márcia e Cláudia.*”

É por meio dessa dedicatória que se pode identificar “biograficamente” o nome *Cláudia* no corpo do texto com o de uma das crianças que estavam protagonizando a história narrada em meio à família: portanto, o nome próprio de um dos irmãos do narrador, como explicitado: *Cláudia*. Nesse caso, depreende-se que o narrador-menino, inserido no texto e autor do ponto de vista pelo qual se conhece toda a história, é o próprio autor cujo nome aparece na capa do livro: Caio Fernando Abreu, o autor também da dedicatória. Nesse contexto, também o pai e a mãe do narrador mencionados diretamente no conto, ainda que ali não explicitamente citados pelos nomes, como no caso da irmã Cláudia, são Zaél Abreu e Nair Abreu, os pais de Caio Fernando Abreu.

Essa informação assim observada recupera a questão do homonimato autor-narrador-personagem como condição, segundo Doubrovsky, para a identificação da escrita autoficcional, e revela um procedimento por parte do autor para construir a sua autoficção. Essa condição, por si só, já atesta a condição de realidade do fato narrado e faz descartar a idéia de uma criação que fosse eminentemente ficcional. Assim, a história contada, para efeitos deste estudo, não precisaria necessariamente ser

confirmada, se de fato aconteceu com a família de Caio, pois a condição autoficcional do texto já se encontra suficientemente garantida nessa análise. O autor-narrador-personagem é real e assim se apresenta em seu texto, ainda que numa estrutura eminentemente ficcional garantida pelo conto, como prevê a idéia de autoficção.

Interessou-nos, entretanto, conhecer melhor as condições em que a história familiar se deu, até que ponto efetivamente ela poderia ser confirmada, ou mesmo conhecer os caminhos percorridos pelo autor para a transposição de sua experiência pessoal em um fato romanesco assim transformado pelo conto. Nesse intuito, optamos pela busca de um epitexto, conforme a definição de Gérard Genette, que nos proporcionasse não exatamente a mera confirmação dos fatos, mas sobretudo o conhecimento dos possíveis elementos reais, e talvez até ficcionais, assim manipulados para o resultado final do conto. Em depoimento colhido para este estudo, Cláudia Abreu, a irmã de Caio F., personagem do conto perfeitamente identificável no texto, informa que a história efetivamente aconteceu com a família, ainda morando em Santiago, portanto antes dos quinze anos de Caio, idade com a qual ele deixou Santiago para estudar no Instituto Porto Alegre (IPA) em Porto Alegre. O detalhe destacado por Cláudia é que as corujas não chegaram efetivamente a morrer na casa da família, como aparece no conto, e sim foram levadas para um sítio de um conhecido dos pais de Caio, onde certamente foram devolvidas à natureza como seu hábitat intocável.

Nesse sentido, percebe-se que o momento crucial na narrativa que faz entrelaçar propriamente realidade e ficção explicita-se na tentativa de libertar as corujas do jugo familiar, soltando-as no campo, onde pudessem viver sua natureza comum em liberdade: “Quase podia vê-las erguendo-se de leve num vôo contido, experimentando forças, as asas abrindo-se aos poucos numa subida lenta, fundidas em azul, subindo, subindo” (ibidem, p.31). Assim, a opção do autor pela descrição da morte das corujas revela a maneira como ele apreendeu a realidade das aves subjugada ao poder do humano que a transformou em animais domésticos, vencendo elas pela resistência de sua natureza íntima. Percebe-se, então, o modo como o autor se apropriou de um fato real vivido por ele e por sua família para transformá-lo, por meio da linguagem e da criação literária, em matéria de sua literatura, comunicando seu modo de ler o mundo e o homem.

“Oásis” – a memória refeita pela autoficção

Dentre os diversos textos de Caio Fernando Abreu passíveis de uma leitura pautada pelos princípios da autoficção, em que se pode vislumbrar em especial a questão da imagem e da memória vazadas no texto, escolhemos para este estudo o conto “Oásis”, de seu segundo livro de contos publicado em 1975, *O ovo apunhalado*. Mais uma vez, a escolha desse conto vem reforçar a tese de que, na verdade, desde seus primeiros escritos, Caio já se dedicava a construir sua imagem no interior de sua própria obra, desfazendo-se assim um equívoco comum entre críticos que passaram a perceber esse procedimento na obra do autor em razão de sua anunciada contaminação pelo vírus HIV, como numa tentativa de transformar a Aids num tema determinante de sua escrita, bem ao estilo de narrativas *in extremis*, quando não ao gosto de uma especulação midiática que se compraz numa morbidez que definitivamente não foi vivenciada por Caio até sua morte em fevereiro de 1996.

Em linhas gerais, o conto se articula como a memória do narrador que relembra uma brincadeira de infância chamada de “Oásis”: tratava-se, na verdade, de um recurso encontrado pelos meninos para adentrarem o quartel que ficava no final da rua, e que os atraía pelos mistérios que se escondiam por detrás daqueles muros brancos que certa vez tiveram a oportunidade de visitar. A brincadeira consistia, pois, numa suposta queda de um avião em que eles viajavam em meio a um deserto perdido no mundo, que nada mais era que uma rua da cidadezinha da infância do narrador e seus companheiros. Assim, forjava-se a necessidade de caminharem pelo deserto em busca do quartel (oásis) onde por certo encontrariam materiais e peças necessários para o conserto do avião para prosseguirem a viagem – viagem que, aliás, não compunha propriamente a brincadeira, mas sim o fato de ela ali ser interrompida, obrigando-os à busca dessas peças.

O pacto de ficção assumido pelos meninos para que a brincadeira se desse de modo inofismável funcionava como uma regra de ouro impossível de ser quebrada, pois não lhes bastava apenas a sugestão de estarem perdidos num deserto com o avião em pane e em busca de uma ajuda fantástica que pudesse fazê-los encontrar a referida peça para consertar o avião. Tudo havia de ser absolutamente crível, a ponto de a brincadeira não poder acontecer após um dia chuvoso, por exemplo, por não suportarem a idéia de ter de rastejar em meio a lamaçais e cinamomos verdes e aguados, e ter de acontecer impreterivelmente em dias de sol escaldante, para que ficassem

completamente empapados de suor e pudessem sentir realmente sobre suas cabeças “aquela massa amarela quase esmagando os miolos” (Abreu, 1975, p.19). E o narrador em primeira pessoa assim explica a brincadeira:

Brincar de oásis era a senha, e imediatamente nos apumávamos: caíamos no chão, ainda desacordados com o choque produzido pela queda do avião onde viajávamos, depois lentamente abríamos os olhos e tateávamos em volta, no meio da rua, tocando as pedras escaldantes da hora de sesta. Quase sempre Jorge voltava a fechar os olhos, dizendo que preferiria morrer ali mesmo do que ficar dias e dias se cansando à toa pelo deserto; e quase sempre eu apontava para o arco do fim da rua dizendo que se tratava de um oásis, que meu avião já havia caído ali uma vez e que, enfim, tinha certa experiência de caminhadas no deserto; em seguida Luiz investigava os bolsos e apresentava algum biscoito envelhecido, acrescentando que já tínhamos víveres suficientes para chegar até lá. Convencido Jorge, tudo se passava normalmente. (ibidem)

O rastejar-se sob o sol forte prosseguia assim pelas ruas da cidadezinha dos meninos que iam cuidadosamente ignorando casas e muros, ou mesmo projetando-os como imagens de pedras e de deserto aberto, até que sinais dessa civilização real se perdessem em cercas de arame farpados que chegavam até o arco do fim da rua onde se encontrava o portal do quartel, o ponto culminante da dura caminhada. Nesse trajeto inóspito e seco, qualquer possibilidade de quebra do pacto ficcional assumido entre eles era tomada como uma traição, tal como certa vez aconteceu com Jorge que, de tanta sede real que a ficção lhe trouxera, se rende a pedir um copo de água a uma das mulheres da pensão⁴ que os assistia curiosa da janela de sua casa. Diante do olhar indignado dos companheiros pela flagrante traição, o menino, com a água ainda pingando do queixo, recompõe a ficção justificando com legitimidade: “Foi uma miragem”.

Como a brincadeira se repetia naqueles dias de seca intensa, não demorou para que os meninos acabassem conquistando a amizade de um guarda do portão do quartel que, seduzido por eles com promessas e bilhetes que forjavam um interesse amoroso em relação a ele por parte de Dejanira, a empregada da casa, franqueava-lhes a entrada no quartel, naquele mundo estranho ao narrador, para quem “tínhamos certeza de estarmos lentamente ingressando numa espécie de sociedade mágica e secreta” (ibidem, p.21). Foi assim que, numa tarde não determinada no conto, diante do portão do quartel estranhamente sem guarda, já acostumados aos passeios internos sem serem

⁴ No conto original, tratava-se de “pensão de putas”, termo que foi censurado e adaptado para “mulheres”, conforme carta de Caio a Cícero Sandroni, de Porto Alegre, 23 de maio de 1977, reproduzida no jornal *O Povo*, “Cultura, Vida e Arte”, de Fortaleza, edição de 19 de fevereiro de 2006.

incomodados, os meninos adentraram o local em busca da fantástica peça necessária à fantasia do concerto do avião. De início, observaram o movimento incomum no quartel: “carroças se chocavam, armas passavam de um lado para outro, soldados corriam e gritavam palavrões, o chão estava sujo de esterco, os cavalos todos enfileirados” (ibidem, p.22). Incógnitos em meio ao movimento estranho do quartel, foram parar numa sala onde, até então, jamais haviam entrado:

Examinamos as paredes vazias, depois descobrimos, num canto, sobre uma mesa, um estranho aparelho cheio de fios. Talvez estivesse ali o grande segredo. Luiz, o mais afoito, começou a mexer nos fios, Jorge descobriu um microfone e por algum tempo ficamos ali parados, sem compreender exatamente o que era aquilo, mas certos de que se tratava de uma peça importantíssima para o funcionamento de toda a organização. (ibidem)

Nesse ambiente desconhecido, foram surpreendidos por dois soldados estranhos, com fardas diferentes e penduricalhos nos ombros, que se lançaram sobre eles, sacudindo-os: “Falavam os dois ao mesmo tempo, aos berros, depois, com mais alguns trancos, jogaram-nos num canto. Um deles, de bigode enorme, avançou para nós e, com uma voz que me pareceu completamente hedionda, disse que ficaríamos presos até aprendermos a não nos meter onde não era de nossa conta” (ibidem). A façanha dos meninos provocou nos estranhos guardas o desejo de aplicar-lhes um castigo exemplar, e assim eles foram trancados numa pequena sala, suja, fria, “com uma janela gradeada na altura do teto”, a despeito do tórrido calor do lado de fora: “Ficamos ali durante muito tempo, incapazes de dizer qualquer palavras, num temor tão compacto que não era preciso evidenciá-lo. Jorge chorava, eu e Luiz nos encolhíamos contra as paredes” (ibidem). O terrível confinamento durou até a noite, quando por fim o soldado amigo irrompeu na sala libertando-os daquela prisão e levando-os de volta para casa em um jipe militar: “Mamãe estava descabelada, as vizinhas todas em volta, as luzes acesas: entramos na sala pela mão do soldado, que falou rapidamente coisas que não conseguimos entender enquanto todo mundo nos envolvia em beijos e abraços, logo contidos quando perceberam meu estado lastimável” (ibidem, p.23).

O desaparecimento dos meninos, mas também o fato que causara esse desaparecimento, desencadeou no ambiente familiar uma forte desagregação, a ponto de as acusações de culpas partirem de todos os lados, colocando pai contra mãe, mãe contra pai, os pais contra a empregada e vice-versa:

Dejanira disse que não ficava mais nem um minuto naquela casa de doidos; papai disse que mamãe não nos dava a mínima; mamãe disse que era uma

verdadeira escrava; papai disse que não podia dar atenção a seus chiliques na hora em que o país atravessava uma crise tão difícil – e acabaram os três gritando tão alto quanto os dois soldados de farda diferente, com penduricalhos coloridos nos ombros. (ibidem, p.23)

Depois de verem a empregada Dejanira deixar a casa resmungando desaforos, depois de algumas chineladas e a vara de marmelo, as crianças foram postas na cama sem jantar. O parágrafo final do conto sintetiza, assim, a imagem do ocorrido na mente da criança narradora:

Ficamos muito tempo acordados no escuro, ouvindo o som do rádio que vinha da sala e os passos apressados na rua. Antes de dormir ainda ouvi a voz de Jorge perguntando a Luiz o que era uma revolução, e um pouco mais tarde a voz de Luiz, apagada e hesitante, dizer que revolução era assim como uma guerra pequena. Mais tarde, não sei se sonhei ou se pensei realmente que os aviões não caíam no meio das ruas, e que as ruas não eram desertos, e que portões brancos de quartéis não eram oásis. E que mesmo que portões brancos de quartéis fossem oásis e cinamomos pintados de branco até a metade fossem palmeiras, não se encontraria nunca uma peça de avião no meio de duas palmeiras [...] E por todas essas coisas, creio, soube que nunca mais voltaríamos a brincar de encontrar oásis no fim das ruas. Embora fosse muito fácil, naquele tempo. (ibidem, p.24)

A posição do narrador no conto permite constatar tratar-se de sua memória não apenas de uma brincadeira do tempo de infância, mas em especial de um fato único ocorrido numa dessas ocasiões, e que definitivamente pôs fim àquela brincadeira dos meninos. Ainda que esse fato específico não seja tão diretamente explicitado no conto, é possível perceber tratar-se do golpe militar articulado nos quartéis brasileiros na passagem do dia 31 de março para 1º de abril de 1964, que por força das imposições militares passou para a história nacional como a “revolução de 64”. O termo “revolução” aparece recuperado no conto tanto pela óptica do pai, ao reconhecer que o país atravessava uma difícil crise, como também das crianças em castigo, certamente ao retomarem o termo do noticiário vazado pelo rádio da sala repercutido no quarto em que elas ficaram confinadas pela segunda vez no dia, depois da desagregação familiar que em muito reproduzia a própria voz alterada e violenta dos soldados nas dependências do quartel.

O conto funcionaria assim como uma legítima narrativa ficcional que recupera pela memória do narrador a imagem de um fato histórico comum a grande parte dos brasileiros, não somente pelo desconhecimento efetivo do que estava se arquitetando no país naqueles idos de 1964, mas também, e propriamente, pela sensação de perda de

inocência e pelo reconhecimento de realidades mais duras dali em diante, impostas por uma ditadura militar que solaparia as bases de uma cultura ainda em construção e, desde então, banida da vida nacional.

Dizemos que o conto “funcionaria” como uma narrativa ficcional não fossem, igualmente ao que apresentamos na leitura do conto anterior, “Corujas”, alguns elementos contidos na sua construção e no seu peritexto que possibilitam ao leitor recuperar dados de uma realidade do autor/narrador que podem ser comprovados no plano do real, e que, portanto, permitem afirmar, sem erro, que o narrador em primeira pessoa é o próprio autor Caio Fernando Abreu. Referimo-nos aqui à dedicatória do conto, até então omitida, que assim se apresenta: “*Para José Cláudio Abreu, Luiz Carlos Moura e o negrinho Jorge*”. Essa dedicatória remete diretamente a pelo menos dois dos personagens do conto explicitamente citados no corpo do texto: Luiz e Jorge, respectivamente o primo do autor, conhecido como Beco (conforme informado na biografia do autor escrita por Cellegari, 2008, p.22, e pela própria irmã de Caio, Cláudia Abreu, em depoimento para nosso estudo), e o menino Jorge, afilhado da mãe de Caio, que, juntamente com o irmão de Caio, apelidado Gringo (José Cláudio Abreu), se lançavam costumeiramente a essas brincadeiras.

Além da dedicatória, a relação de parentesco e amizade pode ser depreendida de uma carta do próprio autor à amiga Jacqueline Cantore datada de 24 de junho de 1981, enviada de São Paulo, onde Caio veio depois a morar (cf. Abreu, 2002, p.34). Nessa carta pode-se ler: “Véspera de São João, e a minha cabeça deu uma volta até as fogueiras que nós fazíamos em Santiago do Boqueirão, eu, Nairzinha, minha irmã de criação, Beco, meu primo, o negrinho Jorge, afilhado de minha mãe, meu irmão Gringo...” (ibidem), passagem em que o autor recupera uma das brincadeiras do tempo de infância e identifica entre os amigos os personagens do conto ora em estudo.

Esse dado biográfico, pelo vínculo real existente entre os personagens e o narrador – que também satisfatoriamente estabelece o homônimo entre autor/narrador/personagem do conto –, como também a confirmação dessas brincadeiras explicitada na carta autoral e no depoimento da irmã de Caio permitem a compreensão de que o autor efetivamente narra em seu conto uma experiência real do tempo de menino, vivida na sua Santiago do Boqueirão de sua infância, cidade “polvilhada de quartéis” (Cellegari, 2008, p.19). O pai de Caio, aliás, fora militar, e o quartel descrito no conto de fato ficava a poucas quadras da casa paterna onde o menino Caio viveu até os seus quinze anos de idade, rodeado de irmãos, primos e amigos.

Se a brincadeira de menino assim contada se nos apresenta, em princípio, como um dado real – o que também explica aquela necessidade de as crianças forçarem o elemento ficcional de sua brincadeira para que tudo parecesse ainda mais “real” –, o estatuto da realidade não necessariamente pode ser atribuído ao fato principal ocorrido naquele determinado dia da brincadeira. Reconhece-se, assim, que em março de 1964, quando do golpe militar, Caio F. contava, então, ainda com quinze anos, e logo aos dezesseis partiria para Porto Alegre, para onde foi enviado pelos pais para estudar no Instituto Porto Alegre (IPA), como dados de sua biografia podem confirmar. Além disso, seria pouco provável que um menino de quase dezesseis anos, mesmo naquela época, ainda se lançasse a brincadeiras desse tipo com os colegas. Essa constatação também se infere do próprio texto do conto, pois o narrador conta que os meninos, ainda muito pequenos, eram banhados pela empregada da casa, ocasião em que melhor se apropriavam de histórias da empregada para depois negociá-las com o guarda do portão do quartel que se acreditava enamorado dela tão-somente pelos bilhetes falsos que os meninos forjavam com confissões de amor e carinho. Um depoimento do amigo Ruy Krebs informa que, quando da ocorrência do golpe, ele e Caio estiveram de fato no exército, por serem filhos de pais militares, mas apenas para observar a movimentação ali havida, o que certamente serviu de material para a criação ficcional do fato histórico então havido.

Percebe-se assim que o conto, pela sua estrutura autoficcional, apresenta uma natureza híbrida composta, segundo Umberto Eco (2006, p.126), de uma “narrativa natural” e de uma “narrativa artificial”, em que a primeira descreve fatos que ocorreram na realidade, enquanto a segunda, “é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional”. Nesse caso, identifica-se na figura da empregada da casa o elemento de transição entre a narrativa natural e a artificial, uma vez que não há registro dessa personagem tal como nomeada na instância da realidade do texto, conforme depoimento da irmã de Caio. Cláudia Abreu afirma que havia, sim, na família, uma empregada chamada Margarida, que de fato namorava um soldado do quartel que ficava no fim da rua da casa da família. Por certo, essa condição da empregada com seu namorado militar possa ter colaborado para que o autor a inserisse na história fazendo passar por ela a transição da “narrativa natural” (os fatos reais) para a “narrativa artificial” (o desfecho ficcional).

Assim, é possível constatar que o conto se articula, por um lado, pela narrativa de fatos reais da própria vida de Caio, recuperados pela sua memória de uma infância feliz junto dos seus; e, por outro, de uma ficcionalização de um fato histórico que por certo viria marcar a vida do autor, mas não necessariamente pelo modo como se pode apreender no conto do ainda jovem Caio Fernando Abreu. De fato, por sua irreverência e ousadia, Caio fora depois vítima de ações da ditadura, tendo ainda na juventude, em Porte Alegre, certa vez, levado uma surra de capangas de um conhecido informante que, por agredir sua amiga Magliani com frases racistas e um bofetão, fora alvo da fúria de Caio que partiu para cima do rapaz. Além disso, já morando entre São Paulo e Rio, entre os anos 1969 e 1970, Caio chegou a passar temporadas na Casa do Sol, de Hilda Hilst, em Campinas, escondido da polícia política do Dops, tendo também alguns de seus textos censurados pela ditadura militar. O fato ocorrido no quartel, portanto, não poderia ter sido vivido realmente pelo autor ainda criança, e o período mais duro do estado ditatorial não se deu inicialmente nos primeiros anos após 1964, e sim com a decretação do AI-5, já em 1968 (cf. Süssekind, 2004, p.22-7), quando Caio já contava com vinte anos e até já vivia em São Paulo, compondo a primeira turma de jornalistas que trabalhavam na recém-criada revista *Veja* da Editora Abril.

No seu modo peculiar de mesclar ficção e realidade, vida e obra, Caio não se furtou a contar, ao seu modo e de maneira poética, e pela óptica de uma criança, um fato que também marcou sua vida de uma maneira especial. E toda a imagem da violência, da incomunicabilidade imposta, da prisão e da truculência relacionadas ao período da ditadura militar aparece nesse conto de modo sutil, pela história inocente vivida pelas crianças. Observe-se que o conto tangencia também a situação de desagregação familiar vivida nos períodos mais difíceis da ditadura e retrata sobretudo o momento da perda da inocência não só do autor, mas também de sua geração.

É nesse sentido que se pode dizer que a autoficção de Caio se organiza a partir de sua própria vivência, mas que nem por isso se compromete com uma realidade factual que a limite ou a transforme num relato eminentemente autobiográfico. E percebe-se que, lançando mão da autoficção, o autor recria sua história e a transforma, pela ficção, em memória de uma história real. Nas muitas vezes em que se dizia cansado das agruras da vida de escritor num Brasil tão miserável, Caio se ressentia do que considerava a inutilidade de escrever num país com tantas carências e necessidades materiais. Foi então que seu analista o convenceu de que todo escritor na verdade é um biógrafo da emoção, condição que lhe possibilita, mais do que o jornalismo e a

imprensa, contar a verdadeira história de sua época. O incentivo lhe caiu tão bem que Caio, desde então, passou a ser também conhecido por esse apelido, “biógrafo da emoção”, pela sua capacidade de tão bem contar, entre os melhores escritores de sua geração, a realidade e a condição do homem, sobretudo do seu tempo, e no Brasil.

“O destino desfolhou”: rito de passagem

Percorrendo ainda o período de infância/adolescência de Caio F., um conto em especial se destaca, considerando elementos da gênese do texto conforme passamos a tratar. Em uma carta de 7 de fevereiro de 1985 ao amigo diretor de teatro Luciano Alabarse, em meio a comentários gerais sobre sua saúde e o excesso de trabalho, como a proposta de adaptação de *Reunião de família*, de Lya Luft, além dos compromissos de fechamento da revista *Around* de março e a tradução, para a Brasiliense, de um livro em espanhol que traz “um depoimento de um traficante de drogas apanhado por um antropólogo”, Caio, então com 36 anos, conta que recebera um pedido de sua amiga pedagoga e educadora (que ele se engana ao dizer “psicóloga”) Fanny Abramovich:

Fanny Abramovich, a psicóloga, me pediu um texto para uma antologia que ela está organizando sobre a adolescência (na mesma linha daqueles anteriores dela *O sadismo da nossa infância* e *O mito da infância feliz*). Já tenho uma história linda na cabeça, estou deixando ela crescer um pouco sozinha. É puro Eros e Thanatos. (Abreu, 2002, p.109)

Em seu depoimento para este estudo, Fanny Abramovich revela que ela e Caio foram mesmo muito amigos num determinado período, de se freqüentarem muito, e ela conta assim como seu pedido explicitado naquela carta de Caio a Alabarse fora atendido:

altas prosas confusas e difusas, cineminha juntos (Almodovar inteiro chegando nos Brasis), confidências telefônicas (dele) nas madrugadas [...] Pedi um conto dele pra nova antologia que estava organizando e pelo que ele relata, topou... Nos conhecemos de fato, de olho no olho, de reconhecimento inteiro, no dia do lançamento do meu livro *Quem educa quem?* [...] na Livraria da Vila, a primeira, então sendo inaugurada... Ele me trouxe, num envelope neutro, o conto prometido. Taquicardia minha... total!

O conto originalmente publicado na coletânea *Ritos de passagem, de nossa infância e adolescência* recebia então o título “Beatriz ou O destino desfolhou”, e procurava atender a uma proposta feita pela organizadora a cada convidado, “que

escrevessem quantas laudas quisessem, no gênero que preferissem, abordando o momento/aspecto/assunto etc., que fosse significativo para casa um deles... Usando a ficção ou o depoimento, o ensaio ou a *vivência ficcionada*, ou etc.” (Abramovich, 1985, p.10, grifo nosso), ao que a educadora conclui na nota introdutória ao volume: “Estão aí os textos... Belos, densos, tristes, compactos, reflexivos, humorados, sofridos... Falando de várias situações vitais, de momentos de passagem atinentes à condição humana e para as quais, quase sempre, se é tão malpreparado para atravessá-las” (ibidem). Passados 25 anos desde a entrega do texto no “envelope neutro”, Abramovich não se lembra mais se ela e Caio chegaram a conversar especificamente sobre o conto: “Não recordo se me contou ter saído duma lembrança dele ou se pura ficção. A gente começava a se relacionar e não acredito que ele tivesse me confidenciado intimidades secretas...”. Por certo, Caio não chegou a fazer nenhum comentário especial à organizadora até a edição desse conto naquela coletânea, e na carta ao amigo antes citada menciona apenas que já tinha uma história linda na cabeça, e que a deixava florescer e amadurecer ficcionalmente para depois ser contada. Sua queda, porém, para a ficcionalização de suas próprias vivências não o deixaria alheio à indicação de que o texto poderia ser, como diz a organizadora, uma “vivência ficcionada”, na falta talvez de um termo apropriado que se traduzisse por “autoficção”.

Assim se deu a primeira publicação de “Beatriz ou O destino desfolhou” cujos elementos peritextuais já revelam em si um dado perturbador, ao menos para um leitor atento e acostumado às molduras típicas de Caio a cada conto: ao lado de uma epígrafe extraída do livro de poema *O coração disparado*, de Adélia Prado, leitura preferida de Caio à época, como se pode confirmar pelas cartas: “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”, aparece a reveladora dedicatória “À memória de: Tânia Beatriz Pacheco Pinto”. Percebe-se assim que o título do conto na coletânea repete o nome da personagem principal, Beatriz, e é retomado na dedicatória, onde seu nome e sobrenome aparecem completos, marcando assim, por certo, que a personagem não poderia ser uma figura meramente ficcional, pois é revelada por meio de uma identidade evocada como memória, sobretudo.

Três anos depois dessa coletânea, Caio retoma seu conto, agora em seu próprio livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Nessa nova edição, algumas mudanças são verificadas: o título perde o nome “Beatriz” e passa a retratar apenas o título homônimo

da valsinha antiga “O destino desfolhou”, gravada em 1937 por Carlos Galhardo, que aliás percorre todo o conto como uma trilha sonora que o embala.

O nosso amor traduzia
Felicidade e afeição
Suprema glória que um dia
Tive 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
E teu pranto em segredo a correr
E partir a cantar
Sem pensar que doía esquecer

Mas depois veio a dor
Sofro tanto esta volta não diz
Meu amor, de nós dois
Eu não sei qual é o mais infeliz

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

A recorrência a músicas de passado a trilhar os textos de Caio revela não apenas sua vivência ao pé do rádio na antiga Santiago de sua infância, os tangos, boleros e valsas com os quais era ninado pelas tias, mas também o caráter pop de seus escritos, numa linha de tradição de apropriações da história cultural como normalmente se vê com o tropicalismo nas décadas de 1960 e 1970.

Na nova edição, a epígrafe de Adélia Prado continua a mesma; porém, a dedicatória, reformulada para “Em memória de Tânia Beatriz Pacheco Pinto”, traz acrescida a reveladora informação “E para Fanny Abramovich, que me fez lembrar”. Se antes apenas a menção a Tânia Beatriz Pacheco Pinto já tornara o conto suspeito de retratar uma história real pela antecipação da identidade real da protagonista, a nova dedicatória parece agora não deixar mais nenhuma dúvida quanto ao conteúdo do conto. Caio relembra aqui não o fato de Fanny Abramovich ter originalmente lhe pedido o conto, mas sim de, com esse pedido, ter-lhe proporcionado a lembrança da história de Tânia Beatriz; ou seja, não se trata tão-somente da memória de um narrador, o que de resto já se sabia pela dedicatória original. Sabe-se ainda mais agora que se trata de

memória do próprio autor, que também se imiscui na narrativa como aquele que lembra de Tânia Beatriz, e conseqüentemente de sua própria história. E é justamente como uma memória que o conto se estrutura, como veremos.

As oito partes do conto anteriormente marcadas por algarismos romanos na coletânea ganham, na nova edição, um subtítulo cada uma, tal como já aparecera em “Corujas” e também se verificará comum em vários contos de Caio, a exemplo do último deles escrito em 1995, “Depois de agosto”. As partes agora nomeadas se organizam pelos temas: “Vênus”, “Cenas”, “A separação”, “A urgência”, “A partida”, “Ah, Dindi...”, “Marte” e “Poeira”, e como unidades autônomas já antecipam as partes do enredo. Poucas são as alterações internas no conto em relação à primeira edição; e quando acontecem, apenas marcam uma ênfase por uma nova expressão, uma nova pontuação, novo termo ou uma nova imagem. Por exemplo, no conto original, o presente do narrador é marcado pela audição de Chopin, acompanhada do vinho que ele toma embriagando-se das memórias de sua infância longínqua. A cena, porém, foi alterada, introduzindo-se um dado mais pontual dos anos 1980, o período real da escrita do conto, ao mencionar que ouvia Marianne Faithfull, figura controvertida do cenário *dark* musical dos anos 1980, drogada, com sua voz rouca e envelhecida, trazendo na bagagem o universo do rock’roll, já vivendo afastada do antigo namorado Mick Jaeger, da banda *Rolling Stones*, entre outras histórias.

Em linhas gerais, o enredo do conto traz a paixão de um garoto, ainda adolescente, por uma colega de escola, um ano mais velha. A menina, aparentemente mais madura, recusa o pedido de namoro do colega por achá-lo ainda muito infantil, e se “entrega” a vários outros de seus colegas, por certo aparentando ser mais adultos ou experientes. A rejeição sentida pelo menino leva-o a procurar uma forma de se vingar de Beatriz, o objeto de sua paixão, e por isso procura feri-la da forma mais cruel que consegue. Deixemos, porém, que o próprio Caio tome a narrativa de sua história de puro Eros e Thanatos, como ele mesmo referira na carta a Luciano Alabarse:

Há seis anos, ele estava apaixonado por ela. Perdidamente. O problema – um dos problemas, porque havia outros, bem mais graves –, o problema inicial, pelo menos, é que era cedo demais. Quando se tem vinte ou trinta anos, seis anos de paixão pode ser muito (ou pouco, vai saber) tempo. Mas acontece que ele só tinha doze anos. Ela, um a mais. Estavam ambos naquela faixa intermediária em que ficou cedo demais pra algumas coisas, e demasiado tarde para a maioria das outras. (Abreu, 1988a, p.23)

A marca de “**Vênus**” configura a paixão platônica despertada no menino, mas, certamente pela crueldade da memória que então lhe ocorria, apenas a menina é apresentada pelo nome; sua auto-apresentação omitindo o próprio nome na verdade parece mais revelar do que propriamente esconder a respeito do narrador: “Ela chamava-se Beatriz. Ele chamava-se – não vem ao caso. Mas não era Dante, ainda não”. Se Beatriz pode ser nomeada e, mais que isso, citada na dedicatória por seu nome/sobrenome completo, a omissão do nome do menino, que “não vem ao caso”, sugere um recurso de ocultação do próprio narrador ou da suposta identidade do autor, como depois se verá, pois se trata mesmo de uma lembrança de um fato de infância.

A busca do narrador na tentativa de recompor as primeiras cenas da história é lembrar-se de como tudo teria enfim começado:

Anos mais tarde, tentaria lembrar-se do Como Tudo Começou. E não conseguia. Não conseguiria, claramente. Voltavam sempre cenas confusas na memória. Misturavam-se, sem cronologia, sem que ele conseguisse determinar o que teria vindo antes ou depois daquele momento em que, tão perdidamente, apaixonou-se por Beatriz. (ibidem, p.24)

A primeira “**Cena**” que lhe vinha era de uma festa dessas de aniversário em que, ainda com seis anos de idade, junto da mãe, estivera presente. À pergunta curiosa da mãe sobre qual menina da festa lhe chamava mais a atenção pela beleza, a resposta de pronto trouxe o nome “Beatriz”, ao que seguiu o comentário enciumado da mãe: “– Credo, aquele estrelete”, termo que lhe permanecerá desconhecido desde a primeira audição, e que só depois associaria a uma pequena estrela:⁵ “Beatriz tinha um pescoço longo de bailarina que a fazia mais alta que as outras meninas, e um jeito lindo de brilhar quando movia as costas muito retas, olhando adulta em volta”. A segunda cena captada pela memória se passa no “Cine Cruzeiro do Sul”, “num dos festivais de fim de ano do Grupo Escolar”. Ele na platéia, por não ter nenhum talento a apresentar, contempla sua doce Beatriz num vestido branco repolhudo, praticamente escondida atrás de um acordeom, tocando e cantando justamente a valsinha “O destino desfolhou”: “Dava só para ver o rosto pálido, sério, a franja lisa acima do instrumento, as pernas

⁵ Em carta de 13 de março de 1995, ainda inédita, ao seu tradutor italiano Bruno Persico, Caio explica o sentido do termo “estrelete”: “‘Estrelete’ não existe nos dicionários. É uma palavra do interior do Rio Grande do Sul dos anos 50. Significa originalmente menina muito nervosa, agitada, que fala demais. Acho bonito porque se parece com ‘estrela’, no Brasil dá idéia de uma pequena estrela que brilha muito. Tente encontrar um equivalente italiano: ‘stellina’? ‘stellita’? quelque chose comme ça”. Agradeço a Bruno Persico a enorme gentileza de ter-me disponibilizado todas as cartas que Caio lhe enviou.

compridas abaixo, tão finas que os carpins de renda desabavam sobre os sapatos de verniz preto e presilha. As duas mãos de unhas roídas, nas teclas” (ibidem, p.25).

As demais cenas que aos poucos vão surgindo na memória do narrador dão conta dos inevitáveis encontros no colégio, sentando-se ao lado ou atrás dela na sala de aula, nas missas das dez, quando a menina geralmente aparecia ao lado da mãe viúva: “Ao lado dela, o brilho de Beatriz desaparecia, ofuscando por uma dor que ela ou ele só seriam capazes de compreender mais tarde, se houvesse tempo. E não havia” (ibidem, p.26). A separação entre eles se deu quando Beatriz foi estudar no colégio de freiras e ele, no colégio Estadual. Os encontros rarearam, ocorrendo apenas aos domingos, no Cine Cruzeiro do Sul, quando ele forçava um encontro retardando ou avançando o passo para com ela topar, na saída, com a face ruborizada. Seu olhar atento o fazia observar que, se Beatriz crescia principalmente para cima, ele

não crescia para lado nenhum. Só para dentro, parecia. Tinha horror de uma coisa densa, meio suja, entupindo ele por dentro. Descoordenava os movimentos, descontrolava a voz. Umas espinhas, uns pêlos apareciam em lugares, imprevistos. Sentia-se pesado, lerdo, desconfortável como se não coubesse dentro do próprio corpo, suspenso entre ter perdido um jeito antigo de comandá-lo e ainda não ter encontrado o jeito novo. Que devia haver um. (ibidem, p.27)

Essa autodescrição do personagem menino é comum em Caio, e em vários de seus contos, sobretudo quanto à descoberta dos desejos sexuais, a imagem recuperada é sempre a de uma sensação de entupimento de uma coisa suja, pegajosa, que quer explodir de dentro dele – a descrição se repete idêntica no conto “Pequeno monstro”, também de *Os dragões não conhecem o paraíso*. O problema da voz fica também aqui caracterizado, pois essa questão perturbou Caio por muito tempo. Não se tratava apenas de uma voz de adolescente, Caio teve de fato uma voz muito infantil ou desafinada até o início da fase adulta, quando já morava em São Paulo. Em suas cartas a Hilda Hilst, é comum sua queixa da voz, que o fazia ser ainda mais retraído do que normalmente podia parecer ser. A voz, por fim, como num passe de mágica, acabou se transformando num potente tom grave e melodioso, compondo assim uma lenda em torno dessa transformação. O próprio Caio conta que Hilda Hilst o aconselhara a se abraçar a uma figueira mágica presente no jardim da Casa do Sol, que por certo atenderia a três pedidos feitos por ele. Um dos pedidos, segundo o próprio Caio, teria sido o de ter enfim uma voz adulta e bela, no que parece mesmo ter sido atendido; os outros dois

pedidos referiam-se a uma viagem pela Europa e ao sucesso como escritor, o que também parece ter se realizado conforme o poder da figueira deixa ver.

A angústia da “**Separação**” e a distância cada vez maior do objeto amado associaram-se à notícia apreendida sorrateiramente entre adultos do mal que acometera Beatriz: “A filha da Lucy [...]. Primeiro o marido, agora a filha”. E assim a palavra sempre ocultada penetra-lhe os ouvidos:

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. (ibidem, p.27)

Dáí a “**Urgência**” em conquistar Beatriz, de fazê-la enfim feliz no que lhe poderia ainda restar de vida. É assim que busca confirmação da notícia junto a outras amigas que, entre cochichos e disfarces, lhe confirmam a tragédia vivida pela menina: “– Olha bem para o pescoço dela. Tem uns caroços aqui, assim, inchados. Aquilo é a doença”. Armado da mais forte coragem, ele aborda enfim Beatriz e a pede em namoro, ao que ela recusa por achá-lo muito criança. De nada adiantam seus argumentos de que a diferença de idade entre ambos era mínima: Beatriz, que ele agora começa a perceber de fato já uma mulher – pelo batom que usava, o sapato de saltinho, o sutiã que lhe empinava os seios – ousara recusar-lhe o pedido, aceitando-o tão-somente como amigo: “Como amigo, não me interessa”. E assim se materializa a revolta:

Mais tarde, bem mais tarde, se lhe perguntassem, mas ninguém saberia, poderia explicar que não tinha tido culpa. Foi aquela coisa suja de dentro que subiu descontrolada da 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 (o Sol na X, era o destino):

– Beatriz, tu sabe que vai morrer?

[...] Pisando lenta, olhando o sol, Beatriz foi embora para sempre dos doze anos de vida dele. (ibidem, p.29-30)

Seu desejo por Beatriz ainda o atormentaria ao sentir as transformações sexuais em seu próprio corpo, mas sobretudo a transformação vivida por ela pouco antes de sua “**Partida**” para a capital, para se tratar:

Isso depois de uma fase em que ela trocou aquele batom rosa clarinho por outro vermelho, muito forte, aqueles saltos baixos por outros altíssimos, e decotes fundos, costas de fora, saias curtas, pernas cruzadas no clube, risadas estridentes na rua, cigarros e rosas de ruge nas faces cada vez mais brancas. De mão em mão,

Beatriz passou. Pelas mãos de Cacá, que na aula de Educação Física baixava o calção para mostrar o pau, o maior do colégio, quem quisesse ver. Ou pegar, alguns pegavam. Pelas mãos de Mauro, que tinha cabelo no peito e encestava bola no basquete como ninguém. E Luizão e Pancho e Caramujo e Bira e tantos outros que nem lembrava direito o nome, a cara, divulgando pelas esquinas, pela sinuca, pela praça ou matinê: ela faz de tudo, só chegar e meter a mão, dá pra qualquer um – uma percanha. (ibidem, p.30)

A paixão por Beatriz, no entanto, não o abandonava, fazendo-o escrever “sonetos de pé quebrado”, sem parar ouvia Silvinha Telles cantando, num compacto, “**Ah, Dindi**”: “ah-Dindi-se-soubesses-o-bem-que-te-quero-o-mundo-seria-Dindi-lindo-Dindi... Até aquele dia” (ibidem, p.31). Até que um dia, já tendo “aprendido o jeito de se confundir com as sombras à espreita do que nunca era dito claramente, à beira do momento em que não haveria mais nenhum segredo a descobrir e a vida, então, se tornasse crua e visível, por tê-la tocado ele mesmo, não por ouvir dizer” (ibidem), surpreende, na conversa das pessoas em cadeiras para fora de casa, pelas calçadas, à luz vermelha e quente de “**Marte**”, a triste notícia:

– E a filha da Lucy, tu já soube?
[...]
– Pois dizque morreu, em Porto Alegre.
[...]
– Dizque morreu grávida.
[...]
– Que sabia que ia morrer. Aí deu um desgosto, emputeceu de repente.
– Mas quem era o pai?
– Deus é que sabe. Só aqui no Paço, retocou com todos. O Cacá da Zulma, o Luizão da Lia, o Bira do Otaviano. Fora os de lá, que ninguém sabe.
[...]
– Escuta, teu filho não tinha um rabicho por ela? (ibidem, p.31-2)

A reflexão é do próprio narrador, mergulhado na memória daquela história tão distante, perdido em dores tão presentes e reais:

Tinha? (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.) Tinha tido mesmo – tão grosseiro, como se diz? – um *rabicho* por Beatriz? Não sabia responder direito. (ibidem, p.32)

O deslocamento temporal do menino apaixonado pela impossível Beatriz agora cede lugar ao presente amargo do narrador ao rememorar um passado em que se cria poder ainda ser feliz. É assim que se surpreende esse narrador *sui generis* (alter ego) de Caio compondo espaços e tempos distintos (o antes e o agora) marcados especialmente

também pela música: se no conto o passado do narrador é recuperado por intermédio da valsinha ingênua de 1937, o momento presente da escrita das memórias, como se verás, traz o narrador para os conturbados anos 1980, quando, embriagando-se de vinho ao som da musa *dark* Marianne Faithfull cantando “As tears goes by”, ele refaz seu caminho de adolescência, recordando a primeira história de amor que pretendeu viver, mas também a primeira rejeição que o marcaria para sempre.

É movido ainda por essa intolerável rejeição que o então menino narrador pede o carro para o pai, “o Simca Chambord branco forrado de vermelho”, e dispara, pelas ruas do Passo da Guanxuma, a cidade perdida no tempo, em busca da “casa da Morocha”, o prostíbulo onde todos os meninos acabavam freqüentando em busca de se tornarem realmente homens, e é lá que ele encontra todos aqueles que um dia tocaram o corpo de sua doce Beatriz: “Não falou com ninguém. Sentou sozinho numa mesa, pediu um maço de Hudson com ponto, uma cerveja”... Foi acordado somente na manhã seguinte, pelo irmão, lembrando apenas de ter pedido para ouvir “O destino desfolhou”, “depois de uma vomitada espetacular bem no meio da sala. Mais que tudo, das pernas escancaradas de uma loira meio velha numa cama de lençóis com cheiro estranho. O resto, névoa opaca, gosto de palha na boca” (ibidem, p.33-4).

Já no fim do conto, a narrativa se volta então para o presente do já homem feito que procura, entre a “**Poeira**” da memória, sua primeira história de amor, e encontra sobretudo sua primeira grande rejeição. E constata sua sensibilidade embotada por tanta dor que fere sua memória, mas também seus dias atuais:

Hoje – tantos anos depois, neurônios arrebatados de álcool, drogas, insônia, rejeições, e a memória trapaceia, mesmo com a atenção voltada inteira para o centro seco daquilo que era denso e foi-se dispersando aos poucos, como se perdem o tempo e as emoções, poeira varrida, por mais esforços que faça, plena madrugada, sede familiar, telefone mudo – 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*.

Tempo, faz tanto tempo, repetem – esquece. Continuam a dizer coisas que ele não entende. (ibidem, p.34)

Nossa análise terminaria aqui, com o fim do conto, e talvez ainda não se mostrasse suficientemente forte para justificar, além do que se adianta no epítexto com suas potentes dedicatórias, tratar-se de uma autoficção de Caio, ou tão-somente de uma criação ficcional. O sentido dessa leitura, contudo, se tornaria ainda mais convincente diante da carta escrita por Caio em 5 de julho de 1985, de São Paulo, ao seu amigo de

infância de Santiago Ruy Krebs,⁶ carta que na verdade jamais chegou a ser enviada e se mantinha em uma pasta do acervo do autor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – o que certamente também a fez ficar fora da edição da correspondência ativa de Caio editada em 2002. Consultado sobre a tal carta, Ruy Krebs confirma não tê-la recebido, certamente porque, como diz no próprio texto, por tê-la escrito na sexta-feira à noite, Caio esperaria a segunda-feira para enviá-la pelo correio, o que certamente acabou se esquecendo de fazer.

Considerando por certo a estada de Ruy Krebs no exterior, a carta apresenta um breve panorama da situação político-social do país, sobretudo em razão dos acontecimentos com a “eleição” de Tancredo Neves e a estranha doença que impediria sua posse: “Os psico-sociólogos dizem que foi o momento em que o povo finalmente percebeu que Deus não é, nunca foi e nunca será brasileiro”; além do inevitável comentário sobre a paranóia da Aids:

Tenho me sentido bastante mal com isso. Para quem, como eu, por alguma deficiência emocional ou, ao contrário, por extrema saúde, nunca foi capaz de conquistar isso que chamam de “parceiro fixo”. As conseqüências da paranóia é uma extrema solidão. Como se nunca mais o amor fosse bater à sua porta. A noite está vazia, ninguém se procura mais, ninguém se encontra. Vou me virando, com minha tendência à depressão cada vez mais forte e, agora, especialmente, agravada por isso.

Percebe-se em Caio uma melancolia que de certo modo domina também domina o conto em questão, escrito no mesmo período. Percebam-se o tom amargo e a referência ao tempo que transcorre, sempre grafado em maiúsculas, além da mesma referência aos neurônios cansados e arrebatados pelo álcool, pela dor e pelas vivências, sobretudo as das rejeições, como descrito no último parágrafo do conto:

Deve ser o tempo, a proximidade dos 40 anos (que meeeeedo!), as nossas células e neurônios fatigados, mas vai baixando uma humildade tão grande. Reduzi tanto meus sonhos, minhas fantasias, minhas esperanças. Ando espantado com *O Tempo*. *O Tempo* é a única coisa terrível que existe. *O Tempo* que passa e leva de arrasto, aparentemente aleatório, a juventude nossa e dos outros. Não é amargo: é apenas real. Só hoje começo a compreender certa expressão de espanto inconsolável que muitas vezes percebi nos olhos de meu pai. Meus próprios olhos estão ganhando pouco a pouco uma expressão semelhante. (grifos nossos)

⁶ Caio e Ruy Krebs se tornaram amigos por ocasião do ingresso de ambos no curso de “Admissão ao Ginásio”, uma alternativa ao quinto ano primário, do antigo sistema de ensino. Como eram de turmas diferentes por conta da ordem alfabética dos nomes, não chegaram a se encontrar antes no mesmo colégio, o Grupo Escolar Apolinário Porto Alegre (em Santiago).

O ponto fundamental da carta, entretanto, aparece no seu último parágrafo, quando Caio se refere especificamente ao conto por nós estudado:

Antes, tenho pensando em ti nos meus escritos. Outro dia foi um conto chamado “Beatriz ou O Destino Desfolhou”, escrito para uma antologia sobre a adolescência, organizado pela Fanny Abramovich. Remoí meses uma história sobre a Tânia Pinto – lembra dela? Aquela garota que foi minha namorada e morreu com leucemia, aos 15 anos. Também se passa em Passo da Guaxuma, a cidade que inventei, e que é uma Santiago do Boqueirão ficcionalizada. Em *Dulce Veiga* tem muito Passo da Guaxuma, acho que você vai reconhecer coisas e rir, sentir saudade talvez.

A menção de Caio não deixa dúvida quanto à realidade da existência de Tânia Beatriz Pacheco Pinto e também de seu possível namoro com ela, bem como sobre a doença que a vitimou. E o próprio Ruy Krebs⁷ confirma a história, comentando:

Sobre o conto “E o destino desfolhou”, a personagem existiu, é a Tânia Pinto, conforme ele explica na carta. Foi a primeira grande paixão do Caio, embora o namoro fosse quase 100% platônico. Na época, a Tânia era diferente de todas as outras meninas, embora de família tradicional, seus pais eram separados ([...] mas essas coisas não eram comentadas com as crianças – nós). E a Tânia sabia que tinha leucemia. Era uma menina precoce em atitudes, agia e vestia-se como se fosse mais adulta, e namorava os rapazes de uma geração mais velha que a nossa. Mesmo assim, era a paixão do Caio.

Ruy Krebs confirma ainda as referências evocadas do Passo da Guaxuma como cenário típico de Santiago do Boqueirão da infância deles, tal como o Grupo Escolar Apolinário Porto Alegre, o Cine Imperial, que no conto recebe o nome “Cine Cruzeiro do Sul”, e a existência de um prostíbulo nas proximidades da casa de Caio,⁸ dirigido pela famosa cafetina da cidade, chamada, na verdade, de Pintinha, que abrigava “as moças da Pintinha”. Krebs conta ainda que ele, Caio e o irmão, Gringo, gostavam de descobrir novos nomes para se referir às conhecidas prostitutas de Santiago, chamando-as de “adúlteras” ou “meretriz”, ao que elas acreditavam ser algum nome menos vulgar do que os famosos e corriqueiros “putas” ou “chinas”. E Krebs ainda completa, em relação a esse conto:

⁷ As informações de Ruy Krebs foram obtidas em correspondência conjunta para este trabalho e para o livro que Paula Dip escreve sobre Caio Fernando Abreu.

⁸ O prostíbulo aparece também no conto “Oasis”, conforme já comentado em nota anterior. O prostíbulo de fato ficava na mesma rua da casa da família de Caio, em Santiago do Boqueirão, como confirma também a irmã de Caio, Cláudia Abreu.

O Caio demonstrava uma atração precoce por meninas, e isso ela fantasiava e colocava essas paixões num imaginário de adulto e, tenho certeza, era assim que seus personagens iam sendo concebidos... Depois de uma longa gestação, se transformavam nos personagens que o Caio ia immortalizando em seus contos, como a paixão pela Tânia, de “E o destino desfolhou”.

Passo da Guaxuma será ainda objeto de um conto específico de Caio, intitulado “Introdução ao Passo da Guanxuma”, coletado no livro *Ovelhas negras*. Nesse conto, Caio traça um mapa imaginário de sua cidade, destacando algumas de suas características, personagens conhecidas, os caminhos de entrada e saída da cidade, passando pelas suas famosas sangas. É nesse conto também que Caio ficcionaliza o cotidiano de Santiago, destacando até mesmo o fato de sua mãe, Dona Nair, sempre ser eleita na cidade como a mais elegante entre as dez mais, ainda que não nomeie diretamente a mãe e sim transfira a história para a personagem Verbena Marques de Amorim, “quase todo ano colocada na lista das dez mais elegantes do Passo” (Abreu, 1995b, p.73). Vemos assim como Caio de fato espelhou sua cidade natal na imagem da fictícia cidade que passa a abrigar muitas de suas histórias ou mesmo personagens, como é o caso da própria Dulce Veiga como aparece em seu comentário nessa carta a Ruy Krebs muito antes da concretização do romance, lançado em 1990. Ao construir suas histórias, personagens, cenários etc., Caio é detalhista, e busca na própria memória ou história elementos às vezes muito sutis que traz para enfeitá-las ou mesmo deixar um rastro de sua vivência.

Um exemplo vivo ainda nesse conto é o do carro que o narrador-personagem toma emprestado do pai para se dirigir ao prostíbulo: um “Simca Chambord branco forrado de vermelho”. A imagem não surge gratuitamente a Caio, a considerar uma outra carta sua, dessa vez para a mãe, Dona Nair, enviada de São Paulo, em 30 de novembro de 1978. Em meio a notícias de sua vida em São Paulo, altas festas, mas também de suas preocupações em relação a dinheiro a receber e quanto a um sonho preocupante com as irmãs Cláudia e Márcia, no qual elas estariam doentes e hospitalizadas..., Caio reflete sobre seu estado emocional atual, depois de ter começado a fazer psicodrama: “Acho tão bom ter acordado a tempo... Como deixei a vida passar trancado no quarto, mastigando loucuras. Acho que o psicodrama tá me fazendo muito bem. Outro dia fiz uma sessão incrível, fiquei umas duas horas falando – imagine – da Ivone Dri e daquele *Aero Willys branco, forrado de vermelho*, que o pai me deixava dirigir” (Abreu, 2002, p.504, grifo nosso). Vê-se, assim, o quanto a memória de Caio é

farta e concorre para a composição de suas histórias, pois a imagem do carro da família volta com força e em suas cores naturais para ornar o conto que traz de volta sua história com Beatriz, ainda que o modelo do carro não seja o mesmo – modificações perfeitamente possíveis e compreensíveis sobretudo na criação autoficcional.

Essas imagens assim reconstituídas autoficcionalmente recriam histórias ou vivências tal como a um mosaico, no qual cada peça, cada caquinho vai formando uma imagem maior, que pode não ser a imagem real, “verdadeira” (autobiográfica, se se quiser), mas, tal como um espelho, reflete a realidade da história vivida, assim como a própria literatura vai reconstituindo, por meio da linguagem, a verdade que, por definição, não pode realizar, mas que acaba reproduzindo de modo tão convincente que parece ultrapassar a própria realidade espelhada, exatamente por torná-la compreensível. E não seria essa a razão última da literatura? É assim, pois, que a obra de Caio, com toda propriedade, pode ser lida como uma autoficção no seu sentido mais profundo, mas também no sentido mais amplo possível, como veremos ainda no próximo capítulo. Seus contos revelam a ancoragem profunda de uma vivência real na cidade de sua infância, na sua experiência mais íntima, mas nem por isso se reduzem a descrições unidimensionais meramente documentais ou acachapadas pela narrativa seca e dura de uma mera história de vida que se pode contar descartando-se o recurso profícuo da literatura que a recria e a reconta, transformando-a.

“Lixo e purpurina” e “London, London ou ájax, brush and rubbish...”: o diário de um auto-exílio

Esses dois contos de Caio marcam de modo especial sua primeira estada na Europa na década de 1970, especificamente entre 1973 e 1974, quando viveu uma espécie de auto-exílio, sobretudo em Londres, passando a trabalhar como faxineiro, modelo vivo, lavador de pratos etc., vivendo clandestinamente em *squatter-houses*, casas abandonadas que eram ocupadas por migrantes na mesma situação. A informação sobre a escrita dos dois contos, como também da peça teatral que bem retrata a realidade vivida nesses espaços clandestinos e de muito medo, aparece em uma carta à mãe, datada de 14 de fevereiro de 1974: “Com tudo isso, *voltei a escrever!* À mão mesmo, já que não tem outro jeito. Primeiro pintaram uns poemas, depois dois contos e, agora,

uma peça teatral, que estou escrevendo. Acho que vai chamar PODE SER QUE SEJA SÓ O LEITEIRO”⁹ (Abreu, 2005b, p.314).

A respeito de “Lixo e purpurina”, especificamente, numa das últimas entrevistas que concedeu, Caio assim se refere:

“Lixo e purpurina” tem um substrato bem real. Muitas daquelas coisas realmente aconteceram. Mas não exatamente naquela ordem, daquele jeito. Mas, sem dúvida, é um texto que hesitei muito, o que mais hesitei em incluir em *Ovelhas negras*, porque ele é quase uma transcrição literal da realidade. E me pergunto: por que não? Ele não tem trabalho de calcificação, de elaboração literária, praticamente nenhuma em cima dele. Ele é tosco. Porque também ele se pretende um diário. Nos diários de Virgínia Woolf, você encontra um comentário sobre James Joyce e embaixo uma nota sobre o preço dos aspargos. (Abreu in Bessa, 1997a, p.11)

O “conto” se mantivera inédito durante mais de vinte anos, e Caio o recolheu junto aos seus textos desprezados anteriormente, agora reunidos em *Ovelhas negras*, com a seguinte justificativa para somente então ser dado à publicação:

De vários fragmentos escritos em Londres em 1974, nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo – não parece “pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade. (Abreu, 1995b, p. 107)

A análise de Caio é precisa, e de fato, ainda que fragmentário e “em bolhas”, o texto colabora não só para sabermos sobre sua vida em Londres no período de seu auto-exílio na Europa com apenas 25 anos, como também para a compreensão da própria história do país na época da ditadura militar, como bem analisa Ginzburg (2005a) em seu importante estudo sobre o conto. Percebe-se que o próprio Caio reconhece no texto a estrutura típica de diário, cujos parágrafos são divididos por datas que compreendem desde o dia 27 de janeiro até o dia 29 de maio, passando por subdivisões em que não há datas especificadas, de um ano – ao menos no texto – indefinido. Atente-se, porém, para o detalhe de que o texto é escrito, deliberadamente, numa forma híbrida que mistura realidade e ficção, o que de resto não se verifica no caso específico dos diários, por sua natureza, ao menos em tese, documental ou, diríamos, autobiográfica. Daí compreender-se que o texto possui uma estrutura típica de uma autoficção, sobretudo pelo registro

⁹ Não coincidentemente, o cenário dessa peça de Caio, que permaneceu com esse mesmo título, é uma casa velha e abandonada, bem ao estilo das *squatter-houses* de Londres, abrigando um grupo de jovens idealistas do movimento hippie flower-power.

(real/ficcional) desse período em que o autor viveu em Londres: “Fui rever *Midnight Cowboy* depois da escola. Já havia visto no Brasil, mas naquela época era pura ficção. Agora não, parecia minha própria vida, só um pouco piorada” (Abreu, 1995b, p.126).

O tempo exato da permanência de Caio na Europa foi de 29 de abril de 1973 a 29 de maio de 1974. Partindo da informação de que o texto fora escrito em 1974, como afirma o autor, as datas que subdividem o conto não necessariamente corresponderiam ao período total em que Caio passou na Europa, mas sim ao período específico vivido em Londres. E pelas cartas de Caio ora publicadas, compreende-se que o período explicitado no conto “Lixo e purpurina” foi de fato vivido exclusivamente em Londres.

A angústia vivida por Caio se revela diretamente em seu texto sem uma estrutura comum ao gênero “conto” propriamente dito, pois falta-lhe uma certa unidade que assim pudesse caracterizá-lo, compondo-o na verdade de um misto de diário e ficção, fragmentos de cartas à mãe, poemas reproduzidos em itálico com o crédito do autor original, trechos de diálogos em inglês, aforismos e pensamentos desconexos, como numa colagem, que aliás não deixava de ser uma produção também típica dos anos 1970. Caio conta que a decisão de voltar para o Brasil se dera não apenas pela exaustão ou mesmo pela sensação da experiência já cumprida, ou mesmo fracassada, mas por uma razão mais forte: a necessidade de finalmente assumir-se como escritor, apesar das mazelas do país em plena ditadura militar, mesmo tendo muitas portas já fechadas antes da opção pelo auto-exílio. A viagem de volta fora decidida num momento de abandono, encontrando-se em meio caminho em direção ou à Índia, para onde fora muitos dos amigos, ou a um show dos Rolling Stones. Entre o desbunde total e o enfrentamento das dificuldades para enfim se tornar um escritor, o Brasil falou mais alto, e Caio decide-se pela volta ao país.

Em seu estudo sobre esse conto, Jaime Ginzburg (2005a, p.38) o coloca entre os textos-chave de Caio que servem como referência para se pensar não apenas o conjunto da obra do autor da perspectiva de seu posicionamento político diante da ditadura, mas também para se pensar “algumas dinâmicas da vida cultura do período, em um sentido mais amplo”. É assim que Ginzburg identifica duas concepções do exílio como eixo do conto:

A primeira é o exílio geopolítico: o ponto de vista proposto é o de um brasileiro, que se encontra em Londres, e elabora uma relação tensa entre passado e presente, Brasil e Inglaterra, recompondo constantemente as referências de entendimento da realidade. A segunda, adotando idéias de Marcelo Viñar [no livro

Exílio e tortura], consiste em pensar o exílio em termos de uma condição de constituição do sujeito. Nessa condição, o lugar habitual do eu está em colapso, e existe uma busca, dispersiva e difusa, de estabelecimento de um novo lugar, nunca inteiramente conquistado. (ibidem, p.38-9)

Ginzburg é certo em sua leitura, uma vez que os muitos deslocamentos de Caio, tanto dentro quanto fora do país, revelam essa busca de um novo “lugar”, não necessariamente geográfico ou geopolítico, mas como escritor e como pessoa, tal como já percebera também Marcelo Pen (2006) ao discorrer sobre os muitos deslocamentos de Caio e seus personagens em busca de um lugar que não necessariamente signifique acomodamento, mas especialmente o caminhar, a busca incansável, quem sabe a impossível conquista da “utopia”. Aliás, o último projeto de Caio, concretizado postumamente no livro *Estranhos estrangeiros*, conforme algumas informações obtidas junto a amigos, uma vez que o próprio Caio não chegou a materializar o projeto,¹⁰ apresenta uma significativa epígrafe de Miguel Torga, comunicada pela tradutora francesa Claire Cayron como desejo de Caio, que muito bem traduz sua própria condição de eterno exilado: “Pareço uma dessas árvores que se transplantam, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal”. A epígrafe traduziria à perfeição o estado constante de Caio, onde quer que ele estivesse.

Ainda segundo Ginzburg (2005a, p.39), nesse deslocamento e nesse exílio,

O que define o sujeito nesse caso é especificamente a sua marginalidade, o seu incessante deslocamento com relação às condições necessárias para sua socialização. A experiência não é apenas de cisão, de frustração; mas, mais do que isso, é uma inscrição paradoxal da autodestruição na constituição, processo irônico e melancólico em que a conclusão e a estabilidade nunca são vislumbradas.

Esses dois exílios são associados não como causa e efeito, mas como processo em que conflitos internos e conflitos externos se conjugam em uma dinâmica comum, com o descentramento interno repercutindo nas ações dentro da desordem histórica, e esta, por sua vez, impedindo a estabilização interna. A imagem da “casa agonizante”, sobrecarregada de lixo, opera a ligação entre as imagens externas e as internas.

¹⁰ Em carta de 25 de janeiro de 1991 à amiga Maria Lídia Magliani, Caio informa: “Agora voltei a anotar umas histórias novas, um projeto de livro com o título de *Histórias estrangeiras*” (Abreu, 2002, p.204). Em nota inserida nessa carta, o organizador Italo Moriconi informa que esse projeto “acabou virando o livro postumamente publicado *Estranhos estrangeiros*” pela Cia. das Letras, de 1996, mas a data da carta (1991), quando Caio ainda não sabia de sua doença, parece um tanto distante desse último projeto anunciado já no último ano de sua vida, quando se encontrava em estado terminal. De todo modo, desse suposto projeto anunciado em 1991 não restou nenhuma outra informação, e o que ficou valendo para a edição de *Estranhos estrangeiros* é a informação com a qual trabalhamos aqui.

A passagem relativa à “casa agonizante” a que o crítico se refere aparece da seguinte forma no fragmento do conto:

11 de março

Louco de *speed*, *bash* e solidão. Mudar, partir, ficar. Fomos despejados novamente, nos deram três dias de prazo. Vontade de ler Carlos Drummond de Andrade:

*Tudo somado, devias
Precipitar-te – de vez – nas águas
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho.*

A casa agonizante. As pessoas andando pelo escuro, velas nas mãos, como fantasmas [...] Há montes de lixos pelas escadas e corredores. Fomos expulsos, não vale a pena arrumar mais nada, limpar mais nada. Esse lixo espalhado pela casa são os nossos sonhos usados, gastos, perdidos. (Abreu, 1995, p.119).

Na edição de *Ovelhas negras* que 21 anos após sua escrita traz o conto a público, “Lixo e purpurina” é dedicado a Sandra Laporta, a amiga gaúcha que já morava na Suécia, e Homero Paim Filho, ambos companheiros de Caio nesse auto-exílio e que com ele partilharam muitas das situações apresentadas no conto. O nome de Homero por vezes aparece transmutado em Hermes, no conto. Caio partira na verdade de Porto Alegre com os amigos Ana e Augusto Rigo, este último desde os tempos de Santiago e que permaneceu na Europa por muito tempo. Em 27 de março de 1973, Caio comunica assim à amiga Hilda Hilst, por carta, o motivo de sua decisão por sair do Brasil por um tempo, talvez para sempre:

Hilda querida, talvez esta seja uma carta de despedida. Mas não se assuste, é que aconteceram alguns imprevistos e resolvi embarcar para a Europa em seguida, fim de abril ou começo de maio. Vou com Augusto, um amigo antigo – o mais antigo que tenho –, ainda dos tempos de adolescência em Santiago, uma pessoa ótima. [...] Aconteceram coisas bastante duras nos últimos tempos (muitas coisas boas, também). Não vale a pena contá-las, mas a conclusão, amarga, é que não há lugar para gente como nós aqui neste país, pelo menos enquanto se vive dentro de uma grande cidade. As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso, paranóico: eu não quero ficar assim, eu não *vou* ficar assim. Por isso mesmo estou indo embora. Não tenho grandes ilusões, também não acredito muito que por lá seja o paraíso – mas sei que a barra é bem mais tranqüila e, enfim, vamos ver [...]. (Abreu, 2002, p.436-7)

Depreende-se da carta que Caio, por certo, esperava poder viver novas experiências, sobretudo longe da miséria política e cultura em que se encontrava o

Brasil. Esse era um sonho comum aos jovens de então, que vislumbravam na vida no Velho Continente a possibilidade de um futuro promissor. Alguns amigos já haviam partido, escreviam de lá. A amiga Graça Medeiros voltava da Europa e encorajava Caio a se lançar nesse novo mundo pleno de novas possibilidades.

O “conto”, no entanto, invariavelmente retrata situações de extrema vulnerabilidade dos personagens, submetidos ao desemprego, a fome e frio, à constante desconfiança por serem estrangeiros, sempre em busca de moradia por meio da ocupação de residências abandonadas, as *squatter-houses*, de onde invariavelmente são despejados por força policial, o consumo e o abuso de drogas etc. Enfim, um quadro de desagregação que praticamente em nada compensa a fuga do país onde as desigualdades e a violência campeiam por força da ditadura militar, ou, como se retrata no próprio conto: “longe do país que não nos quis” (Abreu, 1995b, p.109), mas dentro do país que também não os queria ali.

A mistura entre ficção e realidade é tão eficiente no texto que, em razão da constituição do conto como um diário, dificilmente se consegue distinguir o que de fato pode ser ficção e o que de fato se revela realidade. Trata-se, na verdade, em sua maioria, de situações realmente vividas por Caio, como o fato de inúmeras vezes o narrador se queixar do trabalho de “modelo vivo” pelas longas horas de exposição sempre na mesma posição. A informação de que ele trabalhara, entre outras tarefas, como modelo vivo na escola de belas-artes é sabida de todos os leitores de Caio, amplamente divulgado em suas cartas. A ficção, porém, engendra-se com tal força na realidade que parece inútil tentar discernir o que se compõe como pura ficção e o que se compõe como pura realidade:

13 de março

Segundo dia na escola de belas-artes. Estou exausto. *Keep still yourself – still like that – can you move your face – turn left, please.* Gentis e distantes, sou pouco mais que um objeto até o *take a rest* que recebo com alívio. Mr. Graham pediu que posasse das 18h às 21h, já tinha posado das 9h às 18h.

Mas aceitei, à noite pagam melhor. Precisávamos ir ver umas *squatter-houses* em Paddington, não vou aparecer nem tem telefone para avisar. Temos que mudar até amanhã. Tudo vai mal. Até arrumar este trabalho, Sylvia me pagou alguma comida. Só penso em voltar, lá não há liberdade, mas tem sol. E comida. (Abreu, 1995b, p.119-20)

[...]

20 de março

Na Sir John Cass School of Art, posando desde nove da manhã. Hora do almoço, estou com muita fome e não tenho um maldito *shilling*. Preciso ficar até as 18h, é a hora que eles me pagam [...] (ibidem, p.124)

Na carta à mãe, enviada de Londres em 14 de fevereiro de 1974, encontramos as notícias que confirmam essa nova realidade:

Arrumei um emprego sensacional, como modelo numa escola de Belas Artes (*com* roupa). É só ficar numa determinada posição durante 4 horas, 3 vezes por semana. Pagam o equivalente a + ou – 15 cruzeiros por hora – o que é muito bom. É um pouco cansativo, claro, mas bem melhor do que fazer limpeza ou apertar parafusos em fábricas. Além disso, há pessoas encantadoras e o ambiente é ótimo. (Abreu, 2005b, p.314)

Já em outra carta de abril de 1974, começam as queixas de exaustão: “Tenho trabalhado muito, posando” (Abreu, 2002, p.460). Também na carta a Verinha, ou Vera Antoun, a namorada que o esperava no Rio: “Atravessando duas semanas muito duras. A escola onde trabalho como modelo entrou em férias – e só reabre segunda, dia 22. Resultado: fiquei sem emprego. Descolei umas limpezas na casa de um ator, mas dá pouquíssimo e no fim de semana gastei tudo num passei péssimo à ilha de Wight” (ibidem, p.465).

As histórias vividas em Londres e relatadas no conto se sucedem, mas sempre coladas na realidade a ponto de confundirem o texto “ficcional” do conto com o texto das cartas reais. Por exemplo, numa passagem da mesma carta a Vera Antoun, lê-se sobre a prisão que sofrera em razão do roubo de uma biografia de Virgínia Woolf, pelo difundido hábito de pequenos furtos em lojas burguesas conhecidos na Inglaterra como “*shop lifting*”, praticados com grande frequência, até mesmo com a justificativa da subtração por uma causa nobre:

Fui ao dentista, depois encontrei com Homero e Fê para roubar umas coisinhas. Tudo bem. Os lugares de sempre, Biba, Pin Import, Kensington Market. Eu tava cansado, queria vir embora. Homero quis ir ainda a uma livraria. Fomos. Aí fiquei alucinado por uma biografia de Virgínia Woolf, com fotos belíssimas, dois volumes. Apanhei um, Homero outro. Saímos. Dois caras nos viram, nos seguiram. Nos apanharam na esquina. Dormimos na prisão. Fomos julgados hoje de manhã. Resultado: 30 libras de multa, que equivale a mais ou menos 500 contos. Temos três semanas para pagar.

Na escola, ganho 20 libras por semana. Creio que poderei pagar. Mas é duro. Ainda tenho outra conta do dentista de 10 libras [...] (Abreu, 2002, p.468-9)

Não fosse a indicação do nome Homero, o relato, na mesma dicção do conto, poderia bem ser interpretado como ficção, como se pode ler no próprio texto do conto “Lixo e purpurina” a passagem recriada, ainda com mais detalhes:

16 de maio

Passamos a noite na delegacia de Earls Court. Motivo: Hermes e eu fomos presos roubando uma biografia recém-lançada de Virgínia Woolf escrita por Quentin Bell, o filho de Vanessa. Ficamos rondando, eram dois volumes cheios de fotos, eu estava com a capa marroquina, Hermes com um casaco enorme. Enfim apanhamos um volume cada um e saímos para a High Street Kensington. Já estávamos quase no parque quando o cara da livraria veio correndo atrás.

Chamaram a polícia, Hermes nervosíssimo, achando que seríamos deportados. Brinquei, dizendo que de agora em diante Virgínia Woolf seria nossa padroeira, nossa fada-madrinha. E que *anyway* era um roubo digno. Dormimos cada um em uma cela e de manhã cedo, sem café nem nada, nos levaram num carro cheio de pequenas celas individuais para Shepherd’s Bush, para apanhar mais presos. Conversei um pouco com um suíço ladrão de jóias, elegantíssimo, bigodes louros retorcidos para cima, a cara de Helmut Berger. Havia mais duas indianas pegadas roubando roupas íntimas na Biba e um *freak* holandês com uma mala enorme cheia de tijolos de haxixe. Todos odeiam a Inglaterra. Roubaram o mundo inteiro, diz uma das indianas, e agora não querem ser roubados?

Fomos julgados na corte de Hammersmith, o mesmo lugar onde julgaram Angie das outras vezes. O juiz era uma mulher, cara muito fechada. Dissemos que éramos estudantes de literatura e não tínhamos grana para comprar livros. Não adiantou nada: trinta libras de multa para cada um. Merda, todo o dinheiro que eu pretendia levar pra o Brasil. (Abreu, 1995b, p.128-9)

Aliás, naquela mesma carta a Vera Antoun, Caio lhe pede: “Ah, por favor – não fale disso a ninguém. É muito feio” (Abreu, 2002, p.469). A situação, contudo, revela a marginalidade do personagem/Caio, que de resto era vivida também no Brasil, se não pelos furtos, pela fome, pela falta de moradia e pelo subemprego, ao menos pelo visual hippie assumido por Caio e pela falta de perspectiva e de possibilidade de se projetar visando um futuro – ainda mais como um escritor.

Na confluência de gêneros e mistura de fragmentos de texto que compõe esse conto em estudo, quem ousaria desconfiar que a carta que segue, destinada à mãe, seria uma “narrativa artificial”, como defende Umberto Eco, se não pelo protocolo ficcional do conto previamente estabelecido que também transmuta o nome de Homero em Hermes, e que torna a epístola uma peça ficcional em meio à realidade vivida por Caio na Londres de seu exílio?

19 de março

“Querida mãe:

A vida aqui anda agitada. Precisamos mudar de novo. Agora estou dividindo um apartamento com Hermes (acho que a senhora lembra dele, era o meu

amigo professor de inglês do Yázigi). Fica numa zona antiga de Londres, tem uma igreja do século XVI perto e um riozinho que corre atrás do bloco de apartamento. Não mando o endereço porque ainda não é certo que fiquemos aqui por muito tempo. Se ficarmos, talvez em seguida a gente possa mandar instalar um telefone, até poderíamos bater um papo, quem sabe?

Continua fazendo frio, mas agora tem um pouco mais de sol e a primavera começa depois de amanhã. Semana passada nevou um pouco. Foi lindo. Estou realmente bem. Não sei porque [sic] suas cartas vêm sempre tão cheias de medos e suspeitas. Hoje está soprando um vento, não lembro o nome, que os ingleses dizem vir do País de Gales. Todo mundo escancara portas e janelas para que o vento leve embora os maus-espíritos do inverno. É um vento mágico, dizem. Beijos para o pai e para todos.” (Abreu, 1995b, p.124)

De sua carta para a mãe, D. Nair, postada de Londres em 1º de abril de 1974, fica-se sabendo de seu desejo de enfim voltar para o Brasil, tendo solicitado aos pais a compra da passagem de volta: “Estou muito feliz. A passagem chegou a semana passada, e hoje fui marcar a data do embarque. Marquei para o dia 29 de maio, uma quarta-feira. Devo chegar na quinta-feira, dia 30, no Rio, onde vou ficar uma semana, mais ou menos, para ver Vera [...]”. O dado real do embarque para o Brasil se confirma no próprio conto, pois a última anotação refere-se a “29 de maio (no avião)”:

Problemas em Heathrow na hora de pesar a bagagem. Teria de pagar umas trinta libras de excesso, e eu só tinha cinco. Enfiei uns jeans dentro das mangas de um casaco, distribuí outras coisas pelos bolsos, mas tive que deixar muita coisa com Charles. Ficaram todos os panos indianos, os livros de Tarot, Macrobiótica, Alquimia, Astrologia, o vaso chinês, as duas bonecas, a bailarina e a camponesa, a chaleira Rudolpha Elizabeth. E os diários todos da Espanha, França, Suécia, Holanda, os primeiros tempos de Londres. Fiquei pensando se não terei deixado o essencial – o essencial era as coisas que coloriam a minha vida nesses dois anos sem cor.

*

Vejo a Inglaterra de cima. Não sinto nada. Vazio. Agora tudo é passado. Meu presente é esse vôo onde nada acontecerá. E o futuro branco. Londres fica para trás [...]

*

A aeromoça da Aerolíneas Argentinas fala espanhol com os outros e inglês comigo. Deve ser o brinco na orelha esquerda, roubado do antiquário de Chichester, a bolsa indiana roubada na Biba, os óculos roubados em Portobello É tudo roubado, *cariño, puedes hablar español*. (Abreu, 1995b, p.132-3)

Em meio ao vôo de volta ao Brasil, o narrador encontra um poema que Clara copiara e enviara do Rio, dizendo ser de Darwin, e que relatava a triste história de Ícaro e seu sonho de voar; quanto mais se aproximava do sol, mais a cera de suas asas derretia, lançando-o em meio às suas plumagens nas ondas que lhe valeram como túmulo. Caio revelará mais tarde, em carta de 1º de dezembro de 1995, a Maria Augusta

Antoun, que a personagem Clara é, na verdade, sua filha Vera Antoun, a namorada que deixara apaixonada no Rio e que esperava por ele. Maria Augusta e seus filhos Vera e Henrique Antoun receberam Caio em sua casa à época da primeira prisão de Caio por porte de droga no Rio. Nessa carta, já próximo do fim, Caio chega a se lamentar se não teria sido melhor ter dado outro rumo à sua vida então com Vera: “Carrego até hoje certa culpa por não ter agido bem com ela. Eu queira casar, ter filhos – foi a única mulher na vida com quem pensei isso – mas ao mesmo tempo traiçoeira minha natureza mais profunda (e mais maldita) (Abreu, 2002, p.343).

O temor da volta para o Brasil ganha força também porque o esperado não se diferencia tanto do que fica para trás, no sentido da falta de perspectiva e de possibilidade de vida; volta-se, afinal, para um país em que nada lhe parece de fato seu: “Peço à aeromoça algumas revistas ou jornais brasileiros. Ela me traz uma *Manchete*. Misses, futebol, parece horrível. Então sinto medo. Por trás do cartão-postal imaginado, sol e palmeiras, há um jeito brasileiro que me aterroriza. O deboche, a grossura, o preconceito” (ibidem, p.134). Caio na verdade se sentia um verdadeiro exilado dentro de seu próprio país, pelas dificuldades inerentes à pretendida vida de escritor, mas também por suas posições sempre alternativas em relação à vida e à cultura nacionais. Daí, por certo, seus muitos deslocamentos em busca de encontrar um lugar fosse seu, entre Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, o que lhe valeu também a condição de seu “entre-lugar” na literatura brasileira, como já disse Italo Moriconi a seu respeito.

Em pleno vôo, no conto, a oração que revela o estado de exaustão de uma consciência dividida e constantemente em conflito, marginal em todos os lugares possíveis de vida:

Meu Deus, não sou muito forte, não tenho muito além de uma certa fé – não sei se em mim, se numa coisa que chamaria justiça-cósmica ou a-coerência-final-de-todas-as-coisas. Preciso agora da tua mão sobre a minha cabeça. Que eu não perca a capacidade de amar, de ver, de sentir. Que eu continue alerta. Que, se necessário, eu possa ter novamente o impulso do vôo no momento exato. Que eu não me perca, que eu não me fira, que não me firam, que eu não fira ninguém. Livra-me dos poços e dos becos de mim, Senhor. Que meus olhos saibam continuar se alargando sempre. Sinto uma dor enorme de não ser dois e não poder assim um ter partido, outro ter ficado com todas aquelas pessoas. (ibidem, p.135)

E lhe ocorre então a crucial pergunta: “terei realmente escolhido certo? E o que é ‘certo’? [...] Que aqui ou lá – London, London, Estocolmo, Índia – eu continuaria

sempre perguntando [...]. A lua já se foi. As Plêiades, como dizia Safo, já foram se deitar. E eu vim-me embora, meu Deus, eu vim-me embora” (ibidem, p.136).

Mesmo considerando as muitas marcas pessoais de Caio F. facilmente identificáveis nesse conto, justificáveis até mesmo pelas cartas do autor, não se percebe no texto nenhuma relação estrita, no próprio texto, de homonimato entre autor-narrador-personagem, como preconiza Doubrovsky para a sua autoficção; pelo menos não do modo direto como normalmente vimos identificando neste capítulo pelos contos escolhidos para análise e interpretação. Essa relação, contudo, ficará evidente ao considerarmos o outro conto escrito na mesma condição de exilado em Londres, “London, London ou ájax, brush and rubbish...”, que passamos a analisar.¹¹

Inserido originalmente na primeira edição de *Pedra de Calcutá*, o conto reaparece depois no livro póstumo de Caio F. *Estranhos estrangeiros*, pela razão clara de sua temática contemplada no projeto de Caio, sobretudo pelo desenraizamento e pelo desterro nele retratados. Embora publicado muito antes de “Lixo e purpurina”, percebe-se em “London, London...” que Caio abandona a linguagem seca, direta e mais objetiva que caracteriza aquela espécie de diário que estruturava o outro “conto”, no qual ele registra experiências doloridas, situações de conflito e angústia, para, numa linguagem mais criativa e mais bem-humorada, recriar sua relação com a cidade, com o país e mesmo narrar uma relação amorosa vivida no exílio.

As mesmas questões de “Lixo e purpurina” reaparecem, mas agora percebe-se tratar de um conto mais afeito ao gênero, escrito de certo modo um pouco mais linearmente, ainda que carregado de fragmentos e de linguagens cifradas, como pretendemos mostrar, mas sobretudo, num estilo inconfundivelmente poético que diríamos mesmo quase que numa prosa poética, pelo inusitado de construções elegantemente elaboradas, recursos literários sofisticados e uma cadência incrivelmente articulada à melodia de poemas e canções populares.

Como o próprio título do conto já nos situa, o tema tratado refere-se aos serviços de faxineiro (*cleaner*) assumidos em Londres, a Babylon City, para ganhar a vida durante a estada naquele país. Tanto que a cena inicial traz um *cleaner* se apresentando a Mrs. Dixon, que na verdade é sempre chamada de Mrs. Nixon, um tanto surda para não perceber a alusão ao nome do ex-presidente norte-americano que, na época do

¹¹ A edição em estudo refere-se à reprodução em *Estranhos estrangeiros* (1996).

conto, renunciara antes da votação do *impeachment* por corrupção em seu governo, escândalo que depois ficou conhecido como “Watergate”, mas também para espelhar a impossibilidade de comunicação num diálogo cultural pretendido que de fato nunca se efetivou:

– *Good morning, Mrs. Dixon! I’m the cleaner!*
– *What? The Killer?*
– *Not yet, Lady, not yet. Only the cleaner...*
[...]
– *Where are you from?*
– *I’m Brazilian, Mrs. Nixon.*
– *Ooooooooouuuuuuuu. Persian? Like my pussy-cat! It’s a lovely country!*
Do you like carpets?
– *Of course, Mrs. Nixon. I love carpets.*
Para auxiliar na ênfase, acendo imediatamente um cigarro. Mas Mrs. Nixon se eriça, junto com o gato:
– *Take care, stupid! Take care of my carpets! They are very-very expensive!* (Abreu, 1996, p.44)

A rotina do trabalho estafante é contada numa linguagem que mistura o português e o inglês (por vezes o espanhol, um pouco de francês e italiano), criando uma sonoridade mista ora familiar, ora estranha aos ouvidos, reproduzindo um ruído de comunicação típico da mistura dos idiomas que impede uma perfeita compreensão dos fatos. Observe-se, ainda, que a dicção do conto já vai deixando de lado o tom da exaustão física e do abandono, para incorporar um tom mais sarcástico, por vezes muito bem-humorado, cada vez menos lamuriento e, por isso mesmo, muito mais crítico em relação à realidade experimentada em Londres. Pela justaposição das frases curtas, pela constituição sonora dos termos na frase, o eco das repetições etc., percebe-se uma melodia ou uma sonoridade próxima de um poema, uma reprodução de movimentos contínuos como os de uma máquina:

Bolhas nas mãos. Calos nos pés. Dor nas costas. Músculos cansados. *Ajax, brush and rubbish.* Cabelos duros de poeira. Narinas cheias de poeira. *Stairs, stairs, stairs. Bathrooms, bathrooms. Blobs.* Dor nas pernas. Subir, descer, chamar, ouvir. *Up, down. Up, down. Many times got lost in undergrounds, corners, places, gardens, squares, terraces, streets, roads.* Dor, *pain. Blobs,* bolhas. (Abreu, 1996, p.45)

Para logo em seguida, também de forma melodiosa e cadenciada, a constatação da grande desilusão, da fantasia então desfeita, da realidade londrina coalhada de imigrantes do Terceiro Mundo, onde o narrador, latino-americano, não passa de mais um, apenas:

I've got something else. Mas onde os castelos, os príncipes, as suaves vegetações, os grandes encontros – onde as montanhas cobertas de neve, os teatros, balés, cultura, História – onde? Dura paisagem, *hard landscape*. Tunisianos, japoneses, persas, indianos, congolese, panamenhos, marroquinos. Babylon City ferve. *Blobs in strangers' hands*, virando na privada o balde cheio de sifilização, enquanto puxo a descarga para que Mrs. Burnes (ou Lascelley ou Hill ou Simpson) não escute meu grito.

– *What you think about the Women's Lib?*

– *Nothing. I prefer boys.*

– *Chauvinist.* (ibidem, p.45)

Observe-se a apropriação do termo “civilização”, que muito alimenta e comanda o imaginário latino-americano quanto a uma cultura sofisticada e elevada dos europeus, agora degradado pela aliteração por assonância e consonância em “sifilização”, na troca das labiodentais “f” e “v”.

As pistas para a tal felicidade no além-mar pareciam então fáceis, a julgar pelas diretrizes e as trajetórias comuns a todos que, com confiança, comunicavam-no:

É fácil, magro, tu desdobra numa boa: primeiro procura apartamento, depois trabalho, depois escola, depois, se sobrar tempo, amor. Depois, se preciso for, e sempre é, motivos para rir e/ou chorar – ou qualquer coisa mais drástica, como viciar-se definitivamente em heroína, fazer *auto-stop* até Katmandu, traficar armas para o Marrocos ou – sempre existe a *old-fashion* – morrer de amores por alguém que tenha nojo de sua pele latina. *Why not?* (ibidem, p.48)

De todos os conselhos, o que não chega a se cumprir diz respeito ao “*auto-stop*” até Katmandu, posto que foi justamente nesse cruzamento de estrada que se desfaz a experiência londrina/européia, e se impõe a volta ao Brasil. Dos outros conselhos, todos são seguidos à risca: a moradia em *squatter-houses*, como já visto no conto anterior; o trabalho de *cleaner*, como aqui também descrito; a escola... por certo atuar como “modelo” poderia justificar a receita pronta; sobrando tempo, “o amor”: e é isso que esse conto também traz, ou seja, uma tentativa de viver uma verdadeira história de amor em meio ao caos do exílio. A relação amorosa, no entanto, aparece em meio a uma linguagem cifrada que, por certo, a muitos poderia passar despercebida. Não se trata, com certeza, do amor por “alguém que tenha nojo de sua pele latina”, mas, como não podia deixar de ser, o amor por um igual, e sobretudo por outro latino, como em seguida veremos.

Antes, porém, de entrarmos nesse particular do conto, é preciso identificar quem é esse narrador e em que medida entendemos tratar-se do próprio Caio F., além das

evidências que até então nos parecem quase convincentes, como no trecho: “O aluguel da semana mais um ou dois maços de Players Number Six [...] Reviro a bolsa: passaporte brasileiro, patchuli hindu, moedas suecas, selos franceses, fósforos belgas. César Vallejo e Sylvia Plath” (ibidem). Pelos objetos da bolsa se pode recuperar a trajetória de Caio na Europa: o cigarro Players Number Six que também aparece em “Lixo e purpurina”; a passagem pela Suécia, Estocolmo, onde trabalhou lavando pratos num restaurante em troca de comida; os selos franceses e os fósforos belgas marcam a passagem por Paris e pela Bélgica (como narrado em carta aos pais); o livro de Sylvia Plath que Hermes (Homero) lhe dera, como aparece em “Lixo e purpurina” (Abreu, 1995b, p.130). Mas não parece suficiente enumerar esses elementos em comum com o conto anterior, se não atentarmos para a descrição fundamental presente no texto e que traz a real identidade do personagem-narrador que nos permite compreender tratar-se do autor, Caio F. Num longo trecho que humoradamente reproduz assuntos preferidos dos ingleses ouvidos em meio a muitas outras observações que se misturam como num fluxo de consciência a se perder em meio a tantas informações, a identidade real do autor desponta inusitadamente:

Sempre anoitece cedo e na sala discutem as virtudes da princesa Anne, alguém diz que o marido sim, é uma tesão, e ouvem rock que fala numa ilha-do-Norte-onde-não-sei-se-por-sorte-ou-por-castigo-dei-de-parar-por-algum-tempo-que-afinal-passou-depressa-como-tudo-tem-de-passar-hoje-eu-me-sinto-como se agora fosse também ontem, amanhã e depois de amanhã, como se a primavera não sucedesse ao inverso, como se não devesse nunca ter ousado quebrar a casca do ovo, como se fosse necessário acender todas as velas e todo o incenso que há pela casa para afastar o frio, o medo e a vontade de voltar. [...] Agora custo um pouco mais caro e meu preço está sujeito às oscilações da bolsa internacional. Quando você voltar, vai ver só, as pessoas falam, apontam: “Olha, ele acaba de chegar da Europa”, fazem caras e olhinhos, dá um status incrível e nesse embalo você pode comer quem quiser, pode crer [...] *Tenho Sol em Virgo, Marte em Scorpio, Vênus em Leo e Júpiter em Sagitarius. Situo, situo-me.* (Abreu, 1996, p.49, grifo nosso)

Adepto e amante incondicional da Astrologia, Caio por certo não abriria mão não de se revelar no conto como personagem de sua própria ficção, nomeando-se e identificando-se pelas suas próprias quadraturas astrais. De fato, a descrição da quadratura é a mesma do mapa astrológico real do autor Caio Fernando Abreu, que traz, entre outros, Sol em Virgem; Lua em Capricórnio; Vênus em Leão; Marte em Escorpião; Júpiter em Sagitário; Ascendente em Libra, como também se verificará em vários outros momentos, como na carta de 27 de janeiro de 1987 a Sérgio Keuchgerian: “tenho Sol em Virgem, ascendente em Libra, Lua em Capricórnio e o nó lunar em

Touro. Touro é a minha casa VII e VIII, a do casamento, e da sexualidade” (Abreu, 2002, p.150). A mesma referência pode ser lida na carta da época enviada de Londres, em 19 de outubro de 1973, a Vera Antoun, com quem Caio tinha abertura suficiente para falar de si mesmo, fosse o que fosse: “Tô morando, trabalhando, estudando e amando”, completando o ciclo desejado de todo exilado.

É nessa carta que Caio conta que, por fim, encontrara um amor em Londres, certamente fechando o ciclo das expectativas da nova vida na Europa:

No meio de tudo isso, pintou uma pessoa. É um menino cubano, chamado Nelson – ele saiu de Cuba aos 11 anos, morou nos Estados Unidos uma porção de tempo e agora está aqui, estudando dança moderna. É Libra, ascendente em Virgem – eu sou Virgem ascendente em Libra. Foi, está sendo, lindo. Sei lá, eu tava me sentindo muito cansado, muito carente – e me recusava a procurar qualquer transa. Estava completamente só, há quase seis meses. Eu sabia que ia pintar – eu vim para Londres porque sabia que aqui ia pintar. E pintou. Foi a maior força possível – me recuperei completamente do complexo de inferioridade e de abandono, senti outra vez aquelas coisas, lembrei de todas as letras do Roberto Carlos – fiquei, enfim, meio cafona, como sempre fico nessas situações, mas agora já voltei a pisar na terra – tudo fica mais concreto, e eu compreendo melhor. (Abreu, 2002, p.452)

Numa linguagem absolutamente figurada, retrabalhada com muito humor e carregada de referências culturais concernentes tanto ao Brasil quanto a Cuba, Caio relata no conto o momento do encontro entre ele e o cubano Nelson, ainda que numa cena em que articula uma potente terceira pessoa que, ao assistir ao encontro, fala de si mesma e do outro, mascarados nas figuras folclóricas e típicas de uma prosaica rumberia cubana e da “brazilian bombshell” Carmen Miranda, ícone maior da tropicália e da cultura brasileira. A despeito de longa, a cena merece ser citada na íntegra:

navego, navego nas *waves* poluídas de Babylon Cyti, depois sento no Hyde Park, W2, e assisto ao encontro de Carmen Miranda com uma Rumberia-from-Kiúba. *Perhaps* pelas origens tropicais e respectivos *backgrounds*, comunicam-se por meio de requebros brejeiros e *quizá* pelo tom dourado das folhas de outono (*like “Le Bonheur”, remember “Le Bonheur”?*), talvez, *maybe*: amam-se imediatamente. Mas Cármen foge da briga, fiel à suas já citadas origens e repete enl(r)ouquecida, em português castiço, que aquele amor ledo e cego acabaria por matá-la. A Rumberia-from-Kiúba, cujo nome não foi devidamente esclarecido (*something between Remedios and Esperanza*), decide tomar providências no sentido de abandonar a *old-fashion* e matricula-se no *beginner* de dança moderna do The Place. Euston, NW1. Para consolar-se de seu frustrado *affair*, todos os sábados vai a Portobello Rd, W11, onde dedica-se à pesquisa de eventual aquisição de porcelana chinesa. *Su pequeña habitación* em Earl’s Court Rd, W8, está quase toda tomada. Ainda ontem substituiu o travesseiro por uma caríssima peça da dinastia Ming. Entrementes, Cármen ganha £20 por semana cantando “I-I-I-I-I-I like very much” nos intervalos das sessões do Classic, Nothing Hill Gate, G11. Aos

sábados compra velhos tamancos altíssimos plataformas, panos rendados e frutas nas barracas de Portobello – para preencher *el hueco de su (c)hambre*. Muito tarde da noite, cada uma em *sus pequeñas habitaciones*, lêem respectivamente Cabrera Infante e a lírica de Camões. Secretamente ambas esperam encontrar-se qualquer *Saturday* desses, entre lustres art nouveau, roupas de pajem renascentistas, couves-de-bruxelas e pastéis da Jamaica, bem em frente ao Ceres, Portobello RD, W14, onde tudo acontece. Ou quase. Mas secretamente, apenas, Nenhuma falará primeiro. Nenhuma deixará transparecer qualquer emoção por detrás do make-up. *It's so dangerous, money*, e, de mais a mais, na Europa é assim, meu filho, trata de ir te acostumando. *Pero siempre puede ser que sus ojos digan todo*. Como nessas melosas e absurdas histórias de Rumberias-from-Kiúba *meeting* Carmenmirandas pelas veredas outonais do Hyde Park – onde as folhas, a quem interessar (f)possa, continua caindo. (Abreu, 1996, p.44-5)

Naquela mesma carta de outubro de 1973 a Vera Antoun, Caio revela os passos dessa nova relação: “Outro dia senti frio na alma. Foi no Holland Park, pisando num enorme tapete de folhas douradas” – mesma imagem retomada no conto. Na carta, Caio prossegue com imagens e situações que remetem ao encontro relatado no conto:

Ontem dormi demais, não fui a Portobello encontrar Nelson. Ele me mandou um pequeno cactus dentro de um vasinho de cerâmica. Fiquei espantando: nunca tinha recebido um vegetal vivo de presente – e senti pena de não ter ido. Depois, os telefones ocupados, os desencontros de ontem e hoje. *Sunday, bloody Sunday*. É tão difícil me comunicar com ele. Às vezes eu penso em desistir, eu acho que não agüento essa aprendizagem toda outra vez – fico tentado a desistir. Não sei bem por que insisto, posso dizer apenas frases feitas sobre isso, nas na verdade não sei. Na cozinha, lavando pratos, lembro muito de minha mãe – compreendo tanto mais ela, agora. Compreendo tudo muito mais. Dói e é incômodo. Vontade de não saber perdoar, de não ser compreensivo, tolerante – de não me contentar com o pouco – “amor malfeito, depressa, fazer a barba e partir”¹² [...] Invento estorinhas para mim mesmo, o tempo todo, me conformo, me dou força. Mas a sensação de estar sozinho não me larga [...] (Abreu, 2002, p.455)

Já no conto, as imagens se misturam, retomando a figura do cacto, que ganhara de presente de Nelson, e seus espinhos que ferem a mão cheia de bolhas pelo desgastante trabalho de faxina, revelando também possíveis diálogos (em espanhol ou inglês) entre os protagonistas, em que se revela a saudade de “paraísos” bem conhecidos de Caio: Arembepe, a famosa praia hippie dos anos 1970, próxima a Salvador (BA), e mais ao sul, Garopaba, reduto hippie da mesma época no Estado de Santa Catarina, praia que também serviu de cenário para um conto de Caio inserido no próprio livro *Pedras de Calcutá*, “Garopaba, mon amour”, que analisaremos no próximo capítulo:

¹² O trecho entre aspas refere-se a um verso da música “Deus lhe pague”, de Chico Buarque de Holanda.

Something else. Toco o pequeno cacto com os dedos cheios de bolhas rosadas. É um frágil falo verde, coberto de espinhos brancos. Comprimo os espinhos brancos contra a pele rosada das bolhas de meus dedos. Mas nada acontece. *Something else.* Eu queria tocar “Pour Élise” ao piano, sabia? É meio kitsch, eu sei, mas eu queria, e *en el Brazil, cariño, en el outro lado del mar, hay una tierra encantada que se llama Arembepe, y un poco más al sur hay otra, que se llama Garopaba. En estos sitios, todos los dia son sunne-days, todos. Mon cher,* apanhe suas maracás, sua malha de balé, seus pratos chineses – apanhe todos os pedaços que você perdeu nessas andanças e venha para o meu tapete mágico. *Te quieres volar conmigo hasta los sitios encantados? Something else. Coño.* Aperto minhas bolhas contra o pequeno falo verde. E nada continua acontecendo. Como César Vallejo: “Tenemos en uno de los ojos mucha pena, y también en el otro, mucha pena, y em los dos, cuando miran, mucha pena”. Cármen hesita, o telefone nas mãos. Flash-back: Cármen menina hesita com o pintinho do vizinho entre as mãos de unhas verde-menta, esmalte *from* Biba, High Street Kensington, W8. Quizá *Remedios, Soledad o Esperanza.* Zoom no olho de cílios de visom. A boca escarlate repete enr(l)ouquecida:

– *Pero si no te gusta esa de que te hablo, hay otra más al sur, o más al centro, donde lo quieras, cielo, donde lo quieras, locura. Sometimes, penso que mio cuore es una basura, but “your body hurt me as the world hurts God”. I can’t forget it.* (Abreu, 1996, p.47)

Percebe-se que, se, no conto, a paixão por Nelson, apesar dos desencontros, leva Caio a fantasiar uma relação amorosa ideal num cenário paradisíaco no Brasil, na mesma carta a Vera Antoun, porém, a sensação não se justifica, pois parece se interpor entre Caio e seu objeto de amor a insegurança de sempre, o vazio, a culpa e a certeza da impossibilidade da realização amorosa, como mais tarde Caio dirá ao amigo José Márcio Penido em carta de 22 de dezembro de 1979: “Uma vez me disseram que eu jamais amaria dum jeito que ‘desse certo’, caso contrário deixaria de escrever” (Abreu, 2002, p.522), profecia em que acreditou até o fim da vida, e que por certo o fez também escrever muitos de seus contos. O fim da história com o cubano Nelson assim, porém, se anuncia:

Vera, esse negócio com Nelson tá me machucando muito. Eu fiquei uma porção de tempo tentando ser “legal e maduro”. “uma presença leve e agradável” – porque eu tô ainda muito inseguro de mim mesmo, e não acredito absolutamente que alguém possa me curtir bem assim como eu sou. Eu não tenho quase experiência dessas transações, me enrolo todo, faço tudo errado – acabo me sentido confuso. Tudo isso é tão íntimo, e eu já estou tão desacostumado de me contar inteiramente a alguém, tão desacreditando na compreensão do outro, sei lá, não é nada disso, sabe? Conviver é difícil – as pessoas são difíceis – viver é difícil paca. Estar transando com alguém sempre me confunde um pouco – eu fico muito pobre, acho, muito carente, e muito rico de outras coisas. (ibidem, p.456)

Caio, na verdade, já começava a dar sinais de desgaste diante de tanta adversidade do exílio: “Tem duas coisas me puxando, dois tipos de vida – e eu não quero nenhum deles. Quero um terceiro, o meu” (ibidem). Nem mesmo aquele amor conseguia preencher o vazio: “Mesmo Nelson, que podia ter uma certa importância nesse sentido, de impulsionar uma escolha – ou pelo menos dar força – mesmo ele, consegue não ter peso nenhum, não interferir, não modificar nada. E eu fico muito comigo mesmo nisso tudo – cada vez mais sufocado, mais necessitado que pinte um VERDADEIRO ENCONTRO com outra pessoa, seja em que termos for” (ibidem).

Em outra carta a Vera Antoun, de 23 de outubro de 1973, novamente a impossibilidade de reencontrar Nelson, telefones mudos, desencontros, e a constatação de que suas ficções não o rejeitavam, como sempre viria a dizer depois, daí a necessidade de escrever:

Caminhei horas na chuva procurando Nelson. Não encontrei. Ele não telefonou. Resultado: acho que vou mesmo alugar uma máquina de escrever, não dá mesmo pra agüentar. [...] Tem um verso de Camões assim: “Este amor ledo e cego que a tristeza não deixa durar muito”. Pois é. [...] Odeio amar, não é engraçado? Amanhã tento de novo. Amar só é bom se doer. [...] Hoje eu queria alguém que me dissesse que eu não precisava me preocupar – como no *Last Picture Show* – um ombro, uma mão. Desculpe tanta sede, tanta insatisfação. Amanhã, amanhã recomeço. (ibidem, p.458)

Observe-se que o verso camoniano aqui citado entre aspas aparece reapropriado sem as aspas já na primeira descrição, no conto, do encontro entre Caio e Nelson, como já citamos antes: “Mas Cármen foge da briga, fiel à suas já citadas origens e repete enl(r)ouquecida, em português castiço, que aquele amor ledo e cego acabaria por matá-la” (Abreu, 1996, p.44), antecipando sempre a dificuldade de Caio em aceitar o amor oferecido pelo outro. O estranhamento, contudo, refere-se à crença de que seria esse o amor que o mataria, e em se tratando de Caio F., toda coincidência não pode ser interpretada apenas como uma mera coincidência! Outra situação curiosa refere-se ao fato de, pela impossibilidade de encontrar Nelson, ele optar por alugar uma máquina de escrever; o que ele não podia mais agüentar seria a ausência de Nelson, ou a falta de uma máquina para escrever seus contos? O certo seria apostar que a falta de uma máquina lhe pareceria, assim, muito mais prejudicial, posto que mesmo a falta de um amor se transformava para ele num motivo a mais para viver suas alegrias e frustrações por meio de sua própria literatura.

Apenas cinco meses depois desses fatos, Caio escreveria à mãe a carta de 1º de abril de 1974, pedindo-lhe que enviasse uma passagem de volta para o Brasil. As frases finais do conto “London, London...” registraram assim a dor do desterro:

Magrinha, lá na Bahia, localiza minha pequena luz, estende tua mão cheia de anéis por sobre o mar e toca na minha testa *caliente* de índio latino-americano e fala assim, com um acento bem horroroso, que Shakespeare se retorça no túmulo, fala assim:

– De beguiner is ólueis difficulti, suiti ronei, létis gou tu trai agueim. Iuvi góti somessingui élsi, donti forguéti iti.

I don't forget. Meu coração está perdido, mas tenho um *London* de A a Z na mão direita e na esquerda um *Collins dictionary*. Babylon Cyti estertora. Afogada no lixo ocidental. *But I've got something else. Yes, I do.* (Abreu, 1996, p.50)

As marcas do auto-exílio apareceriam tanto no corpo do personagem das muitas vivências, como também no corpo e na vida real do autor Caio Fernando Abreu. Na carta enviada ainda de Londres a Vera Antoun, de abril de 1974, totalmente descrente da possibilidade de realizar os projetos antes com ela sonhados, Caio, então com 26 anos, como um homem já vivido, desabafa: “Europa marcou fundo, e aquele menino cheio de vida e acreditando em tudo que você conheceu em 71 ficou perdido entre pilhas de pratos e panelas sujas num restaurante sueco, no verão passado. Já não sou o mesmo, como você também não é. Endureci um pouco, desacreditei muito nas pessoas, sobretudo das pessoas e suas boas intenções [...]” (Abreu, 2002, p.465).

“Pela noite”: um perturbador diálogo de Caio consigo mesmo

A novela “Pela noite” compõe originalmente um dos livros considerados mais herméticos de Caio – ou como ele mesmo dizia, “mais atípico” de sua obra –, o *Triângulo das águas*, ainda que sua temática assim não se configurasse propriamente. Ela reaparece como um texto à parte na edição póstuma de *Estranhos estrangeiros* que pretendia originalmente reunir alguns contos inéditos sobre a condição de estrangeiro – como a novela “Bem longe de Marienbad”, publicada somente na França, em francês –, apenas em respeito ao desejo de Caio manifesto em um cartão-postal seu escrito na praia do Rosa, em janeiro de 1996, para onde se retirara com a amiga Déa Martins com a intenção de finalizar o projeto do livro de inéditos. A retomada dessa novela, na

verdade, compunha outro projeto também acalentado por Caio, do qual infelizmente não restou nenhuma informação, a não ser a breve menção feita no referido cartão-postal.¹³

Na apresentação que escreveu em 1991 para a reedição de *Triângulo das águas*, Caio explica que “Pela noite” é a história que mais o perturba no livro, pois as treze primeiras pessoas verbais que estruturam as duas outras novelas do volume cedem lugar, nessa novela, à terceira pessoa que percorre todo o texto. Ele justifica sua perturbação ponderando que isso na verdade o agrada,

pois supõe uma narrativa mais objetiva. Acontece, porém, que essa trama ténue pela noite *gay* de São Paulo acaba dominada pelo personagem Pêrsio. Descontrolado, ele fala e fala sem parar coisas com as quais nem sempre eu ou seu paciente interlocutor, Santiago, concordamos. Santiago consegue revidar. Mas como autor – na verdade mais um “cavalo”, no sentido da incorporação do candomblé –, fui obrigado a neutralizar-me para deixá-lo ser. Pêrsio, um excessivo, frequentemente abusa. Entrar outra vez em contato com ele me deixou exausto. E preocupado com o que possa ter acontecido a ele, depois destes oito anos de vírus assassino e, certamente, muitos amores. (Abreu, 2005a, p.13)

De fato, Pêrsio parece ter esgotado mesmo Caio, pois numa carta de 31 de setembro de 1983 a Maria Adelaide Amaral, ele relata: “Houve uma época, na altura do Carnaval, em que fiquei tão tomado por uma personagem (Pêrsio) que tomei três caixas de barbitúricos de Jacqueline [Cantore]. Dormi três dias, e não me lembro sequer de tê-las tomado. Eu fazia o possível para *não* escrever, aí começava e não conseguia parar. Foi um processo louco, ainda estou em recuperação” (Abreu, 2002, p.66).

Da confissão feita na apresentação citada antes, depreende-se, sobretudo, a curiosa relação de Caio, autor, com seus personagens, entendendo-a no contexto da “incorporação”, tal como se dá nas religiões de doutrina espírita ou de culto afro-brasileiras, porque de antemão essa relação, conforme o espiritismo, pressupõe uma concepção tríplice do homem: espírito, perispírito e corpo físico.¹⁴ Assim, seguindo

¹³ É possível pensar que esse outro projeto no qual a novela “Pela noite” seria inserida se referisse ao livro que se intitularia “Histórias positivas”, como informa Marcelo Secron Bessa (1997b, p.8) nos agradecimentos de seu livro homônimo editado a partir de sua dissertação de mestrado defendida na PUC-Rio em 29 de fevereiro de 1996, apenas três dias após a morte de Caio. Essa inferência pode ser feita a partir da leitura do texto do próprio Bessa: “gostaria de esclarecer que a originalidade e a criatividade do título deste livro não pertencem a mim. Quando entrevistei Caio Fernando Abreu, em Porto Alegre, em 24 de setembro de 1995, o escritor revelou-me que, naquela manhã, tivera uma idéia para um novo livro. Este projeto – um livro de contos sobre a AIDS – já tinha um nome: *Histórias positivas*. Se Caio não pôde escrevê-lo, decidi carinhosamente homenageá-lo, intitulando, assim este livro”.

¹⁴ Apenas como ilustração, pela doutrina espírita aventada por Caio, o homem é um ser triplo, composto de espírito, perispírito e corpo físico. Nesse contexto, o perispírito (do grego: em torno, e do latim: Spiritus, alma, espírito) seria o envoltório sutil e perene da alma (espécie de aura), que possibilita sua

minimamente tais princípios, compreende-se também a realidade da incorporação pela constituição física e corpórea do “médium” (o autor) que convive mais ou menos harmoniosamente com os espíritos que nele “incorporam”, e aqui Caio se refere especialmente aos dois personagens, Pêrsio e Santiago, que, alternadamente, ainda que sob um relativo domínio do primeiro, se colocam na história, se posicionam diante dos fatos e, sobretudo, emitem opiniões que parecem revelar, mais que a personalidade de cada um, por certo um desejo de auto-esclarecimento a respeito de si mesmo, e da vida – senão do próprio autor, como entendemos. A postura nada ortodoxa de Caio em relação à sua criação permitiria até mesmo uma abordagem da novela numa linha interpretativa também não-ortodoxa, mas optamos apenas por registrar esse recurso aventado pelo próprio autor, embora reconheçamos a possibilidade dessa leitura para possíveis conclusões sobre a novela.

“Pela noite” tem como enredo o encontro de dois homens homossexuais numa noite de sábado, de inverno e chuva, na cidade de São Paulo dos anos 1980, em busca de diversão, começando já no apartamento de um deles, depois numa pizzaria comum como muitas em São Paulo, do bairro dos Jardins, estendendo-se, noite adentro, por bares e boates gays. Fica-se sabendo que os dois, na verdade, haviam se encontrado no sábado anterior numa sauna masculina, e que um fizera o convite ao outro para uma eventual noitada, o que foi aceito conforme a efetivação da visita ao apartamento do primeiro. Mais que isso, fica-se sabendo também que ambos já se conheciam dos tempos de meninos e que se encontraram ocasionalmente naquela sauna, pois, segundo o narrador, eram provenientes da mesma cidadezinha interiorana chamada Passo da Guaxuma. E aqui já abrimos o primeiro parêntese para lembrarmos que “Passo da Guaxuma”, como já comentado antes, é a cidade fictícia criada por Caio Fernando Abreu para espelhar a sua própria Santiago do Boqueirão, onde nascera. Essa primeira marca envezadamente autoficcional já antecipa, de certo modo, uma relação no mínimo estreita entre autor e personagens, mas ainda não de todo comprometedor, como se verá mais à frente, considerando-se outras marcas ainda mais potentes e reveladoras presentes no texto.

Curiosamente, na apresentação que escrevera para o volume *Caio 3D*. O essencial da década de 1990, Marcelo Pen (2006, p.10) já chamava a atenção do leitor

interação com os meios espiritual e físico, sendo o espírito o ser pensante e o corpo seu acessório material. Ou seja, o perispírito compreende exatamente esse elemento meio espiritual meio material que liga uma instância à outra.

para o que entendia ser uma marca de uma “autobiografia ficcional” de Caio, como já comentamos no Capítulo 2 deste estudo, ao identificar na nomeação de um personagem pelo outro, nessa novela, a menção à cidade natal do autor, ou seja, Santiago do Boqueirão, razão pela qual um dos personagens, até então sem nome – segundo as regras do jogo de sedução estabelecida entre eles –, passaria a se chamar Santiago, enquanto o outro personagem, que propõe o batismo e também o jogo que estruturará toda a novela pela noite paulistana adentro, se aut nomeia Pérsio, em homenagem ao personagem homônimo de *Os prêmios* de Júlio Cortázar. Segundo Secron Bessa (1997b, p.57), a nomeação e a representação impostas por Pérsio parecem ser a tônica não só do jogo, mas também da novela, como algo aprendido na infância de ambos, como uma maneira de acobertarem a identidade sexual de cada um “numa cidade do interior em que teriam sido os únicos, mesmo sem dizer, mesmo que eles próprios não soubessem ainda o que já sabiam sem sequer saber o nome criava uma espécie de pacto mudo, sinuosa cumplicidade prosseguindo agora – fatalidades?” (Abreu, 2005a, p.141).

Apesar da pertinente observação de Pen (2006) quanto à inserção do nome da cidade natal do autor na obra ficcional, estabelecendo assim um traço da presença real do autor em sua obra, o que de fato direciona o olhar do leitor para uma intromissão muito forte do Caio na sua criação, Marcelo Pen deixa de observar uma outra marca de inserção autoral muito próxima à menção da cidade natal do autor, e particularmente pessoal/íntima de Caio, reafirmando de modo ainda mais eficiente sua presença em sua obra. Observe-se no trecho a seguir, em que o personagem refere a cidade de Caio para justificar a escolha do nome “Santiago”, a informação que complementa sua opção por esse nome:

Tem Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, terra de macho, tchê, quase fronteira com a Argentina, já ouviu falar? Pois tem, quer ver no mapa? *Tive um amigo de lá, o Ruy, onde andaré o Ruy Krebs?* (Abreu, 2005a, p.120, grifo nosso)

Repare-se que, além de o personagem Pérsio situar exatamente a cidade de Caio nas proximidades da fronteira com a Argentina – como aliás Caio gostava de fazer, embora a fronteira não fosse assim tão próxima –, ele insere a informação de que tinha um amigo na cidade, e chega a nomear esse amigo: Ruy Krebs. Como já tivemos a oportunidade de comentar páginas antes ao estudar o conto “O destino desfolhou”, de fato Ruy Krebs era um amigo de Caio da cidade de Santiago do Boqueirão, desde os

tempos da “admissão” ao colégio. O próprio Ruy conta, hoje, sobre essa “homenagem” de Caio ao inserir seu nome no enredo da novela “Pela noite”:

quando o Caio publicou o livro eu fui a Vitória, e na escala no Rio, eu telefonei para o Caio, do aeroporto, para dizer a ele que eu tinha comprado o livro e iria lê-lo durante a viagem. E ele me respondeu: “Eu já te mandei um exemplar pelo correio, e tu vais ter uma surpresa”. Folheei o livro com a certeza de que algum conto/novela era dedicado a mim. Que decepção, eu havia me enganado. Mesmo assim comecei a ler o livro. Acho que foi na viagem de volta, pois eu estava dentro do avião quando comecei a ler... *“Eu tive um amigo que era de Santiago, o Ruy, onde andaré o Ruy Krebs?”* Tive vontade de mostrar à pessoa que estava ao meu lado... olha aqui, esse sou eu, eu sou o Ruy Krebs. Quando eu cheguei em casa havia o pacote, e dentro o livro, e no livro a dedicatória... *“Para ti que me cobraste uma dedicatória, resolvi te transformar em personagem, que é muito mais que uma dedicatória”*.¹⁵

Na verdade, Ruy Krebs não chega a ser transformado em personagem, pelo menos não podemos garantir isso diretamente, pois há apenas uma menção ao seu nome no texto como uma referência da cidade natal. Menção essa que, aliás, contribui ainda mais para a situação já bastante complicada para a compreensão de uma possível relação de “homonimato” nessa novela, que por si já nasce sob o signo da desconfiança quanto ao narrador ou mesmo o personagem, uma vez que Caio, como autor (também como narrador?), por vezes se deixa mostrar em falas de seu personagem mais controvertido, Pérsio. Assim, se é pela fala do narrador que se apreende que os dois personagens da novela são provenientes da mesma cidade – a inquestionavelmente “caiofernandiana” “Passo da Guanxuma” –, será pela fala de Pérsio que, na verdade, fica-se sabendo da “existência” da cidade de Santiago do Boqueirão na fronteira da Argentina; e sobretudo, por essa fala toma-se conhecimento da amizade de infância havida entre “Pérsio” (em lugar do autor/narrador) e o “inesquecível” Ruy Krebs. A essa altura, é preciso tentar configurar as relações: se o narrador, ao citar “Passo da Guaxuma”, revela uma relação mais estreita com o autor Caio, seu criador, por sua vez, o personagem Pérsio virá também estabelecer um grau de relacionamento com o autor Caio, uma vez que se apropria não apenas da história e do nome da cidade natal de Caio, como também do nome e da lembrança de um de seus amigos de infância, Ruy Krebs. Se a relação por ora já revela uma mistura, um “mix” entre autor, narrador e personagens, ainda que não com o mesmo nome para o caso dos personagens, esperemos mais alguns elementos que possam jogar alguma luz nessa intrincada relação,

¹⁵ Conforme depoimento de Ruy Krebs, creditado em nota anterior deste capítulo.

que parece mesmo lançar o leitor à frase inicial de Caio aqui citada relativa à “incorporação” imaginada e/ou percebida por ele para a escrita dessa novela e composição de seus personagens.

Essas relações estranhamente cruzadas no texto, e por certo confusas, não se restringirão a essas primeiras presenças aqui relatadas. Muitas outras referências cruzadas aparecerão ainda ao longo da novela, como passaremos a perscrutar no seu texto. Algumas dessas referências aparecem no índice onomástico que Caio criara para o livro *Triângulo das águas*, em que grafa nomes de parentes e amigos íntimos em meio a nomes de escritores, músicos, pensadores etc. Segundo Caio, o tal índice seria apenas uma homenagem, ainda que não revelasse, para o caso dos mais íntimos, o que exatamente era de quem (frases, palavras, conselhos, impressões etc.) nas citações sem aspas incorporadas ao texto. É assim que aparecem entre nomes como Clarice Lispector, Virgínia Woolf, de suas confessadas influências, os de seu pai, Zaél Abreu; de ex-namorados, como Celso Cury, Orlando Bernardes e Maria Clara Jorge; de amigos como Maria Lídia Magliani, Maria da Graça Medeiros, José Márcio Penido; da tia Ana Flora Loureiro Nunes, e tantos outros dos mais íntimos que cultivava. Equivocadamente esse índice aparece em *Estanhos estrangeiros* como parte da novela “Pela noite”, mas na verdade sua criação compõe o volume com as três novelas editadas originalmente em *Triângulo das águas*, daí também a dificuldade em se destacar frases específicas de pessoas íntimas em meio a falas de personagens espalhados nas três novelas do livro.

Numa dessas referências cruzadas de que falamos em relação ao texto da novela, por exemplo, encontramos o personagem Santiago, ainda no começo da novela, percorrendo o apartamento de Pérsio, que se encontrava no banho, identificando o espaço à personalidade do amigo, parando para procurar entre os discos um que pudesse substituir na vitrola o Piazzolla & Gerry Mulligan que tocara (aliás, como de hábito em Caio, a indicação no título da novela é de que ela deveria ser lida ao som de “Years of solitude” – título por si só sugestivo –, dos mesmos músicos, como o próprio Caio relata ter ouvido durante a escrita da novela). Entre os discos enfileirados, “João Gilberto, Ray Charles, Dinah Washington, Elis, várias Elis, Dulce Veiga, Nina Simone, Ângela Ro-Rô, obras completas” (ibidem, p.130), percebe-se o da cantora Dulce Veiga, a protagonista do romance de Caio *Onde andarás Dulce Veiga*, à época ainda em gestação. Como se sabe, Dulce Veiga é a personagem do último romance de Caio, que por sua vez a retoma da trama do filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto, 1974, baseado no romance de Marques Rebelo. No filme, Dulce é vivida por Odete Lara, intérprete da canção

“Nada além” que embala todo o romance; oportunamente trataremos dessas relações no próximo capítulo ao abordarmos o romance da perspectiva da autoficção.

Ainda nesse caminhar pelo cenário da novela, ao entrar no quarto de Pérsio, Santiago depara com uma escrivaninha “cheia de livros, laudas de jornal, programas de teatro, revistas, xícara vazia, garrafa térmica amarela, par de óculos de armação pesada [...]” (ibidem, p.132). A referência à profissão de Pérsio parece não deixar dúvida de que se trata, coincidentemente, como no caso de Caio, de um jornalista – na verdade, Pérsio se apresentaria depois como um crítico de teatro para o jornal em que trabalhava, função que Caio também chegou a desenvolver em vários jornais em atuou. Mas a suposta semelhança entre Pérsio e Caio vai ser ainda mais perturbadora do que essa “coincidência”, pois sobre a mesa de trabalho de Pérsio, Santiago encontra um livro aberto numa página “com algumas frases sublinhadas”: trata-se de um longo trecho do conto infantil *Os sapatinhos vermelhos*, de Andersen, citado no corpo do texto da novela:

– Dançarás – disse o anjo. – Dançarás com teus sapatos vermelhos, até estares pálida e fria, até tua pele enrugar-se com a de um cadáver. Dançarás de porta em porta, e onde morem crianças soberbas, vaidosas, baterás à porta, para que te ouçam e tenham pavor de ti! Dançarás, dançarás sempre...

– Misericórdia! – implorou Karen.

Mas não ouviu o que o anjo respondeu, pois os sapatos já a levavam, através do portão, aos campos, cruzamentos, caminhos e atalhos, fazendo-a dançar continuamente, sem interrupção. (apud Abreu, 2005a, p.133)

O elemento considerado perturbador dessa cena da novela refere-se ao fato de que, pelo mesmo período, Caio escreveu de fato um conto, intitulado “Os sapatinhos vermelhos”, que antes de ser editado em seu livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, foi inserido numa antologia intitulada *Espelho mágico: contos de contos infantis*, organizada por Julieta Godoy Ladeira (1985), editado no mesmo ano de *Triângulo das águas*. A proposta de Julieta Ladeira – pede-se aqui permissão para uma breve digressão – nasceu da idéia de propor a vários escritores ainda jovens (“mais representativos da atualidade”) a criação de um conto para adultos a partir de um conto-base de Andersen escolhido livremente, podendo trazer versões eróticas ou não do conto original, pois, considera ela na introdução ao volume: “Afinal o conceito de erotismo difere de pessoa para pessoa, e a *leitura* de um conto, mesmo em nossa lembrança, detona emoções e abre caminhos estéticos bem diferentes. Já tanta coisa nos diz o que fazer e como fazer: vamos deixar que a literatura siga seu curso sem imposições”

(Ladeira, 1985, p.10). Ao final de cada conto, o autor deveria escrever um breve depoimento, contando os motivos que o levaram a escolher tal ou tal conto, ou mesmo os caminhos que percorrera para compor o seu conto com base naquele escolhido. Prontamente aceita a proposta, Caio Fernando Abreu, então um desses jovens talentos, escreve então o seu conto baseado no conto homônimo de Andersen, e justifica assim sua escolha:

Os sapatinhos vermelhos é uma fixação muito antiga. Quando criança, ganhei uma edição que continha apenas esse conto, ilustrado, e foi um dos primeiros livros que li. Anos mais tarde, na novela “Pela noite” (de *Triângulo das águas*), utilizei um pequeno trecho para definir melhor o personagem Pérsio. Nele – vítima, como todos nós, da moral judaico-cristã – como conceito arraigado, atávico, introjetado, a sexualidade e a busca de prazer de alguma forma sempre são punidas. Isso é nítido na história de Andersen: a personagem Karen é violentamente castigada (a amputação dos próprios pés) por razões morais ou/religiosas: vai à missa usando sapatos vermelhos. (in Ladeira, 1985, p.53)

A cena composta em “Pela noite” envolvendo a “leitura” (ou seria também a escrita?) de Pérsio parece assim justificada satisfatoriamente nesse trecho do depoimento de Caio na antologia de Julieta Ladeira, mas julgamos ideal citar mais alguns trechos de seu depoimento considerando que sua idéia geral a respeito não só do personagem Pérsio, mas de toda a novela, parece pertinente à luz dessa declaração:

Sendo franco: acho *Os sapatinhos vermelhos* uma história de TERROR para crianças. Ela expressa muito fielmente a visão cristã da sexualidade humana como “indesejável”, “animal”, “baixa”, “suja”, “vergonhosa” [...]

Não sei se seria necessário esclarecer que acho a “mensagem” do conto de Andersen neuroticamente negativa enquanto elemento de formação da sexualidade da criança. É horrivelmente repressiva: ameaça com as mais negras maldições qualquer entrega à possibilidade do prazer físico. O erotismo liberto – e conseqüente hedonismo – é totalmente indesejável para a sociedade capitalista. Veja-se, por exemplo, a ofensiva moralizante que acompanha o surgimento do vírus da AIDS.

Por tudo isso, quando surgiu a idéia da antologia, não tive a menor dúvida sobre a história que me interessava. Parti do princípio de que *Os sapatinhos vermelhos* é basicamente uma história sobre fantasias sexuais tão duramente reprimidas pelo poder (o Anjo, a Igreja) que, um dia, podem manifestar-se de forma compulsiva, e até mesmo destrutiva. As fantasias de Adelina¹⁶ são comuns à

¹⁶ Adelina é a protagonista da história de Caio na reescritura do conto. Ao se ver abandonada pelo marido, depois de uma relação submissa de mais de cinco anos, com quase quarenta anos e sem filhos e apartamento próprio, em vez de se martirizar e sofrer, ela opta por se entregar a todas as suas fantasias sexuais, a começar por calçar um par de sapatos vermelhos de saltos bem altos e finos, que faz questão de mantê-los nos pés enquanto se entrega a três homens de uma só vez, numa verdadeira orgia que começa na sexta-feira santa e só vai terminar no sábado da aleluia, quando então o marido toca a campanha pedindo-lhe para voltar e ela o expulsa definitivamente de sua vida. Desde então, os sapatos vermelhos passam a ser a senha para a sua entrega sem limite aos prazeres: “Só pensou em jogá-los fora quando as

grande maioria das pessoas, e na quase absoluta maioria tragicamente irrealizadas. Na medida em que Adelina/Karen aceita satisfazer seus desejos sexuais, aceita também pagar um preço por isso [...] (ibidem, p.54)

É interessante observar que já nesse depoimento a respeito do conto para adultos Caio se refere à Aids, em 1985, ainda uma grande incógnita (e já uma grande obsessão) quanto à sua constituição ou mesmo seu modo de contaminação, à época carregando ainda consigo a pecha de uma “peste gay”.¹⁷ Não sem razão e de modo espelhado na realidade, essa é a mesma atmosfera presente entre os personagens de “Pela noite”, tendo sido nessa novela, segundo Marcelo Secron Bessa (2002), que a sigla “Aids” apareceu pela primeira vez na literatura brasileira, e pelas mãos de Caio Fernando Abreu. De fato, retomando o prefácio de Caio de 1991, sua preocupação se voltava para o personagem Pérsio, sobre o que poderia ter acontecido com ele desde o aparecimento do vírus assassino – “A peste de que nos acusam”, tal como aparece no texto da novela (onde a sigla aparece apenas uma vez). Ao manifestar essa sua preocupação, Caio ainda não tinha conhecimento de que ele mesmo infelizmente já estaria contaminado, o que só saberia três anos depois, quando comunicou seu público leitor por meio das “cartas para além dos muros” sobre sua contaminação, como também veremos no próximo capítulo.

Mais à frente ainda no texto da novela, o próprio Pérsio vai referir a passagem do conto de Andersen, ao afirmar, no diálogo com Santiago:

Ontem à noite sublinhei umas frases numa história de Andersen. A moça dos sapatinhos vermelhos. A maldição, quando o anjo diz
– *Dançarás, dançarás para sempre* – não é isso?
– Como é que você sabe?
– Eu vi no seu quarto. Estava aberto.
– Pois parece assim. Uma maldição. Para sempre. Só acaba quando amputam os pés da moça. Quando você perde um pedaço. Quando você se anula. Quando você renuncia e nunca mais trepa. Em nome da higiene, em nome da. Eu não consigo. Jean Genet me cuspiria na cara. (Abreu, 2005a, p.177)

Essa inserção do conto de Andersen no corpo do texto da novela, bem como a justificativa de Caio no depoimento ao livro de Julieta Ladeira para essa sua atitude nos levam a pensar na necessidade de esmiuçarmos melhor a composição dos dois

varizes começaram a engrossar, escalando as coxas, e o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê” (Abreu, 1988a, p.80). Entre a publicação do conto na antologia de Julieta Ladeira (1985) e no seu *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), Caio, como de costume, revisou o texto e nele fez pequenos ajustes, sem contudo alterar a estrutura e o conteúdo do conto original.

¹⁷ Lembremos que a primeira notícia sobre a morte de um brasileiro por Aids, o estilista Markito, foi veiculada pela televisão em 1985, quando Caio morava no morro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, e finalizava seu livro. O próprio Caio vai se referir a essa notícia em uma de suas cartas, ainda que em outra ocasião se confunda com a data, dizendo ter sido em 1981.

personagens da novela com vistas a uma possível interpretação do texto pelos objetivos de nosso estudo. Nesse sentido, a citação do conto dentro da novela torna-se um elemento crucial para a compreensão e interpretação do texto de Caio, como trataremos mais adiante. Desse modo, antes mesmo de continuarmos esse diálogo entre os personagens, e pontuarmos mais algumas das marcas reais do autor Caio F. em sua novela, achamos conveniente, também pelo “gancho” dessa temática proposta com a reprodução do conto de Andersen, situarmos alguns pontos-chave não só do enredo da novela, mas sobretudo relativos ao perfil ou caráter dos dois personagens que nos parecem reveladores do próprio autor.

Segundo o crítico carioca Marcelo Secron Bessa (1997b, p.55), em seu importante estudo sobre a (des)construção da Aids na obra de Caio Fernando Abreu, “Pela noite”, ao contrário da catalogação feita pela crítica em relação não somente a essa novela, mas a toda obra de Caio, “não é uma novela ‘gay’ ou ‘homossexual’ [...]”. Ela vai justamente pelo lado oposto: apresenta, na noite *gay* de São Paulo, um jogo de sedução entre uma personagem identificada com o modelo homossexual oitocentista a outra que não se identifica com nenhum modelo anterior”.

Os argumentos de Bessa são corretos e fundamentais para a compreensão dos personagens e do tema da novela, pois o que realmente está em jogo nessa obra de Caio não é a exposição da homossexualidade das personagens, tampouco a caracterização dos guetos em que essa homossexualidade, ainda reprimida, se manifesta, mas, de modo especial, a obra enseja uma profunda discussão sobre sexualidade tão-só, bem como evidencia as dificuldades enfrentadas pelo homem para sua elaboração visando a um autoconhecimento e à expressão da mais íntima realidade humana. É assim que se percebe que Pérsio – dono do discurso verborrágico que procura seduzir o outro e passa a guiar e dominar toda a narrativa, atropelando mesmo as intervenções do narrador –, ainda que condene e se revolte com a concepção oitocentista da homossexualidade da qual se sente vítima, acaba por reproduzir, em seu discurso, esse mesmo modelo, ao revelar que, na verdade, sente “nojo” de uma relação entre dois homens, o que, no entanto, não o impede de procurar nas esquinas, entre michês, um alívio para o seu desejo – e isso acontece sempre sob a mancha da culpa e do pecado, do erro e da maldição, tal como se percebe na história de Andersen que o próprio Caio rebate.

Ao rejeitar uma relação homossexual associando-a a elementos negativos, perversos ou mesmo sujos, escatológicos (“merda”), o personagem Pérsio parece se pautar pela pretensa “normalidade” de uma relação heterossexual, e nisso consiste não

exatamente sua revolta contra o crivo heterossexual de sua sexualidade, mas a sua própria rejeição por entender-se justamente o oposto do que entende ser o “correto” ou o “normal” imposto pelo discurso heterossexual. Ou seja, ele próprio se entende como “perverso” ao se entender homossexual numa cultura em que a relação heterossexual passa a ser a medida do “normal”. Esse perfil de Pêrsio se revela na revolta e no ódio que manifesta pelas meninas do seu tempo de infância e adolescência na pequena Passo da Guaxuma, elas o perseguiam chamando-o de “bicha”, “maricas”, “ai-ai”, ou então com o termo da época “fresco”, como lembra Santiago, ao que Pêrsio completa:

– Isso. *Fresco*, elas gritavam. Todas gritavam juntas. *Ai-ai*, elas gritavam. Bem alto, elas queriam ferir. Elas queriam sangue. E eu nem era, porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada. Eu era super-inocente, nunca tinha trepado. Só fui trepar aqui, já tinha quase vinte anos. E cheio de problemas, beijava de boca fechada. [...] Aquelas garotas todas gritando de manhã bem cedo, quando eu ia para o colégio. Todos os dias [...] Eu não tinha coragem de sair de casa. Ficava chorando pelos cantos, bem *tanso*, me perguntando apavorado meu Deus, meu Deus, será que sou mesmo isso que elas gritam que eu sou? [...] (Abreu, 2005a, p.162-3)

O ódio em relação às meninas do Passo da Guaxuma se cristaliza, ultrapassa o tempo e agora se volta àquelas pessoas que, como eles, estão numa pizzaria, já em São Paulo muitos anos depois. Observe-se que o rancor de Pêrsio em relação aos outros revela muito da sua própria insatisfação em relação à sua sexualidade, concebendo sempre as relações dentro do modo binário do bem/mal, passando a defini-la dentro do próprio modelo que ele execra:

Aquelas garotas eram umas assassinas – Olho em volta, as pessoas, uma a uma.

– Como eles, todos uns assassinos. Eles não perdoam, eles não aceitam. Eles não perdoam nunca, sabia? Eles não vão sacar que não se trata sequer de *perdão*. Se um *deles* discutir com você, esse vai se sempre o último insulto que te jogarão na cara. O mais ofensivo, na opinião deles. Você não vai passar nunca de um veado escroto. Uma a-ber-ra-ção. Com todos os Masters & Johnsons do planeta. Que *lamentável*, meu amigo. (ibidem, p.163)

Certamente – mas não só – a tortura imposta pelas meninas (a sociedade) levou Pêrsio a formar uma consciência culposa, a desenvolver um nojo por tudo que fosse relacionado ao que se pode pretender ser o amor entre dois homens – aliás, para ele o ideal de amor não compete ao casal homossexual, formado apenas pelo desejo sexual, carnal, material; ao contrário do amor ideal, possível, segundo o senso comum, somente pela forma natural do encontro heterossexual: “eu só tinha uns treze anos. Fiquei com

um nojo. *Entre dois homens, amor é igual a sexo que é igual a cu que é igual a merda*” (ibidem, 175, grifo nosso), justamente por introjetar a visão que lhe fora imposta de fora para dentro, fazendo-o ver-se exatamente como era visto pelas pessoas que o rejeitavam. A respeito disso, considera Bessa (1997b, p.59-60):

Pérsio é catalogado e nomeado em sua cidade natal. Estranhamente, vive uma identidade antes de experimentar a própria sexualidade. Sua identidade, assim, é claramente dada pelos outros, vem do exterior: a voz das meninas é a voz da comunidade. Elas são representantes da sociedade que exclui o que se “desvia” das normas. No entanto, mais do que imprimir-lhe a exclusão, a nomeação a ele imposta será plenamente absorvida. Pérsio, a partir daí, representará fidelissimamente, mesmo que assim não o veja, a personagem que lhe foi atribuída.

É assim que, mais adiante, compreende-se a fala de Pérsio que por si só revela sua homofobia, apesar de não percebê-la ou compreendê-la em seu próprio discurso:

Amor entre homens tem sempre cheiro de merda. Por isso, eu não agüento. [...] Eu não consigo aceitar que amor seja sinônimo de cu, de cheiro de merda. Aí eu falava isso para o analista e ele repetia sempre mas afinal, o que há de *tão* nojento com a merda? Pode? Como o que há de *tão* nojento? É nojentíssimo, porra. Ter cu é insuportável, é degradante você se resumir a um tubo que engole e desengole coisas. Eu não vou aceitar nunca que o ser humano tenha e cu e cague. Você conseguiria imaginar Virgínia Woolf cagando? (ibidem, p.176)

Também outras expressões utilizadas por Pérsio revelam essa sua mal-disfarçada “homofobia”, como a maneira como se refere ao gueto, a gays (“Não disse, veado é foda”) ou mesmo em relação aos termos amplamente utilizados entre gays, como “caso”, “entendido” ou mesmo “gay”. A postura de Santiago em relação a isso é outra. Seu desconforto por estar naquele ambiente (o gueto) revela antes uma dificuldade de aclimatar-se ao local não apenas pela falta de prática, de frequência, mas pela falta de necessidade própria, até mesmo pelo movimento da vida que mantinha livremente em seu relacionamento com Beto – assim, não precisava de um espaço predeterminado para viver a sua própria sexualidade, se já a vivia abertamente com seu companheiro. Já em relação a Pérsio, percebe-se que, embora desqualifique tais ambientes, expresse sua aversão a eles, parece deles precisar para de algum modo tentar atender aos impulsos que sua sexualidade lhe impõe. Percebe-se nessa relação com o meio, por certo, uma alegoria da sua própria relação com a sexualidade que tanto rejeita. E nisso, estabelece-se o círculo vicioso de uma sexualidade que rejeita e recusa e da qual encontrar uma saída, entendendo-a como uma maldição, um erro.

Já no que se refere ao perfil de Santiago, a experiência de vida tinha lhe trazido outra compreensão da própria sexualidade. Tivera uma namorada por seis anos no Passo da Guaxuma – Rejane Magalhães –; descobrira depois, com tranquilidade, que sua ex-futura cunhada era lésbica, tendo-a certa vez encontrado no então famoso bar da noite paulistana Ferro’s Bar, reduto de homossexuais femininas. Já vivendo em São Paulo, para onde viera fazer a faculdade, conhece Beto, um amigo do curso; a leitura de *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector (“Eu gostava dela. Tinha um jeito de ver por trás, por dentro, que eu achava que também tinha. Que só eu tinha. Eu fiquei olhando para o Beto... [ibidem, p.168]) os aproxima. Descobrem-se assim apaixonados e passam a viver juntos, numa relação que dura dez anos, somente interrompida pela morte de Beto em um acidente três anos antes. Esse perfil de Santiago já revela a maturidade do personagem e sua diferença em relação a Pêrsio no que se refere ao sexo, ao amor, à compreensão de sua própria sexualidade, e assim se constitui como uma antítese à auto-rejeição de Pêrsio. Ou seja, Santiago não pauta a sua relação pelos moldes da relação heterossexual nem a reputa negativa ao constituir com Beto uma relação duradoura que envolve cumplicidade, respeito, companheirismo etc. Não sem razão, a vivência de Santiago desperta em Pêrsio um autoquestionamento sobre sua impossibilidade de levar adiante qualquer relação:

– Dez anos? *God!* Longas paixões, hein? SEIS anos com Rejane Magalhães. DEZ anos com o Beto. Como é que você pode? Porra, eu nunca consegui ficar mais do que um mês transando a mesma pessoa. Sempre me dá uma. Uma *coisa*, já conheço aquele corpo, aquele cheiro, aquele gosto. Aí vou à luta. (ibidem, p.171).

Assim se compreende a impossível interação entre Pêrsio, com sua compulsividade, seus excessos e sua auto-rejeição, e Santiago, com sua proposta de vivência natural de sua sexualidade. Se o primeiro parece não conseguir se superar quanto aos seus traumas e sua dificuldade de vivenciar a sua própria sexualidade como uma realização pessoal, o outro revela sua maturidade justamente por ter vivido sua sexualidade e dela ter tirado elementos para se compreender em meio ao mundo em que vive. É assim que o diálogo iniciado entre Pêrsio e Santiago antes, a respeito do conto de Andersen e da moral dele tirada por Caio F., agora se complementa. Na fala de Pêrsio:

Daí você me diz, então pára, se é tão. Tão *traumatizante*, tão violento, pára. Ou batalha uma mulher. Sublima. Ou muda a tua sexualidade. Eu não gosto de mulher. Até já transei, mas não sinto nada, tudo liso. Então eu tento, eu fico uma semana, quinze dias sem foder. Então sinto falta. Aí vou na esquina e cato o primeiro que passar. Quanto custa, vamos lá, qualquer um. Paraíba, michê, crioulo, não tem problema. É rápido. Toalhas, torneiras camisinha e tal. A grana, papéis definidos, eu-sou-bicha-você-é-macho, nenhum envolvimento. Já me roubaram, qualquer dia me matam. Isso não me importa. Mas é isso que falavam, amor? Essa sua história, eu não conheço, Eu só tive *vislumbres*, parecia prometido, preparado. E nunca aconteceu. Eu nunca consegui, eu nunca fui capaz, deve ser culpa minha. Ah, que banal. Até que ponto as circunstâncias não me favorecem, ou eu é que não favoreço as circunstâncias? (ibidem, p.177)

As duas opiniões/vivências seguem em direção diametralmente opostas, revelando que, antes mesmo de um diálogo com proposições homossexuais, o que está em jogo é a própria humanidade das personagens. É assim, pois, que Santiago, que se permitira efetivamente a experiência de ter-se entregado a outra pessoa, intervém diante dessa incontinência e compulsiva auto-rejeição de Pérsio, para dizer-lhe:

E se tudo isso que você acha nojento for exatamente o que chamam de amor? Quando você chega no mais íntimo. No tão íntimo, mas tão íntimo que de repente a palavra *nojo* não tem mais sentido. Você também tem cheiros. As pessoas têm cheiros, é natural. Os animais cheiram uns aos outros. No rabo. O que é que você queria? Rendas brancas imaculadas? Será que amor não começa quando nojo, higiene ou qualquer outra coisa dessas palavrinhas, desculpe, você vai rir, qualquer uma dessas palavrinhas burguesa e cristãs não tiver mais nenhum sentido? Se tudo isso, se tocar no outro, se não só tolerar e aceitar a merda do outro, nas não dar importância a ela ou até gostar, porque de repente você até pode gostar, sem que isso seja necessariamente uma *perversão*, se tudo isso for o que chamam de amor. Amor no sentido de intimidade, de conhecimento muito, muito fundo. Da pobreza e também da nobreza do corpo do outro. Do teu próprio corpo que é igual, talvez tragicamente igual. O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. Se amor for a coragem de ser bicho. Se amor for a coragem da própria merda. E depois, um instante mais tarde, isso sequer ser coragem nenhuma, porque deixou de ter importância. O que vale é ter conhecido o corpo de outra pessoa tão intimamente como você só conhece o seu próprio corpo. Porque então você se ama também. (ibidem, p.178-9)

Nessa reflexão – obviamente recebida com escárnio por Pérsio, como autodefesa –, Santiago propõe a Pérsio a possibilidade de repensar, sob novos parâmetros, a própria concepção de sexo e amor, para além da binaridade que orienta seu pensamento pautado pela atividade/passividade, ou mesmo pela divisão sempre imposta pela visão maniqueísta judaico-cristã que orienta as relações apenas pelo duplo heterossexualidade/homossexualidade, masculino/feminino, sedutor/deduzido, senhor/escravo, algoz/vítima, poder/submissão... ou mesmo pela formulação de que heterossexualidade = inclusão / homossexualidade = exclusão. Ou pela equação

homossexualidade = doença, tal como já sustentado no discurso médico ocidental ou mesmo com o advento da Aids, que por sinal ronda todos os cantos da novela e, indiretamente, é absorvido por Pêrsio na sua assimilação do modelo conservador então imposto: homossexualidade = sexo anal = Aids (cf. Bessa, 1997b, p.68).

A proposta de Santiago, segundo Bessa (1997b, p.59), retomando conceitos do psicanalista Jurandir Costa, é de que, diante da impossibilidade de se mudar padrões sexuais, do mesmo modo como não se “desaprende” a língua com a qual se aprende a falar, é possível aprender outras línguas, numa perspectiva de que novos conhecimentos e experiências podem trazer novas possibilidades de vida, novos meios de desenvolver novas capacidades, o que de resto significa também novas formas de viver ou mesmo de encarar a vida, a sexualidade – justamente o que representa, na novela, a experiência de Santiago.

À medida que as diferenças de vivência/expectativas das personagens vão se firmando, delineando-se com mais ênfase, a noite avança, e a novela também caminha para o seu final. Assim, cada vez mais se percebe o distanciamento que se estabelece entre Pêrsio e Santiago, a ponto de os dois, por fim, já exaustos e infelizes um com o outro, se afastarem definitivamente, antes mesmo que o domingo comece a amanhecer. O jogo de sedução de Pêrsio em relação a Santiago acaba revelando-se um verdadeiro fracasso, pois a busca de cumplicidade no outro lhe traz a constatação de que entre eles existe de fato um abismo em relação ao modo como vivem a própria sexualidade. Nada mais tendo um com o outro, despedem-se na porta do edifício com a promessa de se encontrarem por aí. Pêrsio voltar para casa remoendo suas frustrações, procura controlar seu impulso de voltar para a noite, de beber um pouco mais, se drogar, atrair alguém que, mediante pagamento, lhe desse sexo (ou o que mais?).

A volta de Pêrsio para casa, à medida que caminha pelo apartamento remoendo o fracasso da noite, constitui-se num dos momentos mais perturbadores do texto para os efeitos de nossa análise, pois, automaticamente, a terceira pessoa do narrador (quase sempre interrompido e descartado pelo compulsivo e verborrágico Pêrsio), sem nenhuma marca especial que indique uma mudança de sujeito, se transmuta em uma estranhíssima primeira pessoa que “incorpora” a “fala/consciência” de Pêrsio:

Mas não aconteceu nada.

Mas não aconteceu nada, caminhando à toa pela sala enquanto recolocava os livros nas estantes. Pêrsio, Santiago, lembrou, depois guardou os discos na capa um por um. Então apago a luz da sala, vou até o banheiro, examino a cara com

desgosto e pena, principalmente pena, muita pena, descubro alguma marca nova, mijo, lavo o rosto, vou até a cozinha, uma maçã, talvez coma uma maçã, ponho um pouco de leite a ferver, uma colher de mel, um pouco de canela, isso, como a maçã enquanto o leite ferve, parabéns, muito saudável, jovem, apago a luz, entro no quarto, cubro a xícara de leite quente com o cinzeiro para não esfriar, tiro a roupa, ligo a televisão, procurando um filme de Audrey Hepburn, que *saudade de Audrey Hepburn*, sacudo os lençóis, desligo a televisão, Audrey nenhuma, peruas platinadas, dúzias delas, então deito, bebo devagar o leite pensando em escrever para minha mãe, em mudar de vida, de emprego, de cidade, de país, de ter um grande amor bem limpinho, bem clarinho, um amor de manhã bem cedo, não diga nada a ninguém, não é preciso, mas cá-entre-nós-que-ninguém-nos-ouça, não vem dando muito certo, tenho tentado, juro, beijos no pai, que ele não saiba que estou ficando velho, não conte a tia Flora que perdi as ilusões, que já nem lembro mais, e encho o saco disso e apago a luz e durmo e sonho [...] (Abreu, 2005a, p.221-2, grifo nosso)

O momento reflete já o estado da pré-catarse do personagem que o narrador terá total liberdade para descrever, sem interrupções, na seqüência. Mas é preciso destacar desse trecho, além da quase imperceptível passagem do texto do narrador para o texto do personagem, como se um cedesse ao outro, mais que o lugar de fala, o lugar de existência – e isso exatamente no único momento em que o personagem se vê sozinho na cena e se assume humano, afinal, para além da própria máscara social que se pregara à pele do rosto –, uma outra referência cruzada do escritor Caio Fernando Abreu na menção a “saudade de Audrey Hepburn”, que viria a ser o título de um dos contos do autor inserido em *Os dragões não conhecem o paraíso*, que pretendemos também analisar no próximo capítulo. Mas o mais importante a destacar desse trecho é a menção que o personagem faz, na possível carta que supostamente gostaria de escrever à mãe, à “tia Flora”: “não conte a tia Flora que perdi as ilusões”. A tia Flora aqui referida é Ana Flora Loureiro Nunes, a irmã de Dona Nair Loureiro Abreu, a mãe de Caio – o nome aparece também no índice do livro e já tivemos a oportunidade de referir essa tia de Caio quando abordamos, no capítulo anterior, sua escrita autobiográfica, referindo em especial a crônica “Para lembrar tia Flora”, publicada em *Pequenas epifanias* (Abreu, 2006b, p.142). É curioso como o personagem libera essa informação que, na verdade, faz parte da intimidade do autor, Caio Fernando Abreu, como aliás já o fizera ao inserir na sua fala a amizade real de infância com Ruy Krebs, como já destacamos anteriormente. Assim, mais uma vez encontramos-nos diante de um personagem que se apropria de fatos e dados reais da vida do autor e os expõe em primeira pessoa, revelando que na verdade entre eles existe mais que uma ficção construída, mas uma

vida real que serve por certo como espelho onde fica refletida a nova configuração dessa relação ficção/realidade, como de fato pretendem as teorias da autoficção.

O momento catártico de Pérsio aparece “transcrito” pelo narrador nas páginas finais do texto como que num jorro só, e dessa vez sem a interrupção do insidioso personagem Pérsio. Essa catarse é assim relatada:

Sentado no chão, as mãos nos pé. E todo aqueles toques, todos aqueles traumas, todos aqueles climas, todas aquelas cenas, tudo aquilo na noite feito um movimento findo de fora pra despertar o vivo de dentro, o vivo quieto, à espera apenas daquele justo toque exato – mas de quem foi o erro, o que é um erro? Teve vontade de rolar pelo tapete, cena dramática, altamente realista, em gemidos dilacerados, síndrome de abstinência, sabor mexicano, *delirium tremen*, fassbinderiano bater nas paredes, chorando em soluções arquejantes, em gemidos desmesurados, depois correr ao banheiro para vomitar, vomitar vomitar sem vírgulas nem pausas: vomitar. Mas não sentia náusea alguma, nem ânsias melodramáticas, filmáveis, aplaudíveis, premiáveis, patrocináveis. Só uma coisa seca na garganta [...] descalçou o tênis, dançarás descalço, para sempre pela Terra de Marlboro e pela Terra do Nunca, até que te amputem esses pezinhos e, de muletas, te tiveres tornando outra vez Puro & Piedoso, Iluminado Por uma Divina Chama Interior [...] *hijo, como estás viejo*, cuspiu o verso de Vallejo, o que morrera em Paris com aguaceiro [...] tanta literatura andando pelo apartamento vazio, a vida, fosse o que fosse era agora, a vida era já, a vida era aqui, e o aqui e o já e o agora não passavam de uma vontade de chorar sem lágrimas, de vomitar sem náusea, de trepar sem sexo, tantos versos, tantos planos ficados para trás, só os dias rodando [...] Não existe volta para quem escolheu o esquerdo. (Abreu, 2005a, p.224-6)

Em meio ao transe catártico – o verso de Vallejo, “o que morrera em Paris com aguaceiro”, é também citado por Caio algumas vezes em “Lixo e purpurina” e “London, London...” –, a campanha do apartamento anuncia a volta de Santiago: “– Eu não me chamo Santiago [...] Não afastou o corpo para que o outro entrasse. Mas ele entrou. Fechou a porta às suas costas [...] – Eu também não me chamo Pérsio. Portanto, não nos conhecemos. O que é que você quer?”. E o final da novela se dá: “Provaram um do outro no colo da manhã. E viram que isso era bom” (ibidem, p.226).

Concluindo nossa leitura da novela, percebemos, porém, que os muitos signos da presença de Caio em seu texto, ainda que embaralhados e esparramados pelo texto, como vimos, parecem, contudo, insuficientes para o estabelecimento do homonimato entre autor-narrador-personagem, como propusemos para este capítulo, na medida em que o terceiro elemento dessa tríade desliza sempre para o nome do personagem Pérsio, ou por vezes para o do personagem Santiago, mas não efetivamente para o nome de Caio. Em favor de Pérsio, sobretudo, e de modo mais convincente, concorre o fato de

ser ele o único detentor das memórias do autor Caio, ou mesmo de suas relações reais e íntimas de afeto (o amigo Ruy Krebs, a tia Flora, entre outros), mas também de dados referenciais como a cidade da infância que sabemos ficcionalizada, a aparição da “cantora” Dulce Veiga entre seus discos, ou mesmo pela citação do título de um de seus contos, pela leitura e reflexão do conto de Andersen (por certo a escrita sobre o conto), pela citação do verso de Vallejo, por exemplo, entre outros signos de vida e realidade.

Não seria, assim, correto e justo dizer que Pérsio seja Caio (ou que Caio seja Pérsio: “Vezenquando faço fantasias paranóica-depressivas, andei promíscuo demais. Ah, que ânsia de pureza, e meeeeedo da marca de Caim” (Abreu, 2002, p.89), por mais que a imagem de um “compulsivo” ou mesmo “devasso” (pelo sexo, pelas drogas, pelas experiências nada ortodoxas etc.) possa vir a se formar no imaginário de supostos leitores de Caio, exatamente como a mídia e a crítica preconceituosas contribuíram para criar – ainda mais considerando o desfecho da morte de Caio em decorrência de sua contaminação pelo HIV. Mas é certo dizer que muito de Pérsio de fato também é de Caio, como aliás o próprio autor afirma naquela apresentação à reedição do livro que citamos no início: “[Pérsio] fala e fala sem parar coisas com as quais nem sempre eu ou seu paciente interlocutor, Santiago, concordamos” (Abreu, 2005a, p.13), alegando ainda que deixou que o personagem existisse ao modo de um “cavalo” do candomblé que dá passagem à incorporação de um outro espírito.

Na carta que escreve a João Silvério Trevisan em 18 de outubro de 1983, Caio é enfático ao afirmar que a novela “tem muito a ver com as nossas vivências e as nossas conversas e as nossas procuras. É talvez impiedoso demais com o gueto gay, não sei se ‘impiedoso demais’, não sei se o gueto merece compreensão. Eu detesto [...]” (Abreu, 2002, p.71-2), revelando uma opinião partilhada claramente com Pérsio. Mas logo em seguida, na mesma carta, a fala de Caio parece antes refletir uma opinião de Santiago: “Cá com meus botões, continuo a pensar que homossexualismo não existe” (ibidem, p.72). A consciência de Caio também se revela em carta a Luciano Alabarse de 1º de agosto de 1984: “Meu problema maior é minha própria moral – ou a que adquiri através da educação, da sociedade, não importa. Meu problema é que tenho dentro de mim, muito claros, os conceitos de ‘moral’ e ‘imoral’. E que cada ‘imoralidade’ que cometo me deixa um saldo enorme de culpa, de amargura, de sofrimento. Vide Marilena Chauí, Repressão sexual. Pois é” (ibidem, p.91-2). Embora essa confissão apareça em carta escrita um ano depois do lançamento das novelas, não deixa de ser reveladora da moral que Caio trazia mais intimamente consigo.

Além dessas características, a mesma frustração de Pérsio em não conseguir levar adiante uma relação aparece também em muitas cartas de Caio, revelando ser essa também uma de suas verdades que se colam à figura do personagem em questão. Em carta a Jacqueline Cantore de 20 de maio de 1983, do tempo que morava em Santa Tereza no Rio e escrevia a novela, vislumbra-se toda a temática da novela assim resumida:

[...] Quero porque quero um namorado [...] descobri que, em árabe, não existe a palavra *amor*. Não existe nenhuma palavra para explicar uma relação entre pessoa que exclua a tesão, a tração física. Onde lembrei Pérsio: amor é invenção ocidental [...] O amor puro, ocidental, não dá certo porque não existe. Amizade, companheirismo, sim. Agora, *Amor? God*.¹⁸ Quero porque quero um namorado sexuado, não um bandido, um eletricista, uma transinha – um corpo com um cérebro e emoções. Que trepe e ache ou não coisas de, por exemplo, Robert Altman. Mas em primeiro lugar: que trepe. Existe?, perguntaram. É tão simples, responderam. Mas onde está?, insistiram. Não desista, responderam. Então tá, concordaram. (Abreu, 2002, p.50-1)

Juntando, porém, todas essas evidências e pistas verdadeiras e/ou falsas, um detalhe importante da novela nos intriga muito, e nele pode estar a chave dessa nossa leitura: lembremos que os personagens dessa novela na verdade não possuem um nome “real”, e a aceitação dos nomes impostos não passa de um jogo de sedução previamente aceito pelos dois personagens, e que é abandonado quando Pérsio se dá conta de que não consegue seduzir o outro como pretendia. Assim, tal como num jogo de RPG (*Role Playing Game*), como bem observa Marcelo Bessa (1997b, p.67), em que “os participantes são mais que meros jogadores e tornam-se personagens da própria história, decidindo seus destinos”, percebe-se que esses dois personagens poderiam bem ser compreendidos como duplos de Caio, na medida em que revelam não só suas frustrações (Pérsio), mas também suas certezas ou seus desejos (Santiago). Nesse sentido, a racionalidade ardilosa de um parece se contrapor à afetividade e abertura para o “novo” do outro, num verdadeiro e cruel jogo entre dúvidas e certezas, entre idéias preconcebidas sobre amor e sexo e o desejo de desconstruí-las todas, entre idéias preconceituosas sobre a homossexualidade (e por que não também da heterossexualidade) e a compreensão da animalidade/natureza humana acima das questões de gênero e de desejo tão-só. Essa relação com o RPG parece possível para a leitura dessa novela, pois, em carta de 1º de novembro de 1983 a Jacqueline Cantore,

¹⁸ Aqui, a mesma expressão de Pérsio, conforme citação já referida anteriormente: “– Dez anos? *God!* Longas paixões, hein?”

Caio comenta com ela aspectos das novelas de *Triângulo das águas* relacionando fatos de uma vivência que fizera de terapia de grupo num retiro de fim de semana no ano de 1981, como informa nota de Italo Moriconi reportando a informação obtida junto a Cantore (cf. Abreu, 2002, p.75).

Na entrevista que Caio concedeu a Marcelo Bessa, uma de suas últimas, ele se refere ao suposto jogo entre as personagens, comentando sua intenção:

Acho que “Pela noite” é muito revelador de todo esse universo amoroso sexual, porque, primeiro, é um jogo de sedução [...] O que vai acontecendo, o que importa e o que vai começando a importar nos dois é o conhecimento do ser humano que existe por trás das máscaras de cada um. A história termina quando realmente começa: “Eu não me chamo Santiago. E eu não me chamo Pérsio, portanto não nos conhecemos”. Aí é que eles começam a se conhecer, porque até aí foi um jogo. Acho que numa sociedade urbana, contemporânea, numa cidade grande ou cidades pequenas também, o amor virou muito sinônimo de jogo, consumo e jogo de poder. “Eu te seduzo”, mesmo que eu esteja interessado em você realmente, num segundo momento é mais importante que você telefone para mim ao invés de eu telefonar, que você corra atrás de mim, em vez de eu correr atrás de você. Isso, entre homens e homens, homens e mulheres, mulheres e mulheres. Isso fode tudo, pois a procura do outro é a procura do conhecimento do outro, Nós somos muito solitários dentro de nosso eu, narcisos, solitários. E se entra um jogo, aí é *game, mind game*, não é mais amor. O amor contemporâneo ficou muito fodido por causa disso. (Abreu in Bessa, 1997a, p.9)

Desse modo, os dois personagens, cuja mesma origem os une (são da mesma cidade – e Pérsio muitas vezes manifesta o desejo do retorno à origem, como em busca do passado inocente e livre; provavelmente da mesma idade, a mesma sexualidade...), poderiam com naturalidade se revelar a projeção do próprio Caio na composição de suas personagens em busca de sua verdade mais íntima: “[meus] personagens querem a fusão das duas coisas, sexo e amor” (Bessa, 1997a, p.8). O modo como as duas personagens terminam a novela – “Provaram um do outro no colo da manhã. E viram que isso era bom” (Abreu, 2005a, p.226) –, antes mesmo de qualquer sugestão de um suposto “encontro” sexual entre eles, parece bem reforçar nossa leitura, pois sugere uma “fusão” de ambos no colo da manhã, após uma noite de longa discussão e jogo de sedução. A idéia de que “aquilo era bom” remete ainda à frase da criação do mundo por Deus presente no livro do Gênesis, ou seja, aquele amálgama das duas personalidades representava antes a síntese do tema da novela. E ainda, não sem razão, as questões suscitadas pelo jogo de exposição do íntimo desses personagens se dá num momento crucial do surgimento da Aids, que, se, por um lado, serviu para reforçar idéias preconcebidas a respeito da homossexualidade (o então chamado grupo de risco), por

outro, e de modo talvez não esperado, contribuiu para desmistificar o próprio preconceito e trazer à tona a discussão que possibilitou tratar da sexualidade de um modo mais transparente, mais honesto, como até então não se tinha tido notícia na história. Em carta para a mãe enviada do Rio, de 15 de setembro de 1983, falando sobre *Triângulo das águas* então para ser lançado, Caio parece assumir um tom um tanto “messiânico” quanto à possibilidade de sua obra de fato colaborar para a melhora do homem e do planeta, no que sempre acreditou de fato:

Acho que é meu melhor livro, mas é também o mais terrível – porque é preciso falar claramente sobre certas coisas, é preciso alertar as pessoas para as vidas erradas que levam, a alimentação errada, as emoções erradas. Os relacionamentos errados. Não quero ser dono da verdade, mas aprendi algumas coisas nesses anos – pode parecer ambicioso, mas de repente gostaria de ajudar a transformar este mundo numa coisa melhor. (Abreu, 2002, p.62-3)

A ficcionalidade intencional dos nomes dos personagens e a frágil presença do narrador como mediador e “supervisor” dessas duas instâncias ficcionais poderia bem espelhar um desejo de Caio de, por meio da literatura, espelhar seus conflitos, mas também suas reflexões sobre a condição homossexual, ou mais especificamente, sobre a condição humana. Assim, a novela poderia ser lida como um verdadeiro diálogo do autor consigo mesmo. Uma proposta de leitura da novela por certo ousada, mas em se tratando de Caio Fernando Abreu...

Não seria, portanto, abusivo demais buscar na psicanálise elementos que comprovassem e legitimassem essa possível projeção do autor em seus personagens, duplicando-os como num espelho ou num caleidoscópio para melhor se ver e se revelar. Mas também, em se tratando de Caio Fernando Abreu, certamente não seria errado procurar, de modo nada ortodoxo, a incorporação de duas entidades num “cavalo” que, pela sua especial mediunidade, pudesse trazer à baila a discussão de temas tão importantes; assim, pelos dois ou pelos muitos lados possíveis de leitura, poder-se-ia enfim elucidar toda questão.

DE TODAS AS FORMAS, AUTOFICÇÕES

“Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.”

(Cecília Meireles)

“Tudo que não invento é falso.”

(Manoel de Barros)

O estudo proposto neste capítulo compreende a análise e interpretação de quatro contos, uma novela e os dois únicos romances de Caio Fernando Abreu na perspectiva da autoficção segundo a concepção de Vincent Colonna, tal como discutido no Capítulo 4 deste trabalho. Lembramos que Colonna, ao contrário do que faz Doubrovsky na sua “conceituação”, não restringe uma escrita autoficcional à necessária presença da condição de homonimato entre autor-narrador-personagem, inserindo a autoficção – segundo Jeanelle (2007, p.21) – no “conjunto dos processos de ficcionalização do eu”, o que em princípio a libera da autenticidade dos fatos como condição de possibilidade. Esses fatos ficcionalizados na nova concepção, entretanto, carregam consigo elementos que distinguem e identificam o autor, a ponto de efetivamente poderem ser atribuídos a ele, na medida em que, de um modo ou de outro, o espelham, o revelam e o traduzem ao leitor em contato com sua obra. É assim que se percebe nessa concepção da “autoficção” uma espécie de um proposital distanciamento do componente “auto” – ou real, contingencial e biográfico, pode-se dizer – que compõe o termo híbrido, em relação ao autor, evidenciando em sua abordagem uma aproximação cada vez mais propícia ao componente “ficcional” de sua estrutura, o que de algum modo subverte a concepção doubrovskiana que ainda mantém, até por força de sua origem, uma base mais calcada na questão biográfica ou, para sermos mais “preciosos”, na questão autobiográfica que parece mesmo ter engendrado o conceito originalmente.

Reportando, assim, ao *corpus* por nós estabelecido no Capítulo 5 deste trabalho, propomos analisar e interpretar os seguintes textos de Caio Fernando Abreu: do livro *Pedras de Calcutá*, o conto “Garopaba mon amour”; do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, os contos “Saudades de Audrey Hepburn” e “O rapaz mais triste do mundo”; do livro *Estranhos estrangeiros*, a novela “Bem longe de Marienbad”; do livro *Ovelhas negras*, o conto “Depois de agosto”; além dos dois únicos romances escritos por Caio, *Limite branco* e *Onde andaré Dulce Veiga*, em meio a uma obra ficcional majoritariamente composta por contos.

É possível antecipar das análises que pretendemos fazer que esses textos de Caio F., num certo sentido, compreendem, ora mais, ora menos, as quatro categorias de autoficção segundo a proposta de Vincent Colonna: a “autoficção fantástica”, em que o autor transfigura sua existência e sua identidade numa “história irreal, indiferente à verossimilhança”, como num sonho, por exemplo, como acontece no conto “A hora do aço” de *Ovelhas negras*; a “autoficção especular”, em que o autor se imiscui enviesadamente como num jogo de espelho, fazendo refletir em sua obra sua imagem ou um reflexo dela captado como num movimento de um caleidoscópio que ao ser manipulado revela do autor mais do que ele mesmo pudesse talvez pretender revelar, como entendemos acontecer na maioria dos textos por nós escolhidos; a “autoficção intrusiva”, em que o autor de certa forma se coloca à margem como comentador e narrador, tornando-se um avatar de si mesmo como uma voz solitária e “quase” sem corpo, como imaginamos acontecer no caso do conto “O rapaz mais triste do mundo”; e a “autoficção autobiográfica” que, de certa forma, se aproxima mais da concepção dubrovskiana, mas que, livre da amarra do necessário homonimato, concede ao autor a liberdade de criar a sua própria autoficção mesmo que transmutado numa potente terceira pessoa, como no caso do conto “Depois de agosto”.

É importante frisar que, embora reconheçamos fortes identificações de alguns textos com essas categorias estabelecidas por Colonna, não intencionamos aqui abordá-los como que amarrados a uma camisa-de-força que tenha por obrigação justificar a categoria e não especificamente o texto na sua condição de autoficção tal como o entendemos. É exatamente por isso que propomos, como discutido no Capítulo 5, o recurso da “sobreposição” de textos do próprio autor com a finalidade de identificarmos por trás da ficção a sua real presença em sua obra. Por meio desse recurso, propomos, então, um rastreamento de situações verificáveis em entrevistas, cartas, crônicas,

depoimentos do autor ou mesmo depoimentos de pessoas próximas a ele no momento de sua criação que venham a testemunhar essa presença vazada no texto ficcional.

“Garopaba mon amour”: tortura e consciência

O conto “Garopaba mon amour” foi editado originalmente em *Pedras de Calcutá* (Abreu, 1977), que reúne textos escritos entre 1972 e 1977, e recentemente foi recolhido numa coletânea dos melhores contos do autor organizada por Marcelo Secron Bessa (cf. Abreu, 2006). De modo muito peculiar a Caio F., o título do conto vem acompanhado da sugestão “ao som de *Sympathy for the devil*”, composição musical de Mick Jagger e Keith Richards, dos Rolling Stones, que imprime ao texto não apenas o clima hippie que o envolve, mas especialmente a atmosfera da truculência que marca o enredo, como nas estrofes da música reproduzidas como numa colagem, fazendo vazar na cena o som, o ritmo rascante e rebelde do rock e a cadência alucinada que embalam o enredo:

*Just as every cop is a criminal
And all the sinners Saints
As heads is tails
Just call me Lucifer
Cause I'm in need of some restraint*

*So if you meet me
Have some courtesy
Have some sympathy, and some taste
Use all your well-learned politesse
Or I'll lay your soul to waste¹*

Emoldurando ainda o conto, em homenagem ao escritor catarinense Emanuel Medeiros Vieira da mesma geração de Caio, aparece uma epígrafe tirada do livro quase homônimo ao conto, *Garopaba meu amor* que, por sua vez, também evoca uma idéia de violência em meio a um cenário natural paradisíaco, como deveria ser na época a praia preferida pelos hippies: “Em Garopaba o céu azul é muito forte. Não troveja quando o Cristo é colocado na cruz”. A epígrafe isolada no livro, contudo, era acompanhada, numa primeira publicação desse conto ainda na revista *Ficção*, de uma dedicatória que

¹ Na edição de 1977, consta uma nota do editor com a tradução da letra da canção, que aqui reproduzimos: “Assim como todo tira é criminoso / e todo pecador é santo / Como as cabeças são rabos chame-me apenas Lúcifer / Porque eu preciso de alguma imitação / Assim, se você me encontrar, seja um pouquinho cortês / Tenha alguma simpatia e algum discernimento / Use toda a sua bem aprendida *politesse* / Ou eu lançarei sua alma no vazio”.

depois foi suprimida no livro, e que é o motivo real para que esse conto figure em nossa análise neste contexto do estudo das possíveis autoficções de Caio F. Deixemos, portanto, para comentar esse fato fundamental ao conto e ao nosso estudo na seqüência de sua apresentação.

Em linhas gerais, revelando a natureza paradisíaca² da praia catarinense preferida dos hippies dos anos 1960 e 1970, o conto fotografa uma dessas “ocupações” do local primeiro por um suposto grupo de jovens, hippies, libertários, alheios à vida comum que transita nos nervosos centros urbanos, portando seus indefectíveis signos comuns de contracultura, vestimentas típicas, amor livre, drogas e tantos outros elementos que se contrapõem à dinâmica do *status quo* daqueles subversivos anos 1970. Assim, a primeira cena do conto descreve esse ambiente:

Foram os primeiros a chegar. Durante a noite, o vento sacudindo a lona da barraca, podiam ouvir os gritos dos outros, as estacas de metal violando a terra. O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. Pela manhã sentaram sobre a rocha mais alta, cruzaram as pernas, respiraram sete vezes, profundamente, e pediram nada para o mar batendo na areia. (Abreu, 1977, p.85)

A cena exposta como que num fôlego só, marcado pela ausência de vírgulas na enumeração desses signos geracionais evocados livremente sem nenhum sinal a dividi-los, compartimentá-los, é bruscamente interrompida por um diálogo seco e violento, que, como um estribilho, aparecerá ainda outras duas vezes, uma delas ainda com leve alteração marcada na indicação entre parênteses (como segue), entremeando a descrição de outras cenas:

– Conta.
– Não sei.
(Tapa no ouvido direito.) / (Bofetada na face esquerda.)
– Conta.
– Não sei.
(Tapa no ouvido esquerdo.) / (Bofetada na face direita.)
– Conta.
– Não sei.
(Soco no estômago.) / (Pontapé nas costas.) (ibidem, p.85-7)

² Reportamos aqui a menção da praia de Garopaba no conto de Caio “London, London ou ajax, brush and rubbish”, já analisado por nós no capítulo anterior.

O diálogo que corta o texto corrido da primeira cena também vai introduzir na cena seguinte a investida de homens suspeitos postados no topo da colina, da qual um deles desce com uma arma em punho em busca de um componente do grupo, apenas identificado como “ele”: “Quando começaram a descer percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, das conjunções astrais, fatalidade. Por enquanto não. Estava ali no meio das barracas desarmadas e os homens vinham descendo a colina em direção a ele” (ibidem, p.86). O narrador do conto, ao descrever essa cena da chegada dos homens, nela se inclui, revelando-se testemunha dos fatos: “O vento sacode tanto a barraca que poderia arrancá-la do chão, soprá-la sobre a baía e *nos* levar pelos ares além das ruínas da Atlântida...” (ibidem, grifo nosso); e também mais adiante, imprime na cena a sua própria angústia pelo ato de tortura e violência que presencia:

Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por este ano que se vai e nos encontra vivos e livres e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? [...] Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar – por que sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? –, mas quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas [...] (ibidem, p.86-7)

O diálogo havido entre o homem armado em ação contra aquele que era alvo da emboscada traduz a violência da força bruta e da explicitada intolerância, paralisando o clima de festa antes percebido no local pela presença de fitas coloridas, pandeiros, assobios de flautas, violas e tambores do grupo, agora todos emudecidos:

– Se eu seguir em frente, seu veado, você pode descansar. Se eu dobrar à direita, seu filho da puta, você pode começar a rezar. Pra onde você acha que eu vou, seu maconheiro de merda?
– Pra onde o senhor quiser. Eu não sei. Não me importa mais. (ibidem, p.86)

A truculenta ameaça do homem e a insolente resistência do rapaz acuado se confundem no cruzamento das falas que se alternam e se misturam sem marcadores

definidos, revelando o diálogo difícil e por certo subentendido em murmúrio por parte do rapaz, mas claramente em tom arrogante e raivoso por parte do homem:

Pouca vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca vergonha é a falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a este emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas. Se me entregar direitinho o serviço, você está livre agora mesmo. Entregar o quê? Entregar quem? Os nomes, quero os nomes. Confessa. O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos pra avivar a memória? (ibidem, p.88)

Esse encadeamento caótico das frases/falas revela, assim, a confusão vivida pelo grupo diante da agressão armada, que por sua vez é típica de grupos autoritários que, escudados no poder ditatorial vivido no país à época, promoviam incursões junto a grupos social e culturalmente vulneráveis à “caça” de indivíduos prejudgados suspeitos. A cena de tortura é clara, com ofensas pessoais degradantes e de gênero, as marcas deixadas no corpo, as bofetadas, o puxar pelos cabelos e, inevitavelmente, a menção ao temido e terrível choque elétrico como meio de obter a “confissão” libertadora, pois é disso que se trata efetivamente no texto. A questão da orientação sexual da personagem como motivo de ofensa e tortura por parte da “autoridade” revela o fato apontado por Ginzburg (2005b) em seu estudo comparando contos de Caio e Clarice Lispector “Conto e crítica política: Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu”. Em sua análise, Ginzburg toca numa questão importante relacionada à cultura brasileira que nos parece pertinente citar neste estudo, uma vez que no conto por nós analisado essa questão também parece aflorar:

Essa violência esteve associada a padrões conservadores de moralidade, que estabeleciam definições, voltadas principalmente para o controle da classe média, a respeito da aceitabilidade do comportamento. A figura do Estado autoritário esteve associada, no imaginário social, a configurações hostis das instituições do patriarcado. Como expunha Adorno no memorável *Educação após Auschwitz*, o militarismo explorou sistematicamente a associação ideológica entre violência e virilidade, fazendo da primeira um valor afirmativo [...]. No patriarcado brasileiro, de acordo com Marilena Chauí e James Green, a conduta do macho ordenador e disciplinador é útil e produtiva para a micropolítica que sustenta o Estado autoritário [...].

Por que na sociedade brasileira, como sugere *A tentação*, as “pessoas observadoras” parecem se importar mais com a orientação sexual do que com a violência? Historicamente é bastante plausível entender que as ideologias

autoritárias do país se dedicaram a estabelecer essa hierarquia de prioridades. A violência é aceita, como forma de disciplinar e ordenar a sociedade. O homoerotismo, por sua vez, é considerado uma ameaça à estrutura do patriarcado.

O conto de Caio Fernando Abreu aponta para a hipótese de desconstrução do modelo familiar conservador, ligado à concepção de tradição, família e propriedade, em que a estrutura social se caracteriza, da célula mínima à composição de conjunto, pelo controle do comportamento, em favor dos interesses dominantes.

E a tortura prossegue mais adiante, ainda mais explícita, mas nesse momento já descrita numa perturbadora primeira pessoa que se mistura no texto:

O homem caminha para o fio com a bandeira do Brasil dependurada. Não quero entender. Isso deveria ser apenas uma metáfora, não essa bandeira real, verde-amarelo que o homem joga para um canto ao mesmo tempo em que seus dedos desencapam com cuidado o fio. Depois caminha suavemente para mim, olhos postos nos meus, um sorriso doce no canto da boca de dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável. (ibidem, p.89)

É nessa seqüência que se introduz no texto o trecho da música antes citada com o verso “Assim, como todo tira é criminoso...”, e a consciência do torturado em sua infinita vulnerabilidade: “Pedir o quê agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne” (ibidem), alternando-se terceira e primeira pessoas que também se misturam. Mar, que se mistura com a própria idéia de mar, revela-se uma personagem que é apartada do rapaz pela força bruta do homem tocando em seu ombro. O “estribilho” então reaparece, mas agora com novos elementos carregados da ofensa que degrada moralmente, tanto quanto a injúria física:

– Repete comigo: eu sou um veado imundo.
– Não.
(Tapa no ouvido direito.)
– Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.
– Não.
(Tapa no ouvido esquerdo.)
– Repete comigo: eu sou um filho da puta.
– Não.
(Soco no estômago.)

A dor do torturado, que não cede à tortura nem entrega os pretensos nomes, é descrita no conto elipticamente, por meio de uma espécie de delírio, prece e alucinação que vão se misturando e se sobrepondo uns aos outros numa narrativa embolada pela constante falta de virgulação nas frases justapostas: “Clama por Deus, pelo demônio. As

luzes do mar são barcos pescando, não discos-voadores. Com Deus me deito com Deus me levanto com a graça de Deus e do Espírito Santo se a morte me perseguir os anjos não de me proteger, amém. Invoca seus mortos. Os que o câncer levou [...] os que o excesso de barbitúricos adormeceu para sempre, os que cerraram com força nós em torno de suas gargantas em banheiros fechados dos boqueirões & praças de Munique” (ibidem, p.90).³ Essa confusão mental, surpreendentemente, numa lógica invertida, vai também justificando à consciência do torturado a raiz de tanta violência, no país, no mundo, entre os homens: “E vai entendendo por que os ladrões roubam e por que os assassinos matam e por que alguns empunham armas e mais além vai entendendo também as bombas e também o caos a guerra a loucura e a morte” (ibidem).

O conto se encerra de forma ambígua, talvez mais obscura do que pudesse parecer no seu desenvolvimento com os recursos empregados por Caio nas cenas e falas entrecortadas, sobrepostas, com imagens e sons, colagens de letras de música, poemas e frases literárias. A tônica do texto, no entanto, se destaca pela violenta situação de tortura e de intolerância vazadas no conto. O desfecho parece lançar uma nuvem de fumaça sobre o que de verdade teria acontecido ao personagem sob tortura, obnubilando a compreensão do leitor tal como acontecia na época quanto à falta de notícias e informações reais de torturados e desaparecidos políticos, muitos então atirados ao mar, como depois se falou a respeito. A cena final também sugere o esvanecimento da consciência do torturado que, não obstante a lenta e alucinada agonia, vai compreendendo cada vez mais seu processo de morte: “Vai entendendo cada vez mais. Chega bem perto agora. É um ser de espuma nos cantos da boca. Olhos em brasa. Quase toca os cacos rachados. Eu estou satisfeito por encontrar você, sussurra. Enterra os dedos na areia. As unhas cheias de ódio” (ibidem).⁴

³ Historicamente, o período registra, entre outras, a morte do jornalista Vladimir Herzog na madrugada de 24 de outubro de 1975 em razão de tortura sofrida possivelmente na sede do DOI-Codi (SP), onde ele se apresentara para prestar esclarecimentos sobre sua ligação com o PCB. A versão oficial de sua morte veiculada à época foi que ele teria se enforcado com o cinto do macacão de presidiário, o que foi depois desmentido por testemunhos de jornalistas presos no mesmo período revelando ter se tratado de fato de morte sob forte tortura.

⁴ Eventuais diferenças entre as várias edições de textos de Caio são comuns, pelo hábito do autor de sempre revisar seus contos para novas edições. Neste conto em particular, não consta nenhuma notícia de revisão por parte de Caio, e, no entanto, verifica-se uma alteração em especial na edição dos melhores contos de Caio por Marcelo Bessa em relação à edição original do conto de 1977. Nas linhas finais do conto, na edição original consta “Os olhos secos. Não entraria no Mar. Não choraria” (Abreu, 1977, p.90), ao passo que na coletânea citada consta: “Os olhos secos. *Não encontraria Mar. Não choraria*” (Abreu, 2006, p.56). A questão colabora para a ambigüidade do final do conto, pois “Mar” aparece num determinado ponto do texto como a personagem de quem o torturado é afastado. A nota aponta para a necessidade de investigações genéticas dos textos de Caio, quanto ao levantamento de reais inserções feitas pelo autor ou por editores, para dirimir dúvidas como no caso da inexplicada supressão do conto

Na recente biografia de Caio escrita por Jeanne Callegari, ainda que insuficiente e lamentavelmente restrita, a autora refere o conto ao fato real vivido por Caio na mesma praia catarinense no ano de 1975, provavelmente o mesmo ano da escrita do conto. Segundo Callegari (2008, p.75), amparada por depoimento de Graça Medeiros que narra a mesma história para o livro de Paula Dip, Caio tinha ido para Garopaba com um grupo grande de amigos, de dez a quinze pessoas, entre eles Jaime Gargioni e Graça Medeiros, inseparável amiga até os últimos dias de Caio e que se tornaria sua astróloga. O clima no acampamento em Garopaba era de festa, risos e, num determinado momento, Caio e Graça se afastaram do grupo e se dirigiram a uma padaria, na cidade, quando alguém os apontou na rua e, logo em seguida, eles foram inexplicavelmente presos por homens que exigiram que Caio depusesse contra Graça, o verdadeiro alvo da emboscada, por questões políticas que não são explicitadas na biografia: “Como Caio, muito dignamente, se recusasse a falar, soltaram-no. Graça foi presa e condenada em um flagrante falso de porte de maconha, armado na delegacia de Florianópolis dois dias depois de ter sido presa em Garopaba” (ibidem). O dado curioso descrito ainda por Callegari diz respeito ao fato de que o responsável pela prisão de Graça teria sido o delegado Elói Gonçalves, “o mesmo que ficaria famoso, um ano depois, por prender Gilberto Gil e Chiquinho Azevedo por porte de maconha, em Florianópolis, às vésperas de um show dos Doces Bárbaros. Gil e Chiquinho, assim como Graça, foram condenados a passar um tempo em clínicas psiquiátricas” (ibidem). Destaque-se, desse conto, ainda, a coragem de Caio em escrevê-lo e publicá-lo, numa época em que tais fatos ainda aconteciam diante de todos, e poucos foram os escritores que ousaram tratar desses temas de forma tão corajosa e competente. Sinal de que a literatura no Brasil sobrevivia, apesar do estado de exceção.

Callegari reconhece que o fato serviu de inspiração a Caio para escrever o conto que, segundo ela, é uma mistura de “fatos com altas doses de invenção e fantasia”, mas certamente não apenas esse triste episódio teria lhe dado munição para criar a atmosfera do conto, pois Luiz Arthur Nunes, diretor de teatro e também amigo de Caio já dos primeiros tempos de Porto Alegre, narra, em um depoimento sobre o autor, uma surra violenta que Caio sofrera de um informante da ditadura infiltrado no meio universitário, dias depois de Caio ter partido para cima dele em razão de uma bofetada que esse dera

“London, London ou ajax, brush and rubbish” do mesmo livro *Pedras de Calcutá* ao longo de suas reedições, incluindo a última, de 2007, pela Agir.

em Maria Lúcia Magliani, a inseparável amiga de Caio, em meio a uma acalorada discussão sobre política havida entre eles. O fato acabou levando os envolvidos à delegacia, liberados em seguida graças à intervenção do pai de Luiz Arthur, então militar. Após a prisão em Garopaba, Graça Medeiros foi então encaminhada para o tratamento psiquiátrico numa clínica, da qual conseguiu depois fugir mantendo-se como fugitiva. Foi então que Caio, ao publicar o conto pela primeira vez na então revista *Ficção*, dedicou-o a Graça, mas com a infeliz inscrição: “À fugitiva Maria da Graça Medeiros”, que despertou, com razão, a fúria da amiga sobre ele. Essa é a razão pela qual a dedicatória do conto foi suprimida na edição em livro. Mas a informação, apesar disso, prevaleceu ainda em outro conto de Caio – “A verdadeira história de Sally Can Dance (and the kids) história” – repleto de experimentalismos e reunido no mesmo *Pedras de Calcutá*, no qual aparece uma suposta lista de créditos de uma produção artística homônima do conto, trazendo também a informação “Fugitiva Maria da Graça Medeiros”.

Pouco tempo depois desses fatos, Garopaba deixara de ser o paraíso da contracultura, dos hippies, para se render a outra forma de violência: a especulação imobiliária que subjugaria a natureza e a transformaria de forma irreversível, como relata Renato Rossi (1980) num artigo em que mistura trechos do conto aos comentários de Caio sobre política, cultura, literatura e... o Brasil:

Quem a conheceu nos anos sessenta não a conhece agora, destruída pela especulação imobiliária: acrílico, cimento e aço sobre a areia. Casas de uma classe social que permanece indiferente ao que o Brasil tem de belo – a natureza, a terra, o mar e o verde. Garopaba é uma transa maior. Simboliza destruição, desrespeito e medo. Nos anos sessenta foi o templo de jovens estradeiros, mochileiros e hippies.

Por pouco tempo. Logo a desconfiança e a repressão escorraçaram a todos de Garopaba. Ela precisou ser “limpa”, para que viessem os tratores, toda esta “asepsia social” que destrói o Brasil pouco a pouco [...] Garopaba foi interdita ao sonho. Hoje é um lugar material, no que esta palavra tem de pior: poluição, especulação imobiliária, a grana que comprou morros e terrenos. Que destruiu a flora e a beleza do lugar [...] O conto refere-se à chega da repressão policial a Garopaba. Quando quem sonhava era confundido com bandido da pior espécie (estas confusões já tiveram trágicas conseqüências em outros tempos no Brasil).

“Saudades de Audrey Hepburn”: um fato, uma carta, um conto

Já no final da novela “Pela noite”, em meio aos cacões de si mesmo que tentava recolher, Pérsio murmura “que saudade de Audrey Hepburn...”, evocando a diva do

cinema cuja imagem de beleza e de um *happy end* parece personificar o amor ansiado pela personagem da novela, sempre enredada em concepções e vivências negativas e deterioradas do amor e do sexo, quando não puramente platônicas, que por si só encerram uma impossibilidade, um desencontro. Tal como Caio contaria em carta à amiga Jacqueline Cantore (Abreu, 2002, p.31) sobre o que acontecera consigo mesmo na noite anterior, o personagem Pérsio procura na tevê um filme com Audrey Hepburn, o que teria sugerido ao personagem a frase então murmurada. Além disso, nessa linha de coincidências, não surpreende constatar que praticamente a mesma imagem, ou mais apropriadamente o mesmo som que abre a novela também fecha o conto ora analisado; ou seja, se na novela Pérsio abre os vidros da janela “para deixar o *gemido do sax* contaminar ainda mais o ar sujo das ruas” (Abreu, 2005a, p.109, grifo nosso), no conto o narrador-personagem crava a agulha de diamantes no vinil “para libertar o *Longo Solo do Gemido de Sax*” (Abreu, 1988, p.56).

Pela compulsividade de Caio pela escrita, talvez por viver de modo mais intenso suas ficções (que não o rejeitavam, como ele mesmo dizia) do que sua própria realidade, é possível especular que os fatos da carta e do conto ora em questão (simultâneos ou anteriores) estivessem mesmo já contidos na escrita daquela novela, ou que o encontro/desencontro ficcionalizado no conto compusesse parte da própria desilusão da personagem Pérsio (*alterego* de Caio, como vimos?). Esses engendramentos de textos, fatos, histórias, ficções são, aliás, como temos procurado mostrar, uma característica marcante da obra de Caio Fernando Abreu. Não sem razão, ele gostava de afirmar que sua literatura era muito viva, pois acontecia a todo instante, nas ruas, nos bares, nas esquinas, e as recorrências se imiscuem em sua obra deixando escapar mais do próprio autor do que ele mesmo, talvez, pretendesse revelar.

Alguns anos após a edição de “Pela noite” em *Triângulo das águas* (mais precisamente, na edição do próximo livro de contos), a frase murmurada por Pérsio reaparece como uma recorrência no título do conto “Saudades de Audrey Hepburn (Nova história embaçada)”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (Abreu, 1988). A novela fora escrita entre 1980 e 1983, e numa carta de 10 de setembro de 1981 à ex-namorada e amiga Maria Clara Jorge, a Cacaia, ao comentar sobre dificuldades econômicas por que passava, entre outros aborrecimentos, Caio F. já dava notícias da escrita desse conto. Diante da constatação do pouco que tinha para receber de direitos, ele comenta: “Tive vontade de sentar na calçada da Augusta e chorar, mas preferi entrar numa papelaria e comprar um caderno lindo para anotar sonhos, mais uma pastinha de

Oxum⁵ para guardar umas histórias novas. Tem duas, *uma é muito irregular e complicada demais*, chama-se ‘Saudade de Audrey Hepburn’, creio que te falei dela” (Abreu, 2005c, p.216, grifo nosso).⁶

Caio não exagerou na avaliação do conto então recém-parido, pois de fato a estrutura do texto, “à queima roupa”, parece complicada, descontínua, truncada e mesmo desajeitada, misturando tempos, fases, épocas, citações enigmáticas que obstruem a sua leitura e a compreensão, dificultando por certo a identificação de um enredo; enfim, uma espécie de “convulsão emocional” que, na verdade, muito tem a ver com a própria história do conto, ou com o próprio estado de alma do narrador-personagem (e do autor, veremos também, depois). Antes, porém, que se cogite tratar de um texto mal-construído ou mal-escrito de Caio, a estrutura truncada e descontínua do texto, como veremos, não é gratuita ou mesmo um acaso, posto que se trata, com efeito, de uma experiência truncada, de uma expectativa frustrada, de uma história que já na sua construção se revela uma ruína, um escombros. Assim, a arquitetura mesma do conto espelha o que de fato se pretende mostrar ou contar no texto, e a constituição “física” e material da obra por si só já antecipa e realiza a história que pretende contar.

A “irregularidade” do conto percebida pelo próprio autor – podemos adiantar – se dá em razão de uma escrita que abriga superposição de tempos e de cenários, ou mesmo de emoções e descobertas vividas pela personagem que, com efeito, embora trate de si mesmo em terceira pessoa, não é ninguém mais que o próprio narrador a rememorar – já minimamente distanciado no tempo – fatos de uma noite de véspera de São João em que um encontro ocasional o fez sonhar com a concretização de um amor para sempre ansioso, mas que se revela, como de costume, mais uma frustração.

Assim, para a análise e interpretação do conto, percebemos na sua estrutura três dimensões que se sobrepõem, ora avançando, ora recuando na narrativa, jogando luz ora sobre uma dimensão, ora sobre outra, tal como se verifica numa figura hologramática:⁷

⁵ Seria uma pasta amarela, a cor de Oxum no ritual do candomblé.

⁶ Considerando que a carta a Cacaia referindo-se à história já escrita é de 10 setembro de 1981, e que o fato que dá origem ao conto aconteceu numa véspera de São João (24 de junho), como se constata na carta a Jacqueline Cantore (de 23 de junho de 1981), é possível deduzir, pelo próprio texto ficcional, que o conto foi escrito em agosto de 1981, como se depreende da seguinte passagem: “Na fogueira, quem sabe dentro dela, memórias manchadas de adrenalina, que tudo vinha num excesso de cafés e agostos”. E agosto, como é sabido dos leitores de Caio, é recorrente em sua obra, por ele achar-se vulnerável nesse período que, entre outros, compreende o seu “inferno astral”.

⁷ Segundo o dicionário Houaiss, “fotografia que produz uma imagem tridimensional e que contém informação sobre a intensidade e a fase da radiação refletida, transmitida ou difratada pelo objeto fotografado [É obtida, ger., utilizando a radiação coerente de um *laser* cuja luz é dividida de maneira que parte dela ilumine o objeto, e parte incida diretamente sobre uma chapa fotográfica, a superposição dos

a dimensão do presente do narrador que, por meio de um “estranho flashback premonitório”, traz à cena o fato vivido – o “encontro”; a dimensão dos fatos no momento em que foram vividos, ou seja, o presente então vivido pela personagem (que então o narra); a dimensão da memória mais remota do personagem/narrador que, por sua vez, se configura também como um *flashback* ora dentro do próprio *flashback* do narrador-personagem, ora dentro do presente da personagem no momento que vivencia o fato. Essa estrutura de *flashback* que engendra outro *flashback* por si já instaura no conto uma idéia de precipício, de abismo ou mesmo de vertigem, que nada mais é que a sensação causada pelo “encontro”, que abriga em si a própria idéia de um “desencontro”.

Essa estrutura tridimensional do texto pode assim ser compreendida pela chave de leitura da autoficção, como propomos aqui, lançando mão do recurso da sobreposição de uma carta de Caio à sua amiga Jaqueline Cantore, de 24 de junho de 1981 (Abreu, 2002, p.30). É por essa carta, escrita logo na seqüência dos fatos acontecidos numa véspera de São João e depois ficcionalizados no conto, que remontamos o contexto do fato ocorrido e encontramos informações importantes para a elucidação de alguns “enigmas” do texto. Corroboramos ainda para essa elucidação o depoimento colhido junto à escritora Márcia Denser, diretamente citada e implicada na carta, que à época também privava da intimidade de Caio.

Voltando-nos especificamente para o conto como peça literária, em seu peritexto se destaca a epígrafe: “como Billie Holiday / I’m alone in the desolate dark”, extraída da obra logo a seguir referenciada: “Ricardo Redisch: *Quem se debate é afogado*”. Pela epígrafe já se percebe uma identificação de Caio, pois o verso citado remete a um blues cantado pela triste voz de Billie Holiday, cantora norte-americana cultuado por Caio certamente por essa particularidade melancólica e dolorida. Acompanhando e fazendo parte integrante do título, aparece a curiosa inscrição entre parênteses “(Nova história embaçada)”, inscrição essa que, junto às epígrafes, revela o tema do conto. Trata-se, como veremos, de mais uma história de amor que poderia ter acontecido, mas que fracassa, daí o “embaço” expresso nesse subtítulo. O conto se inicia assim com a narração de um encontro que automaticamente se traduz numa perda:

dois feixes produz figuras de interferência, a imagem é reproduzida ao se iluminar a fotografia com a luz do *laser*.]”.

PERDEU-SE dele logo após encontrá-lo, numa véspera de São João. Não sabia que ia perdê-lo, não sabia sequer que iria encontrá-lo. Não sabia também da véspera – junho, São João. Mas foi assim que aconteceu. Não estava um pouco bêbado, nem tinha fumado ou cheirado absolutamente nada – o que talvez justificasse, tantas negações, encontrá-lo assim de repente e também perdido entre a Pantera Loura Disposta a Tudo Por um Status Mais Elevado, a Lésbica Publicamente Assumida e o Patriarca Meio Sórdido Fugido das Páginas de *Satyricon*. Perdidos, perderam-se, perdeu-se – e foi pelo viaduto que se perdeu. Um livro nas mãos, *debatendo-se para não se afogar*, indeciso entre voltar e seguir em frente, porque havia fogueiras pela noite, embora ainda não soubesse delas. 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. (Abreu, 1988a, p.49, grifo nosso)

Nesse parágrafo inicial – na dimensão do presente do narrador que se volta para o fato acontecido –, já se percebe, no estado emocional da personagem, sem nome e apresentada em terceira pessoa, a apropriação do título do livro epigrafado metaforizado na sensação de um “afogamento” da personagem, em razão do que ela se debate. O referido encontro, que já nasce sob o signo da perda, do embaçamento – como a efeméride mais tarde (já no momento da rememoração do fato e escrita do conto) confirmaria pela conjunção ou quadratura astral –, é narrado na carta a Jacqueline Cantore quase como que uma extensão (ou uma nota elucidativa) do conto.

A carta foi escrita no dia 24 de junho, e o fato que deu ensejo ao encontro/desencontro, fica-se sabendo na carta (depois confirmado no depoimento), é o lançamento do livro de Márcia Denser, ocorrido na noite anterior, do dia 23 (véspera de São João), ao qual Caio esteve presente: “Raramente saio à noite, praticamente nunca vou a lançamentos literários: – tenho medo e desgosto do astral competitivo, fofoqueiro. Mas tinha ontem duas pessoas que gosto muito: Márcia Denser, lançando *O animal dos motéis* [...]. Aí conheci sabe quem? Cas-san-dra-Ri-os. Fiquei paralisado. Afinal, é um mito. Nada de casacos de couro, pulseiras grossas ou correntes [...] Não consegui dizer nada além de um besta ‘muito prazer’” (Abreu, 2002, p.32). E Caio prossegue, na carta, com suas impressões sobre as pessoas presentes ao evento: “Aí fiquei olhando as figuras: Marcos Rey, parecendo uma daquelas figuras fellinianas do *Satyricon*, Raduan Nassar, um iraquiano traficando petróleo (ou urânio?), Olga Savary com seus longos vestidos indianos, Massao Ohno, o editor chinês com jeito de traficante de ópio” (ibidem). Nesses comentários sobre as pessoas presentes podemos perceber como elas foram caracterizadas por Caio já naquele primeiro parágrafo do conto: a “Pantera Loura Disposta a Tudo...” e a “Lésbica Publicamente Assumida” por certo corresponderiam ao

imaginário das personagens de Cassandra Rios, a escritora de romances considerados pornográficos na época; mas a figura do “Patriarca Meio Sórdido Fugido das Páginas de Satyricon” do conto não deixa dúvida quanto à figura de Marcos Rey, exatamente pela referência direta ao *Satyricon*.

Em relação a esse mesmo evento, Caio ainda menciona na carta um desagradável encontro com o escritor e crítico literário Carlos Emílio Correia Lima, que se dirige a ele de modo irônico e um tanto agressivo, pois não gostara de uma crítica feita por Caio a um de seus livros então lançado. É, pois, nesse ambiente, que além de naturalmente não lhe ser agradável e ainda ter-lhe proporcionado encontros impertinentes e hostis (repare-se a própria idéia de desencontro já contida no ambiente), sabe-se pela carta, que se dá o encontro referido no conto:

Foi então que apareceu uma cara muito limpa e disse “vi sua fotografia na fazenda de Hilda Hilst”. Ficamos sorrindo um pro outro no meio daquela bobagem. Aí ele disse que era poeta e me deu o livro dele, chama-se *Quem se debate é afogado*. Escreveu assim: “para o Caio, por esse brinco de calypso no convés da sua caravela / saludos del Mar / R. hora de tudo”. Abri o livro à toa, e encontrei um poema assim:

“eu sou a pedra vermelha na víscera do caranguejo
procurando a maré alta do dia no dente do chocolate
o espelho denso girando em seu quarto de sol
o beijo escorrendo na boca do mar

miles davis ecoando no ventre da caverna”

Foi então que comecei a me apaixonar violenta, profunda e imediatamente. Eu não podia suportar, ninguém em volta suportaria. Comecei a não saber onde colocar nem os olhos, nem as mãos, nem os pés, falei “desculpa, tenho que ir, não me sinto bem nesses lugares”. E quando vi já estava na rua fria, caminhando sobre um viaduto enorme. (Abreu, 2002, p.33)

Consultando o livro de Redisch citado na epígrafe e oferecido a Caio naquela noite, não é difícil imaginar alguns dos motivos que o fizeram se apaixonar por seu autor, pois o livro é farto de referências musicais, citações de letras de músicas, nomes de pessoas conhecidas do mundo literário e artístico, intertextualidades, além das indefectíveis sugestões musicais para acompanhar a leitura de cada poema, tudo bem ao estilo de Caio. Essas características de autor/obra, enredadas em poemas com francas referências autoficcionais do autor, semelhança de estilo e linguagem, certamente proporcionaram forte identificação entre os dois, como o reconhecimento de almas gêmeas literárias, um na prosa, outro na poesia. Assim, de fato, a sorte parecia estar

lançada: “Porque os viadutos, você sabe, conduzem a um só lugar, independente de você querer ir ou não para lá” (Abreu, 1988, p.50). O “encontro” (que o narrador-personagem-autor reputará depois um “desencontro”) sugerido no conto e explicitado na carta parece mesmo ter desorientado Caio/narrador-personagem, pois no simples confronto carta/conto percebe-se a vulnerabilidade de ambos.

Na carta, lê-se, resumidamente, que, após o encontro, Caio decide ir embora para fugir daquela fragilidade que experimentara ao se ver atingido pela paixão pelo “outro”: pensa enfrentar o viaduto, recua ao lembrar-se do assalto que sofrera próximo ao local, apega-se à sua guia de Ogum (orixá cujo dia é terça-feira), desiste de atravessar o viaduto a pé, toma um táxi até o outro lançamento de livro ao qual também se referira antes (lembramos que Caio diz na carta que decidira ir ao lançamento de livros de duas pessoas de quem gostava, o de Márcia Denser e o de Horácio, de quem não temos maiores informações); nesse novo evento, encontra-se com algumas pessoas e, ao seu modo peculiar, as caracteriza, como também já fizera antes em relação aos presentes ao primeiro lançamento; encontra-se com alguém com quem conversa sobre Audrey Hepburn e ambos tentam se lembrar da nacionalidade da atriz, se belga ou holandesa... Já no conto, como num espelho da carta, o personagem, também em estado de grande vulnerabilidade provocado pelo encontro, pensa enfrentar o viaduto enorme à sua frente, lembra-se do assalto que sofrera próximo ao local, apega-se à sua guia de Oxum (orixá da quarta-feira) para se proteger, volta atrás, toma um táxi que o leve ao outro evento, onde encontra algumas pessoas conhecidas e, a seu modo peculiar, também as caracteriza; no evento, encontra alguém com quem conversa sobre a atriz Audrey Hepburn e, cada um, por sua vez, tenta se lembrar da nacionalidade da atriz, belga ou holandesa?...

Desse modo, na confluência dos fatos vividos (carta) e ficcionalizados (conto), as coincidências podem assim ser destacadas de uma e de outro:

Na carta	No conto
“E quando vi, já estava na rua, caminhando sobre o viaduto enorme, onde não passavam táxis [...] e já tinha sido assaltado, há um ano, num lugar muito próximo dali (p.33)	“Pelo viaduto, lembrou do assalto um ano atrás, navalha sevilhana – clac, a grana, cara” (p.50)
“Uma paranóia leve, mas segurei a guia de Ogum (era terça-feira) e fui em frente (p.34)	“Era quarta-feira, usava uma guia de Xangô, vermelha e branca [...] olha a cara no espelho sem ver precisamente nada, fora os dois vincos cada vez mais fundos ao lado da boca, marcas de Ogum” (p.50)

Na carta	No conto
“Um táxi, outra livraria, o lançamento de Horácio [...] Ignácio de Loyola Brandão, um beijo carinhoso” (p.34)	“Só restava tomar um táxi, dar o endereço, um livro nas mãos [...] com tanta gente se mexendo e dizendo coisas como que bom que você pintou o astral tá ótimo, bebe alguma coisa, cara [...] trocou duas ou três palavras, bastante amáveis, com o Escritor que Conseguiu mais Sucesso Na Itália Que no Brasil” (p.51)
“De repente encontrei a Kátia Adamo [...] e uma amiga dela apaixonada por Audrey Hepburn, ficamos horas falando, sustentei que Audrey era belga, ela que Audrey era holandesa...” (p.34)	“Foi então que a moça ao lado falou que precisava ir embora, dois filmes na tevê com Audrey Hepburn [...] Belga, afirmou, tenho certeza: era belga [...] Estou certo de que não foi lá, mas na Holanda [...] não haveria espaço para Audrey lá, entre tantas torres...” (p.54)
“depois chegaram Tania e Paulo Afonso, com quem morei na Europa, o tempo foi andando e uma porção de lembranças antigas foi tomando corpo...” (p.34)	“Bélgica, capital Bruxelas, onde fomos presos [...] por nossos cabelos compridos, nossas roupas coloridas [...] Tudo faz muito tempo: agora você me manda cartões do interior da Noruega enquanto enfrento cotidianos demônios tropicais com sal grosso...” (p.54)

Na mesma carta a Jacqueline Cantore, pouco antes de narrar esses fatos, Caio já mencionara o fato de ter ficado, na noite anterior ao evento, até as quatro horas da manhã assistindo ao filme *My fair lady* na televisão apenas para ver Audrey Hepburn “(azul, azul, era uma mulher inteiramente azul, azul clarinho, quase transparente, azul de água clara com pedrinhas no fundo)” (Abreu, 2002, p.31). E, no conto, ao referir a figura da atriz, a descreve destacando seus traços e estilo: “Maxilares agudos, Audrey, olhos enormes, constantemente arregalados, uma gazela de pescoço longo [...] sempre tailleur bege-clarinho, verde-água [...] Anastácia, a princesa esquecida. Nas matinês do cinema Imperial” (Abreu, 1988, p.54) – e aqui, ao mencionar o cinema Imperial, o personagem (seria um lapso?) cede lugar ao autor Caio que nem se preocupou em ficcionalizar o nome do cinema da sua Santiago da infância, como bem recorda o amigo Ruy Krebs em um depoimento concedido para este trabalho: “Caio e eu gostávamos de desenhar cartazes para os filmes que eram anunciados no *Cine Imperial* (íamos ao cinema quase todas as noites, exceto quando o filme era censurado)” (grifo nosso). As “coincidências”, portanto, são muitas, e a leitura simultânea de carta e conto por vezes embaralha fato e ficção, funcionando a carta quase como um adendo do conto (ou vice-versa).

Deixemos, porém, por ora em suspenso a dimensão da memória do narrador que se ocupa de lembrar o fato do encontro e a dimensão do fato propriamente dito em

andamento, para nos voltarmos para a dimensão da memória remota (*flashback*) do narrador/personagem, que também é a do missivista, para nela perscrutar o sentimento que move o personagem. Na carta, Caio escreve:

Véspera de São João, e a minha cabeça deu uma volta até as fogueiras que nós fazíamos em Santiago do Boqueirão, eu, Nairzinha, minha irmã de criação, Beco, meu primo, o negrinho Jorge, afilhado de minha mãe, meu irmão Gringo,⁸ os vizinhos Isso e Marilusa [...] Nairzinha todo ano dizia que tinha uma sorte forte que era olhar no poço à meia-noite com uma vela na mão. Se você visse na água lá embaixo um vestido de noiva, era casamento; um caixão de defunto, morte, e assim por diante. Ninguém tinha coragem de fazer essa sorte. Mas a gente pingava vinte e um pingos de vela numa bacia para formar a inicial do nome da pessoa com quem você ia casar, e colava papezinhos nas bordas da bacia com nomes das namoradas e soltava um barquinho pra ver onde ele ia aportar, e pingava tinta em papezinhos dobrados, deixava no sereno pra abrir na manhã seguinte, e pulava a fogueira três vezes, fazendo três pedidos, eu sempre pedia pra morar na Suécia um dia, todo mundo achava um absurdo, mas acabei morando.⁹ A perda foi ficando tão pesada, Jacqueline, que fui comer um sanduíche no Posto 6 e vim embora. (Abreu, 2002, p.34)

A mesma memória do missivista Caio vai aparecer no conto também como uma espécie de *flashback* vivido pelo narrador-personagem. O trecho é destacado do livro pelo recurso do itálico, como uma colagem, introduzido pelo subtítulo “FLASHBACK”:

Escreviam nome em pedacinhos de papel umedecido, que colavam nas bordas da bacia de ágata. Então um barquinho de papel acabava por aportar lentamente num dos nomes [...] Pingaria vinte e um pingos de vela acesa na água da bacia, até formar-se uma letra, a inicial: M, de Marcos ou Maria; C, de Clara ou Celso; R, de Ricardo ou Regina. Pularia a fogueira num pé só, se pisasse nas brasas mijaria na cama. Meia-noite em ponto, debruçaria no poço, uma vela acesa na mão, para ver o futuro. Caixão de defunto: morte certa. Vestido de noiva: casamento breve. Uma rosa: um amor novinho. À meia-noite, olhou. Não viu nada. Só o fundo escuro do poço com reflexos vadios, estrelas, fogueiras, o pulo de alguns sapos, tchuááááá, círculos concêntricos, cheiro de limo. Era assim o futuro. Depois estradas, bandeiras, prisões, exílios, porradas, viadutos, portas fechadas, revelações, divãs, pântanos, arco-íris. Tantos, muitas – e ninguém [...]. Jogarei seis vezes as moedas do I-Ching para encontrar Fogo sobre Fogo, o Esplendor. Tudo confirmará. Mas nada acontecerá. Ah: conheço essas rimas em á. E depois delas, passaram-se anos. Aqueles que se perderam, sem terem chegado a se reencontrar. (Abreu, 1988, p.52-3)

⁸ O primo Beco, o menino Jorge e o irmão Gringo já apareceram antes, como personagens do conto “Oasis”, analisado no Capítulo 7.

⁹ Caio gostava de contar que desde criança dizia ao avô que um dia moraria na Suécia, onde de fato morou, em Estocolmo, entre 1973 e 1974, no período do auto-exílio que também já abordamos nas análises dos contos “Lixo e purpurina” e “London, London ou ajax brush and rubbish”.

Esse *flashback* aparece no conto traçando uma linha divisória, ainda que frágil, entre a dimensão do fato em prosseguimento e a dimensão da rememoração do narrador, e esse recurso da memória instalado entre esses limites tênues permite pensar que ele ocorre tanto à personagem no momento em que vive a situação do conto, em razão dos símbolos típicos da festividade de São João, como o balão, as comidas típicas, a fogueira, ali à sua frente – pois era esse o tema do evento ao qual estava presente –, como também ao narrador no momento em que, distanciado no tempo –“Agora ele esvazia lento o cinzeiro no cestinho indígena [...] e pensa que pensa ou deveria pensar ou é como se pensasse qualquer coisa assim: porque é desse jeito mesmo que as pessoas se comportam quando não decifram nos olhos do outro nenhuma promessa ou convite” – relembra o encontro. E nesse caso, esse *flashback* premonitório se desenrola em meio ao próprio *flashback* do encontro que o narrador reconstitui no seu momento presente, como a confirmar a antiga “sorte” das noites de São João de que de fato nada acontece apesar das crenças e expectativas: “Não viu nada. Só o fundo escuro do poço com reflexos vadios, estrelas, fogueiras [...] círculos concêntricos, cheiro de limo. Era assim o futuro”. Percebe-se, portanto, aí a função do *flashback* no conto, pois, do mesmo modo que a água do poço não revelava nenhum futuro, que os papezinhos não traziam notícias de nenhuma inicial do nome do ser amado, dessa vez também os olhos do outro não revelam nenhuma “promessa ou convite”.

Essas certezas vão se instalando no espírito do narrador enquanto os fatos vividos naquela noite vão sendo trazidos ou pela sua memória como *flashback* ou como o fato ainda em prosseguimento; é nesse enredamento de memória e vivência que vão se dando as coincidências citadas no quadro anterior que compara carta e conto. Se é certo dizer que somente pela carta se fica sabendo tratar-se do “encontro” havido com Ricardo Redisch, que fora alvo dessa paixão avassaladora de Caio como ele mesmo diz, no conto essa pista é dada apenas pelo signo do livro que Ricardo lhe oferecera, pois, metonimicamente, pode-se dizer, o livro recupera o doador e se coloca em seu lugar (a obra pelo autor), além de ser constantemente referido no conto por meio de citações e passagens como: “Um livro nas mãos, debatendo-se para não ser afogado...” (Abreu, 1988, p.49); “Mas nada acontecia. Só restava tomar um táxi, dar o endereço, um livro nas mãos...” (ibidem, p.51); “um livro que lia depois, para encontrar versos como *uma conversa que esquenta até os ossos sem dizer precisamente nada*” (uma nota indica o crédito da citação extraída de *Quem se debate é afogado*) (ibidem, p.52); “Apertou o livro entre os dedos subitamente frios, depois colocou-o no colo para ajoelhar-se e

estender as mãos em direção ao fogo” (ibidem, p.53); “Ah descer a rua Augusta a cento e vinte por hora, altas botas, argola de calipso no convés da caravela...” (ibidem, p.55), e aqui se tem a reprodução quase fiel do verso da dedicatória escrita por Redisch, como aparece na carta (Abreu, 2002, p.33), já citado antes.

O que teria acontecido entre o encontro e o desencontro não se fica sabendo pela carta, mas a ficção, no caso, cumpre seu papel de recriação de uma realidade que, com já vimos numa citação de Leyla Perrone-Moisés (1990, p.102 e 104), acaba ultrapassando-a para dizer, por certo, mais da realidade do que ela mesma talvez o fizesse. É o que se depreende do trecho que segue:

Eu parado na porta às quatro da manhã. Você indo embora. Eu me perdendo então desamparado entre cinzeiros cheios e garrafas vazias. Você indo embora. Eu indeciso entre beber um pouco mais ou procurar uma beata em plena devastação ou lavar copos bater sofás guardar discos mastigar algum verso adoçando o inevitável amargo despertar para depois deitar partir morrer dormir sonhar 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. (Abreu, 1988, p.53)

No final do conto, o narrador se assume então como a personagem que se debruça sobre a lembrança daquela véspera de São João, para contar quão “bonita foi aquela noite – em que se encontraram e se perderam para sempre, repetir, e ninguém compreenderia, eu avisei, repetir num suspiro molhado de lembranças em que ninguém dá jeito”: ah quantas, mas quantas, muitas, tantas saudades daquela moça magra chamada Audrey Hepburn” (ibidem, p.56). E a referência a Audrey Hepburn aqui assume interpretações variadas, pois, se, por um lado, pode remeter à idéia do desejo de um amor transparente e “limpinho”, “azul clarinho, quase transparente, azul de água clara com pedrinhas no fundo”, como referido na carta a Cantore (Abreu, 2002, p.31), ou mesmo na menção de Pérsio à atriz ao lembrá-la em “Pela noite”: “que vontade, querida mamãe, de ser feliz, de ter um grande amor bem limpinho, bem clarinho, um amor de manhã bem cedo” (Abreu, 2005a, p.222); por outro, pode ainda estar metaforizando o próprio objeto daquela paixão então rememorada, razão pela qual se justificariam as “quantas, muitas, tantas saudades daquela moça magra chamada Audrey Hepburn” (Abreu, 1988, p.56).

E assim o narrador-personagem, recolhido, justifica suas lembranças daquele amor que se anunciara tão grande, por certo salvador, mas que não passara de mais uma tentativa frustrada de ser feliz:

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. E amar muito, quando é permitido, deveria modificar uma vida* – reconheceu compenetrado. Como uma ideologia, como uma geografia: palmilhar cada vez mais fundo todos os milímetros de outro corpo, e no território conquistado hastear uma bandeira. (ibidem, p.55)

O jogo um tanto “esquizofrênico” do narrador ao falar de si mesmo em terceira pessoa revela ainda um aspecto importante desse conto: é possível pensar que a própria escrita do conto se dá numa dimensão metalingüística, na medida em que surpreendemos o narrador não apenas compondo a sua memória do frustrado encontro, mas especialmente envolvido, como escritor, na composição do próprio conto, como se depreende do trecho a seguir:

O indicador de unha suja de tinta da máquina de escrever percorre os trinta dias do mês de junho no *Almanaque do Pensamento*, procurando assim: 20, Sábado – Ciríaco, Florentina; 21, Domingo – Luiz Gonzaga, Márcia; 22, Segunda – Tomás, Joana; 23, Terça – José, Agripina; 24, Quarta – São João Batista, Faustino [...] Talvez por isso ele agora se interrompe para ir até o banheiro, onde olha a cara no espelho sem ver precisamente nada, fora os dois vincos cada vez mais fundos ao lado da boca, marcas de Ogum, então lava devagar as mãos com sabonete alma-de-flores, passa água de alfazema, respira, esperando que o telefone toque para salvá-lo pelo menos momentaneamente desse momento que não decifra nem adjetiva. O telefone não toca e, sem garantias, ele continua a lembrar. Tão perigoso, mesmo passado. (Abreu, 1988, p.50)

Restaria então a pergunta sobre quem seria esse que, numa estrutura abismal, num jogo truncado de imagens espelhadas e de *flashbacks*, sem garantias e pressentindo os perigos que o passado ainda pode trazer, conta sobre aquele que narra a história daquela personagem que é ele mesmo? Talvez não fosse difícil responder a essa pergunta procurando-se na capa do livro o nome do próprio autor.

O tema do desencontro ou da frustração amorosa em Caio, como já observamos, é recorrente. Mas o é também na literatura, como a expressão do desejo mais íntimo do ser humano desde os primórdios da humanidade, como se constata, entre outros, das

discussões de *O banquete* de Platão, pois, segundo Sócrates, o objeto do amor só pode ser desejado quando lhe falta, e não quando possui, pois ninguém deseja aquilo de que não precisa. Nesse sentido, o conto de Caio, ainda que expresse uma realidade muito íntima e particular ao autor, ainda que retrate um fato único de sua experiência, nem por isso abre mão de sua universalidade ao espelhar a própria condição humana. Citemos ainda, como exemplo dessas recorrências em Caio, a crônica “Pequenas epifanias” que, na hipótese de não fotografar exatamente a mesma história real do conto, pode muito bem ilustrá-la. Publicada originalmente no “Caderno 2” em 22 de abril de 1986, na mesma época em que Caio certamente organizava a edição de *Os dragões não conhecem o paraíso*, na crônica o autor se refere a um presente ambíguo de Deus: “uma possibilidade de amor”, que se revela frustrada, tal como acontece na impossível relação da menina ruiva e o cão *basset* também ruivo do conto “Tentação” de Clarice Lispector recontado resumidamente na crônica. Nesse caso, a dor dessa impossibilidade é transmutada na idéia de uma epifania, como se o amor não pudesse ser mais que platonicamente uma cintilação de uma realidade maior que escapa às capacidades do autor, que apenas se alimenta dessas “Miudinhas, quase pífias revelações de Deus feito jóias encravadas no dia-a-dia” (Abreu, 2006b, p.22). Assim, o efeito dessas manifestações seria, ousamos interpretar, a pedra bruta que, como uma matéria-prima, o autor trabalha, lapida, transformando-a em suas histórias, suas ficções:

Era isso – aquela outra vida, inesperadamente mistura à minha, olhando a minha opaca vida com os mesmos olhos atentos com que eu a olhava: uma pequena epifania. Em seguida vieram o tempo, a distância, a poeira soprando. Mas eu trouxe de lá a memória de qualquer coisa macia que tem me alimentado nestes dias seguidos de ausência e fome. Sobretudo à noite, aos domingos. Recuperei um jeito de fumar olhando para trás das janelas, vendo o que ninguém veria.

Atrás da janela, retomo esse momento de mel e sangue que Deus colocou tão rápido, e com tanta delicadeza, frente aos meus olhos há tanto tempo incapazes de ver: uma possibilidade de amor. Curvo a cabeça, agradecido. E se estendo a mão, no meio da poeira de dentro de mim, posso tocar também em outra coisa. Essa pequena epifania. Com corpo e face. Que recomponho devagar, traço a traço, quando estou só e tenho medo. Sorrio, então. E quase paro de sentir fome. (ibidem, p.23)

“O rapaz mais triste do mundo”: muitos Caio

O conto “O rapaz mais triste do mundo”, também de *Os dragões não conhecem o paraíso*, embora não se organize numa estrutura física tão complexa quanto o conto

anteriormente analisado, apresenta igualmente peculiaridades que surpreenderiam aqueles leitores que o crêem mais simples ou mais objetivo que “Saudades de Audrey Hepburn”. Mesmo leitores especializados de Caio – como Marcelo Secron Bessa, autor do excelente livro *Os perigosos* sobre a discursividade da Aids no Brasil em que aborda, entre outros, a obra do autor – já sucumbiram a uma abordagem, ainda que rápida e sucinta no caso de Bessa, reducionista e equivocada do conto. Talvez preocupado em identificar o discurso literário sobre a Aids na obra de Caio, Bessa (2002, p.122-3) se apressa a considerar o conto da seguinte forma:

Mas a amargura de viver em um momento em que o toque no corpo alheio se transforma em horror está presente em dois contos estranhamente próximos: “O rapaz mais triste do mundo” e “Dama da noite”. No primeiro, há um encontro casual, em um bar da noite paulista, entre um homem de “quase quarenta anos” e um rapaz de “quase vinte anos”. Apesar da distância geracional, os dois se reconhecem na desilusão e na solidão presentes em suas vidas: o primeiro porque já viveu demais e, hoje, vive um presente opaco; o segundo, “com seu pequeno passado provavelmente melancólico e nenhum futuro, porque é sempre obscuro, quase invisível, o futuro dos rapazes de menos de vinte anos”.

No entanto, a cumplicidade de mesa de bar estabelecida pelos dois, em que a diferença geracional é suplantada por uma espécie de singela e compreensiva relação pai e filho, desaparece por completo em “Dama da noite”.

A cena do encontro do homem de “quase quarenta anos” e um rapaz de “quase vinte anos”, marcado pela solidão de ambos, de fato existe no conto (mas não é casual, como veremos), e a consideração que Bessa faz em sua rápida análise, para o fim de seus estudos, se refere ao fato de o homem mais velho certamente ter tido a experiência de amor e sexo pré-Aids, ao contrário do rapaz que, pela idade, já nasceu numa conjuntura adversa em que o sexo se tornou algo interdito, ou acessível exclusivamente de modo virtual. Nesse caso, ambos sofreriam: um, pelo que já viveu e não pode mais voltar a viver, pelo terror do amor que mata; o outro, pela experiência do sexo como um simulacro que revela frustração e impossibilidade de uma efetiva experiência sexual-amorosa. Essa realidade, na leitura de Bessa, é o que impede que ambos se toquem, se de fato estivessem naquele bar em busca de um encontro sexual, como superficial e equivocadamente se pode pensar do conto. As conclusões do crítico são pertinentes no que se refere à Aids e justificadas em relação ao conto “Dama da noite”, mas, como veremos, a questão apresentada no conto “O rapaz mais triste do mundo” é bem outra, e ultrapassa essa temática da Aids, ainda que também a contemple conjunturalmente.

Quanto ao ambiente onde se desenrola a história/ação do conto, o crítico carioca não necessariamente precisaria conhecer São Paulo para afirmar que a cena acontece num suposto bar da noite paulista, e talvez assim caracterize o espaço por intuir nele alguma importância para o conto, considerando que Caio vivia em São Paulo à época que o escreveu. Essa inferência geográfica do crítico, no entanto, também se revela equivocada, pois a localização da cidade e do referido bar, cenários sem dúvida importantes para o conto, está muito bem marcada na cena inicial e num parágrafo adiante, onde os espaços (cidade e bar) são detalhadamente descritos:

Um aquário de águas sujas, a noite e a névoa da cidade onde eles navegam sem me ver, peixes cegos ignorantes de seu caminho inevitável em direção um ao outro e a mim. Pleno inverno gelado, agosto e madrugada na esquina da loja funerária, eles navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico – sons, algas, águas – soltos no espaço que separa o bar maldito das trevas do parque, na cidade que não é nem será mais a de um deles. Porque as cidades, como as pessoas ocasionais e os apartamentos alugados, foram feitas para serem abandonadas – reflete enquanto navega.

[...]

O bar é igual a um longo corredor polonês. As paredes demarcadas – à direita de quem entra, mas à esquerda de onde contemplo – pelo balcão comprido e, do lado oposto, pela fila indiana de mesinhas ordinárias, fórmicas imitando mármore. Nessa linha, estendida horizontal da porta de entrada até a juke-box do fundo onde estou e espio, ele se movimenta – magro, curvo, molhado – entre as pessoas enoveladas [...]. (Abreu, 1988, p.57-8)

A descrição geográfica permite recuperar junto a conhecidos de Caio e da cidade em foco o espaço de um bar *underground* chamado “Lola”, da década de 1980 (tal como outros: “Lancheria do Parque”, “Bar do João”, “Ocidente”),¹⁰ freqüentado por figuras alternativas da noite, como as citadas no texto: “punks, mendigos, prostitutas”, além de travestis, homo e heterossexuais, intelectuais, consumidores de drogas, traficantes etc. De modo mais específico, o referido bar situava-se na região central de Porto Alegre, na Rua Osvaldo Aranha, em frente ao Parque Farroupilha – também conhecido como Parque da Redenção, e a imagem do parque aparece também no conto: “soltos no espaço que separa *o bar maldito das trevas do parque*” (ibidem, grifo nosso); “Como se tivesse amanhecido e uma súbita primavera se instaurasse *no parque em frente*” (ibidem, p.67, grifo nosso) –, próximo à esquina da Rua Gen. João Telles, onde à época da edição do conto de fato havia a citada loja funerária. Também a descrição do

¹⁰ Em carta de 12 de julho de 1990 a Maria Lidia Magliani, Cai refere os bares Lola e Ocidente, nos quais pretendia uma noitada na visita que faria a Porto Alegre para matar as saudades da cidade e dos pais: “Ando morto de saudades de Porto Alegre [...] uma noitada no Lola ou/e Ocidente, uma voltinha na Redenção” (Abreu, 2002, p.184). O “Lola” fechou suas portas pouco depois, ainda na década de 1990.

bar, com seu aquário sujo na entrada, a disposição do balcão e das mesas, do juke-box, o banheiro no final, se confirma na memória de alguns de seus frequentadores ou mesmo conhecedores do local.

O interesse nesses detalhes espaciais e geográficos se justifica, pois, pela constante referência do narrador na caracterização espaciotemporal tanto do homem de “quase quarenta anos” como do rapaz de “quase vinte anos” que por aqueles ambientes agora circulam e nos quais vivem/viveram e se encontram: “cidade que não é e nem será mais a de um deles” (ibidem). Essas referências, no conto, podem assim ser destacadas:

Homem de “quase quarenta anos”	Rapaz de “quase vinte anos”
<p>“Há muitas outras coisas que se poderia dizer sobre esse homem nesta noite turva, neste bar onde agora entra, <i>na cidade que um dia foi a dele</i> [...] O estranhamento típico dos homens de quase quarenta anos vagando pelas noites de <i>idades que, por terem deixado de ser as deles</i>, tornaram-se ainda mais desconhecidas que qualquer outra” (p.58)</p>	<p>“Há muitas outras coisas que se poderia dizer sobre aquele rapaz nesta noite sombria, <i>na cidade que sempre foi a dele</i>, neste bar onde agora está sentado à frente de um homem inteiramente desconhecido” (p.61)</p>
<p>“Durante muito tempo, um homem de quase quarenta anos olha com olhos molhados para um rapaz de quase vinte anos, que ele nunca tinha visto antes, no meio de um bar no <i>meio desta cidade que já não é mais a dele</i> [...] E para tornar todas essas coisas ainda mais ridículas, ou pelo menos improváveis, o amanhã que já é hoje será dia dos Pais [...] o homem de quase quarenta anos começa a contar que <i>veio de outra cidade para ver seu pai</i>” (p.64)</p>	<p>“Então o rapaz se vai [...] [o homem] não ficará, <i>porque esta cidade não é mais a dele</i>. O rapaz sim, ficará, porque <i>é nesta mesma cidade que deve escolher essa coisa vaga</i> – um caminho, um destino, uma história com agá –, se é que se escolhe alguma coisa, para depois matá-la, essa coisa vaga futura, quando for passado, se é que se mata alguma coisa” (p.67)</p>

Desse modo, retomando e processando essas informações, podemos compreender que o homem de “quase quarenta anos” já morou naquela cidade, mas não mora mais ali àquela altura de sua vida (“veio de outra cidade”), e encontra-se ali, naquela noite (de sábado, compreende-se), de passagem, em razão da visita que faz ao pai por ocasião do Dia dos Pais (comemorado no Brasil sempre no segundo domingo de agosto – mês, aliás, referido logo no primeiro parágrafo do conto); do mesmo modo, constatamos que o rapaz de “quase vinte anos” ainda mora naquela cidade “que sempre foi a dele”, e na qual deverá escolher o caminho ou o destino que deverá trilhar. Associando, assim, essas referências do conto às referências reais levantadas quanto ao espaço do bar e à sua localização na cidade, podemos constatar, ainda parcialmente, que aquele homem de “quase quarenta anos”, ficcionalizado, pode bem ser um duplo do

próprio Caio, que à época da escrita do conto contava de fato com “quase quarenta anos” (a primeira edição do livro é de 1988, quando Caio, nascido em 1948, completava exatamente quarenta anos; nesse caso, é possível considerar que o conto pode ter sido escrito um ou dois anos antes dessa primeira edição); além disso, por essa época, de fato, Caio já não mais morava em Porto Alegre há pelo menos vinte anos, tendo deixado a cidade inicialmente para trabalhar como jornalista em São Paulo compondo a primeira equipe da revista *Veja*, cidade em que se radicou, tendo vivido temporadas entre São Paulo e Rio. Também em relação ao rapaz de “quase vinte anos”, o possível duplo do autor ainda jovem, constata-se que essa era a idade de Caio quando ele deixou Porto Alegre em 1968, o que reforça, portanto, que àquela idade essa era efetivamente a sua cidade. Porto Alegre não era, com efeito, sua cidade natal, mas com certeza foi a cidade em que viveu o fim de sua adolescência e o início de sua fase adulta, período de grandes turbulências até então não conhecidas/vividas na remota Santiago do Boqueirão (RS), o que remete à personagem a conclusão de que “este é o rapaz mais triste do mundo” (ibidem, p.64), em dado momento também extensiva ao homem mais velho (o narrador). Essa é a razão de, no conto, o rapaz permanecer na cidade, na qual deveria escolher “um caminho, um destino, uma história com agá –, se é que se escolhe alguma coisa, para depois matá-la, essa coisa vaga futura, quando for passado, se é que se mata alguma coisa” (ibidem, p.67), e o homem não permanecer nela ou estar de passagem, pois aquela não era mais a sua cidade.

Tendo já avançado nessa nossa análise essa identificação do autor pela trajetória de seus personagens, destaquemos também em sua caracterização física e psicológica elementos que corroboram tratar-se de duplos da figura e da história real de Caio Fernando Abreu:

Homem de quase quarenta anos	Rapaz de quase vinte anos
<p>“Ele: esse homem de quase quarenta anos, começando a beber um pouco demais, não muito, só o suficiente para acender a emoção cansada, e a perder cabelo no alto da cabeça, não muito [...] Sobre esse espaço vazio de cabelos no alto da cabeça caem as gostas de sereno, cristais de névoa, e por baixo dele acontecem certos pensamentos altos de noite, algum álcool e muita solidão [...] Assim magro, molhado, meio curvo de magreza e frio e estranhamento” (p.58)</p>	<p>“Exatamente esse: um rapaz de quase vinte anos, bebendo um pouco demais, não muito, como costumam beber esses rapazes de quase vinte anos que ainda desconhecem os limites e os perigos do jogo, com algumas espinhas, não muitas, sobras de adolescência espalhadas pelo rosto muito branco, entre fios dispersos de barba que ainda não encontrou aquela justa forma definitiva já arquitetada na cara dos homens de quase quarenta anos [...]” (p.59) “[...] Assim magro, molhado, meio curvo de magreza e frio” (p.60).</p>

Percebemos assim que, fisicamente, tanto aos vinte como aos quarenta anos, ambos são magros, curvos, e o homem mais velho já apresenta certa calvície, descrição que, ao menos em relação a este último, pode muito bem caracterizar a imagem de Caio F., sobretudo à época da edição do conto. E as imagens especulares de um e de outro personagem se refletem, pois até mesmo seus gestos e suas roupas são semelhantes naquela noite fria de agosto: “Ele [o homem] acende um cigarro molhado, ele ergue a gola do impermeável cinza até as orelhas. Nesse gesto, a mão que segura o cigarro roça áspera na barba de três dias. Ele suspira, então, gelado” (ibidem, p.58); “Aquele rapaz acende um cigarro molhado, aquele rapaz desce a gola do casaco preto, aquele rapaz afasta da lapela puída umas cinzas, uns fios de cabelo, poeira, gotas, grilos. Depois suspira, gelado” (ibidem, p.59). Devemos considerar, porém, que, embora seja muito significativa para o nosso estudo essa identificação no conto dos dados “biográficos” do autor por meio da trajetória/permanência geográfica e espacial e da caracterização física de suas personagens, não devemos nos distanciar da ficção, mais propriamente da matéria do conto, pois que nos interessa justamente compreender neste estudo o modo como o autor ficcionaliza suas próprias vivências, destacando em especial a matéria literária do conto, que ainda nos reserva algumas surpresas. É assim que entra em cena a crucial figura do narrador do conto, como passamos a analisar.

A figura de um terceiro personagem, o narrador homodiegético, se impõe de modo vigoroso no conto, pois esse se constitui como o ponto de convergência principal da trama, não só porque é por seu intermédio que podemos ver toda a cena do encontro através do aquário, mas especialmente porque é nessa personagem que a trama efetivamente está centrada, ou, mais adequadamente, concentrada, pois o próprio narrador já apresenta na primeira cena a convergência do encontro dos dois personagens em relação a si mesmo: “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*” (ibidem, p.57, grifo nosso). A idéia do aquário presente no bar funciona aqui como uma espécie de lente ou como um recurso intermediário necessário para a construção ficcional do conto – mas também como um simulacro do lago onde Narciso se contemplava: no caso, inversamente, não para apreciar sua suposta beleza, mas para contemplar uma história de dor numa trajetória de solidão e de amores frustrados, quando não a própria falta de futuro/perspectiva, de antes e de agora. É esse narrador presente e atuante na cena que, de seu ponto privilegiado não apenas no bar, mas, e especialmente, na própria narrativa, descreve o encontro, as duas figuras, as

caracteriza e as conhece intimamente, revelando detalhes da vida de cada um, sobretudo a solidão que as envolve, pois a respeito dos dois, de modo especular, diz que haveria ainda muitas coisas que se poderia dizer deles, revelando uma onisciência e um poder somente concedido aos narradores, ou aos autores, cuja onipotência também pode cansar e castigar.

É assim que de um ponto privilegiado do bar (e do conto) o narrador os vê, os acompanha, mas também os ouve, à revelia deles mesmos, que na verdade circulam e se encontram sem consciência, até certo ponto, da cena que protagonizam: “E daqui onde estou, ao lado da máquina de música próxima ao corredor que afunda na luz mortífera dos banheiros imundos, posso vê-los e ouvi-los perfeitamente através do bafo de cerveja, desodorante sanitário e mijo que chegam juntos às nossas narinas” (ibidem, p.58-9). Percebemos, assim, que essa “proximidade”, ainda que forjada pela visão, pela audição e pelo olfato, sentidos que facilmente se recuperam também pela “memória” visual, auditiva e olfativa, não contempla dentre os sentidos o tato, o toque e a materialidade das personagens, o que já revela por si a “virtualidade” do encontro e também dos personagens, antecipando a construção ficcional desses naquele ambiente em relação ao narrador, esse sim um ente concreto, como veremos logo adiante. Na verdade, chegará um momento em que os dois personagens se tocarão nas mãos um do outro, mas esse toque jamais acontecerá em relação ao narrador, e vice-versa, o que marca a construção ficcional, pelo narrador, dos dois homens que, já sabemos, são o mesmo homem, aos vinte e aos quarenta anos. Além dessa constatação em relação à ficcionalização dos dois personagens, também a “virtualidade” desse encontro pode bem caracterizar a nova condição das relações afetivas nos tempos em que “o amor mata”, como já disse Caio em outras situações e o rapaz do conto acaba também referindo em determinado momento. Talvez nesse caso possamos ainda considerar aquela leitura de Marcelo Bessa como parcialmente procedente, pois de fato isso está contido na construção do conto e também espelha com propriedade a condição angustiada sobretudo no presente do homem de “quase quarenta anos”.

Nessa observação privilegiada do encontro dos personagens, o narrador ainda se ocupa da trilha sonora que embalaria a cena, como numa produção cinematográfica em que essa trilha acaba se colando aos personagens de modo a também caracterizá-los. Essa circunstância revela assim que aqueles personagens estão sendo construídos naquele momento, razão pela qual um se dirige ao outro ainda inconsciente de que poderão de fato se encontrar:

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 poderia 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 e vozes rocas ásperas de cigarros, mas aveludadas por goles de bourbom ou conhaque, para que todo escorra dourado como a bebida de outras águas, não estas, tão turvas, de onde emergiram dois pobres peixes cegos da noite, para sempre ignorantes da minha presença aqui, 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, tanto por eles, que navegam cegos, *quanto por mim, pescador sem anzol debruçado sobre a água do espaço que me separa deles.* (ibidem, p.59, grifos nossos)

A cena está, então, montada e estruturada, os personagens identificados e constituídos, e assim já temos condições de concluir que esse narrador, como ele mesmo se coloca, é o responsável pelo encontro; mais ainda, é ele mesmo que vive nas veias enquanto inventa sua ficção em que seus duplos de “quase vinte anos” e de “quase quarenta anos” se encontram:

Eles se ignoram. Porque pressentem que – *eu invento, sou o Senhor do meu invento absurdo e estupidamente real, porque o vou vivendo nas veias agora, enquanto invento* – se cederem à solidão um do outro, não sobrarão mais espaço algum para fugas como alguma trepada bêbada com alguém de quem não se lembrará o rosto dois dias depois, o pó cheirado na curva da esquina, a mijada sacana ao lado do garçom ausente de conflitos, mas compreensivo com qualquer tipo de porre alheio, um baseado sôfrego na lama do parque. Coisas assim, você sabe? Eu sim: amar o mesmo de si no outro às vezes acorrenta, mas quando os corpos se tocam as mentes conseguem voar para bem mais longe que o horizonte, que não se vê nunca daqui. No entanto, é claro lá: quando os corpos se tocam depois de amar o mesmo de si no outro.

Portanto, não se olham. E não sou eu quem decide, são eles. Não se deve olhar quanto olhar significaria debruçar-se sobre um espelho talvez rachado. Que pode ferir, com seus cacós deformantes. (ibidem, p.61, grifo nosso)

A aventura narcísica do narrador, debruçado sobre o aquário através do qual cria e observa, se revela assim uma construção ficcional complexa também pelo mergulho nas profundezas de si mesmo. Nessa relação demiúrgica¹¹ estabelecida consigo mesmo, de se criar e de se colocar como o intermediário entre a sua própria realidade e ficção, ele se reconhece fatigado de sua onipotência: “Esse estranho poder demiúrgico me deixa ainda mais tonto que eles, quando levantam e se abraçam demoradamente à porta do

¹¹ O intermediador da relação deus-homem. Na definição do dicionário Houaiss: “segundo o filósofo grego Platão (428-348 a.C.), o artesão divino ou o princípio organizador do universo que, sem criar de fato a realidade, modela e organiza a matéria caótica preexistente através da imitação de modelos eternos e perfeitos”.

bar, depois de pagarem a conta. Amantes, parentes, iguais: estranhos” (ibidem, p.67). É nesse momento que os dois personagens parecem ganhar autonomia, agora à revelia do controle do próprio narrador, “e sem que eu esteja prevenido, embora estivesse, porque fui quem armou esta cilada, de repente eles se olham bem dentro e fundo dos olhos um do outro”. E assim assistimos, enfim, ao encontro:

Porque então começa [...] eles se encontram e se olham. Eles se reconhecem, finalmente eles aceitam se reconhecer [...] É de outra forma que tudo acontece. Eles se contemplam sem desejo. Eles se contemplam doces, desarmados, cúmplices, abandonados, pungentes, severos, companheiros. Apiedados [...]. Durante muito tempo, um homem de quase quarenta anos olha com olhos molhados para um rapaz de quase vinte anos, que ele nunca tinha visto antes, no meio de um bar no meio desta cidade que já não é maia a dele. Enquanto esse olhar acontece, e é demorado, *o homem descobre o que eu também descubro, no mesmo momento [...] este é o rapaz mais triste do mundo.* [...] Ternos, pálidos, reais: eles se olham. Eles se acariciam as mãos, depois os braços, os ombros, o pescoço, o rosto, os traços do rosto, os cabelos [...] (ibidem, p.62-6, grifo nosso)

O encontro do rapaz ainda sem um futuro com o homem já com um passado, mas igualmente sem um futuro, revela, enfim, na sua sede de amor que o faz criar o seu objeto amado (“Há tanta sede entre eles, entre nós” (ibidem, p.64), a síntese do próprio narrador que, nas palavras do homem que hoje é ele, mas que também é o rapaz que um dia foi (“naquele mesmo tom desolado do rapaz que agora e para sempre tornou-se o rapaz mais triste do mundo, igual ao que ele foi, mas não voltará a ser, embora jamais deixará de sê-lo” (ibidem)), conclui:

– Você não existe. Eu não existo. Mas estou tão poderoso na minha sede que inventei a você para matar a minha sede imensa. Você está tão forte na sua fragilidade que inventou a mim para matar a sua sede exata. Nós nos inventamos um ao outro porque éramos tudo o que precisávamos para continuar vivendo. E porque nos inventamos, eu te confiro poder sobre o meu destino e você me confere poder sobre o teu destino. Você me dá seu futuro, eu te ofereço meu passado. Então e assim, somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só, esse é o eterno. (ibidem, p.65).

Nessa tríade que se forma entre o narrador e seus dois duplos insere-se ainda, a certa altura, uma quarta figura, a do leitor, que respalda mas também revive a criação do narrador. “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?” (ibidem, p.62). Nessa altura, é possível perceber que, na verdade, há ainda uma quinta figura encravada no conto, a própria presença do autor que se transmuta no

narrador e seus dois duplos, dirigindo-se à figura do leitor, que por sua vez também remete a uma espécie de relação terapêutica em que essa quarta pessoa, em vez de ler, ouve, como se depreende do trecho a seguir:

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 para introduzir Tui, a Alegria. E a alegria é o lago, não o aquário turvo, névoa, palavras baças: Netuno, sinastrias. E talvez exista, sim, pelo menos para suprir a sede do tempo que se foi, do tempo que não veio, do tempo que se imagina, se inventa ou se calcula. Do tempo, enfim. (ibidem, p.66)

Essa presença da quarta figura como leitor, podemos considerar, se estende a uma universalidade da particularidade vivida naquela relação triádica que parece se realizar na condição platônica por excelência continuamente vivida pelo autor, pela contemplação sempre de longe, sempre a distância, que marca a fantasia, mas também a solidão e a sede de amor de seu narrador. Essa “precariedade existencial” das personagens duplicadas ou mesmo triplicadas (em relação ao autor), remetendo ainda a um quarto elemento (o leitor em especial) atinge universalmente o homem na sua vulnerabilidade quanto à própria existência, ao tempo que transcorre, bem como a precariedade do próprio desejo:

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, 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, olhos molhados, sem coragem de tocá-lo. Alto de noite, certa loucura, algum álcool e muita solidão.

No último parágrafo do conto, o narrador/autor, também à maneira dos seus personagens criados, suspira gelado e se desfaz, assim, de sua criação (auto)ficcional, abandonando também seu “leitor”:

Quero mais um uísque, outra carreira. Tudo aos poucos vira dia e a vida – ah, a vida – pode ser medo e mel quando se entrega e vê, mesmo de longe. Não, não quero nem preciso nada se você me tocar. Estendo a mão. Depois suspiro, gelado. E te abandono. (ibidem, p.68)

A suposta relação terapêutica entrevista na presença dessa quarta pessoa que “ouve” talvez possa ser recuperada ainda pela dedicatória presente no peritexto do

conto. Caio o dedica a Ronaldo Pamplona da Costa, analista com quem à época se submetia a sessões de psicodrama, corrente psicanalística que pesquisa a intervenção nas relações interpessoais ou mesmo de uma pessoa consigo mesma em relação a um grupo e entre grupos. Essa relação de Caio com seu terapeuta lhe rendeu também a escrita do conto “A hora do aço”, inserido em *Ovelhas negras*. No texto de apresentação a esse conto, Caio escreve: “Este é literalmente um sonho que tive. Não conseguia tirá-lo da cabeça, então contei para meu analista que disse: ‘Escreva’, Escrevi, absolutamente fiel ao sonho, o que não o tornou menos misterioso. O original é de 1986” (Abreu, 1995b, p.209). Seria possível compreender esse conto de *Ovelhas negras* pela interpretação de uma “autoficção fantástica” segundo a categorização de Vincent Colonna. Num certo sentido, ele guarda algumas semelhanças com “O rapaz mais triste do mundo”, na medida em que o narrador conta o encontro entre dois homens numa luta ou dança (como numa capoeira) na qual também se vê enredado à sua revelia, sem porém conseguir reconhecer a face dos dois homens, ainda que os pressinta familiares. Seria possível talvez aproximar esse conto do outro numa perspectiva de um possível prototexto, considerando que ambos são praticamente da mesma época, mas não há elementos históricos ou biográficos que possam justificar satisfatoriamente essa aproximação.

Uma pista ainda potente em relação ao autor quanto a “O rapaz mais triste do mundo” pode ser percebida na observação do “homem” ao revelar ao “rapaz” a sua relação familiar por ocasião de sua presença junto aos seus na visita que fazia ao pai em razão do dia que lhe é dedicado em homenagem: “eles não olham para mim, eles ficam lá naquela segurança armada de família que não admite nada nem ninguém capaz de perturbar o seu sossego falso, e não me olham, não me vêem, não me sabem. Me diluem, me invisibilizam, me limitam àquele limite insuportável do que eles escolheram suportar, e eu não suporto [...]” (ibidem, p.64). Em carta estrita aos pais Zaél e Nair datada de 12 de agosto de 1987, por coincidência uma quarta-feira imediatamente posterior ao dia dos pais daquele ano, surpreendemos um Caio que lhes pede perdão por alguma rispidez, alguma ausência e, sobretudo, pela sua incontornável solidão de um homem de quase quarenta anos que com dificuldade aprende a ser adulto:

Querida mãe, querido pai,
não sei mais conviver com as pessoas. Tenho medo de uma casa cheia de pais e mães e irmãos e sobrinhos e cunhados e cunhadas. *Tenho vivido tão só durante tantos – quase 40 – anos.* Devo estar acostumado.

Dormir 24 horas foi a maneira mais delicada que encontrei de não perturbar o equilíbrio de vocês – que é muito delicado. E também de não perturbar o meu próprio equilíbrio – que é tão ou mais delicado.

Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples como “eu gosto de você”. Gosto de mim. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. *Uma pessoa que escreve sobre a vida – como quem olha de uma janela – mas não consegue vivê-la.*

Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco – todas as pessoas são loucas, inclusive nós; amor encabulado – nós, da fronteira com a Argentina, somos especialmente encabulados. Mas amor de verdade. Perdoem o silêncio, o sono, a rispidez, a solidão. Está ficando tarde, e eu tenho medo de ter desaprendido o jeito. *É muito difícil ficar adulto.* (Abreu, 2002, p.153, grifos nossos)

A carta parece expor ainda com maior nitidez e realidade aquilo que o conto expressa por meio da ficção: o estado de solidão de Caio Fernando Abreu aos quase quarenta anos, como o escritor que se tornou no caminho tomado aos quase vinte anos: “Uma pessoa que escreve sobre a vida – como quem olha de uma janela – sem conseguir vivê-la” (ibidem).

“O rapaz mais triste do mundo”, podemos concluir, resulta assim numa das mais complexas criações autoficcionalis de Caio Fernando Abreu, aqui considerada no contexto da conceituação proposta por Vincent Colonna como antes anunciamos. Em sua fatura, o conto conjuga, de um lado, uma auto-análise psicológica, com a composição e leitura da própria personalidade de um modo totalmente inusitado na literatura brasileira; e, de outro lado, uma força inesgotável do autor quanto à sua capacidade literária de criar suas ficções e nela se colocar justificando de modo convincente sua escrita autoficcional. Nossa leitura vem assim respaldar aquela de Stephen Wassall (1991, p.48), ao considerar a carência e a sede de amor do “narrador”:

The story as a whole is revealed as a therapeutic exteriorization of this need; it is tinged with a disappointment and muted anguish, a wariness with the burden of omnipotence, with a willfull, self-destructive duplicity. The truly creative process involved in the writing of fiction discipline the creator above all when he attempts to convince himself with linguistic and structural sleight of hand that reality and fiction are one and the same.

As such, it is an original slice of autobiography, integrating psychological and artistic self-analyses, cleverly presented through a selective exergis of the fictional process. We witness the creation of a private world to make a

*philosophical point on the irrelevance, evanescence, the vanity of human existence, and the even greater presumption of a comprehending readership.*¹²

“Bem longe de Marienbad”: “**essa procura-de-alguém-que-não-está-lá-e-que-também-procura-por-alguém-que-é-procurado**”

A frase entre hífens que ilustra esse subtítulo foi escrita por Caio em uma carta de 3 de fevereiro de 1994 (Abreu, 2002, p.284) ao amigo Gerd Hilger, seu tradutor de *Onde andaré Dulce Veiga* para o alemão. A sentença parece apresentar de forma resumida o enredo da novela “Bem longe de Marienbad”, que originalmente foi escrita em francês e, antes de ser assim intitulada, recebia o título “O leopardo dos mares”, com subtítulo em francês “Journal d’une ville sinistrée”, conforme Caio comenta sobre ela com a também amiga Maria Adelaide Amaral, em carta de 29 de dezembro de 1992 (Abreu, 2002, p.256).

Além do conto escrito em 1995 “Depois de agosto”, coletado em *Ovelhas negras*, esse foi um dos últimos textos escritos por Caio, publicado ainda em vida originalmente na França, com o título já definitivo de “Bien loin de Marienbad”. Desses últimos textos, conta ainda *Onde andaré Dulce Veiga*, seu segundo e último romance, publicado em 1990. A novela foi enfim traduzida e editada no Brasil, compondo as histórias estrangeiras que Caio pretendia publicar, e que, postumamente, acabou resultando no livro *Estranhos estrangeiros* pela Cia. das Letras em 1996, logo após a morte do autor, organizado pelos amigos, como já comentamos antes.

A origem da novela se deu por uma ação intermediada por sua então tradutora francesa, Claire Cayron,¹³ que conseguira para Caio uma bolsa para a “Maison de Écrivains Étrangers”, em Saint-Nazaire, onde permaneceria num período de dois meses

¹² “O conto como um todo se revela como a exteriorização terapêutica dessa falta; manchado de um desapontamento e de uma angústia silenciosa, de um cansaço com a obrigação da onipotência e uma desejada duplicidade autodestrutiva. Os verdadeiros processos criativos envolvidos no escrever ficção disciplinam o criador, acima de tudo, quando ele tenta convencer a si mesmo com seu talento inato e domínio da estrutura lingüística de que a realidade e a ficção são apenas uma e mesma coisa. Como tal, trata-se de um trecho original de autobiografia, que integra uma auto-análise psicológica e artística, apresentada de forma inteligente por meio de um exergo seletivo do processo ficcional. Testemunhamos a criação de um mundo privado, para provar filosoficamente a irrelevância, a evanescência e a vaidade da existência humana, e a presunção, ainda maior, de uma leitura compreensiva.” Agradeço a Paula Dip a gentileza dessa tradução.

¹³ A tradutora Claire Cayron faleceu em 2 de julho de 2002, aos 67 anos. A novela é dedicada a ela e ao também tradutor Alain Keruzoré. Foi Claire quem informou sobre a epígrafe pretendida por Caio para suas histórias estrangeiras: “Pareço uma dessas árvores que se transplantam, que têm má saúde no país novo, mas que morrem se voltam à terra natal”, de Miguel Torga.

a vencer em 31 de dezembro de 1992, com todas as despesas pagas, num amplo apartamento, com a condição de, ao deixar a “Maison”, entregar aos patrocinadores um texto qualquer produzido no período com a finalidade de sua publicação pela Arcane XVII, a editora da instituição mantenedora.

Em depoimento gravado para a televisão francesa como parte do compromisso, Caio relata que, pela primeira vez em sua vida, sentira-se de fato um “escritor” por estar vivendo aquela experiência, tendo total liberdade para criar, livre das obrigações cotidianas ou dos “biscates culturais”, como dizia ter que se submeter no Brasil, para poder sobreviver. Paralelamente, no Brasil, enfrentava uma difícil situação financeira, tendo até mesmo sido despejado do apartamento onde morava, sendo acolhido em sua volta pelo amigo e “espécie de secretário” Gil Veloso que cuidara de guardar seus pertences e despachar alguns móveis para um guarda-móveis, até que se resolvesse enfim a questão de moradia em São Paulo. Esse contraste aparece em sua carta a Maria Adelaide Amaral de 29 de dezembro de 1992: “Poucas vezes me senti tão bem, você acredita? Eu que, no Brasil, desde que voltei da outra viagem, em junho de 91, me sentia a última das cadelas...” (Abreu, 2006a, p.217). Nas muitas cartas que enviou aos amigos no período, os comentários sobre essa felicidade eram comuns, embora sua situação geral o fizesse cada vez mais experimentar a sensação de sempre ser um estrangeiro dentro de seu próprio país, além da intransponível solidão que o acompanhava onde quer que fosse ou estivesse. Sem perder o humor, contudo, assim ele se refere ao seu momento ao amigo e cineasta Guilherme de Almeida Prado em carta de 19 de novembro de 1992: “Toda Benedita tem seu dia de Maria Antoinette: me deram um ap. com três quartos, com absolutamente tudo, para escrever alguma coisa – qualche chose mesmo, é super relax – para a editora da Maison – a Arcane 17” (Abreu, 2002, p.243). A Maria Adelaide Amaral, na carta de 10 de novembro de 1992, ele ainda informa:

Por aqui já passaram Ricardo Piglia, que deixou um texto lindo, Goytisolo, Reinaldo Arenas (ficou três dias – tinha medo de jogar-se pela janela, um 10º andar – e acabou mesmo fazendo isso, seis meses depois em New York), mais dinamarqueses, africanos, para nós desconhecidos. Atualmente, a outra bolsista é uma dramaturga tcheca, de Praga, encantadora, chamada Daniella – sobrenome incompreensível. É astróloga e membro de uma sociedade chamada “Amigos de Kafka”. Semana que vem chegam três escritores do Báltico – Lituânia, Estônia e Letônia – de nomes impronunciáveis. (Abreu, 2002, p.238)

Sobre a novela propriamente, diz ainda nessa mesma carta: “comecei a tentar escrever quelque chose que ainda não sei bem o que é. Seja o que for, gira em torno desta frase de Camille Claudel numa carta a Rodin, que me obceca há anos: *‘Il y a toujours quelque chose d’absente qui me tourmente’*” (ibidem, p.239). Essa mesma frase, aliás, se organiza na novela como sua epígrafe, e é esse o sentimento que regerá todo o enredo da novela. Em crônica de 3 de abril de 1994 para o jornal *O Estado de S. Paulo* (Abreu, 2006b, p.100), Caio relata com detalhes como foi seu encontro com essa frase que ora lhe serve de epígrafe, mas também de chave de leitura de sua novela, quando não de sua obra toda. Ele conta que num dia de muita tristeza e abandono, circulando por Paris, acabou defronte à casa onde morara Camille Claudel:

Então sentei num banco do Quai de Bourbon, de costas para o Sena, acendi um cigarro e olhei para a casa em frente, no outro lado da rua. Na fachada estragada pelo tempo lia-se numa placa *“Il y a toujours quelque chose d’absente qui me tourmente”* (Existe sempre alguma coisa ausente que me atormenta) – Frase de uma carta escrita por Camille Claudel a Rodin, em 1886. Daquela casa, dizia a placa, Camille saíra direto para o hospício, onde permaneceu até a morte. Perdição de amor, de talento e de loucura. [...] Que algo sempre nos falta – o que chamamos de Deus, o que chamamos de amor, saúde, dinheiro, esperança ou paz. Sentir sede, faz parte. E atormenta.

Como a vida é tecelã do imprevisível, e ponto dado aqui vezenquando só vai ser arrematado lá na frente. Três anos depois fui parar em Saint-Nazaire, cidadezinha do estuário do rio Loire, fronteira sul da Bretanha. Lá, escrevi uma novela chamada *Bem longe de Marienbad*, homenagem mais à canção de Barbara que ao filme de Resnais. (ibidem, p.101)

O enredo da novela narra, em linhas gerais, a ânsia de um personagem, sem nome e sempre referido em primeira pessoa, que chega a uma cidade “*sinistrée*” em busca de outro personagem, de cujo nome apenas se conhece a inicial K, buscado de modo apaixonado, pressentido nos ambientes pelo seu cheiro, talvez também pela sua energia deixada nos lugares por onde passou ou supostamente ainda permanece. É assim que o personagem narrador chega ao local, um prédio, onde, presume, K o esteja supostamente esperando. As cenas vão se sobrepondo como num filme, o personagem toca o interfone, que não responde:

Experimento a porta de entrada, não chego a compreender por que ainda continua aberta a estas horas, o que seria impensável e arriscado nas cidades de onde venho. Empurro a porta, entro, chamo o elevador e até que chegue calculo o andar onde certamente K deve estar, nem escrevendo nem assistindo à televisão, mas talvez dormindo esquecido de tudo, inclusive de mim, da minha chegada, e abrirá a porta um tanto mal-humorado, se saber ao certo se faço parte d um sonho

que não estava sonhando ou de uma realidade que ele mesmo inventou, tão distraído que depois esqueceu ou teve preguiça de esperar que acontecesse. (Abreu, 1996, p.27)

Procura o apartamento e descobre que também essa porta está aberta, e novamente fantasia que K a deixara aberta à sua espera àquela hora da noite, talvez já madrugada. Pela janela, vê o bairro que se estende do outro lado da rua, que lhe disseram chamar-se Petit Maroc: “Um pequeno Marrocos, duvido, pois visto de cima não há nada nele que lembre arcos mouriscos, vielas tortuosas, punhais afiados, meninos descalços meio mendigos, meio prostitutas, e o vento que sopra de lá certamente não é o siroco nem vem do deserto” (ibidem p.28). Caminhando pela sala, encontra uma estante com livros onde imagina haja “qualquer coisa inesperada feito um novo romancista búlgaro ou poeta letão de nome impronunciável” (ibidem). Vê na janela um pássaro que logo identifica como uma gaiivota com a qual interage; ao mesmo tempo, percebe-se tristíssimo. Vasculha os quartos na esperança de encontrar K, pois julga ter sentido seu cheiro naquele ambiente:

Quero apenas estender minha mão no escuro, abrir a porta e entrar no quarto, mas não consigo deixar de ver a mim mesmo, ainda em silêncio, ainda agitado, sentado à beira da cama onde K deve dormir, e sem acender a luz de cabeceira, sentindo dentro do sono minha presença e meu cheiro, abriria os olhos antes que eu pudesse distender os dedos do braço que acabei de alongar em direção a ser rosto adormecido – então segura meus dedos abertos no ar, um segundo antes do gesto. Estou agitado e desfeito e confuso e não quero pensar em absolutamente nada antes de abrir essa porta. (ibidem p.30)

A fantasia da presença de K logo se esvanece: “Eu estou sorrindo quando abro a porta do último quarto. A cama de casal está feita [...] K não está no quarto, nem ninguém mais” (ibidem, p.31). Adormece e acorda no dia seguinte com um céu resplandecente, dando-se conta de que a paisagem vista pela janela confirma “– Estou em Saint-Nazaire”. Continuo nessa cidade estranha, e a ausência de K também continua dentro do apartamento [...]” (ibidem p.32). Caminha pelo apartamento em busca de sinais, rastros, pistas, manchas, e não encontra nada. Vê do outro lado do estuário a cidade que lhe disseram chamar-se Saint-Brévin-les-Pins. Repete para si mesmo “bem, paciência, querido, ainda não será desta vez que.” (ibidem, p.33). No escritório, encontra uma pasta roxa contendo alguns textos, dentre eles percebe a letra de K e um excerto de um escritor chamado Reinaldo Arenas, que diz não conhecer, assim reproduzido: “*Aún no sé si es el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para um desterrado –*

como la palabra lo indica – no haya sitio en la tierra. Solo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podré contemplar, que acojan mi terror”¹⁴ (ibidem, p.34). Ainda dentre os textos encontrados, destacam-se “um mapa da cidade de Praga com os nomes de Daniela e Johana ao lado da palavra *laska* [amor em checo]”, “o catálogo de um programa de leituras e palestras de escritores da Estônia, Lituânia e Letônia”, “recortes de entrevistas com uma cantora de Cabo Verde, mulata e gorda, chamada Cesária Evora”, trechos de poemas de Fernando Pessoa anotados com a letra de K, “a capa rasgada de um livro de bolso chamado *Les nuits fauves*, de Cyril Collar” etc.

Um longo texto de K, escrito em itálicos, também é encontrado, e pela sua leitura se depreende que K estivera naquele local até o início da noite anterior à espera do “Leopardo dos mares”, que ele saberia reconhecer pela tatuagem que esse traz no braço esquerdo, e que então não chegara:

Esse é o trigésimo dia. O ciclo está completo e não encontrei o Leopardo dos mares. Já não sei ao certo se alguém me contou, se leram nas cartas nas runas, mas estava certo de que ele estaria aqui e só por isso vim. Procurei-o no porto, nos cafés, na praia, pelas esquinas e barcos. Olhei tudo e todos muito atentamente. Sei que o identificaria por aquela tatuagem no braço esquerdo – um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes espumantes. E mesmo que fizesse frio e eu não pudesse ver seus braços, reconheceria de longe seus olhos de jade. E se usasse óculos escuros, eu assobiaría aquela canção até que ele me escutasse. Sem ele, não vejo sentido em continuar nesta cidade. Que todos me perdoem, mas escrever agora é recolher vestígios do impossível. Para encontrá-lo, e isso é tudo o que me importa, eu parto. (ibidem, p.39).

O personagem-narrador descobre então que K ali estivera de fato à sua espera, e que decidira sair em sua procura por acreditar que ele não chegaria ao fim daquele ciclo que se fechava naquele dia. Diante dessa constatação, decide, então, também partir em busca de K, levando consigo sem perceber um pequeno envelope que só descobre já no trem, estando novamente em busca de K. No envelope encontra anotada com a letra de K a canção francesa “Marienbad”, interpretada pela cantora Barbara:

*Je me souviens de vous
Et de vos yeux de jade,
Là-bas, à Marienbad,
Là-bas, en Marienbad.*

¹⁴ “Não sei ainda se é o lugar onde eu possa viver. Talvez para um desterrado – como a palavra indica – não haja lugar na terra. Queria apenas pedir a este céu e a este mar, que por uns dias ainda poderei contemplar, que acolham meu terror.”

*Mais, où donc êtes-vous ?
Avec vos yeux de jade,
Si loin de Marienbad,
Si loin de Marienbad.*¹⁵

O narrador-personagem então lê ainda na mesma folha anotada: “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro”, e brinda K: “Aos caminhos, repito, erguendo o envelope no ar. Como um brinde” (ibidem, p.41). Ao brindar K, introduz um cassete em seu walkman e, ouvindo então a mesma canção referida por K, acaricia em seu braço a tatuagem de um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes, revelando-se ser exatamente aquele que também K buscava, mas que mais uma vez se desconstruíram por rotas opostas, e mais uma vez se põem um em busca do outro.

A novela, em tudo uma história ficcionalmente bem construída, revela as ações opostas dos personagens em busca um do outro, pela sede que um tem em relação ao outro. Mas antes de procurarmos interpretar essa novela, devemos registrar que mais uma vez se constata que Caio toma uma experiência sua como motivo de sua ficção. Assim, compreendemos que na condição de criar livremente, mais uma vez Caio toma o seu próprio cotidiano como referência para transformá-lo em ficção. Não bastasse assim a cidade da ficção ser exatamente Saint-Nazaire, onde ele realmente se encontrava, podemos ainda encontrar muitas outras referências daquele breve cotidiano do autor vivido na “Maison de Écrivains Étrangers” em suas muitas cartas escritas à família e aos amigos nesse período. Em razão disso, ao apresentarmos a narrativa, pareceu-nos conveniente destacar um ou outro elemento para uma história que, na verdade, poderia ter sido contado de modo até muito breve.

Na carta escrita a Guilherme de Almeida Prado já citada, Caio informa sobre Cyril Collard como aparece no texto ficcional. Conta que a “Maison” oferece aos seus hóspedes uma carteirinha para entradas gratuitas em teatros e cinemas, cujos filmes estriam simultaneamente em Paris e Saint-Nazaire: “Do que vi até agora, adorei o *Lunes de fiel*, de Polanski, doentíssimo, e com um Peter Coyote sensacional – e um cineasta novo, chamado Cyril Collard [...] escreveu um romance autobiográfico e transformou-o em filme; é esse *Les nuits fauves*” (Abreu, 2002, p.243), tal como o livro que surpreendemos nas mãos do personagem-narrador da novela. Além dessa

¹⁵ “Lembro-me de você / E de seus olhos de jade / Lá, em Marienbad / Lá, em Marienbad / Mas, onde está você? / Com seus olhos de jade / Tão longe de Marienbad / Tão longe de Marienbad.”

informação, ainda na mesma carta, como se repete em outras, têm-se os comentários sobre os locais citados na ficção: “A bruma espessa dissipou-se, c’est le crepuscule. Dá para ver Saint-Brévins les Pins do outro lado da baía [...] Minha janela do escritório dá para o porto e para a zona boêmia – o Petit Maroc, mas tenho me comportado” (ibidem, p.244); “Também ouço muito a Nana Caymmi daqui – Barbara” (ibidem). É nessa carta, também, que Caio se refere à gaivota que está presente no texto ficcional: “converso com a Isabelle,¹⁶ que mora na janela da cozinha – do lado de fora: é uma gaivota. Talvez tudo isso seja, quem sabe, um lugar muito próximo da felicidade” (ibidem, p.245). Na carta a Hilda Hilst de 26 de novembro de 1992, com também na que escreve aos pais, Caio comenta sobre a presença de outros hóspedes da “Maison”: “Semana passada vieram – imagine – 15 escritores da Lituânia, Estônia e Letônia, para palestras e debates” (ibidem, p.246). Também na carta citada anteriormente a Maria Adelaide Amaral, Caio se refere a uma oração encontrada na catedral de Nantes, tal como aquela surpreendida pelo personagem-narrador em meio aos papéis dispersos da pasta roxa que aparece na novela:

*Notre-Dame des Flots,
les flots montants de la tendresse,
l’abondance coulant à flots
et le coeur remis à flot.
La flot débordant de la joie,
le soleil entrant à flots
et la paix à grands flots...* (Abreu, 1996, p.35)

Uma situação ainda “real” (e as aspas aqui são intencionais) espelhada no texto ficcional da novela é revelada por Caio em sua crônica “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas”, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* de 27 de novembro de 1994 e recolhida em *Pequenas epifanias* (Abreu, 2006b, p.127-9). A pretexto de comentar o lançamento da comovente autobiografia de Arenas, *Antes que anoiteça*, no Brasil, Caio relata como teria sido então seu “encontro” com o escritor cubano numa madrugada de novembro de 1992 em Saint-Nazaire, cidade “*sinistrée*”, “mágica a ponto de ter um dólmen druídico na praça central” (ibidem, p.127).

¹⁶ O nome é uma homenagem à atriz francesa Isabelle Adjani, que também já protagonizou no cinema a trágica história de Camille Claudel, interpretando a mulher do escultor francês Auguste Rodin. Novamente a referência da epígrafe do texto reaparece.

Foi uma noite de tempestade, loucas gaivotas que batiam-se contra as vidraças do terraço. Insone fiquei lendo *Méditations de Saint-Nazaire*, de Arenas, que só vagamente conhecia [...] Impressionado com o texto, decorei suas últimas palavras: “*Aún no sé si es el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para um desterrado – como la palabra lo indica – no haya sitio em la tierra. Solo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podré contemplar, que acojan mi terror*”. Repeti feito oração, e dormi. Acordei ouvindo o ruído da máquina de escrever do escritório. Fui até o corredor, espiei. Em frente à janela, um homem moreno contemplava a tempestade enquanto escrevia. Parecia chorar. Estremeci, ele desapareceu. Tô pirando, pensei. E voltei a dormir.

Pela manhã contei a história a Christian Bouthemy, poeta e editor da Arcane 17. Descrevi o homem. Parece Reinaldo Arenas, ele lembrou, que ficara por lá apenas uma semana da temporada de dois meses. Estava com aids, tinha medo de se jogar pela janela. Preferiu voltar a Nova York e suicidar-se com uma overdose de barbitúricos e álcool, depois de concluir sua autobiografia, este *Antes que anoiteça*. Consegui o livro em francês [...] mastiguei suas últimas palavras como se fossem cacos de vidro. Não suportava ler, nem conseguia parar. Jamais sofri tanto com um livro – nem mesmo *Fome*, de Knut Hamsun, ou *A morte de Ivan Ilitch*, de Tostói. (ibidem, p.128)

Observe-se que essa passagem reproduz exatamente o texto de Arenas citado na novela, espelhando na leitura do autor a mesma leitura do personagem-narrador. Essas informações da crônica permitem ainda confirmar, na ficção, o então desconhecimento do nome de Arenas pelo personagem da novela.

Voltando, porém, ao enredo de “Bem longe de Marienbad”, podemos nele vislumbrar um tema recorrente em Caio e suas ficções, tal como temos procurado mostrar aqui, ou seja, a busca de si mesmo e a busca do Outro, ou a busca de si no outro ou vice-versa, quando não a recorrente busca da concretização de um amor verdadeiro. É assim que a sentença antes citada “essa procura-de-alguém-que-não-está-lá-e-que-também-procura-por-alguém-que-é-procurado” quase que matematicamente resulta no encontro de si mesmo pelo encontro do Outro. Percebemos já desde o início da novela o quanto o narrador se entrega a “fantasiar” esse encontro que, no entanto, lhe parece cada vez mais distante, mais impossível de realmente se efetivar, sempre correndo na contramão de suas expectativas. Tanto é assim que mesmo para o personagem parece bastar a fantasia dessa busca, uma vez que ouvir a música sugerida pelo Outro pode surtir o mesmo efeito que uma criação ficcional pode produzir em sua vida. Mas essa busca pode também revelar-se a própria busca pela ficção que Caio ali se propunha a fazer, e nesse sentido, novamente, é a ficção que parece preencher sua solidão, seu vazio desse amor jamais encontrado. Talvez seja por isso mesmo que Caio declarou certa vez que preferia as suas ficções pela certeza de que elas jamais o rejeitariam.

Há ainda um estranha personagem nessa novela que os comentários antes apresentados propositalmente não chegou a contemplar, mas que nos parece um elemento importante a ser considerado nessa possível interpretação. Trata-se da figura de um senhor, um velho manco, de paletó xadrez, que aparentemente persegue o personagem-narrador, às vezes o cumprimenta, ou pelo menos o está observando a todo instante, da e na rua, na estação, em todos os lugares, e do qual por vezes o personagem-narrador parece ouvir ou supor ouvir seus passos mancospelo cimento, pelas calçadas, pela estação. A figura desse senhor parece não representar um papel determinante no enredo que evidencia o desencontro dos dois personagens em busca de si mesmos no outro, e talvez por isso mesmo a tenhamos em segundo plano no enredo, ainda que nele muito presente. Reconhecendo, portanto, essa presença que se interpõe entre o personagem-narrador e sua busca, ousamos interpretá-la como possivelmente a figuração da própria ficção do autor que constante e sorrateiramente pisca para ele, lembra-o de que ela está ali presente, e o observa e o segue, ainda que com seu passo manco e desajeitado por vezes possa preocupá-lo, causar-lhe certa insegurança, como aquela que realmente vivia numa cidade estrangeira, em meio a um cenário de um passado de dor e destruição como o da bela, mas também trágica, Saint-Nazaire, destruída pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, “*sinistrée*” como ele refere, depois totalmente reconstruída.

Essa suposta figuração de sua ficção, assim manca, talvez procurasse sempre lembrar ao autor uma realidade que, além da sua, também parecia carente de salvação, tal como se percebe no trecho em que o narrador-personagem lista vários fatos tristes da realidade em curso no momento em que se ocupava da busca de K, como “as caras encaveiradas das crianças negras da Somália [...], bombardeios em Sarajevo; um mapa com as estatística da Aids na África marcadas em tarjas negras [...]”, tal como se depreende da carta que Caio escreveu em dezembro de 1992 de Saint-Nazaire a Maria Clara Cacaia Jorge: “Por enquanto, apesar do frio, da Somália, da Iugoslávia, tudo em paz” (Abreu, 2006a, p.211). Essas questões reais e doloridas sempre incomodaram Caio, lançando-o em questionamentos sobre que poder teria a literatura para a transformação dessa realidade. Foi nesse sentido que seu terapeuta certa vez o convenceu a continuar escrevendo destacando que todo escritor tem como função ser o “biógrafo da emoção”, pois é assim que a literatura pode realmente dizer ao homem sobre o que ele é, sobre o que ele busca. Nesse caminho, a busca do outro, a busca de si mesmo, a busca de K representa mais que a busca de um amor mesquinho ou de uma

realização pessoal, mas a compreensão de si mesmo pelo Outro. Se Caio se sentia tão feliz naquele momento em que se reconhecia de fato um escritor, que mais lhe faltaria senão a busca de seu amor personificado na simples abreviação K?

“Depois de agosto”: a trajetória de um conto “real”

Em artigo intitulado “Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu”, o professor e crítico Jaime Ginzburg (2006, p.367) inicia seu texto afirmando que “Em poucos momentos da produção cultural brasileira recente encontramos uma tragicidade tão crua como em ‘Depois de agosto’ de Caio Fernando Abreu”, passando a abordar o conto a partir de sua cena inicial, em que o personagem deixa o hospital, onde estivera internada, amparado por dois amigos. Ginzburg identifica assim o conto como o relato de uma experiência de limite, mas também como uma situação de exílio vivida pelo personagem, não no sentido geopolítico, mas como um “colapso do sujeito”,

cujas estruturas mais básicas foram irreversivelmente atingidas, levando-o a olhar para si mesmo à distância, como se fosse outro, e paradoxalmente ainda ele mesmo, e a olhar a realidade externa ambigualmente, como se estivesse em um campo-limite, integrado a ela, mas ao mesmo tempo percebendo, em iluminações profanas (para usar o termo com José Miguel Wisnik), contornos e traços imperceptíveis no cotidiano. (ibidem, p.370)

O conto, publicado no livro *Ovelhas negras*, foi o último escrito por Caio F. e se constitui como o único inédito do livro que reúne textos dispersos ao longo de sua carreira. O texto se organiza com base em treze subtítulos, quais sejam: “Lázaro”, “Primavera”, “Jade”, “Anunciação”, “Oriente”, “Soneto”, “Fuga”, “Sonho”, “Capitulação”, “Espelho”, “Valsa”, “Finais” e “Bolero”, e se abre com a seguinte cena do primeiro subtítulo:

Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que ele pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos. Anjos da guarda, um de cada lado. Enumerou: tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada, tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo. Tentando não ver os túmulos, mas sim a vida louca dos túneis e viadutos desaguando na Paulista, experimentava um riso novo. Pé ante pé, um pouco para não assustar os amigos, um pouco porque não deixava de ser engraçado estar de volta à vertigem metálica daquela cidade à qual, há mais de um mês, deixara de pertencer.

Vamos comer sushi no japonês que você gosta, disse a moça do lado esquerdo. E ele riu. Depois vamos ao cinema ver o Tom Hanks que você adora, disse o rapaz do lado direito. E ele tornou a rir. Riram os três, um tanto sem graça, porque a partir daquela manhã de agosto, embora os três e todos os outros que já sabiam ou viriam a saber, pois ele tinha o orgulho de nada esconder, tentassem suaves disfarçar, todos sabiam que ele sabia que tinha ficado tarde demais. Para a alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobretudo para o amor, suspirava. Discreto, pudico, conformado. Nunca mais o amor era o que mais doía, e de todas as tantas dores, essa a única que jamais confessaria. ((Abreu, 1995b, p.246-7)

Na primeira frase percebemos já a questão temporal sugerida no próprio título do conto, referindo o mês de agosto como o período do sofrimento vivido pelo personagem que ora deixa o hospital. Essa questão temporal, antes mesmo de adentrarmos o conto para tratar da possível vida do personagem a partir dessa cena, nos leva a propor uma leitura dos fatos antecedentes que levaram-no a viver aquele momento de necessidade de recriação de vida, ainda que “tarde demais”. Propomos, assim, aqui – lançando mão de um recurso também comum em Caio –, uma espécie de *flashback* de fatos que remontam a um momento específico do início de sua carreira de escritor e que, depois, repercute nos momentos que antecedem a cena inicial do conto e a temática que ele encerra.

À guisa de um flashback

Ainda como um jornalista desconhecido aos 23 anos, trabalhando como pesquisador e redator nas revistas cariocas *Manchete* e *Pais & Filhos*, e carregando consigo seus primeiros livros recém-publicados no ano de 1970 – os contos de *Inventário do irremediável* e o romance *Limite branco* escrito em 1966 –, em meio aos seus primeiros, e muitos, deslocamentos geográficos entre Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Caio Fernando Abreu enviava seus contos para o “Suplemento Literário Minas Gerais” na esperança de vê-los publicados, procurando consolidar assim sua incipiente carreira de escritor. Foi assim que, em 29 de maio de 1971, na página 9 daquela edição, “Carta para além do muro” despontou como mais um conto do jovem escritor que somente iria por fim ser conhecido no meio editorial, e literário, uma década depois, com a publicação do livro *Morangos mofados*, ainda hoje um marco na literatura brasileira dos conturbados anos 1980.

Em carta à escritora e amiga Hilda Hilst, datada de 8 de março de 1971, do Rio, Caio F. conta, com satisfação, acreditar enfim ter encontrado a sua forma, reconhecendo-se talvez o único a fazer uma literatura “pop” no Brasil de então:

Estou escrevendo coisas estranhíssimas: consegui fundir toda aquela subjetividade com elementos mágicos, políticos e até ficção-científica. A linguagem é mais simples, depurei muito e consegui uma coisa mais singela, isto é, um contraste: a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas. (Abreu, 2002, p.417)

Essa forma e esse conteúdo certamente podem ser verificados nesse seu conto do “Suplemento Literário Minas Gerais” da mesma época, escrito como um longo relato em primeira pessoa, como uma carta a um suposto leitor (o outro) muito esperado e desejado cuja visita não aconteceu, nem mesmo por meio do ansiado telefonema, o que teria gerado a necessidade da escrita da carta.

Ao longo da escrita, em fluxo contínuo como o da consciência – o que faz pensar que talvez nem tenha sido objetivamente escrita a tal carta, mas tão-somente pensada ou idealizada –, interrompido apenas já próximo de seu final por uma linha e meia pontilhada – “[...] Parei um pouco de escrever para olhar pela janela e principalmente para ver se eu conseguia deter o parafuso entrando no pensamento. Acho que consegui” –, fica-se sabendo tratar-se de um narrador-personagem (autor implícito como imagem do autor real criado pela escrita) aprisionado numa espécie de manicômio, mantido entre quatro paredes brancas, que mantém guardado em meio às suas roupas um pedaço de maçã recebida na última visita, que, pelo estado de apodrecimento, lhe informa sobre o suposto tempo transcorrido entre uma visita e outra, um telefonema e outro, que de fato parecem não acontecer. A postura do narrador-personagem é de uma mansidão controlada, conforme se pode depreender de suas conjeturas ao justificar a necessidade de escrita da carta:

Talvez mesmo conseguisse dizer tudo aquilo que escondo desde o começo, um pouco por timidez, por vergonha, por falta de oportunidade, mas principalmente porque todos me dizem sempre que sou demais precipitado, que coloco em palavras todo meu processo mental (*processo mental*: é exatamente assim que eles dizem, e eu acho engraçado) e que isso assusta as pessoas, e que é preciso disfarçar, jogar, esconder, mentir. Eu não queria que fosse assim. Eu queria que tudo fosse muito mais limpo e muito mais claro, mas eles não me deixam, você não me deixa. (Abreu, 2005, p.249)

O conto-carta, espelhando uma forma fixa como de uma fotografia, tal como pretendia Cortázar para o gênero, revela, na verdade, tratar-se de uma “anticarta”, na medida em que nada efetivamente conta, a não ser que algo precisa ser dito, e essa necessidade de mostrar-se do personagem-narrador parece ser a própria razão de ele estar circunscrito, ou mesmo preso, a esse espaço murado, impedido por “eles” – assim nomeados e identificados pelo pronome pessoal dêitico os virtuais “algozes” – de se mostrar como realmente é ou acredita ser: “eles dizem que se eu me mostrar como realmente sou você vai ficar apavorado e nunca mais vai aparecer nem telefonar” (ibidem, p.249-50). Percebe-se, assim, tratar-se de uma pessoa privada de sua liberdade de pensar, de dizer ou mesmo de ser, pois está vigiada, observada e, diante de suas manifestações, se vê subjugada a um controle rigoroso que a mantém até mesmo por meio de injeções que a fazem se alienar e perder a noção de tempo, de realidade, de espaço e de sua própria identidade: “Então me deram uma daquelas injeções e eu afundei no sono pesado e sem saída, como este espaço dentro desses quatro muros brancos” (ibidem, p.250).

Sua verdade própria também lhe é contestada, uma vez que o narrador-personagem relata que: “eles dizem que eu preciso aceitar mais a realidade das coisas, a dureza das coisas, e às vezes penso que tornam de propósito as coisas mais duras do que realmente são, só pra ver se eu reajo, se eu enfrento. Mas não reajo nem enfrento. A cada dia viver me esmaga com mais força” (ibidem). Esse estado de confusão faz que o missivista-personagem acabe perdendo até mesmo o foco ou o objetivo de sua pretensa carta, não mais sabendo o que pretendia contar, passando a desconfiar até que esse “outro”, a quem ele se dirige, de fato exista, a não ser pela sua necessidade de contar algo, o que por si já materializa a existência do “outro” que está para além dos muros brancos do confinamento: “Tenho certeza de que você existe porque escrevo para você, mesmo que o telefone não toque nunca mais, mesmo que a porta não abra, mesmo que nunca mais você me traga maçãs e sem as suas maçãs eu me perca no tempo, mesmo que eu me perca” (ibidem).

Esse é, pois, o conteúdo desse conto, e mesmo da carta que por certo jamais chegará ao seu destinatário. E a angústia do narrador-personagem é se reconhecer circunscrito e prisioneiro em um ambiente fechado por quatro muros brancos (como de resto parece ser também sua própria consciência: uma prisão externa e outra interna), no qual é tratado como “alienado”, revelando não o ser de fato; ou pior, tratado como doente, certamente pela sua verdade pessoal que se torna ali incomunicável: “não quero

que eles me dêem aquela injeção, não quero ouvir eles dizendo que *não tem remédio, que eu não tenho cura, que você não existe*” (ibidem, p.251, grifo nosso).

Avançando numa possível linha interpretativa desse conto de juventude, ao menos algumas situações podem ser reconhecidas e repisadas na obra e na vida maduras do autor, ainda que aqui a ficção impere sobre todas as possibilidades de interpretação. Talvez seja essa, aliás, a compreensão do próprio Caio no trecho da carta a Hilda Hilst antes citada, mencionando a metáfora política e, de certo modo, a ficção científica, aqui compreendida como o estado de coisas absurdas que submetem o personagem e sua consciência a um universo que ultrapassa a realidade e a liberdade humanas, tal como nas histórias de Kafka. Assim, é possível identificar a realidade político-ditatorial brasileira da época do conto, sabendo-se, por exemplo, que o próprio Caio fora perseguido pela polícia política do Dops, no ano de 1969, pela suposta “subversão” de seus contos, em razão do que passou a viver escondido por algum tempo na Casa do Sol, em Campinas, sob a proteção de sua amiga Hilda Hilst, que lhe abriu grandes possibilidades literárias de tratamento de seus temas.

O período era de fato de repressão a liberdades individuais e mesmo coletivas. Mas o aspecto da suposta “doença mental” do narrador-personagem não estaria exatamente aí figurado, mas sim, pode-se aventar, na ânsia de expressão de Caio pela sua homossexualidade, ainda não assumida publicamente, como mais tarde se poderá verificar não somente em sua vida pessoal, mas sobretudo em sua obra, procurando com isso quebrar barreiras e preconceitos. Daí, por certo, a angústia do narrador-personagem quanto à necessidade de “disfarçar, jogar, esconder, mentir”, por “vergonha” ou “timidez”, como modo de sobrevivência, com o que ele não concorda ou se satisfaz, por querer e pretender que “tudo fosse muito mais limpo e muito mais claro”, sem o perigo de assustar o outro, de com isso obter do outro o esquecimento e o cruel distanciamento. E esse estigma parece mesmo ter sido fatal para a vida e a obra de Caio, sobretudo pelo preconceito de uma crítica que sempre se negou a vê-lo ou lê-lo para além desses muros do preconceito e da intolerância.

Evidentemente, esse recurso interpretativo buscado na vida e obra do autor não se faz de forma aleatória ou arbitrária, muito menos por um vício de se buscar nessas instâncias explicações para uma expressão eminentemente ficcional, como se o autor não tivesse a criatividade de observar tais realidades e, com sucesso, ficcionalizá-las em sua obra. O que permite essa aproximação, no entanto, se pauta pela própria escrita, em certa medida, autoficcional de Caio que, ao contrário do que muitos críticos pensam,

como já tivemos oportunidade de dizer, não se manifesta somente nos anos finais de sua vida em razão da doença considerada “maldita” socialmente e que acabaria por irremediavelmente vitimizá-lo, mas sim pelo fato de essa singularidade de seu estilo e de sua escrita já poder ser constatada desde os seus primeiros contos, tal como em “Corujas”, de *Inventário do irremediável*, de 1970, e “Oásis”, de *O ovo apunhalado*, de 1975, como também já tivemos a oportunidade de aqui analisar, sem referir ainda inúmeros outros contos, novelas e mesmo os dois únicos romances escritos por ele: um no início de sua vida de escritor e o outro já nos últimos anos de vida. Esses elementos, por certo, poderão ainda ser mais bem elaborados na seqüência deste estudo, como se pretende agora abordar.

Considerando que o conto “Carta para além do muro” fora escrito por Caio F. aos 23 anos, como se viu, será preciso então buscar exatamente 23 anos depois (e aqui, para os leitores costumeiros de Caio, com o perdão dos céticos, as supostas “coincidências” nem sempre se revelam exatamente como coincidências, mas algo mais próximo de uma “conspiração do destino” como parecem sugerir as leituras astrológicas e ocultistas tão cultivadas e determinantes em sua obra) uma retomada desse conto como uma espécie de eco, mas agora na forma da crônica “Primeira carta para além do muro”, de 21 de agosto de 1994, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*. E exatamente como acontece na propagação do eco (ou, para alguns, numa verdadeira “intertextualidade”), também nas crônicas seguintes, “Segunda carta para além dos muros”, de 4 de setembro de 1994; “Última carta para além dos muros”, de 18 de setembro de 1994; e “Mais uma carta para além dos muros”, de 24 de dezembro de 1995, todas reunidas em 1996 na coletânea de suas crônicas intitulada *Pequenas epifanias* (Abreu, 2006b).

Se no primeiro conto, de 1971, a ficção é que rege toda a estrutura e o conteúdo do texto, a retomada do tema sugerida pelos títulos semelhantes, dessa vez por meio de crônicas, vai, pela própria constituição desse gênero, por sua constituição híbrida de ficção e realidade e por sua fatura “ao rés do chão”, como dizia Antonio Candido, revelar tanto um traço ficcional como um traço de vida real do autor, de modo a corresponder ao procedimento da autoficção como a mesclagem de elementos ora ficcionais ora biográficos. Assim, se no conto, pela ficção, é possível identificar um narrador-personagem (que faz as vezes de um autor implícito), nas crônicas, mais que isso, encontra-se efetivamente um autor-narrador-personagem real que, pela própria natureza do gênero, atesta a “realidade” do narrado pela sua própria vivência dos fatos.

Desse modo, é possível, para efeito deste estudo, além do cruzamento do tema em questão presente tanto no conto como nas crônicas, espelhar entre si os dois gêneros (conto e crônica) para, no final, reconhecer que aquilo que então era apresentado como uma ficção, agora passa a ser sentido e visto como um dado real e determinante na vida mesma do autor. Além disso, corrobora ainda mais essa compreensão a própria denominação de carta às, agora, crônicas; ou seja, se ao conto essa idéia de “carta” já podia trazer ao texto uma proximidade com a realidade palpável, sobretudo pelo critério da verossimilhança que rege toda composição ficcional, para a crônica, por sua vez, a idéia de carta reforça ainda mais o fato real vivido, a realidade contada e revivida, assim como acontece com a autoficção propriamente dita, sobretudo na concepção de Vincent Colonna, como já tivemos a oportunidade de discutir. Toda essa questão ficará, contudo, mais clara na análise e interpretação das crônicas, como segue.

Não se pode saber ao certo o que teria levado Caio F. a nomear sua crônica do jornal como “primeira” carta para além do muro, uma vez que ele mesmo já havia escrito o conto com esse título, ainda que esse texto jamais tenha sido retomado por ele em vida nem mesmo em coletâneas de sua obra esparsas até então, tendo permanecido oculto todo esse tempo, somente reaparecendo em 2005 com a reedição de parte de sua obra nas publicações *Caio3D*, idealizadas por seus herdeiros intelectuais a partir de seu acervo em parte ainda inédito. Percebe-se, aliás, que as crônicas de 1994 teriam sido idealizadas numa espécie de trilogia, o que também não se confirma por decisão firmada do próprio autor que, ainda dois meses antes de falecer, acaba lançando “mais uma carta...”.

O fato é que Caio por certo se lembrou do contexto do conto distante no tempo de sua juventude ao idealizar agora a sua retomada, uma vez que, em 1994, a realidade ultrapassa a mera verossimilhança constitutiva da obra de ficção. Sua nova realidade com certeza o levou a não mais tratar do tema como uma mera ficção, mas exclusivamente como sua própria condição, o que lhe pareceu mais apropriado pelo caminho híbrido da crônica. E é assim que, já na primeira crônica-carta, a atmosfera da confusão mental, da necessidade de comunicação e do confinamento daquele conto se expressa de forma ainda nebulosa e confusa, com o autor procurando um modo de expressar, já nos primeiros parágrafos, o que lhe havia acontecido sem nem mesmo ainda ter compreensão de si próprio:

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tende entender o que tento dizer. (Abreu, 2006, p.106)

Percebe-se aqui a mesma intenção da clareza e de honestidade daquele conto quanto ao que quer compreender sobre si mesmo e contar ao seu leitor. Do mesmo modo, o autor-narrador-personagem se vê subjugado a uma situação à qual não tem controle ou que lhe escapa a compreensão. E é com essa mesma intenção que procura organizar suas idéias para escrever e comunicar sua condição de “prisioneiro” de algo que o ultrapassa literariamente para atingi-lo em cheio em sua própria humanidade:

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras – como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers¹⁷ doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculo. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar. (ibidem)

O referencial do conto deixa aqui de ser ficcional, “de papel”, para se tornar agora de carne e osso, pela experiência da dor real que também o impede de escrever, de se orientar e se explicar ao seu virtual leitor – o apelo, portanto, ultrapassa qualquer ficção para se tornar tão real quanto a dor sentida pelo autor. Novamente o tema da doença aflora, mas agora não mais como uma doença imputada por terceiros, alheia à realidade particular e íntima do personagem, mas sim como um sofrimento real materializado pelos fios e tubos plásticos que, introduzidos nas veias, dão vazão ao que poderia ser entendido como uma necessária cura, uma ansiada salvação – idéia também presente no conto, mas numa óptica distorcida que revela antes uma imposição como uma cura por “adestramento”, e não a “cura real” que a crônica-carta vem sugerir como necessária.

O estado de “confusão mental” é novamente retomado e deixa transparecer ao leitor uma situação que por meio de fragmentos confusos vai aos poucos se deixando ver, ou seja, a experiência de uma espécie de “turvação”, uma “vertigem”, uma “voragem” vivida realmente pelo autor-narrador-personagem: “Disso tudo que me aconteceu, lembro só de fragmentos tão descontínuos que. Que – não há nada depois

¹⁷ Escritora norte-americana que teve sua carreira interrompida em razão de dolorosa febre reumática.

desse *que* dos fragmentos – descontínuos” (ibidem, p.107). Nesse estado de coisas, apenas alguns elementos do novo ambiente descrito vão compondo a idéia do espaço hospitalar, com suas paredes brancas, “Embora amarrado como um bicho na maca de metal, eu queria proteger os meus pés. Houve depois a máquina redonda feita uma nave espacial onde enfiaram meu cérebro para ver tudo o que se passava dentro dele. E viram, mas não me disseram nada” (ibidem).

A angústia do autor-narrador-personagem é conseguir escrever e, pelo bolso daqueles que no meio da tarde lhe trouxessem maçãs, fazer passar essa carta para além dos muros desse desconhecido confinamento. Assim, percebe-se que essa crônica retoma em parte a atmosfera do conto de 1971, sobretudo no que se refere à confusão mental vivida pelo personagem e a sua dificuldade de comunicação, agora por motivos reais e dolorosos, com o outro que está para além dos muros brancos de onde ele se encontra internado.

Se o conteúdo da primeira carta-crônica revela o estado de confusão e “voragem” mental do autor-narrador-personagem pela sua incompreensão do que lhe teria de fato acontecido para se ver nesse ambiente hospitalar com *flashes* que lhe ofuscam a memória, com sensações de uma madrugada fria em que se via por vezes amarrado a uma maca de metal com ganchos que se fechavam como garras sobre seu corpo, conectado a fios e tubos de plástico, a atmosfera da segunda crônica-carta revela um tom mais onírico-alucinatório, como os delírios ocasionados pela drogas injetadas nas veias. A sua descida aos infernos traz à cena imagens de anjos barrocos, querubins, em luta contra figuras demoníacas: “a hierarquia inteira dos servidores celestes” armada contra esses demônios, “Armas do bem, armas da luz” (ibidem, p.109). Assim na verdade são descritos os anjos da manhã, nem tão celestiais assim, com uniformes brancos, máscaras, toucas e luvas contra infecções – os enfermeiros, que medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre, também misturados a outros anjos que cuidam da limpeza, com baldes, que trocam lençóis, que servem café, que “recolhem as asas e esfregam o chão”.

Há também os “anjos debochados do meio da tarde”, que vestem jeans, couro negro, numa clara alusão aos visitantes que trazem doces, notícias, flores, fitas com músicas etc., bem como os anjos eletrônicos da noite, que visitam o autor-narrador-personagem por fios luminosos transmitidos pelas antenas, como a atriz Cláudia Abreu, protagonista da novela de Gilberto Braga, cujos nome e sobrenome se confundem com os da irmã de Caio, também Cláudia Abreu, “minha brava irmã”, até que o sono plástico

dos tubos enfiados no peito o faz despencar num mundo do Outro Lado, povoado por conhecidas figuras como o cineasta Derek Jarman; o cantor Fred Mercury; o bailarino Nureiev; junto a amigos como os atores de teatro Paulo Yutaka, Galizia, o grafiteiro Alex Vallauri, o dramaturgo Vicente Pereira, o ator Carlos Augusto Strazzer, além do sociólogo e antropólogo Néstor Perlonger, Lóri Finochiaro (irmã da cantora gaúcha Laura Finochiaro), o escritor francês Hervé Guibert, o escritor cubano Reinaldo Arenas, e o cantor e compositor Cazuzá. Em comum, esses nomes revelam uma triste identidade que fatalmente os une: todos foram vítimas da Aids.

O despertar do delírio nada mais indica que um novo recomeço:

Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo.

Lá embaixo, uma rede de asas ampara nossa queda. (ibidem, p.111)

Essa atmosfera de delírio, dores e dificuldades de compreensão e de comunicação presentes nessas duas cartas-crônicas para além dos muros por fim se dissipa na terceira e pretendida última carta, agora com um relato mais direto e menos “ficcional”:

Porto Alegre – Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo. (ibidem, p.112)

Com essa seca introdução, a carta-crônica de 18 de setembro de 1994 – agora sim, mais carta que propriamente crônica, abandonando o estilo enigmático de antes e optando por uma linguagem mais direta, exatamente como se espera de uma carta – revela na verdade, e de modo mais detalhado, o que antes não era possível ao autor (e ao leitor) compreender ou mesmo revelar. E por não saber ser senão pessoal, “impudico”, como Caio mesmo se descreve, sua revelação ao leitor é de que soubera ser portador do vírus HIV (“esse vírus de *science fiction*” – e aqui se deve novamente reportar à antiga carta a Hilda Hilst), da temida Aids, e que os fatos então narrados nada mais eram do que o resultado de uma espécie de surto que sofrera ao tomar conhecimento de sua condição de infectado:

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. O médico viajara para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentido seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto-socorro do Hospital Emílio Ribas com a suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos – médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios... (ibidem, p.112)

É preciso contextualizar hoje, com o desfecho funesto da morte de Caio e os avanços do combate à doença, essas cartas-crônicas. Os fatos narrados e então ficcionalizados nas duas primeiras crônicas aconteceram realmente entre julho e agosto daquele ano, exatamente um mês antes de sua publicação, e essa foi a via encontrada por Caio – um misto de ficção e realidade – para ser pessoal mais uma vez e partilhar com seus leitores o que fatalmente lhe acontecera. Em carta de 25 de julho de 1994 ao seu amigo e dramaturgo Luciano Alabarse, Caio conta: “Voltei [da Europa] há pouco mais de um mês. E caí doente. Perdi oito quilos; estou quase transparente. Tomo mil antibióticos – a médica acha que é um daqueles vírus viciados em antibióticos [...] Amanhã faço 300 exames de tudo que você possa imaginar, inclusive o HIV, que nunca fiz” (Abreu, 2002, p.309). Já em outra carta, de 16 de agosto de 1994, à sua amiga Maria Lídia Magliani, a notícia aparece de forma direta, tal como também se pode ler na terceira crônica:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV+ (o que parece + chique), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana... [...] Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3º dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finamente de “um quadro dissociativo mental” [...] acordei amarrado numa maca de metal... [...] Tiraram líquido da minha espinha, esquadrinharam meu cérebro com computador, furaram as veias, enfiaram canos (tenho 1 no peito, já estou íntimo do tripé metálico que chamo de “Callas”, em homenagem a Tom Hanks), etc, etc. Não tenho nada, só um HIV onipresente e uma erupção na pele (citomegalovírus) que cede pouco a pouco... (ibidem, p.311-12)

Em nota de Ítalo Moriconi a essa carta inserida na organização das *Cartas* do autor, Caio teria sido levado inconsciente ao hospital, amparado por dois de seus amigos

mais próximos, Déa Martins e Gil Veloso.¹⁸ Déa contaria depois, em depoimento a este estudo, o sofrimento do amigo e os horrores por eles sofridos nos corredores do hospital Emílio Ribas (SP) madrugada adentro para conseguir um atendimento, enquanto Caio aguardava amarrado a uma maca no corredor, atendimento que só foi possível depois de revelada a identidade de Caio como escritor e jornalista de *O Estado de S. Paulo*. Esses momentos de angústia serão depois também ficcionalizados por Caio, como se verá mais adiante.

Numa leitura distanciada, é possível perceber que os leitores de Caio, embora pudessem até intuir o assunto tratado inicialmente de forma um tanto enigmática, já se teriam acostumado com a escrita sempre dolorosa do autor, narrando situações tão densas como aquelas. Além disso, essa escrita sempre autoficcional já podia ter adiantado o que somente a terceira carta viria a confirmar. E na mesma carta a Magliani é possível compreender que Caio, num ato de extrema coragem, optou pela revelação da doença numa época de muita dificuldade e preconceito para, segundo suas palavras, “ajudar a tirar o véu de hipocrisia que encobre este vírus assassino” – com o que concorda o crítico José Castello ao atribuir a Caio a visibilidade do doente de Aids desde então, e com dignidade –, mas também por sentir-se “privilegiado por poder vivenciar minha própria morte com lucidez e fé”. E é assim que se pode compreender muito de sua produção literária do final de vida, ainda que, como já assinalado aqui, a autoficção fosse um procedimento muito comum em Caio, muito tempo antes de tornar-se moda nos atuais meios literários. Aliás, Caio não teria inovado a literatura brasileira somente por isso, mas também pela maneira como sempre soube mesclar gêneros e deles tirar novas possibilidades de escrita e produção literária. Mas isso já seria assunto para outro trabalho.

Encerrar-se-iam assim essas cartas-crônicas para além do muro? Por ora, sim; encerrando também nosso *flashback* dos fatos que antecederam a primeira cena de “Depois do agosto”, conto ao qual agora retornamos já tendo adentrado a primeira cena então citada no início.

¹⁸ Na biografia de Caio escrita por Jeanne Callegari (2008, p.13-15), foi Gil Veloso quem conseguiu dissuadi-lo de se atirar pela janela do flat onde morava, durante o surto que sofrera dias depois de tomar conhecimento de sua contaminação. Desse momento segue a internação de Caio que deram origem às cartas-crônicas “para além dos muros”.

De volta ao conto “Depois de agosto”

A explicação de Caio para a inserção do conto em *Ovelhas negras* procura dar conta de seu envolvimento com a doença desde que se declarara soropositivo nessas crônicas aqui comentadas, e por suas palavras podemos perceber o quanto tudo aquilo ainda lhe era, à época, estranho e como sua nova condição o obrigava a reformular sua vida (não necessariamente sua obra) atravessada de modo irreversível pela verdade da morte iminente, donde a idéia exposta no início do conto de que talvez para tudo fosse mesmo tarde demais. Assim, portanto, Caio fala do conto “Depois de agosto (uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la distancia*)”:

Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão. (Abreu, 1995b, p.245)

A proximidade a que o autor se refere tem como referência, na verdade, as questões tratadas nas cartas-crônicas de 1994, ora pendendo mais para o ficcional, ora mais para o real – razão pela qual, como vimos, o título do conto refere o mês de “agosto” ou o que teria acontecido naquele/depois daquele fatídico mês. E do mesmo modo como a carta-conto de 1971 se revelara transmutado nas suas cartas-crônicas de 1994, essas, agora, poderiam ser vistas de certo modo enxertadas no outro conto, antecedendo-o, novamente retomando a criação ficcional, sem contudo jamais perder a referencialidade da experiência real do autor. O pretense caráter cifrado da história não necessariamente assim se configuraria como imaginava o autor, talvez porque, desta vez, à personagem principal não bastaria o recurso da terceira pessoa para, a despeito disso, logo ser identificada.

É assim, pois, que se pode compreender “Depois de agosto” como um conto que, de algum modo, se pretende a seqüência “histórico-literária” daquelas crônicas, na medida em que se inicia exatamente a partir do momento que Caio deixa o Hospital Emílio Ribas em que esteve internado naquele agosto de 1994, depois do “quadro dissociativo mental” – o curto-circuito – que sofrera após a confirmação do quadro de infecção pelo HIV, ou pior, após o anúncio de sua então sentença de morte que, por ele reelaborado, passa a ser compreendido do modo como descreve na carta a Maria Lidia Magliani em 16 de agosto de 1994: “me sinto privilegiado por poder vivenciar minha

própria morte com lucidez e fé [...] Quero ajudar a tirar o véu da hipocrisia que encobre este vírus assassino [...] PS – Não se preocupe. Não fique triste. Tudo me parece lógico. Que outra morte eu poderia ter? É a minha cara” [...] (Abreu, 2002, p.312-3).

A cena que abre o conto retoma assim aquele momento que Caio deixa o hospital, amparado por dois amigos, que sabemos ser Déa Martins e Gil Veloso, tal como acontecera também quanto ele fora levado ao hospital depois do surto que sofrera em casa. A perspectiva agora, porém, não é mais a de morte como aquela vislumbrada nas cartas-crônicas, mas sim a de uma possibilidade de sobrevida, ou uma “re-vida”, ainda que tudo indicasse ser tarde demais – lembremos que, à saída do hospital, na Av. Dr. Arnaldo, a personagem evita olhar para o lado do cemitério do Araçá para não ver os túmulos, optando por fixar seus olhos e sua consciência na “vida louca dos túneis e viadutos desaguando na Paulista” (Abreu, 1995b, p.246). A forma do conto retoma agora a linguagem elaborada e fina da ficção, e se articula, dessa vez, em uma terceira pessoa, tão ou mais pessoal que a própria primeira pessoa das crônicas e do antigo conto de juventude, mesclando assim despudoradamente “verdade” e “verossimilhança”, num jogo autoficcional que, pela sobreposição do conto e das crônicas, exhibe incontestavelmente o rosto de Caio, sua dor, sua angústia e sua luta pela vida. No segundo parágrafo dessa cena de abertura, novamente encontramos aquele desejo e orgulho da personagem do antigo conto de 1971 de nada esconder, com a sua necessidade de sempre ser verdadeiro, de contar algo real de si mesmo a alguém.

O que segue do conto se configura assim como uma possível história de amor vivida pelo personagem/autor, uma possibilidade de uma história de amor como sempre esperara, ainda que tarde demais para ser vivida, ainda que tarde demais para o que restaria de saúde e vida, ainda que um amor marcado pela ausência de corpos e de carícias (daí o subtítulo do conto orientando o leitor para que o lesse ao som do conhecido bolero *Contigo en la distancia*, como em suas costumeiras referências), uma história que se não é a história real de Caio Fernando Abreu, ao menos como ficção preencherá sua esperança de vida, como aliás sempre acontecera – seguindo os passos dos subtítulos que estruturam o conto.

Os primeiros movimentos que seguem àquela saída do hospital dão conta – como expresso no segundo subtítulo – da primavera que, apesar de todo agosto, inexoravelmente desponta trazendo “tantos roxos e amarelos para as copas dos jacarandás, tantos reflexos azuis e prata e ouro na superfície das águas do rio [...] e formas pelas nuvens – um dia, um anjo –, nas sombras do jardim pela tardinha [...]”

(Abreu, 1995b, p.247), restaurando o que então parecera metaforizado na destruição do inverno (agosto). A imagem do anjo percebida nas formas das nuvens referida no conto na verdade foi observada por Caio em companhia também de sua amiga Déa Martins na primavera de 1994 à beira do Guaíba, como ele narra na crônica “As nuvens, como já dizia Baudelaire” de 25 de dezembro de 1994 (Abreu, 2006b, p.133-5). Caio conta que a nuvem em forma de um anjo foi simultaneamente vista por ele e pela amiga: “Então, com muito cuidado eu disse: ‘Déa olha lá aquela nuvem’. Ela olhou. E disse: ‘Meu Deus, é um anjo’. Sem gritaria, ficamos olhando a nuvem-anjo. Ninguém mais olhava para ela embora, apesar de discreta, fosse um escândalo” (ibidem, p.134).

Apesar de “nem sempre rir” (estado psicológico da personagem do conto), dos “horários rígidos, drogas pesadas, náuseas, vertigens, palavras fugindo, suspeitas no céu da boca, terror suado estrangulando as noites e olhos baixos no espelho a cada manhã, para não ver Caim estampado na própria cara” (Abreu, 1995b, p.247), e do “setembro e depois outubro e assim por diante até o janeiro do novo ano que, em agosto, nem se atrevera a supor”, no “verão pleno na cidade ao sul para onde mudara”,¹⁹ o personagem decide enfim viajar: “Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, rever, transver, milver tudo que não vi e ainda mais do que já vi, como um danado, quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar” (ibidem). Nessa viagem a uma cidade mais ao norte daquela do sul (o Rio de Janeiro que o próprio Caio relata), conhece alguém que “era amigo-de-um-amigo-que-estava-viajando-e-recomendara-que-olhasse-por-ele” (ibidem, p.249) e que na personagem desperta desejos de vida e amor que já lhe pareciam tão distantes: “Um tanto por acaso, assim as mãos tateando possíveis rejeições, depois mais seguras, cobras enleadas, choque de pupilas com duração de big boom em um suspiro – e de repente meu santo antônio um beijo de língua morna molhando na boca até o céu e quase a garganta alagados pelos joelhos *na chuva tropical de Botafogo*” (ibidem, p.241, grifo nosso). A certeza de que o outro sabia da sua condição terminal lança a personagem num precipício de dúvidas: “Piedade, suicídio, sedução, *hot voodoo*, melodrama. Pois se desde agosto tornara-se o tão impuro que sequer os leprosos de Cartago ousariam tocá-lo, ele, o mais sarnento de todos os cães do beco mais sujo de Nova Délhi” (ibidem, p.251).

¹⁹ Ao deixar o hospital naquele agosto, Caio aceita a proposta da irmã e decide voltar a viver em Porto Alegre, na casa dos pais, onde pôde enfim realizar um sonho sempre acalentado nas cartas e conversas com amigos íntimos muito antes de se saber soropositivo: o de ser jardineiro, cuidando de plantas e flores: “Adoro Porto Alegre; sempre quis voltar para cá, mais exatamente para o Menino Deus, esta ilha verde separada do resto pela ponte do Ipiranga; sempre quis ter um jardim; sempre quis escrever o dia inteiro [...]” (carta à amiga e cantora Cida Moreira, de 18 de novembro de 1984 – Abreu, 2002, p.319).

A dúvida, a angústia e toda a auto-rejeição leva a personagem a fugir daquilo que vivia, para “outra cidade, *ainda mais ao norte*, para onde fugira depois daquele beijo” (ibidem, grifo nosso). A cidade mais ao norte, como relataria Caio, seria Fortaleza. Mas todo o sofrimento causado por aquela rejeição e por aquela auto-rejeição, e porque “não suportava mais todas aquelas coisas por dentro e ainda por cima o quase-amor e a confusão e o medo, ele voltou à cidade do centro” (ibidem, p.252), faz que a personagem retorne à cidade do meio (novamente o Rio), ali permanecendo mais uma semana até a volta à cidade do sul (Porto Alegre). Nesse reencontro por certo forjado naquela cidade do “centro”, o personagem toma conhecimento, afinal, de que o Outro se tratava também de um “igual”, ou seja, tão condenado ou talvez mais do que ele mesma. Dá-se, assim, o efetivo “encontro” que marca na realidade o desencontro entre os dois, investigando-se absortos na sede de amor que os consome, mas que também os impede de realizá-lo, restringindo-os ao exílio, entre outros motivos pela idéia de “*clandestinidade, de singularidade*” que, segundo Ginzburg (2006, p.372, grifo do autor), a sociedade impõe simbolicamente para “manter sua homogeneidade como pureza, extirpando sinais de doença e de morte”:

Que o outro quase morrera, antes mesmo dele, num agosto anterior talvez de abril, e desde então pensava que: era tarde demais para a alegria, para a saúde, para a própria vida e, sobretudo, aí, para o amor. Dividia-se entre natações, *vitaminas*, trabalho, sono e punhetas loucas para não enlouquecer de tesão e de terror. Os pulmões, falaram, o coração. Retrovírus, Plutão em Sagitário, *alcaçuz, zidovudina* e Rá! (Abreu, 1995b, p.256, grifo nosso)

A despedida entre eles marca, assim, a impossibilidade de um projeto de vida, a impossibilidade de um futuro, revelando que talvez o amor tivesse mesmo chegado tarde demais para eles, ou que talvez não houvesse ainda mais tempo para que um pudesse se dedicar ao outro, perdidos no cuidado próprio, na solidão encruada da vida ou da morte que a cada dia os espreitava de muito perto:

Talvez um voltasse, talvez o outro fosse. Talvez um viajasse, talvez o outro fugisse. Talvez trocassem cartas, telefonemas noturnos, dominicais, cristais e contas por sedex, que ambos eram meio bruxos, meio ciganos, assim meio babalaôs. Talvez ficassem curados, ao mesmo tempo ou não. Talvez algum partisse, outro ficasse. Talvez um perdesse peso, o outro ficasse cego. Talvez não se vissem nunca mais, com olhos daqui pelo menos, talvez enlouquecessem de amor e mudassem um para a cidade do outro, ou viajassem juntos para Paris, por exemplo, Praga, Pittsburg ou a Creta. Talvez um se matasse, o outro negativasse. Seqüestrados por um OVNI, mortos por bala perdida, quem sabe.

Talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não-morte dos dois. (ibidem, p.256-7)

O conto se encerra com a combinação dentro da restrita possibilidade de ambos:

Quatro noites antes, quatro depois do plenilúnio, cada um em sua cidade, em hora determinada, abrem as janelas de seus quartos de solteiros, apagam as luzes e abraçados em si mesmos, sozinhos no escuro, dançam *boleros* tão apertados que seus suores se misturam, seus cheiros se confundem, suas febres se somam e quase noventa graus, latejando duro entre as coxas um do outro. (ibidem, grifos nossos)

O encontro ausente de corpos concretiza assim a solidão e a condição terminal das personagens no seu extremo, instaurando a idéia da morte anunciada e iminente marcada pela ausência dos corpos, mas a superação pretendida pela “presença” de ambos em espírito, alma, energia e desejo, tão-só.

Na apresentação do conto feita por Caio, ele mesmo aponta o roteiro geográfico da história vivida pelos personagens jamais identificados além de “ele” e “outro”: “entre Rio, Fortaleza e Porto Alegre”, como pudemos identificar no conto. Na correspondência de Caio com amigos é possível quase reconstituir esse roteiro. Em carta à amiga e também escritora Lucienne Samôr, de 11 de fevereiro de 1995, justo à época da escrita do conto, Caio comenta: “Andei viajando – Rio, Fortaleza, um mar muito verde (e tanta miséria atrás do cartão-postal). *Voltei afogado de trabalho*, e vou segunda para SP gravar um programa para a TV Bandeirantes [...]” (Abreu, 2002, p.326, grifo nosso). Na mesma carta, ele conta sobre sua estada no Rio (no próprio conto há referência ao bairro de Botafogo), em especial, cenário onde acontece grande parte das cenas do conto:

Passei dias lindos com Graça Medeiros, no Rio. O irmão da [...] S [...] morreu de Aids há um mês e me deixou o que chamei de *kit-salvação*, mil remédios novos (alcaçuz chinês, pílulas do timo de cabras, etc.), farinhas engordantes, anabolisantes naturais (ele era biólogo, tentou desesperadamente viver – decidi morrer quando começou a perder a visão e os movimentos) [...]. (ibidem, p.327)

Percebemos, assim, a referência aos medicamentos então herdados (alcaçuz, vitaminas) e também à questão da perda de visão da pessoa que morrerá em decorrência da Aids, temor de Caio explicitado nas imagens que igualmente são retomadas no

contexto do conto, conforme citamos. Ainda mais adiante nessa mesma carta, Caio se refere, enfim, ao bolero que igualmente embala o encontro dos personagens (compondo, aliás, o subtítulo do conto, como sugestão de acompanhamento da leitura), sobretudo nas noites de lua quase cheia:

Às vezes, sobretudo agora, verão, e lua quase cheia, me surpreendo melancólico pelas noites a suspirar na sacada espanhola,²⁰ com vontade de chorar. Choro quando consigo. Ouço Caetano cantando *Contigo en la distancia*, e choro mais. Não tenho pena de mim, mas por vezes sinto falta de amor. Fico sempre muito só. (ibidem)

Percebe-se por essa última citação que Caio se comove com o bolero citado, e conclui sua carta comentando sobre a falta de amor que sente. Isso nos leva a concluir que, se as “coincidências” nos permitem dizer sem nenhum receio que aquele “ele” do conto, pelas evidências que apresentamos com base na realidade dos fatos, é o próprio Caio F., por sua vez, as demais referências especificadas na carta parecem ter sido elaboradas de forma ficcional para criar a suposta história de amor do conto, história que parece, enfim, não ter de fato acontecido na realidade, pois, além de não haver menção desse suposto encontro nas cartas, Caio se diz totalmente envolvido no trabalho (como uma salvação e urgência), e sobretudo carente de um amor, como aliás sempre estivera em toda a sua vida. Algum encontro pode até efetivamente ter acontecido entre o autor e um terceiro nas mesmas condições que ele, mas certamente esse fato não chega a se configurar, a julgar pelas cartas, como uma concretização de um amor. É possível, assim, novamente verificar nessa composição de “Depois de agosto” aquelas instâncias das narrativas *naturais* e *artificiais* de Umberto Eco, pois se há fatos reais retratados no conto, com certeza também há situações ficcionalizadas que se estruturam por meio dessa narrativa artificial.

Num tempo muito depois daquele agosto, a derradeira carta para além dos muros

Após a revelação contida naquela que teria sido idealizada como a última carta para além dos muros, um ano depois de sua publicação – como tivemos a oportunidade de comentar em nosso *flashback* dos antecedentes de “Depois de agosto” –, na véspera de seu último Natal, 24 de dezembro de 1995, Caio F. ainda enviaria mais uma carta a

²⁰ Trata-se da sacada de seu quarto, na casa dos pais no Menino Deus.

seus leitores, de fato a última, pois viria a falecer exatamente dois meses depois, em 26 de fevereiro de 1996. Retomando a linguagem ficcional misturada à sua realidade, no mesmo tom intimista que sempre imprimiu em suas crônicas mesmo antes da descoberta da doença, a derradeira carta-crônica, como que fechando realisticamente um ciclo, fala de seu encontro com a morte, cara a cara, quase que no mesmo ritmo e ansiedade daquele primeiro conto, procurando não se dispersar quanto ao que pretendia contar ao outro que não o visitaria entre aquelas quatro paredes. Dessa vez, o outro era um Alguém-Ninguém:

Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto inteiro refletido em suas pupilas dilatadas. Era bonita? Pergunta Alguém-Ninguém, a quem tento contar esta história que nem história seria. Fico aflito, tenho sempre tanto medo que me desviem do que estou tentando desesperadamente organizar para dizer: qualquer atalho poderia me perder, e à minha quase história, para todo o sempre. E nada mais triste que histórias abortadas, arrastando correntes, fantasmas inconsoláveis. (Abreu, 2006b, p.199)

A carta-crônica, de uma sutileza ímpar na literatura brasileira, apresenta um breve relato dos momentos de tão forte presença da morte a roçar seu rosto nos momentos de maior vulnerabilidade, como se os buracos negros da pupila desses olhos tão próximos pudessem sugá-lo para sempre, “para o avesso”, se não permanecesse sempre atento, como se tudo dependesse unicamente dessa sua concentração e de sua fixação em suas histórias (sua literatura) a serem contadas e no cuidado das rosas do jardim da casa paterna para onde se recolhera desde então: “Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas o meu horror, mas o horror e a beleza de tudo que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano” (ibidem, p.200). Em meio a tantos contatos tão próximos com aquelas pupilas que o olhavam sempre de tão perto, pelos “corredores sangrentos das CTIs, pelos brancos labirínticos hospitalares, empurrando macas, fazendo curativos...”, “emergindo do coma artificial da morfina”, a esperança, contudo, era de que, no dia seguinte, voltasse a nascer, e assim encerra sua derradeira crônica-carta fazendo um brinde à Vida, propondo uma interpretação inusitada que invertia os pontos de ligação entre Vida e Morte, como se esta acabasse, por fim, se transmutando naquela: em Vida, uma nova Vida: “Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis” (ibidem, p.201).

Dois romances, uma mesma vida

Os dois únicos romances escritos por Caio F., *Limite branco* e *Onde andar* *Dulce Veiga*, trazem consigo peculiaridades da trajetória de vida do autor que muito dizem sobre ele mesmo, ainda que se constituam como obras eminentemente ficcionais – ou mesmo autoficcionais pela concepção de Colonna. Vistos lado a lado, os dois romances se apresentam como obras escritas em dois pólos opostos da vida do autor, ou seja, se *Limite branco* foi a primeira obra escrita por um Caio ainda muito jovem na segunda metade dos anos 1960, vindo a ser editada apenas na sequência do primeiro livro de contos, *Inventário do irremediável*, o romance *Onde andar Dulce Veiga*, editado em 1990, foi seu último livro publicado, considerando que depois de seu lançamento Caio escreveu apenas um conto, “Depois de agosto”, que foi recolhido em *Ovelhas negras*. Outros livros vieram, como *Estranhos estrangeiros* e *Pequenas epifanias*, de 1996, mas ambos póstumos e organizados por amigos, como já tivemos a oportunidade de comentar.

Muito se especulou a respeito de uma possível falta de fôlego de Caio para escrever textos mais longos, como romances. Essa questão, na verdade, se revelou um equívoco e um desconhecimento quanto à capacidade de Caio como escritor, muito típico aliás da crítica que o acompanhou, sempre preocupada em rotulá-lo, como também aos seus livros. O que se percebe é que Caio sempre teve predileção por uma composição mais ágil e por certo mais curta que a estrutura dos contos e, depois, as crônicas parecem ter-lhe proporcionado. Além disso, aspectos de sua vida particular, como o trabalho contínuo em redações de jornais e revistas, bem como sua falta de estrutura financeira suficiente para garantir sua necessária concentração na escrita de textos mais longos parecem ter muito influído nessa sua opção pelos textos mais curtos. Mas é possível pensar também que Caio tenha preferido essas formas curtas por acreditá-las mesmo mais próximas de sua realidade ou mesmo de seu desejo de comunicação mais ágil. É assim, por exemplo, que vemos um conto nascer com a mesma estrutura e linguagem de uma carta, o que por certo não seria tão comum nas escritas de romances.

Limite branco

Durante muito tempo, *Limite branco* foi rejeitado por Caio pelo que ele considerava seus excessos de juventude, por uma introspecção por demais exacerbada. Já tivemos a oportunidade de abordar características desse romance no esboço de uma fortuna crítica de Caio no Capítulo 1, e aqui destacamos o romance como uma escrita autoficcional bem ao gosto do que defende Vincent Colonna, sobretudo pelo espelhamento de uma personalidade do narrador em formação, pois se trata mesmo de um “romance de formação”, o que por si só já adere ao romance como a expressão de uma experiência. Ou melhor, como diz Moriconi (2007, p.7), não se trata propriamente de uma evocação da adolescência, “mas de uma despedida dela”, e em concomitância direta com o que o próprio autor experimentava então em sua vida:

em *Limite branco* o que interessa mesmo é a primeira pessoa enquanto fato estético, é a escrita do eu como essência da literatura hoje. Essa escrita do eu pode se dar através de um narrador autobiográfico ou através de um personagem (ou alter ego) narrado em terceira pessoa, abordado do ponto de vista do seu processo de subjetivação. (ibidem)

No romance inicial já surpreendemos Caio transferindo ao seu narrador, o pós-adolescente Maurício, sua subjetividade construída simultaneamente ao modo como observa a vida, as relações familiares e a sua própria realidade/vivência. Numa primeira parte do romance, Maurício vive em sua cidade natal, brinca no quintal de sua casa e constrói solitário suas ficções a respeito do mundo que o cerca, bem ao modo de Drummond na construção imaginária de seu Robinson Crusóe. Na segunda parte, já o surpreendemos vivendo numa grande cidade que, aos poucos, vai se revelando ser a Porto Alegre do ainda muito jovem Caio, para onde fora mandado pelos pais para completar os estudos secundários. Os signos da cidade e a constatação das peculiaridades daquele espaço gaúcho são aos poucos revelados ao leitor pela descrição de lugares, como na volta que Maurício dá pelo Gasômetro, como também pelos costumes, como tomar o chimarrão, ou mesmo pelos comentários sobre a “estrutura pretensamente sólida do gaúcho que desprezava ‘depravações’” (Abreu, 1971, p.148) em relação a sexo, na descrição do pai pela personagem. Desde então percebe-se uma personagem em busca de seu caminho, impondo-se desde muito novo a descoberta de si mesmo:

Talvez esse meu debater, essa minha indecisão sejam naturais e até apreciáveis. É possível que eu parta daí para um conhecimento total de mim mesmo. Então estarei liberto. Porque acho que o meu mal sou eu mesmo, esses círculos concêntricos a envolver o que sou, sem mostrar uma possibilidade de abertura. Mas só poderei ir-me relacionando com os outros na medida em que for desvendando a mim próprio. Antes de estender-lhes os braços, preciso saber o que há dentro desses braços, porque não desejo dar apenas o vazio. Também não quero me buscar nos outros, me amoldar ao que eles pensam e, no fim, não saber distinguir seu pensar do meu. Quero conhecê-los, sim. E muito. Mas saber, antes disso, como e o que sou. (ibidem, p.138)

A busca do narrador parece caminhar para a sua necessidade de escrever, tornar-se enfim um escritor, e é diante da folha branca, na configuração de suas ficções, que suas angústias então se manifestam mais fortes:

Criar alguma coisa é o que eu queria. Novos mundos. Não para fugir ao meu, mas para projetá-lo em outros, para enriquecê-lo e desvendá-lo. Mas quando sento à frente do papel em branco, o que se estampa nas letras que vou gravando com hesitação é só eu, eu e mais nada. E há um certo terror do papel vazio, como se a sua brancura fosse brancura de dentes reveladas num sorriso irônico, duvidando de minha capacidade. *E ao mesmo tempo eu penso que poderia transportar as minhas vivências para um mundo de ficção, sem que isso significasse estar preso como um peru dentro de um círculo de giz.* E tento. E fracasso. Falta gosto de carne, cheiro de suor nas poucas personagens criadas por mim. Mesmo assim, eu não desisto. Só dá o desânimo de vez em quando, mas logo passa. É pena que o papel me apavore tanto e as idéias não sejam concretizadas em palavras. Mas, um dia... um dia, quem sabe? Pode ser que esteja aí a verdade que me esmaga, a parte do ser que sinto distante e equívoca. (ibidem, grifo nosso)

Nesse excerto do Diário VII de Maurício já antevemos então o projeto acalentado por Caio desde cedo quanto à possibilidade de ficcionalizar as suas próprias vivências, como aliás o próprio personagem está concretizando ao manifestar a sua angústia. Nisso percebemos que a matéria ficcional de Caio em muito se baseia em sua própria experiência, não por um exercício inócua de narcisismo pura e simplesmente, mas por certo por uma necessidade de expressar uma vivência particular para a qual talvez não encontrasse reflexos tão diretos e objetivos nas obras que lia, e que pudesse também espelhar o seu modo de ver a vida, a sexualidade em formação, e imaginar que assim contribuiria para seu autoconhecimento, ou o conhecimento maior da verdade que os esmaga, como surpreendemos em suas próprias palavras pela personagem Maurício.

Na frágil biografia do autor escrita por Jeanne Callegari há uma menção ao fato de a personagem Marlene, uma pintora no romance, poder bem ser um duplo da amiga Maria Lídia Magliani que Caio inserirá como personagem no outro romance, *Onde andaré Dulce Veiga*, como veremos adiante. De fato, Magliani era a grande companhia

de Caio nesse período de saída da adolescência vivido em Porto Alegre, tendo sido ela a maior incentivadora de Caio para que desbravasse outros caminhos, sobretudo apontando São Paulo como a cidade ideal para o autor ainda em formação. A própria autora da biografia, contudo, acaba reconhecendo que na verdade o romance já teria sido escrito quando Caio e Magliani se conheceram. O que não impede que Caio pudesse ter inserido a personagem posteriormente, até pela mobilidade da estrutura do enredo que alterna fatos vividos subjetivamente por Maurício narrados em primeira pessoa alternados a fatos objetivos em que a personagem aparece em terceira pessoa atuando em meio a outros personagens. Essa estrutura inovadora do romance à época, à qual Italo Moriconi atribui uma espécie de antecipação das escritas de blogs muito comum hoje e presente em romances contemporâneos, pode muito bem igualmente ser tomada como aquele princípio da narrativa natural e da narrativa artificial defendido por Umberto Eco quanto ao estatuto da ficção.

O que podemos ainda acrescentar de comentários a esse romance diz respeito às “coincidências” de sua escrita com o momento especificamente vivido por Caio ao deixar a sua cidade natal para viver em Porto Alegre e, depois, o abandono de Porto Alegre para encarar a vida em São Paulo, depois no Rio... Surpreendemos assim o personagem principal no auge de seus dezenove anos: “estou com dezenove anos e é tempo de fazer alguma coisa” (Abreu, 1971, p.177), a mesma idade de Caio, o que ainda mais aproxima os sentimentos do personagem à visão de mundo de seu autor. Um fato ainda a destacar no romance é que a mãe de Maurício à época esperava um filho, irmão que era aguardado com reservas pelo personagem saindo da adolescência. Por essa época, Caio já tinha seu irmão Gringo, mas sua mãe de fato esteve grávida, vindo depois a perder o bebê. No romance, percebe-se, a mãe e a criança morrem no momento do parto, e é esse fato que desencadeia a saída de Maurício de Porto Alegre para ir viver no Rio, com alguns familiares. A perda da criança pode até nem ter sido ficcionalizada por Caio no romance, mas o que se revela significativo nessa configuração ficcional em que se dá a morte da mãe e da criança é que a decisão de Caio de deixar Porto Alegre e a família justamente aos dezenove anos para morar em São Paulo parece representar o rompimento com a família, especificamente com a mãe, deixando para trás o conforto e o abrigo da família, sobretudo da mãe,²¹ com quem Caio sempre manteve uma relação muito próxima, por vezes até de dependência financeira, em razão, como ele mesmo

²¹ A família, que permanecera em Santiago quando de sua ida para Porto Alegre, acaba depois de juntando a Caio na capital.

dizia, do perfil “centralizador” de Dona Nair, a quem às vezes chamava ironicamente de “Jocasta”. Percebemos assim que naquele momento do romance morria uma criança e todo o signo de uma infância, mas também o signo de uma onipotente presença materna, para dar lugar ao nascimento de um homem, que ao longo do romance vai se desfazendo de sua casca, quebrando o ovo, transmutando-se em adulto, com pernas, braços e asas próprios.

Um ponto ainda importante a destacar nesse romance refere-se ao capítulo intitulado “O passeio”. Nele, surpreendemos o aborrecido Maurício se entregando a um périplo por lugares hoje talvez até já perdidos e desconhecidos de Porto Alegre, indo parar nas ruínas de um antigo presídio à beira do rio, que de certo modo refletiam os escombros internos em meio à iniciada construção da própria personagem em suas dúvidas, suas angústias e lamentações diante do mundo que se abria para ele e para o qual não tinha braços tão fortes ainda para abarcar: o fim da adolescência, o início da vida adulta, um futuro incerto que dele tanto cobrava:

Crescia um calor em seu peito, e ele hesitava em rotulá-lo. Medo? Felicidade? Melancolia? Como uma pedra de gelo, o sentimento escorregava por dentre as definições. E no entanto, crescia. Era aquela sensação de humildade que os prédios destruídos lhe davam, mas misturada a outras coisas. Misturada ao desejo de voar, e de correr e de cantar. Afundar naquelas águas, naquele céu. O sentimento crescia, rompendo barreiras, desrespeitando sinais, locomotiva enfurecida – quase lágrima pingando dos olhos. Seria uma revelação? Tinha a impressão de que alguma coisa transcendia as paredes derrubadas, o vento de maio, as ondas quebrando: alguma coisa que sintetizava tudo aquilo numa espécie de espírito. Espírito que entrava em si, e crescia, mas no momento de explodir, recuava, deixando-o com os braços suspensos, a boca seca, os olhos úmidos. (ibidem, p.170)

Muitos anos depois, a cena do passeio pelo porto e pelo que seria a antiga ruína do presídio parece ser recuperada por Caio em sua crônica “Sim, que seja este o porto”, publicada no jornal *Zero Hora* de 8 de outubro de 1994, já referida em nosso estudo. A situação limite agora expressa pelo autor ao rever e aceitar o porto/Porto não mais se traduz pela angústia do nascente adulto que brotava daquele jovem triste e angustiado em relação a um futuro, a um porvir. Não se tratava mais do porto/Porto de onde se podia partir em busca do futuro que inexoravelmente se abria, do porto/Porto de partida em busca de um caminho a realizar, mas sim do porto/Porto ao qual se volta/se chega exatamente pela falta de futuro, ao qual se chega inexoravelmente em razão do caminho já percorrido e que finda. O obscuro do futuro agora tem outra conotação, tem outro

sentido: não mais de possibilidades, mas sim, o fim delas. Caio voltava então a Porto Alegre onde viveria seus últimos tempos, seus últimos dias:

Sim, que seja este o porto. Aceitá-lo mesmo com seus muros a separá-lo da cidade, ocultando a vista do rio pouco antes da curva do Gasômetro, onde faz muito tempo houve um presídio, quase ninguém lembra. [...] Mas sim, que seja este o porto – o de agora e não aquele da memória que quase ninguém lembra, a não ser os já-não-muito-jovens como eu, como você talvez. [...] Mas não, não aquele porto – e sim este agora, dizer sim a ele e sobre todas as coisas, pois já aprendi e aprendemos que nunca se deve buscar em nada de agora o de antes. O de-agora sempre comporta o de-antes e o de muito antes do que sequer lembraríamos, o de quando nem estávamos ainda aqui e onde então? Que não se chama saudade ou amargura, pois não há melancolia em tudo isso que mal lembram, apenas um espanto grave, o espanto humano de ver a cara do Tempo, e como será afinal essa cara? Eu ainda não sei, nem você, só na hora final quem sabe? Um milionésimo de segundo à beira de nascer partindo para O outro lado, aquele onde habitam os que já se foram, mas habitarão por lá também os bondes, os bares, as buscas, os beijos? (Abreu, 2006a, p.139-40)

Onde andar Dulce Veiga?

As dificuldades econmicas constantemente enfrentadas por Caio, como comentamos antes, impedindo-o de se lançar integralmente a projetos mais extensos, como a escrita de romances, dão conta de que *Dulce Veiga* foi um romance idealizado e pretendido por mais de quinze anos, como depreendemos de comentários do autor em cartas, sempre perseguindo a personagem, procurando comp-la e compreendê-la em suas várias facetas e complexidades. Em recente depoimento, o cineasta Guilherme de Almeida Prado, diretor do filme homônimo do romance, conta que, na verdade, *Dulce Veiga* teria nascido primeiro como um roteiro de filme, e que Caio teria se predisposto a, por fim, escrever o romance como uma forma de alavancar fundos para a realização do filme, que ele não chegou a ver concretizado. Lembremo-nos, contudo, de que Dulce Veiga já aparece como uma cantora na novela “Pela noite” cuja escrita se deu entre 1980 e 1983. Em carta de 26 de maio de 1985, Caio conta  amiga Jacqueline Cantore que Lu Schwarz, então na Brasiliense, lhe propo um salário para que ele terminasse *Dulce Veiga* (Abreu, 2002, p.116). A mesma proposta  comentada também com Luciano Alabarse (ibidem, p.121), mas a edição do livro s sairia em 1990, mas pela Companhia das Letras, do próprio Schwarz. Em outra carta a Cantore, de 18 de abril de 1985, Caio relata:

Dulce me invade a cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei de sola. Mas vai nascer. Fico grávido e imediatamente me vêm coisas de Domecq na cabeça. O problema mais grave é que Dulce bebia era gim. Acho que ela se parecia com Tonia Carrero. E era Leo/Tôro ou Tôro/Leo, com uma Lua em Peixes [...] Novidade: Dulce, na verdade, só bebe Strega. Flambado. E é dada a premonições, daí minha idéia da Lua em Peixes. Me forjarás esse mapa? Te darei maiores dados na seqüência, imagino que Dulce teria agora por volta de 50/55 anos. Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que direção Dulce terá se transformado? (ibidem, p.128-9)

Nesse excerto da carta percebemos o quanto o autor Caio Fernando Abreu, tal como seu *alterego*, o jornalista sem nome do romance, saía em busca de Dulce Veiga. A obsessão da busca pela personagem no romance é a mesma da busca do autor pelo seu romance, pela história de Dulce, a ponto de a personagem quase realmente se personificar pelo desejo de Caio. Essa busca também pode ser contemplada na carta ao diretor de teatro Luciano Alabarse, de 21 de julho de 1985, quando Caio comenta a respeito da morte trágica de Elis Regina: “Ah, as cantoras e seu final trágico. Dulce Veiga também era cantora: onde andará?” (ibidem, p.135); Caio pergunta como se de fato Dulce existisse e ele a devesse encontrar. Na carta que escrevera ao amigo Ruy Krebs, de 5 de julho de 1985, não enviada e constante em seu acervo, Caio dá pistas do romance então ainda em gestação, cogitando mesmo um título que depois seria abandonado:

Estou também mergulhado num livro novo – e isso é o que de melhor posso te contar de mim. A Brasiliense me fez uma boa proposta: pagar um salário, durante quatro meses, para que eu pudesse trabalhar menos e me dedicar a esse romance encruado que tenho na cabeça há três anos. Bom, está saindo. Por enquanto, chama-se *Desesperadamente* ou *Onde andará Dulce Veiga?* Avanço lentissimamente, é talvez a coisa mais lenta que já escrevi em toda a minha vida. Estou tentando uma técnica nova, que chamo de “caleidoscópio verbal”, são figuras que se formam, a medida que [sic] o texto vai avançando, e da qual se destacam um ou dois elementos que formam uma figura nova, e assim por diante. A fragmentação, portanto, é apenas aparente, porque a intenção é conseguir um fluxo ininterrupto. Loucuras que servem para a estruturação interior da coisa. Talvez o possível leitor mal perceba.

A técnica ensaiada e o fluxo ininterrupto surtiram efeito no resultado da escrita do romance, o qual parece ter vindo pronto, enfim, ao autor numa fila de banco, como ele mesmo conta a Thereza Falcão em carta de 2 de março de 1990 para justificar ter deixado de lado o projeto de escrever o segundo volume de *As frangas*, como já comentamos: “Só que enlouqueci e comecei a escrever um romance. Na verdade eu

vinha trabalhando nele desde 1985, de repente uma tarde, numa fila de banco, de repente fez *click!* E ficou pronto na minha cabeça” (Abreu, 2002, p.175). Caio contaria em outra ocasião que a frase inicial do romance “Eu deveria cantar” foi o que desencadeou a escrita do romance, composto quase que num fluxo só.

Os maxilares de Dulce procurados pelo autor pela cidade, por certo, não lhe era algo tão estranho, a considerar o rosto anguloso e belo da atriz Odete Lara a quem Caio presta a homenagem na composição de sua personagem, ainda que a figura de Dulce apresente outras marcas características, como traços de Maysa que também podem transparecer se não em seu rosto, ao menos em sua personalidade (Caio refere essa semelhança em carta de 26 de março de 1994 a Magliani). Tal como Dulce, a atriz e também cantora bissexta Odete Lara, na vida real, por desilusões amorosas e em relação ao meio artístico, envolvida com drogas e depois de ter tentado várias vezes o suicídio, sai em busca de sua própria “salvação”, recolhendo-se incógnita em um sítio da zona rural de Nova Friburgo, região serrana do Rio de Janeiro. A partir disso, torna-se vegetariana/macrobiótica, exotéricas, zen..., diz ter-se encontrado, afinal. A homenagem é assim duplamente constatada, pois Odete, além de inspirar Caio pelos gestos e atitudes reais em relação à sua vida, vivera justamente o papel de Dulce Veiga no filme *A estrela sobe* de 1974, de Bruno Barreto, uma adaptação do romance homônimo de Marques Rebelo, escritor a quem Caio muito admirava. A homenagem é também assim justificada porque se constata que no romance de Rabelo o nome da personagem seria Dulce Rodrigues, e não Dulce Veiga, como aparece no filme de Barreto. Também a canção que imortalizara Dulce no filme, “Nada além”, composição de Mário Lago Custódio Mesquita, é a mesma que embala no romance o inesquecível sucesso da diva desaparecida, recriada e reprocessada depois na gravação em versão rock por sua filha, Márcia Felácio, também cantora, grande sucesso, no romance, da banda “Vaginas Dentatas”. Márcia é uma personagem confessadamente inspirada em Lori Finochiaro, que morrera em decorrência da Aids e era irmã da cantora gaúcha Laura Finochiaro, conforme depoimento de Déa Martins a este trabalho, por ter ouvido várias vezes de Caio que fazia essa homenagem enquanto escrevia o romance.

O modo de inserir sua história em seus textos, ou mesmo a de amigos ou homenageados também se verifica na carta que Caio escreveu à amiga Maria Lidia Magliani em 19 de março de 1990, em que ele lhe pede autorização para utilizar um dado real da amiga na composição de seu romance:

O que quero te contar, criatura, é que viraste personagem. Pois é. Te escrevo então para pedir uma espécie de permissão.

Seguinte: no livro todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. Ele é um jornalista chegando aos 40 anos (hmmm...), publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, a vida toda viajou de um canto para outro, sem se fixar em cidade nenhuma, em amor nenhum, homem ou mulher. Ele nem sabe direito da própria sexualidade, na verdade o romance inteiro é o pobre buscando a própria *ânima*. Bem, no momento em que se passa a história – uma semana de fevereiro – ele está morando num apartamento na rua Augusta, próximo à Praça Roosevelt. É um apartamento deixado por uma amiga – e é aí que você entra – que largou São Paulo para morar no interior de Minas. Às vezes ele chega em casa e há uma carta dela. Só que, na hora de batizá-la (aliás, ela não estava planejada, nasceu de enxada), não consegui evitar: me veio *Lídia*. Já pensei muito – Laura, Clara, Ana – mas ela se recusa a mudar de nome.

Então é isso, permites? Se não, não tem problema, troca-se. Mas se sim (se-sim também é medonho), ótimo. Na verdade isso é um detalhe muito passageiro no livro todo – aliás, todas as personagens (muitas) são passageiras, e toda uma parte dele mesmo projetada externamente. Um desconhecimento do próprio ego cercado de alteregos por todos os lados, mais ou menos isso. (Abreu, 2002, p.178-9)

Nessa carta Caio expõe sem nenhum pudor sua presença ficcionalizada e fantasiada no enredo e na estrutura do próprio livro, como a busca de sua própria *ânima*, ficcionalizada na busca de uma diva desaparecida, pois é disso exatamente que trata o romance. De fato, a personagem sem nome tem a mesma idade de Caio, por certo a mesma ânsia e a mesma relação com a vida, as mesmas dificuldades financeiras e de relacionamento amoroso, além de outras características até físicas, como descreveremos a seguir. As referências à amiga Maria Lídia também são reais, tendo ela passado uma temporada em Tiradentes (MG). No romance, portanto, a referência à amiga assim se organiza, entre outras rápidas passagens: “Há mais de ano, desde que Lídia me passara o apartamento antes de fugir para o interior de Minas Gerais, nada daquilo era surpresa [...]” (Abreu, 1990, p.38).

Não bastassem tantas evidências, percebemos ainda no título do livro de poemas da personagem jornalista uma espécie de anagrama do título do livro de maior sucesso de Caio, ou seja, *Morangos mofados*, geralmente citado apenas como *Morangos*, que em muito recupera a grafia de *Miragens*, e a expressão (hmmm...) inserida na carta funciona hoje, para o leitor comum que a ela tem acesso, como a piscadela do autor ao leitor do romance que talvez faltasse para que esse começasse a ter certeza de que aquelas coincidências entre narrador e autor pressentida no romance não fossem assim tão fantasiosas de sua parte.

Se no romance o narrador, jornalista sem nome, publicou uma espécie de crônica lembrando a desaparecida Dulce Veiga, razão para que todo o enredo do romance se desencadeie para essa busca da diva desaparecida, Caio, também jornalista, publicara em 28 de janeiro de 1987 uma crônica intitulada “Onde andar\u00e1 Lyris Castellani”, a vedete de coxas grossas que desde sua inf\u00e2ncia povoava seus sonhos e da qual desesperadamente busca not\u00edcias tal como fazia Drummond em busca de Lu\u00edsa Porto. Nas entrevistas do cineasta Guilherme de Almeida Prado, com quem Caio procurava estabelecer o roteiro do futuro filme que antes virou um romance, ficamos sabendo que foi essa mesma cr\u00f4nica que teria desencadeado nos dois o desejo de construir o tal roteiro. Tomamos, assim, a liberdade de reproduzir integralmente essa cr\u00f4nica, especialmente pela t\u00f4nica da busca que, prototipicamente, muito aparece espelhar a mesma busca do narrador do romance:

Jamais esquecerei Lyris Castellani. Mas eu tinha esquecido que jamais esquecer\u00eda Lyris Castellani. S\u00f3 h\u00e1 umas duas semanas, comecei a lembrar outra vez. Deve ter sido provocado por uma cr\u00f4nica de Marcos Rey, perguntando por Elvira Pag\u00e3, mas certamente continuou com um encontro casual com Wladir Dupont. H\u00e1 alguns anos, num jantar, conversando sobre essas deusas misteriosamente desaparecidas – entre mais de dez pessoas (todas versadas nesse ramo da cultura in\u00fatil), s\u00f3 o velho e bom Wladir lembrava dela. A minha deusa para sempre preferida: Lyris Castellani.

N\u00e3o que tiv\u00eassemos tocado no assunto, Wladir e eu. Nem uma palavra. Deixei-o na chuva e sa\u00ed pensando em Lyris – onde andar\u00e1? onde andar\u00e1? – assim, numa voragem vertiginosa. Eu precisava saber se havia algo no arquivo do jornal sobre ela: rid\u00edculo escrever sobre Lyris sem uma foto. E havia: nem uma linha de texto, mas quatro fotos preciosas – esta escolhida a dedo –, embora nenhuma delas seja daquelas que eu recortava e colecionava, com paix\u00e3o e estranheza, entre os 12 e os 15 anos. E l\u00e1 se v\u00e3o tantos, tantos. De rold\u00e3o, sem Lyris.

Jamais vou lembrar exatamente da primeira vez que a vi. Mas deve ter sido nas p\u00e1ginas de *O Cruzeiro* ou *Cinel\u00e2ndia*. O que Lyris tinha para me enlouquecer tanto? Eu conto, embora doa: tinha olhos verdes profundos-abissais, tinha l\u00e1bios carnudos de pecado, tinha a cintura fina de vespa e – acima de tudo, antes de nada – Lyris tinha COXAS. Ah, que coxas! T\u00e3o grossas e s\u00f3lidas que merecem este detest\u00e1vel ponto de exclama\u00e7\u00e3o que acabo de usar. As coxas de Lyris eram t\u00e3o monumentais que, aos poucos, consegui iniciar e seduzir meu irm\u00e3o Gringo e meu primo Beco nos mist\u00e9rios de Lyris. E Lyris deixou de ser nome pr\u00f3prio para se tornar substantivo, sin\u00f4nimo de: coxas. Quando a gente espiava um par especial delas, nos comunic\u00e1vamos em c\u00f3digo: “Que Lyris, hein?”.

Aos poucos, descobri tudo sobre ela. Lyris era bailarina de O Beco, em S\u00e3o Paulo (e eu l\u00e1, nos cafund\u00f3s da fronteira com a Argentina!), depois foi lan\u00e7ada por Walter Hugo Khoury como atriz s\u00e9ria em *A Ilha*, ao lado de Eva Wilma e Luigi Picchi, filmado em Bertioiga. Andei \u00e0 cata do filme durante anos. E valeu o encontro: guardo gravada a fogo na mem\u00f3ria a imagem de Lyris encostada numa rocha \u00e1spera. Com as coxas \u00e0 mostra. Aquelas coxas. Lembro dela num pequeno papel, em *Fronteiras do Inferno*, tropical e demon\u00edaca, e de uma cena forte de estupro num filme de canga\u00e7o (seria *A Morte Comanda o Canga\u00e7o*?) Em todos eles: olhos verdes fundos como o mar, cintura que se podia fechar numa m\u00e3o. E

coxas. Coxas de coluna grega, coxas morenas de mel e mal, coxas alucinantes onde qualquer um, fácil, poderia perder-se para sempre. Como Ulisses perdeu-se entre as sereias. Como eu me perdi até hoje.

Nunca mais soube dela. Nem Abelardo ou Laurinha Figueiredo souberam informar. Posso imaginá-la casada com um conde austríaco, morando em Viena. Ou numa casinha com quintal, quem sabe em Vila Mariana, entre roseiras. Se quero me doar, penso nela empapuçando-se de gim pelas bocas da vida, com um recorte amarelado de jornal na bolsa, entre vidros de dienpax. Que morta não estará, pois Lyris é imortal. Mas prefiro imaginá-la feliz: as coxas de Lyris eram a garantia mais segura de um futuro daqueles tipo feliz para sempre. Que certamente ela teve.

Mas eu a quero de volta. De alguma forma irracional, como se quer o tempo que se foi. Por favor – como Drummond procurava Luísa Porto, eu procuro Lyris Castellani. Procurem, procurem. Até achar. Só não me digam nada se, porventura, ela teve um destino infeliz. Então prefiro não saber. Melhor guardá-la até o momento de minha morte para sempre assim como a tive, tantas vergonhosas vezes, na minha adolescência. Me escrevam, me telefonem, me dêem notícias de Lyris Castellani. Se por acaso cruzarem com ela na feira, no elevador, no bar da esquina ou no Gallery, digam a Lyris que mando meu mais carinhoso beijo. E que jamais a esquecerei. Domingo último, enlouquecido, casei com ela no altar criado por Mira Haar, em *A Trama do Gosto*. Casei três vezes. Casaria dez, casaria cem, casaria mil.

Outros dados pertinentes ao narrador-personagem sem nome ou mesmo situações ou personagens paralelos evocam a figura e a presença enviesada de Caio no seu romance. Em algumas dessas passagens, surpreendemos um Caio mais solto, parecendo disposto a uma brincadeira consigo mesmo ao empregar termos jocosos de sua lavra que depois ficariam registrados como expressões muito usadas na noite e em editoriais de moda e costume da imprensa paulistana, como o conhecido termo “lazanha” para categorizar homens e mulheres apetitosos, que aparece no texto ao menos uma vez. Na caracterização da secretária da redação do jornal onde o jornalista começa a trabalhar e sua crônica desencadeia a busca pela personagem deparamos com a figura de Teresinha O’Conor, que na verdade era um dos pseudônimos de Caio ao assinar matérias cáusticas para a revista *AZ*, originalmente *Gallery*, onde à época colaborava com frequência. A descrição da personagem revela a brincadeira com os elementos kitschs²² que Caio tanto apreciava e que dão o tom do romance, carregando na sua atmosfera:

²² O elemento kitsch é característico da produção cinematográfica de Guilherme de Almeida Prado, o que justifica aqui também o constante diálogo de Caio com o cineasta na composição do então roteiro do filme, que antes de filme tornou-se romance. O filme, porém, como seria de esperar, revelou-se antes uma obra do diretor Almeida Prado, tendo sido de certa forma mal recebido pela crítica. No filme, aliás, o diretor decidiu batizar o jornalista protagonista com o nome Caio!

Uma loura cinquentona, com muitas jóias douradas e um vestido decotado imitando onça, debruçou-se na máquina quando passei. Poderia ser vulgar, mas qualquer coisa no pescoço esticado demais e nos ombros rígidos, jogados para trás, revelava certa aristocracia. Quem sabe uma recém-divorciada tentando começar de novo, uma ex-bailarina russa fascinada pelos trópicos e obrigada a fazer sórdidas traduções para sobreviver. Atrás dela, um calendário Seicho-No-Ie, estava escrito: “Agora é o momento decisivo para renascer”. (Abreu, 1990, p.17)

O talento de Caio para a composição de figuras marcantes e exuberantes assim se confirma, pois à personagem ele não apenas cria um rosto e um estilo inconfundível, como também empresta-lhe uma história pregressa, ou mesmo uma atividade muito semelhante à sua na realização de “biscates culturais”, como dizia fazer para sobreviver.

No que se refere ao narrador jornalista, voltando os olhos para a sua composição, percebemos que, ao rememorar suas experiências, a certa altura o surpreendemos listando fatos de sua vida que em muitos momentos se cruzam com as experiências reais de Caio, sobretudo sua constante insatisfação para com as cidades que escolhia para morar, viver ou abandonar e depois voltar a viver:

Entregando jornais em Paris, lavando pratos na Suécia, fazendo *cleaning up* em Londres, servindo drinks em Nova York, tomando ácido na Bahia, mastigando folha de coca em Machu Picchu, nadando nos açudes límpidos do Passo da Guanxuma. Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final. Ao acaso, eu dispunha peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. Outras restam solitárias, sem conexão com nada em volta. À medida que o tempo passava, eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos –, para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que já não eram as mesmas, para pessoas de vidas lineares, ordenadas, em cujo traçado definido não haveria mais lugar para mim. (ibidem, p.56)

Ficamos sabendo, assim, que o jornalista sem nome é nascido no “Passo da Guaxuma” (mais uma vez a origem comum), de onde muitas vezes lamenta ter saído e vindo parar em São Paulo, cidade que, aliás, é um dos “personagens” desse romance que, sob a capa de um policial B, como nos filmes B de Hollywood que lhe servem de inspiração, revela tratar-se da busca do narrador por si mesmo. Passo da Guanxuma até então poderia ser apenas uma cidade fictícia, mas logo a localizamos no imaginário mapa do Rio Grande do Sul em razão da caracterização do narrador-personagem como gaúcho, exatamente como o próprio Caio. Essa contingência espacogeográfica é explicitada pela primeira vez no romance na cena em que o narrador jornalista se permite assim se mostrar em meio ao sexo oral de que era objeto e ao qual se entregara

na contratação da prostituta ruiva, do tipo “Kim Basinger paraibana”. Na cena, a prostituta chamada Dora está em pleno ato, ela geme e, em meio às falas misturadas do narrador, deixa escapar: “Branco canalha, rainha do frevo, ô Dora, *sulista escroto, gaúcho metido*, Dadá Corisco, fodendo o agreste” (Abreu, 1990, p.112, grifo nosso). Momentos antes dessa cena, ainda na contratação dos serviços da prostituta na Rua Augusta, em frente ao bar Longchamps (local muito freqüentado por Caio na realidade), a ruiva aceita a proposta do jornalista expressando-se do seguinte modo: “Oquei, sabe que você parece o garoto do Bom Bril?” (ibidem, p.110). A referência ao garoto-propaganda da Bom-Bril, o ator Carlos Moreno, revela de fato uma semelhança física entre Caio e o ator, pois à época ambos eram altos, encurvados, muito magros, um tanto calvos, trazendo nos olhos aquela expressão de meninos interioranos, ingênuos e tímidos. Essa cena na verdade é um dos pontos hilários do romance, como antes já mencionamos. A brincadeira de Caio sutilmente revela o abismo entre o jornalista e a prostituta que, escapando-lhe a referência cultural por ele expressa ao saber seu nome, responde despididamente com a referência que envolve seu universo:

- Como é seu nome?
- Viviane na rua. Na real é Dora.
- Rainha do frevo e do maracatu?
- Rainha até pode ser, moço. Mas o cu eu não dou não. (ibidem, p.111)

Essas memórias do narrador jornalista a que nos referimos por vezes trazem à tona histórias e fatos vividos em sua terra natal, ainda na infância, com percebemos nesse momento de reflexão:

Quando íamos para a fronteira, no começo do verão, minha mãe passava dois dias fazendo pão, fritando pastéis, matando e assando frangos. Pressentindo ausências, o cachorro uivava baixinho, metido embaixo das camas. Depois o pai tirava da garagem o velho Chevrolet parecido com um morcego, e eu ficava olhando a luz esbranquiçada das manhãs no Passo da Guaxuma. A viagem durava um dia inteiro, até o rio Uruguai. Pouco depois do meio-dia, o pai encontrava alguma sombra à beira da estrada perto de um açude, a mãe estendia uma toalha xadrez na grama e abria os guardanapos brancos com os frangos, os pastéis, os pães. Antegônias, ela dizia, talvez aqui existam antegônias. (ibidem, p.119)

Essa mesma cena de sua memória podemos surpreendê-la quase que integralmente numa crônica de Caio datada de 4 de março de 1995 para o jornal *Zero Hora*, cujo título é “Para lembrar Tia Flora”, como já mais de uma vez tivemos a oportunidade de referir neste estudo. Na crônica escrita num momento de dor e tristeza

pelo falecimento da tia Florinha, muito querida pelo autor, vislumbramos o mesmo velho Chevrolet “Morcegão” do pai, que também já aparecera em outros contos em que os personagens referem o mesmo tempo vivido no Passo da Guaxuma, como também a toalha xadrez da mãe arranjada no piquenique da família Abreu:

Eu me lembro: mal apontava novembro, antigamente, eu e meus irmãos ficávamos exaltados feito as pitangueiras que dão fruto nessa época. Era quase hora de o Pai pegar o carro e partirmos em férias para Itaqui, para a casa da Vovó. Isso depois que houve carro na família (o mais famoso foi o “Morcegão”, gigantesco Chevrolet aos 50, tipo filme de gângster) [...] Na madrugada de estrelas tão pálidas que, se você piscasse os olhos, de repente não estavam mais lá, saíamos cedinho de Santiago. A viagem: gauderiada braba via Alegrete [...] Na soalheira, fazíamos piquenique à sombra de algum mato, à beira de claras sangas, toalha xadrez na grama, pão feito em casa, frangos, uvas, não sei mais o quê. Éramos sete: Pai, Mãe, cinco irmãos – eu, Gingo, Felipe, Márcia e Cláudia, uma escadinha. Todos loucos pelo que estava chegando. (Abreu, 2006b, p.142)

Já pelas cenas finais do romance, muito próximo do encontro com Dulce Veiga em seu novo mundo, onde ela cantava livre uma canção de Vinícius (que ficamos sabendo ser “E por falar em saudade...”) ao lado de um pianista, mais uma vez surpreendemos uma piscadela de Caio para o leitor: “O homem mais triste do mundo, ele que era eu, foi andando de cabeça baixa, arrastando a mochila pela terra” (Abreu, 1990, p.198). O mesmo tema do conto “O rapaz mais triste do mundo” já analisado por nós aqui reaparece, e novamente deparamos com o pronome “ele” que se traduz por um “eu”. O encontro vai selar, por fim, o encontro consigo mesmo, pois em carta de 12 de abril de 1994 a Guilherme de Almeida Prado, Caio revela: “Como Dulce V., eu sempre quis só ‘outra coisa’, e vou chegando a um ponto em que tenho pensado se essa ‘coisa’ não será a solidão mais completa – e se não ela, essa solidão idealizada, porrada de gatos, rosas, Mozart e livros, será quem sabe somente a morte. Há que ter paciência para esperar por ela, que é a única certeza entre todas as nossas ilusões tolas” (Abreu, 2002, p.299).

Uma história “quase” paralela ao enredo do romance persegue o narrador jornalista, e por vezes é apresentada em destaque pelo recurso do itálico, intercalando-se com a ação de busca de Dulce Veiga. Essas inserções corresponderiam aos momentos de intimidade do narrador, em que sua história pessoal se projeta para dentro da história da diva desaparecida. Trata-se do envolvimento homossexual da personagem, sempre em dúvida quanto à sua sexualidade, descobrindo-se, porém, desejoso do amor entre iguais pelo envolvimento com o Outro chamado Pedro. O encontro entre os dois se dera

de modo casual e epifânico, num trem de metrô, quando o jornalista se acreditava sem esperança alguma de conhecer alguém. Durante meses foram se encontrando, se descobrindo, se amando, até que Pedro, certa vez, inexplicavelmente, não mais voltou, desaparecendo absolutamente da vida do narrador, deixando-lhe dúvidas e sensações de uma possível contaminação que passa a persegui-lo por todo o romance: “a febre outra vez no apartamento vazio, as pontas dos dedos buscando sinais malditos no pescoço, na nuca, nas virilhas” (Abreu, 1990, p.32). Assim o narrador atravessa o romance, à espera e na busca de Pedro, manifestando vez por outra seu receio da contaminação pelo amor que mata. Mas, mais que isso, o narrador estabelece nessa relação o ponto máximo de inflexão de sua história, pois reconhece que após a presença de Pedro em sua vida jamais poderá ser o mesmo de antes, mas sem igualmente saber de si no presente, na nova realidade que aquele encontro o lançara: “Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro [...] Parei de trabalhar. Parei de ser e de fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse. Mas Pedro não voltou, eu não voltei” (ibidem, p.116). É assim que se percebe também que tanto Dulce Veiga quanto Márcia, sua filha, por quem o jornalista também se apaixona, eram igualmente contaminadas pelo vírus mortal, o que por certo provoca neles o movimento de retorno em busca de si mesmos, num tempo ainda de possibilidades de vida.

É preciso ponderar que, por essa época, Caio ainda não sabia, ao menos oficialmente, de sua doença, que se manifestaria de modo contundente apenas quatro anos depois. Posteriormente, em cartas a amigos, Caio reconhece que, segundo seus médicos, a contaminação deve ter se dado já desde pelo menos dez anos antes, ou seja, por volta de 1985: “Maria Lídia, nunca pensei ou *sempre* pensei: por contas e histórico infeccioso feito com o médico, tenho isso há *dez* anos” (Abreu, 2002, p.312). Na entrevista que concedeu à revista *IstoÉ* de 5 de julho de 1995 “A Aids é a minha cara” (Abreu, 1995c, p.6), Caio conta que na metade dos anos 1980 tivera um relacionamento com um rapaz que tinha vivido em San Francisco, época em que o HIV explodiu na região e passou a ser constatado devastadoramente em várias partes do mundo. Ao terminar o relacionamento que na verdade fora curto, passou a apresentar sintomas suspeitos e, em 1988, soube do falecimento do então namorado. É possível imaginar que a história de Pedro do romance possa, de certo modo, retratar essa experiência vivida pelo autor, mas a verdade é que, independentemente de ter sido sua história real ou não, Caio presenciou a morte de muitos de seus amigos e pessoas muito próximas desde o surgimento da epidemia no início dos anos 1980. Assim, seria natural que, pela

sua proposta de espelhamento da sua realidade em sua obra, o assunto rondasse seus contos e romance, mas sempre da perspectiva da criação ficcional, como bem reconhece Marcelo Secron Bessa (1997b; 2002) em seus estudos sobre a discursividade da Aids na literatura brasileira.

Aproximando assim os dois romances de Caio, curiosa e providencialmente concebidos no início e no fim de sua vida de escritor, é possível pensar numa suposta continuidade e interação entre eles, da perspectiva de que “autobiograficamente” poderiam bem espelhar ao menos alguns momentos importantes da trajetória de Caio Fernando Abreu, numa montagem fictícia à qual nos lançamos: sua infância em Santiago do Boqueirão, o tempo da adolescência e pós-adolescência vivido em Porto Alegre, sua vinda para São Paulo trazendo e buscando sua obra, e por fim o encontro de sua *âni*ma, dolorosamente atravessada pela doença que lhe roubaria... a vida, mas que dele deixaria a obra, modo por excelência pelo qual, parece, viveu muito intensamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido neste estudo sobre as autoficções de Caio Fernando Abreu poderia talvez nos trazer, no fim desse percurso em que agora nos encontramos, algumas indagações sobre os possíveis motivos que poderiam ter levado o autor a definir sua escrita a partir de sua própria experiência, ou seja, defini-la mediante uma abordagem autoficcional em que sua presença nessa obra se faz constante e, de alguma forma, determinante. Todas as possíveis respostas hoje, no entanto, não passariam tão-somente de hipóteses, de suposições, ou mesmo de algumas breves certezas se uma verdade ou outra de algum modo puder ser constatada em seus escritos, suas falas, suas entrevistas ou mesmo em depoimentos seus ou de terceiros a seu respeito. Ainda assim, reconhecemos, nada poderia ser dito de tão completo que justificasse, por fim, toda uma obra, todo um percurso literário que, sabemos, não se faz como uma equação matemática ou como uma receita previamente concebida e seguida passo a passo – por mais que possa ter um projeto, um autor (o homem) invariavelmente desconhece os caminhos que pode tomar ao longo de sua carreira (vida). São mesmo insondáveis os desígnios de um autor, como de resto do próprio homem, sua forma de ver e de conceber a vida, as dores e as alegrias, especialmente a morte, como também são ilimitados os recursos para expressá-los, e a literatura, de há muito, nos tem dado provas incontestes disso.

Na longa e instigante entrevista sobre autoficção que Philippe Vilain (2005, p.191) fez com Serge Doubrovsky, inserida em seu livro *Défense de Narcisse*, a certa altura ele pergunta a respeito da escrita autoficcional: “*Ce serait là d’une certaine manière aussi le résultat de l’influence sartrienne pour qui l’écriture est envisagée comme un moyen de justification de l’existence?*”¹ Ao que Doubrovsky responde prontamente:

C’est possible, oui. Je l’ai écrit dans mon dernier livre: “Un auteur a le droit à ses obsessions, il n’a pas le droit à des redites”. Ce sont deux choses différentes. Le ressassement est le sentiment de toute personne qui écrit sur elle-même et sur sa vie, il passe et repasse par les points centraux où s’est tissé la

¹ “Seria, de algum modo, também o resultado da influência sartriana, para quem a escritura é encarada como um meio de justificativa da existência?”

*trame de l'identité d'un sujet [...] Chacun a des traumatismes qui réapparaissent forcément dans l'écriture de soi, puisque celle-ci est en prise directe sur la vie. Dans la vie, chacun a ses propres ressassements [...] Le ressassement concerne aussi le fait que l'on ne comprend jamais tout à fait pourquoi on est ce qu'on est.*² (ibidem, p.191-3)

E Doubrovsky (2007, p.54), ao colocar depois os pingos nos “is” a respeito da autoficção, ainda reforça esse caráter existencial dessa escrita, revelando suas expectativas que, de resto, de modo muito especial, parece ser também a de todo autor de autoficção quanto ao poder da literatura

*Le but de mon écriture est plus pervers: je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution – chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre – mais une forme de partage ; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre. J'ai dit quelque part, je ne sais plus exactement où, que j'écris pour moins mourir. Voilà le point central de mon travail d'écriture. Pour moi, la littérature est fondamentalement existentielle.*³

Ainda naquela entrevista a Vilain (2005, p.216), Doubrovsky parece nos fornecer uma chave, ou uma possível fresta para compreendermos a escrita de Caio ou mesmo muito de sua expectativa como escritor: *“Toutes les gens qui écrivent de l'autofiction sont obligés de se trouver un langage propre”*.⁴

Ciente ou não desse poder ou dessa condição da “autoficção”, sem dúvida Caio Fernando Abreu, por meio de sua obra, pode testemunhar essas assertivas de Doubrovsky, sobretudo porque sua linguagem muito peculiar (seu idioma pessoal) certamente se deve a essa sua escrita autoficcional, e talvez seja possível também dizer que essa pode ter lhe parecido ser a forma literária mais apropriada para tratar não apenas de suas obsessões e rumações, como diz Doubrovsky, mas, numa projeção universalizante, também das obsessões e rumações do homem de seu tempo, suas

² “Sim, é possível. Escrevi em meu último livro: ‘Um autor tem o direito a suas obsessões, ele não tem o direito a repetições’. São duas coisas diferentes. A rumação é o sentimento de toda pessoa que escreve sobre si mesma e sobre sua vida, ela passa e repassa pelos pontos centrais onde é tecida a trama da identidade de um sujeito [...] Todos têm traumas que reaparecem forçosamente na escrita de si, uma vez que esta é tomada diretamente da vida. Na vida, todos têm suas próprias rumações [...] A rumação diz respeito também ao fato de que não jamais compreendemos totalmente por que somos o que somos.”

³ “O objetivo de minha escrita é ainda mais perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita seja não, como pretendia Rousseau, uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual devo me apresentar com meu livro – mas uma força de partilha; quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa partilhar comigo o que pude viver. Esse é o ponto central de meu trabalho de escrita. Para mim, a literatura é fundamentalmente existencial. Já disse em algum lugar, não me lembro mais onde, que escrevo para morrer menos. Eis o ponto central de meu trabalho de escritor. Para mim, a literatura é fundamentalmente existencial.”

⁴ “Todos que escrevem autoficção são obrigados a encontrar uma linguagem própria.”

dúvidas, suas esperanças enfim... Essa linguagem própria que revela a autenticidade de Caio em sua obra, como vimos desde seus primeiros escritos, ainda como adolescente, por certo reflete essa sua expressão autoficcional, essa sua forma de se comunicar com e pela literatura, como de resto é o desejo de todo escritor, mesmo quando não há mais esperanças, como para Camus, mesmo diante das impossibilidades, como para Clarice, entre tantos outros. Isso nos faz pensar na crença de Caio F. em relação ao poder da literatura: não um poder absoluto, não um poder ostensivo e dominante, mas um poder que aos poucos, sorrateiramente, vai mostrando ao homem o que ele foi, é ou o que ele pode vir a ser, um poder subversivo por certo, corrosivo e transformador, razão pela qual certamente a literatura tem sido nos nossos dias estrategicamente banida dos currículos, das escolas, da vida do homem.

É assim, pois, que perscrutamos Caio F. ainda em seu primeiro romance, *Limite branco*, encerrando a adolescência e adentrando na fase adulta, procurando a sua melhor forma de expressão; não simplesmente pela vaidade de se ver num espelho narcísico, o que não lhe basta, mas pelo anseio de, por sua vivência, revelar ao outro experiências possíveis, concretas, realizáveis:

Criar alguma coisa é o que eu queria. Novos mundos. Não para fugir ao meu, mas para projetá-lo em outros, para enriquecê-lo e desvendá-lo. Mas quando sento à frente do papel em branco, o que se estampa nas letras que vou gravando com hesitação é só eu, eu e mais nada. E há um certo terror do papel vazio, como se a sua brancura fosse brancura de dentes reveladas num sorriso irônico, duvidando de minha capacidade. *E ao mesmo tempo eu penso que poderia transportar as minhas vivências para um mundo de ficção, sem que isso significasse estar preso como um peru dentro de um círculo de giz.* E tento. E fracasso. Falta gosto de carne, cheiro de suor nas poucas personagens criadas por mim. Mesmo assim, eu não desisto. Só dá o desânimo de vez em quando, mas logo passa. É pena que o papel me apavore tanto e as idéias não sejam concretizadas em palavras. Mas, um dia... um dia, quem sabe? Pode ser que esteja aí a verdade que me esmaga, a parte do ser que sinto distante e equívoca. (Abreu, 1971, p.138, grifo nosso)

Ou mesmo depois, já no início da carreira de escritor, mas ainda muito jovem, falando por intermédio de seu personagem de sua primeira carta para além do muro,

Talvez mesmo conseguisse dizer tudo aquilo que escondo desde o começo, um pouco por timidez, por vergonha, por falta de oportunidade, mas principalmente porque todos me dizem sempre que sou demais precipitado, que coloco em palavras todo meu processo mental (*processo mental*: é exatamente assim que eles dizem, e eu acho engraçado) e que isso assusta as pessoas, e que é preciso disfarçar, jogar, esconder, mentir. Eu não queria que fosse assim. Eu queria que tudo fosse muito mais limpo e muito mais claro, mas eles não me deixam, você não me deixa. (Abreu, 2005, p.249)

Ou, mesmo, na carta que escreveu à mãe, contando sobre seu então último livro, o *Triângulo das águas*:

Acho que é meu melhor livro, mas é também o mais terrível – porque é preciso falar claramente sobre certas coisas, é preciso alertar as pessoas para as vidas erradas que levam, a alimentação errada, as emoções erradas. Os relacionamentos errados. Não quero ser dono da verdade, mas aprendi algumas coisas nesses anos – pode parecer ambicioso, mas de repente gostaria de ajudar a transformar este mundo numa coisa melhor. (Abreu, 2002, p.62-3)

Certamente, a mesma intenção expressa em uma de suas últimas crônicas, as mais doloridas, na qual, num ato de muita coragem e lucidez, se declara publicamente portador do vírus da Aids, sabendo de toda sorte de condenação que disso adviria:

Porto Alegre – Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo. (Abreu, 2006, p.112)

Passada a desolação dessa descoberta, é pela literatura, sem panfletos ou autopiedade, que Caio espera combater o vírus e o preconceito que esse dissemina na alma das pessoas, como depreendemos da carta à amiga Magliani:

Saio dessa mais humano e infinitamente melhor, mais paciente – me sinto privilegiado por poder vivenciar minha própria morte com lucidez e fé. [...] Nada disso é segredo de Estado, se alguém quiser saber, diga. Quero ajudar a tirar o véu da hipocrisia que encobre este vírus assassino.

Mas creia,
estou equilibrado, sereno, e às vezes até feliz. (Abreu, 2002, p.312-13)

Ainda, podemos acreditar, pelo motivo que lhe rendeu o apelido de “biógrafo da emoção” que aparece no título deste trabalho: em crise com sua obra, por acreditá-la talvez inútil e distante da realidade e do cotidiano sofrido de cada pessoa que via nas ruas, enleado no seu pesado ofício de jornalista – por certo também tão distanciado da mesma realidade –, questionava-se sobre o poder da literatura e sua capacidade de intervenção no mundo, sendo advertido por seu terapeuta de que não seria nas notícias diárias e cotidianas publicadas num jornal, que depois de lido para quase nada mais serviria, que o homem de seu tempo e de tempos futuros procuraria respostas para sua vida, para suas indagações (“ruminações”), mas sim em um livro, mas sim na literatura,

razão porque ainda se escrevem contos, romances, crônicas, porque ainda o escritor se lança em sua obra, em sua criação, e pesquisadores continuam pesquisando.

Essa crença de Caio F. na literatura, no entanto, acreditamos, não deve ser vista como uma forma de ingenuidade, ou mesmo uma abstração ou, quem sabe, um anacronismo ou uma forma ultrapassada de conceber a literatura. Essa crença não era cega, tampouco inconsciente ou mesmo iludida. Ela compartilha dos mesmos motivos que fazem o homem, apesar de tantas adversidades, fluxos e contrafluxos, continuar acreditando na vida e nela tendo esperanças; compartilha do mesmo movimento que, apesar de toda inconsciência, impossibilidade e toda impotência, continua a fazer girar a máquina do mundo. Segundo José Castello (2006), “Como Hilda Hilst, que foi sua amiga pessoal, Caio tinha uma visão ardente da literatura. ‘Essa morte constante das coisas é o que mais me dói’, anotou certa vez. A literatura como instrumento, impotente, para lidar com a dor. Como uma maneira, corajosa, de fracassar. Caio poderia, quem sabe, repetir o verso de Alberto Caeiro: ‘Pensar é essencialmente errar’. Ele diria o mesmo de escrever”.

Em uma de suas últimas entrevistas, um tanto amargurado, Caio toca nesse assunto: “A literatura não é útil. Isso é um equívoco. E não é uma condição da literatura ser útil. Isso é realismo-socialista. A literatura é empatia com camadas profundas da alma humana” (Abreu in Bessa, 1997a). Em um depoimento da mesma época da entrevista, intitulado “A Aids é a minha cara”, publicado na revista *Marie Claire*, Caio afirma que sua ação nesse mundo coube à escrita, extensivamente, à literatura: “Minha parte são os livros, uma tentativa de ajudar as pessoas a se conhecerem” (Abreu, 1995c).

É, pois, nessa perspectiva que a autoficção, como expressão literária, parece corresponder aos anseios de Caio como escritor, como homem; e é também nessa perspectiva que ousamos dizer que Caio F. compreendia muito bem o funcionamento da engrenagem da literatura, apropriando-nos das palavras de Leyla Perrone-Moisés (1990, p.102-4) já citadas neste estudo, para quem:

A literatura, felizmente, continua existindo, apesar de não acreditarmos mais na possibilidade de a linguagem representar ou expressar um real prévio, criar, inventar ou produzir um objeto que seja auto-suficiente ou, pelo contrário, reabsorvido e utilizado pelo real concreto. A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.

A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta [...] Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no

mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.

Observando, assim, a autoficção bem de perto, e pela lente poderosa de Doubrovsky, é possível perceber em sua condição que talvez os leitores de autoficções – e isso deve ser algo bem consciente por parte dos escritores que por meio delas se expressam – parecem também viver, de certo modo, aquela mesma experiência do espectador do teatro que, tendo deliberadamente decidido pela viagem que a ficção da peça teatral lhe proporciona, e em razão disso contempla à sua frente um personagem, ainda assim consegue, como numa segunda ou terceira dimensão, ver também em cena o ator em sua mais concreta humanidade, relação essa que lhe possibilita uma identificação ainda maior com o personagem, por vê-lo e senti-lo assim tão real, tão semelhante e possível como ele mesmo se vê. É nessa perspectiva que percebemos na fala de Décio de Almeida Prado (2004, p.84) essa possível aproximação, posto que, embora “romance”, na autoficção, um personagem, que é o autor, existe de forma real, na sua condição concreta de homem, e se dirige ao seu leitor, também real: “Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”. E quem ousaria contestar que na autoficção esse homem não esteja ali também em carne e osso na presença do autor? Evidentemente, as linguagens artísticas se diferem, possuem características próprias, mas a aproximação parece de algum modo contemplar também essa relação do leitor com o autor de um livro para além da sua presença como personagem, narrador, como ficção. E talvez nisso, nessa busca de identificação entre autor-narrador-personagem e leitor resida o caráter “perverso” da autoficção como pretende Doubrovsky (in Vilain, 2005, p.219), para quem *“l’autofiction [...] ne ment pas, ne déguise pas, elle énonce et dénonce dans la forme qu’elle s’est choisie”*.⁵

Também por essas características a autoficção possa ser entendida como uma escrita “contemporânea” por excelência (pensemos numa escrita “hologramática” como a de Caio F.), ao promover essa interação privilegiada com o autor e seu leitor por meio de seu “personagem” tão real. É nessa identificação, nesse contato direto com o leitor que a autoficção parece nos proporcionar uma nova chave de leitura do homem, da literatura, promovendo em nós essa apreensão em segunda ou terceira dimensão ou em níveis diferentes de profundidade e de mergulho. Profundidade que nos faz ver de modo

⁵ “A autoficção [...] não mente, não disfarça, ela anuncia e denuncia na forma que é escolhida.”

ainda mais nítido talvez a nossa própria ficção e a ficção dos outros, propiciando com autenticidade aquilo que Castello (2008) propõe: “A literatura não é só o que se escreve, é um mergulho interior”.

Essa talvez seja a razão pela qual os textos de Caio sejam tão próximos do seu leitor, não apenas pelo retrato de uma época, como se costuma dizer, mas pela universalização de suas sensações, de seus temas e suas atitudes, demasiadamente humanas, em forma literária. Assim, parece que a autoficção cumpre esse papel da ilusão, ou mesmo da reprodução em carne e osso do romance ou da perspectiva literária de vida que cada um ousa carregar consigo, muito diferentemente da escrita autobiográfica que parece se limitar a aspectos meramente históricos, pretensamente reais, falsos brilhantes, tentando inutilmente recriá-los, ainda que por meio da linguagem, para no máximo reproduzir um documento, um fato não mais que banal.

Assim tão “infinidamente pessoal”,⁶ e talvez por isso mesmo, a obra de Caio continua a ser lida com alumbramento por novos leitores, por certo pela mesma relação que Fernando Pessoa fazia com o rio de sua aldeia e o Tejo, ou seja, o particular que tanto acolhimento recebe no universal, porque é da pessoa e dos sentimentos humanos que a obra trata, no que ela mais se revela literatura e elaboração lingüística. É por isso que, apesar de aspectos por vezes até mesmo pretensamente datados (é possível falar disso em literatura?) de alguns contos de Caio, novas gerações de leitores o descobrem e com ele e com sua obra se encantam, por neles encontrar a dicção da alma, das histórias mais comuns a todos os homens e mulheres que, não importa tempo, idade, escolha sexual, história, amam e querem ser amados.

⁶ A expressão, também referida no título deste trabalho, retoma a crônica homônima de Caio, de 1º de julho de 1986, que, por sua vez, reproduz o verso da música de Caetano Veloso, “O queres”: “Infinidamente pessoal, e eu querendo querer-te sem ter fim /E querendo te aprender o total do querer que há e do que não há em mim”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Caio Fernando Abreu¹

ABREU, C. F. *Limite branco*. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.

_____. *O ovo apunhalado*. 1.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

_____. *Pedras de Calcutá*, contos. 1.ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

_____. *Morangos mofados*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988a.

_____. *Mel & Girassóis*. Org. Regina Zilberman. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1988b.

_____. *Onde andaré Dulce Veiga?* 1.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____. *Inventário do ir-remediável*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 1995a.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995b.

_____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. *Teatro completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. *As frangas* (novela). 2.ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Cartas*. Organizado por Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

¹ As obras são listadas pela ordem cronológica das edições utilizadas para este estudo, e não pela ordem cronológica de escrita.

ABREU, C. F. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005a.

_____. *Caio 3D*. O essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

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

_____. *Caio 3D*. O essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.

_____. *Pequenas epifanias*. Crônicas (1986-1995). Rio de Janeiro: Agir, 2006b.

_____. *Melhores contos*. Seleção de Marcelo Secron Bessa. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Onde andar* *Dulce Veiga*. 2.ed. São Paulo: Agir, 2007.

Entrevistas e depoimentos de Caio Fernando Abreu

ABREU, C. F. Não estou satisfeito com nada que escrevi. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 15 de agosto de 1970, p.3.

_____. Eu sou o Nei Matogrosso da literatura brasileira. *Revista Inéditos*, Belo Horizonte, v.6, p.27-31, 1976.

_____. Do fundo do coração, ou Love, Love, Love. *Revista Gallery Around*, São Paulo, n.59, p.32-3, julho 1984.

_____. Sem vergonha de ter Aids. (Entrevista concedida a Paulo César Teixeira). *Isto É*, São Paulo, 5 de julho de 1995c. p.5-7.

_____. A Aids é a minha cara. (Entrevista concedida a Fátima Torri) *Marie Claire*, São Paulo, n°54, setembro de 1995d, p.101-5.

Artigos, prefácios, livros e demais estudos sobre Caio Fernando Abreu

ARENAS, F. Utopias da alteridade na história e ficção brasileira e portuguesa. *Revista Z* (Revista Eletrônica do Programa Avançado de Cultura Contemporânea), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

BESSA, M. S. “Quero brincar livre nos campos do senhor”. Uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra*, n.4, p.7-15, 1997a.

_____. *Histórias positivas*. A literatura (des)construindo a Aids. Rio de Janeiro: Record, 1997b

_____. *Os perigosos*. Autobiografia e Aids. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BOVINCINO, R. Fôlego curto. *Veja*, São Paulo, n.788, 12 outubro de 1983, p.119.

CARVALHAL, T. F. O encantador de serpentes da escrita. *Zero Hora*, Porto Alegre, Cultura, p.3, 2 de março de 1996.

CASTELLO, J. As sombras negras na alma do escritor. *O Estado de S. Paulo*, terça-feira, 20 de junho de 1995. Caderno 2, p.D4.

_____. Caio Fernando Abreu, o poeta negro. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. 308p.

_____. Letras incertas. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 19 de fevereiro de 2006. p.1.

DENSER, M. *Fenômenos estéticos & midiáticos do conto urbano brasileiro 70/90*. Por uma poética da prosa. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.

_____. Entrevista. Disponível em: <<http://www.tudolorota.com.br/entrevistas.htm>>. Acessado em 24 de março de 2006.

_____. A crucificação encarnada dos anos 80. In: ABREU, C. F. *Caio 3D*. O essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

DIAS, E. M. da S. *Paixões concêntricas*: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu. São José do Rio Preto, 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

DIP, P. *Para sempre teu*, Caio F. Cartas, conversas memórias de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Record (no prelo).

FAVALLI, C. F. de S. Inventário de uma criação. In: *Autores gaúchos: Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1988. v.19.

FERRAZ, G. G. Pelas noites vazias. *IstoÉ*, Livros, 12 de outubro de 1983.

_____. Da revolta ao resignado zen. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 de agosto de 1995.

GARRIDO, L. (Pseudônimo de Caio Fernando Abreu). Uma narrativa com ascendentes. *Folha de S.Paulo*, Folhetim, 18 de agosto de 1985, p.4-5.

GINZBURG, J. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n.8, “Contemporânea”, 2005a.

_____. Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu: conto e crítica política. In: X Encontro Regional da Abralic – “Sentidos dos lugares”. Rio de Janeiro: Abralic, 2005b. CD-Rom.

_____. Tempo e destruição em Caio Fernando Abreu. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p.367-74.

GOMES, A. L. B. (Alex Leilla). Ressaca cultura: o mofo e as armas (Alguns aspectos sobre a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu). Verbo21: Literatura e Cultura, On-line, 25 dezembro de 2001. Disponível em: <<http://www.verbo21.com.br>>. Acessado em 14 de abril de 2004.

GONÇALVES FILHO, A. As últimas palavras de Laika. In: ABREU, C. F. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

HOLANDA, H. B. de. Hoje não é dia de rock (I). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Livro, 24 de outubro de 1982a, p.5.

_____. Hoje não é dia de rock (II). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Livro, 31 de outubro de 1982b.

JIMÉNEZ, M. Triângulo das águas. Noturnos. *World Literature Today*. 26 de abril de 1985.

KLIEMANN, M. A influência da escolha musical para a caracterização de Dulce Veiga. Disponível em: <<http://www.msmedia.com/nau/01/23mariana.pdf>>. Acessado em 12 de abril de 2007.

LEAL, B. S. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*. Contos, identidade e sexualidade em trânsito. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

LOPES, D. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURENÇO, C. Eu(s) de papel. Disponível em:

<http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/C/Camila_Lourenco_41_B.pdf>. Acessado em 1º de fevereiro de 2007.

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

MINDLIN, S. Trilogia de insônia e aurora. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 30 de outubro de 1983.

MORICONI, I. (Org.) Introdução. ABREU, C. F. *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a.

_____. Lá em Brokeback Mountain, ou: dez anos sem Caio Fernando Abreu. 2.3.2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1071>>. Acessado em 24 de março de 2006.

_____. Adolescendo à beira do Guaíba – Prefácio. In: ABREU, C. F. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p.5-12.

MOSCOVICH, C. Um poeta nos passos de Caio. Entrevista com Italo Moriconi. *Zero Hora*, Porto Alegre, Caderno de Cultura, 21 de dezembro de 2002, p.5.

PEN, M. Quem tem medo de Caio F.? In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*. O essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

PIRES, P. R. O mofo do fim de todas as utopias. *O Globo*, Rio de Janeiro, Livros, 21 de maio de 1995.

PORTUGAL, O. Triângulo das águas. *Folha de Londrina*, 5 de janeiro de 1984, p.12.

ROSSI, R. Garopaba, meu amor. *Folha da Tarde*, 19 de fevereiro de 1980.

SOARES, R. A literatura que não usa black-tie. *Diário do Grande ABC*, Caderno B, 17 de julho de 1983, p.10.

TEIXEIRA, P. C. Sem vergonha de ter Aids. Entrevista com Caio Fernando Abreu. *IstoÉ*, São Paulo, n.1344, 5 de julho de 1995.

WAGNER, M. Introdução. In: ABREU, C. F. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1970.

WASSALL, S. *The theme of "love" in Caio Fernando Abreu's Os dragões não conhecem o paraíso*. Liverpool, 1991. Dissertation for the M. A. in Latin American Studies – Institute of Latin American Studies, Liverpool University.

Bibliografia geral

ABRAMOVICH, F. (Org.) *Ritos de passagem de nossa infância e adolescência*. 3.ed. São Paulo: Summus, 1985.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1991.

_____. *Minima moralia*. 2.ed. Trad. Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

ALAVI, F. L'autofiction: miroir brisé et le Moi divisé. Disponível em:

<http://ffl.ut.ac.ir/press/journal21/c216_fr.pdf>. Acessado em 31 de janeiro de 2007.

ALBERTI, V. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/148.pdf>>. Acessado em 26 de janeiro de 2007.

AGUIAR, F. et al. (Org.) *Gêneros de fronteira*. Cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

ARAUJO, R. da C. Signos estilizados do corpo de Caio Fernando Abreu, Disponível em: <http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/R/Rodrigo_da_Costa_Araujo_13_C.pdf>. Acessado em 24 de janeiro de 2007.

ARÊAS, V. Dois romances da experiência. *Via Atlântica*, n.3, p.192-2003, 1999. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_15.pdf>. Acessado em 12 de abril de 2007.

BABO, M. A. Pessoa e os nomes próprios. *Colóquio/Letras*, n.108, p.42-7, março de 1989.

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARBIERI, T. *Ficção impura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, A. *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAMPOS, H. de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *Educação pela noite & outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989a. p.199-215.
- _____. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *Educação pela noite & outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989b. p.51-69.
- _____. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992a.
- _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992b.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CASTELLO, J. Crônica, um gênero brasileiro. *Rascunho*, setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=228>>. Acessado em 22 de outubro de 2007.
- _____. A literatura na poltrona. *Rascunho, o jornal da literatura do Brasil*. Curitiba. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=3&lista=1&subsecao=11&ordem=838&sem limite=todos>>. Acessado em 3 de novembro de 2008.
- CHAGA, M. A. M. C. *Rapsódia de uma década perdida – O Folhetim da Folha de S.Paulo (1977-1989)*. Florianópolis, 2001. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina.
- COLONNA, V. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex (France): Éditions Tristram, 2004.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUTINHO, J. P. Não existem homossexuais. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 8 de agosto de 2007.

CURY, M. Z. F. Le conte et la lettre dans l'espace lusophone. *Cahier 8*, Presses de la Sorbonne.

DALCASTAGNHÈ, R. Retratos da desigualdade até na ficção. Entrevista. *Panorama Editorial*, ano 4, n.41, p.14-17, maio de 2008.

DICTIONNAIRE International des Termes Littéraires. Autofiction. Disponível em: <<http://www.ditl.info/arttest/art7628.php>>. Acessado em 30 de janeiro de 2007.

DOUBROVSKY, S. *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivité*. Paris: Mercure de France, 1969.

_____. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

_____. Les points sur ler "i". In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. (Dir.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p.54-65.

DOURADO, A. *Breve manual do romance*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

FOREST, P. *Le Roman, le Je*. Pleins Feux, 2001a.

_____. Le roman, le Je. Philippe Forest nous répond sur la question de l'autofiction. Mars 2001b. Disponível em: <<http://www.manuscrit.com/Edito/invites/Pages/MarsIntiPForest.asp>>. Acessado em 24 de março de 2006.

_____. La vie est un roman. In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine. (Dir.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p.211-20.

FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

FRIEDMAN, N. O que faz um conto ser curto? *Revista USP*, n.63, set./out./nov. 2004.

GALVÃO, W. N. A voga do biografismo nativo. *Estudos Avançados*, v.19, n.55, set.-dez. 2005.

- GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (Org.) *Prezado senhor, prezada senhora*. Estudos sobre cartas. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- _____. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004.
- GIDDENS, A. *A transformação da intimidade*. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- GENON, A. Autofiction ou “roman faux”. Disponível em: <<http://www.fabula.org/revue/cr/157.php>>. Acessado em 30 de janeiro de 2007.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1999.
- GREEN, J. *Além do carnaval*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- GRELL, I. Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme d’*autofiction*. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Dir.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p.39-51.
- GUIBERT, H. *Cytomégalovirus*. Journal d’hospitalisation. Paris: Seuil, 1992.
- _____. *Para o amigo que não me salvou a vida*. Trad. Mariza Campos da Paz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995a.
- _____. *Protocolo da paixão*. Trad. Mariza Campos da Paz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995b.
- _____. *Le mausolée des amants*. Journal 1976-1991. Paris: Gallimard, 2001.
- HOHLFELDT, A. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2.ed. rev. e ampliada. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HUGHES, A. Entretien avec Serge Doubrovsky, à l’occasion de la parution de *Laissé pour conte*, en janvier 1999. Entretien d’Alex Hughes, 1999. Disponível em <<http://www.french.bham.ac.uk/research/sergedou/intervw.htm>>. Acessado em 24 de março de 2006.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2, p.955-87.

JAMESON, F. *Espaço e imagem*. Teoria do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

JEANNELLE, J.-L. Où en est la réflexion sur l'autofiction. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Dir) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p.17-37.

JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Dir.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007.

JOZEF, B. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: AGUIAR, F. et al. (Org) *Gêneros de fronteira*. Cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997. p.217-26.

KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas dos outros*: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

LADEIRA, J. de G. (Org.) *Espelho mágico*. Contos de contos infantis. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

LAJOLO, M. Bendita dispersão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de maio de 1989.

LAOUYEN, M. L'autofiction, une réception problématique. Colloque Frontières de la Fiction. Disponível em: <<http://www.fabula.org/colloque99.pdf>>. Acessado em 30 de janeiro de 2007.

LEITE, D. M. Ficção, biografia e autobiografia. In: _____. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Ed. Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1979. p.25-33

_____. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *Le pacte autobiographique*. 2.ed. Paris: Seuil, 1996.

_____. *L'autobiographie em France*. 2.ed. Paris: Armand Colin, 1998a.

_____. *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998b.

_____. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2005.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Humanitas, 2008.

LEYLAND, W. *Sexualidade e criação literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

LIMA, L. C. A questão dos gêneros. In: _____. *Teoria da literatura e suas fontes*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.1.

LINS, A. A experiência incompleta. Clarice Lispector. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Esvaziamento. In: _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LITERATURA E SOCIEDADE. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH-USP. Estudos sobre literatura contemporânea, n.8, 2005.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAIS! O diário de Susan Sontag. *Folha de S.Paulo*, 22 de outubro de 2006.

MANZO, L. *Era uma vez: Eu*. A não ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, The Document Company-Xerox do Brasil, 2001.

MAROTIN, F. *Frontières du conte*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.

MICHEL, P. Mirbeau et l'autofiction. Disponível em:

<<http://membres.lycos.fr/fabiensolda/darticles%20francais/PM-OMetl'autofiction.pdf>>.

Acessado em 30 de janeiro de 2007.

MILAN, B. Hector Bianciotti lança a autoficção. *Folha de S.Paulo*, Livros, 19 de dezembro de 1993, p.6-10.

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MIRISOLA, M. Acaju (A gênese do ferro quente). In: _____. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005.

MOLKOU, E. L'Autofiction, un genre nouveau? Disponível em:

<<http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/rodopi/02716607/v29n1/s13.pdf?expires=1170202581&id=35003317&titleid=6490&accname=Guest+User&checksum=5C46B10883BA3C51E0339F045D9DE88A>>. Acessado em 30 de janeiro de 2007.

MORICONI, I. (Sel.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NOLASCO, E. C. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. Belo Horizonte, 2003. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/edgar/A%20escrita%20biografica.pdf>>. Acessado em 25 de janeiro de 2007.

NORONHA, J. M. Entrevista com Lejeune. *Ipotese. Revista de Estudos Literários de Juiz de Fora*, v.6, n.8, p.21-30, 2003.

OUELLETTE-MICHALSKA, M. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal (Québec): XYZ Éditeur, 2007.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra*. Aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas; São Paulo: Mercado de letras; Fapesp, 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivaniinha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

PORTO, A. P. T.; PORTO, L. T. Caio Fernando Abreu e uma trajetória da crítica social. Disponível em: <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewFile/2905/2387>>. Acessado em 24 de janeiro de 2007.

PORTO, L. Fragmentos da história e história em fragmento: o realismo em Caio F. Abreu. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v7n1/fragmentos%207.pdf>>. Acessado em 24 de fevereiro de 2007.

- PRADO, D. de A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.81-101.
- QUINT, A.-M. (Org.) *Je vous écrit/escrevo-lhes*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. (Centre de Recherche sur les Pays Lusophones, Cahier 9)
- REBELO, M. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s. d.
- ROCHA, C. C. *O espaço autobiográfico em Michel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.
- SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Fatea, 1979.
- SALLES, C. A. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- SANTIAGO, S. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SANTOS, J. F. dos. (Sel.) *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- SCLIAR, M. Saindo do armário. *Revista Mente e Cérebro*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/saindo_do_armario.html>. Acessado em junho de 2008.
- SOARES, A. *Gêneros literários*. 6.ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios).
- STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & retratos. 2.ed. revista. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VILAIN, P. *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset, 2005.
- _____. L'épreuve du référentiel. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Dir.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p.185-95.
- VIOLLET, C. Troubles dans le genre. Présentation. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Dir.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p.7-13.