



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

José Roberto Silveira

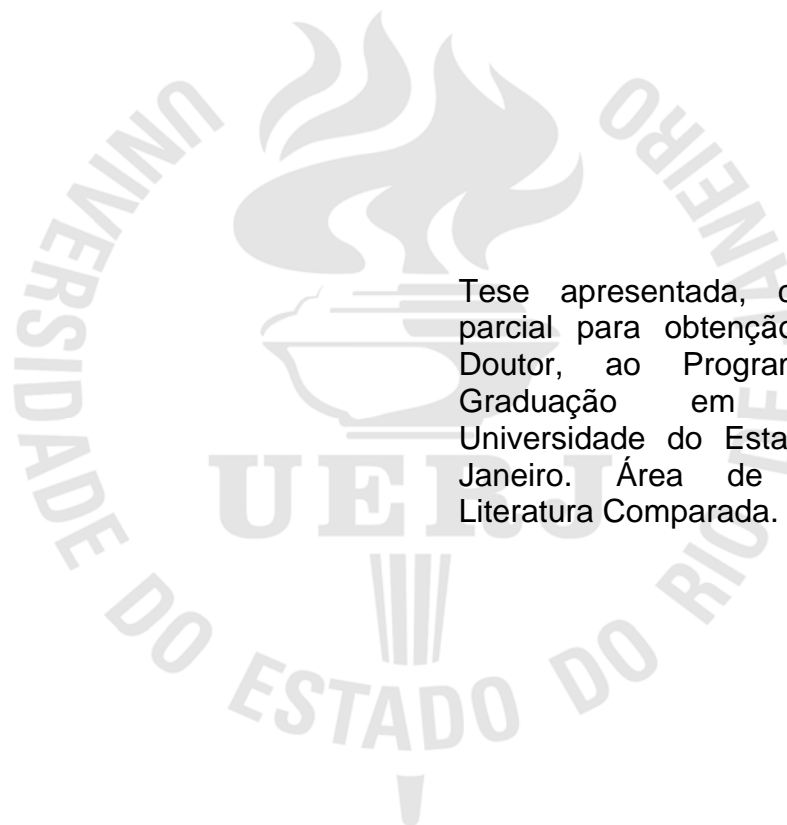
**O ir-remediável da invenção autobiográfica: desdobramentos do eu
na escrita de Caio Fernando Abreu**

Rio de Janeiro

2013

José Roberto Silveira

**O ir-remediável da invenção autobiográfica: desdobramentos do eu na escrita
de Caio Fernando Abreu**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A162	<p>Silveira, José Roberto. O ir-remediável da invenção autobiográfica: desdobramentos do eu na escrita de Caio Fernando Abreu / José Roberto Silveira – 2013. 221 f.</p> <p>Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Autobiografia na literatura - Teses. 3. Subjetividade – Teses. 4. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 - Correspondência – Teses. 5. Crônicas brasileiras- Teses. 6. Contos brasileiros - Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

Assinatura

Data

José Roberto Silveira

**O ir-remediável da invenção autobiográfica: desdobramentos do eu na escrita
de Caio Fernando Abreu**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 19 de março de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Suely Da Fonseca Quintana
Departamento de Letras Artes e Cultura da UFSJ

Prof^a. Dra. Beatriz Damasceno
ISAT

Prof^a. Dra. Ana Claudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Ítalo Moriconi Jr.
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

A minha mãe, Madalena, fonte contínua de amor e compreensão.

Ao Jander, pela vida que construímos juntos.

Ao Otacílio e ao Tigrolinho (*in memoriam*), pelos momentos de alegria.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Fátima, minha orientadora, pela dedicação, responsabilidade e carinho.

À Suely Quintana, minha sempre companheira de travessias.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ.

À Simone, minha amiga carioca apaixonada pelas Gerais.

À toda minha família, exemplo de união e amizade, pelo apoio constante.

À Joana e ao Mirim, pelo acolhimento e carinho.

Ao CNPq, pelo financiamento da pesquisa.

Eu não tenho enredo de vida? Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos.

Clarice Lispector

RESUMO

SILVEIRA, José Roberto. *O ir-remediável da invenção autobiográfica: desdobramentos do eu na escrita de Caio Fernando Abreu*. 2013. 221 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O trabalho envereda pelos modos e artifícios de construção da subjetividade nos gêneros autobiográficos e nos textos ficcionais, investigando como se dá a escrita que versa sobre o eu. Dos textos abertamente autobiográficos de Caio Fernando Abreu, como a correspondência, passa-se às formas tênues como a crônica e o conto, nos quais se entrecruzam ficção e subjetividade, experiência e invenção. Nesse sentido, estudamos como o sujeito torna-se o centro dos acontecimentos e passa a escrever sobre aquilo que lhe acomete o espírito, o corpo, os sentimentos e pensamentos, seja no registro “pontual” e objetivo dos acontecimentos ou no “floreamento” do vivido e do inventado. A intenção é explorar, nos espaços biográficos e literários de Caio Fernando Abreu, o entrelaçamento de vida e grafia, e as possibilidades de escritura de si mesmo em sua correspondência, organizada por Ítalo Moriconi, em *Cartas* (2002), na coletânea de crônicas *Pequenas Epifanias* (2006), e nos contos de *Ovelhas negras* (1995).

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Escrita de si. Correspondência. Crônicas. Contos.

ABSTRACT

This study is about the ways and devices of the construction of subjectivity in autobiographical genres and fictional texts, investigating how it is the writing about the self. From plain autobiographical texts by Caio Fernando Abreu such as letters, we go to tenuous forms such as the essays and short stories, which intertwine fiction and subjectivity, experience and invention. This way, we studied how the subject becomes the center of events and starts writing about what affects his mind, body, feelings and thoughts, either in a "real" or objective report of events or in a "embellishment" of what was lived and invented. The intention is to explore, in Caio Fernando Abreu's biographical and literary spaces, the intertwining of life and writing, and the possibilities of writing himself in his letters, organized by Italo Moriconi, in *Cartas* (2002), in the compilation of essays *Pequenas Epifanias* (2006), and in the short stories in *Ovelhas Negras* (1995).

Keywords: Caio Fernando Abreu. Self-writing. Letters. Essays. Short stories.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	CARTOGRAFIAS DE UM NARRADOR NÔMADE – O EU E AS CARTAS EM TRÂNSITO	19
1.1	O móbile epistolar de Caio F.: cartas de uma vida que dariam um romance	29
1.2	A história do Brasil na correspondência de Caio Fernando Abreu..	32
1.3	O Eu e as cartas em trânsito	42
2	A INVENÇÃO AUTO-BIO-GRÁFICA: OS DESDOBRAMENTOS DO EU NA ESCRITA EPISTOLAR DE CAIO F.	56
2.1	A consciência do papel de escritor e da escrita na vida de Caio Fernando Abreu	56
2.2	Vida e escrita: ensaios literários e encenação auto-bio-gráfica	84
2.2.1	<u>A carta como exercício literário: crítica e subjetividade</u>	84
2.2.2	<u>A encenação autobiográfica: espaços biográficos e literários</u>	89
2.3	Cartas para além do muro: notícias sobre o corpo e a alma.....	105
2.4	Pos Scriptun.....	110
3	<i>PEQUENAS EPIFANIAS: PRETENSÃO LITERÁRIA E REVELAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA</i>	112
3.1	Cartas para além do muro: crônicas da vida íntima.....	118
3.2	Lições para pentear pensamentos: a crônica como ensaio sobre o eu e o outro	127
3.3	Memórias de um escritor-jardineiro fiel: o eu e os jardins.....	140
3.4	O outro como espelho do eu: “O artista como sofredor exemplar”.	157
4	<i>OVELHAS NEGRAS: RASTROS RESTOS NA POÉTICA DE CAIO FERNANDO ABREU</i>	167
4.1	O inventário de si: arquivar a vida e a obra	169

4.2	A configuração paratextual de <i>Ovelhas Negras</i>	177
4.2.1	<u>Ch'ien: Começo: o escritor</u>	188
4.2.2	<u>K'an: travessias</u>	194
4.2.3	<u>Kên: Todas as horas do fim</u>	200
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
	REFERÊNCIAS	218

INTRODUÇÃO

A investigação levada a efeito neste trabalho origina-se do resultado obtido na dissertação de mestrado intitulada *Renato Russo e Cazuza: a poética da travessia*, a qual propõe uma leitura da produção escrita das obras musicais de Renato Russo e Cazuza como memórias-presentes, registros autobiográficos e confessionais. Na dissertação buscava-se o desvelamento do *eu* e de sua geração através do registro “autobiográfico” das letras de rock que encenam a experiência da travessia da década de 1980. O artista dos anos 80 se afasta da atuação política e do engajamento cultural e se volta para a produção artística, que protagoniza suas necessidades, anseios e desejos. Assim, temos um rock’n roll que toma o sotaque brasileiro e passa a ser forma e veículo da expressão dessa geração. As letras, então, passam a comportar um alto teor de subjetividade, voltando-se para a urgência do presente, no qual convivem os sentimentos de impotência e esperança, de encanto e culpa. Herdeira do lema “faça você mesmo”, a espontaneidade, a necessidade de expressão, o subjetivismo, a força poética e musical da juventude oitentista e, principalmente, o baixo custo de produção são absorvidos pela indústria fonográfica.

Silviano Santiago (2004), ao se ater às questões, reflexões e problemas inspirados pela democratização no Brasil nos anos 1980, aponta para a sociedade do espetáculo, dos produtos pasteurizados da indústria da cultura e da política de globalização, que se harmonizam com o vazio, com a necessidade de expressão e com o consumo do sujeito desse período. O rock configura-se, nesse cenário, como arte e produto de venda, assumindo, assim, características de hibridismo, quando reúne, num rompimento de barreiras, arranjos tradicionais e tecnológicos, subjetividade e valor comercial, rebeldia e consumo, e ainda o diálogo entre culturas, o que o constitui como um gênero polifônico.

Estendendo o olhar, deslocando-o agora para a produção de Caio Fernando Abreu – outro sobrevivente da travessia dos anos 80 –, vamos nos deparar com uma prosa de ficção submetida a um tratamento poético, que se sobrecarrega de uma subjetividade de caráter inventivo e representativo, que sintetiza o sentimento de toda uma geração. Jornalista e escritor, Caio Fernando Abreu dedicou-se à literatura nas crônicas publicadas em jornais, nos contos, romances, peças de teatro; e

também se comunicou através das cartas, que, publicadas, configuram-se como um longo tratado sobre a vida e sobre o fazer literário.

Da poesia para a prosa, a passagem não se mostra brusca, já que, na composição do texto de ficção, Caio Fernando Abreu dedica-se a uma celebração poética da ausência, da presença, do medo, do amor, da solidão, do erotismo, da morte, da vida. Entendemos, portanto, como “poética da travessia” a evidência de elementos de uma linguagem figurativa que toma formas na estratégia de construção do texto, no qual a tessitura engendra os fios da ficção, que revelam quão “fraudulento” ou “fingidor” é o autor. Apreende-se também, no interior de uma poética da travessia, a linhagem dos poetas malditos, que, a partir de Baudelaire, no vagar pela cidade, nas trajetórias pessoais e profissionais, nos conflitos e desconcertos dos períodos de transição social e interior, desprendem-se do estado anímico do eu empírico, e alimentam a capacidade de transformar o sujo, o malvado, o viral e o lixo em arte e em literatura.

O sentimento de impotência parece dominar a cena no final do século XX. Não parece haver saída, não há como recuar e nem avançar. O que resta é a vivência entre os estilhaços da repressão e da liberdade que acompanham o processo de redemocratização do país. Entre os sentimentos de impotência e esperança, de encanto e decepção, equilibra-se o sujeito da travessia, que procura refugiar-se no seu meio e encontra na expressão artística uma forma de se fazer ouvir. A produção literária e artística encena muitas vezes a tentativa de equilíbrio do *eu*, que, entre a névoa e a luz, procura a saída. Portanto, esperança e desencantamento se alternam e promovem a tensão do homem desconcertado. Há uma necessidade de fazer a travessia, de se afastar das perturbações, sem, no entanto, negar o seu tempo. Assim, tanto Cazusa e Renato Russo quanto Caio Fernando Abreu foram homens de seu tempo, homens de um mesmo tempo, capazes de encenar numa poética os anseios, medos, frustrações, desejos e sentimentos comuns dos homens de seu tempo.

A Aids, por exemplo, na contramão da liberdade e da vida, dilui-se numa poética ao longo do corpo do texto. O mal-estar contemporâneo se estende metafórica e metonimicamente para a literatura e esta dramatiza a angústia, o desconcerto, os medos, as fantasias, a esperança e todos os sentimentos do homem pós-moderno. Nesse sentido, Caio Fernando Abreu desfolha o destino, e faz Linda, uma história horrível, mesmo sem Ana, ou quando o rapaz mais triste do

mundo se depara com mel e girassóis, e os sobreviventes, ao som da Nara Leão ou de Cazusa, recorrem a Adélia Prado, Lispector ou Cortázar, como epígrafe, citação ou influência sobre os modos de escrita. E protagoniza assim, numa linguagem fragmentada, descentrada, poética, antiliterária, anticanônica, “à beira de um mar aberto”, uma trajetória do eu empírico para o eu ficcionalizado. Por meio da narrativa curta, tomada de um só fôlego, na tensão da brevidade da vida e a intensidade da poesia, Caio cria uma escrita que não é a tentativa de busca do tempo perdido, nem a espera da morte que poderia encontrar a casa pronta a qualquer momento. A escrita de Caio Fernando Abreu ratifica o incômodo da mortalidade e o desejo de continuidade.

Ao elegermos os escritos íntimos – a correspondência, as crônicas e os mini prefácios de *Ovelhas negras* – de Caio F. para nossa análise, nos deparamos com o desafio das várias possibilidades de leitura, diante da riqueza do material. São inúmeras as leituras e combinações do móbil dessa vida contada em cartas e crônicas.

Para percorrermos o “mapa” de nossa travessia, enveredamos pelos modos e artifícios de construção da subjetividade nos gêneros autobiográficos e nos textos ficcionais, investigando como se dá a escrita que versa sobre o eu. Dos textos abertamente autobiográficos, como a correspondência, passamos às formas tênues como a crônica e o conto, nos quais se entrecruzam ficção e subjetividade, experiência e invenção. Nesse sentido, cabe-nos estudar como o sujeito torna-se o centro dos acontecimentos e passa a escrever sobre aquilo que lhe acomete o espírito, o corpo, os sentimentos e pensamentos, seja no registro “pontual” e objetivo dos acontecimentos, ou no “floreamento” do vivido e do inventado. A intenção é explorar, nos espaços biográficos e literários, o entrelaçamento de vida e grafia, e as várias possibilidades de escritura de si mesmo. Ao relacionarmos fundamentos e pressupostos teóricos sobre esses gêneros textuais, interessa-nos também uma abordagem dos deslocamentos das formas autobiográficas.

Num primeiro momento, apresentamos Caio Fernando Abreu e sua obra, que se inscreve no período das três últimas décadas do século XX, período de grandes acontecimentos e transições no Brasil. O olhar volta-se para uma abordagem geral da obra do autor, atentando para os textos em que a subjetividade emerge com mais força. Consideramos o montante da correspondência de Caio e de suas crônicas publicadas em jornais como parte de sua “máquina de expressão”. Será analisada a

coletânea de cartas escritas pelo autor a diversos destinatários, ao longo de toda a sua vida, organizada e publicada por Ítalo Moriconi, em 2002. Já as crônicas a serem estudadas se encontram na coletânea *Pequenas Epifanias*, organizada e publicada, em 1996, por Gil Veloso, logo depois da morte de Caio.

Optamos, para a investigação das possibilidades de escrita do eu, por aproximar o texto epistolar do texto da crônica de jornal, com o intuito de sondar o modo como se dá a invenção e a construção de si pela escrita pessoal e íntima. A carta, como lugar privilegiado para o registro da intimidade relatada ao outro, concorre com a crônica, quando esta se torna uma carta aberta ao público. Tanto o montante epistolar quanto a coletânea de crônicas de Caio F. tecem uma espécie de romance e/ou autobiografia do autor. Dessa forma, investigam-se as especificidades desse “romance” ou dessa “autobiografia” ao verificarmos as peculiaridades do gênero epistolar e do gênero crônica. Também nos interessa investigar de que modo a organização da escrita fragmentada da correspondência e da crônica possibilita um “romance móbil” de uma vida contada ao outro por meio da escrita “aos poucos”.

Propomos uma leitura do “romance” da vida de Caio F. contado pelas cartas e pelas crônicas. A história de sua vida passa a ser contada numa espécie de folhetim, quando a carta enviada e cada crônica publicada no jornal tecem parte da “história”. Analisa-se nesse momento a invenção de si nas crônicas e nas cartas, considerando também a importância da escrita desses gêneros para a compreensão da obra literária de Caio Fernando Abreu.

Tanto as cartas quanto as crônicas são textos que evidenciam o desejo de falar de si ao outro. As cartas de Caio se tornam “crônicas da vida íntima” e as crônicas podem ser lidas como “cartas para além do muro”. Em ambas, as fronteiras entre os gêneros literários se dissolvem, e a carta e a crônica cedem espaço para o texto de cunho ensaístico. A carta comporta-se como crônica, e a crônica como carta, e, na dissolução dos gêneros, tornam-se terreno fértil para a proliferação de uma escrita que versa sobre o eu. No embate entre o eu e o “você”, os textos evidenciam o desejo de contar; nesse sentido, o privado passa a transitar na esfera do público.

A carta e a crônica também estão próximas do ensaio, enquanto textos que permitem a discussão e a teorização sobre determinados temas. Desse modo, a crônica e a carta de Caio F. são o registro do autor sobre temas ligados à política, ao

social e ao próprio fazer literário. Além de serem ensaios sobre si mesmo, quando o eu, num momento de introspecção, volta-se para si próprio, doando-se a uma escrita que é confissão e autoconhecimento.

Por fim, as cartas e as crônicas são registros de histórias e memórias do narrador nômade Caio F. A travessia da carta – que vai do remetente ao destinatário –, ou da crônica – do escritor até seu leitor –, e a travessia das três décadas em que elas se inserem mostram o eu e a escrita em trânsito. Mostram as transformações ocorridas no âmbito pessoal e no contexto social do país. As crônicas são ainda o relato do narrador que retorna a sua terra no fim da vida e narra seus aprendizados com os jardins que passa a cultivar.

Nossa leitura do universo epistolar de Caio Fernando Abreu se ampara nos pressupostos teóricos de Marco Antônio de Moraes, leitor voraz e crítico atento da epistolografia de Mário de Andrade. No estudo introdutório da *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira* (2001), o autor, além de apresentar a afinidade eletiva entre os correspondentes Mário e Bandeira, esboça algumas questões teóricas que nos ajudam a refletir sobre o gênero epistolar. Por sua vez, no artigo “A epistolografia de Mário de Andrade: memória da criação” (2007), encontramos perspectivas de exploração da correspondência em consonância com nosso roteiro de leitura das *Cartas* de Caio Fernando Abreu. No mesmo sentido, nos valem das questões teóricas apresentadas por Silvano Santiago em “Suas cartas, nossas Cartas” (2006), ao prefaciá-las o volume de correspondência entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, e do estudo de Matildes Demétrio dos Santos sobre a correspondência do autor de *Macunaíma*. Em *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas* (1998), a autora explana sobre a carta como objeto de crítica sob o estatuto histórico e literário, além de evidenciar o intercâmbio epistolográfico no Brasil desde os tempos coloniais até o século XIX.

Ao discutir a relação da carta com a literatura e o tipo de leitura que a correspondência suscita, Sophia Angelides (2001) nos fornece subsídios para responder às questões da abrangência do gênero epistolar em relação à obra de um escritor. E, por fim, Eneida Maria de Souza (2002), em “Notas sobre a crítica biográfica”, aponta diretrizes que nos ajudam a pensar um enquadramento teórico-metodológico para tratar a correspondência de escritores pelo viés da crítica

biográfica, quando estamos lidando com textos que operam no limite entre a confissão da experiência e a reelaboração imaginária e ficcional.

Ao nos direcionarmos para as crônicas de Caio Fernando Abreu, textos clássicos de Antonio Candido (1992), David Arrigucci (1987) e Afrânio Coutinho (1986) elencam as características básicas do gênero. Interessa-nos o passeio pelas veredas em que o escritor Caio F. mantém-se firme às características própria da crônica, e, principalmente, os seus desvios ou deslocamentos, ao fazer desse gênero textual espaço para a exposição da intimidade e do exercício literário. A crônica toma as características de ensaio sobre o eu e sobre o outro, e se faz lugar especial para tecer as memórias do escritor que se torna jardineiro. No tempo que se arrasta pelas décadas de 1980 e de 1990, e no espaço entre as viagens pelo Brasil e pelo mundo e o retorno para a cidade natal, Caio Fernando Abreu pinta o “artista como um sofredor exemplar”. Para esta leitura, nos valem os artigos de Susan Sontag, “O artista como um sofredor exemplar” (1984). E de Michel Foucault, em “A escrita de si” (1992), tomamos emprestado os apontamentos da carta (e, no nosso caso, também da crônica) como lugar privilegiado para tecer comentários sobre o corpo e sobre a alma.

Em seguida, propõe-se a leitura de *Ovelhas negras* como uma espécie de “autobiobibliografia”, em que se podem observar os “rastros” e “restos” da “poética” de Caio Fernando Abreu. Composta de textos selecionados e organizados pelo próprio autor, a antologia reúne contos que não fizeram parte de suas obras publicadas em livro. Os contos se organizam numa sequência cronológica e são apresentados por um pequeno prefácio escrito pelo autor. O tom autobiográfico desses “miniprefácios” explica a motivação e o contexto de escrita de cada conto, bem como as razões que o fizeram ficar fora de determinada publicação. Precisos e econômicos na apresentação das histórias ficcionais excluídas, os prefácios montam, com o texto que eles anunciam, um “romance” da vida do escritor. A organização cronológica dos contos remete às três décadas de vida e de escrita de Caio F., permitindo-nos analisar o tempo e a literatura do final do século XX.

Podemos então pensar de que forma a obra de Caio F. se configura como uma “poética de travessia”, na assimilação estética, literária e crítica de seu tempo. Em *Ovelhas negras*, o escritor promove uma volta ao passado, recolhendo não os momentos importantes de sua vida, mas vasculhando as gavetas à procura de

histórias ficcionais perdidas, inacabadas ou que não prestam. São essas “raspas e restos” que lhe interessam e compõem o inventário “remediável” de seu sentir.

Nos trechos sobre a reunião das “ovelhas negras” em sua correspondência, na apresentação do livro e nos “prefácios” dos contos selecionados, Caio define e pontua os modos de leitura dos textos, assinalando as circunstâncias da criação, da publicação ou não de cada um deles, ou seja, o modo como as ovelhas se desgarraram do rebanho, e, agora, sua tentativa de reuni-las. Um processo que nos remete ao filho pródigo, ou melhor, a um “pai pródigo”, que espera a festa, na reunião dos filhos *non gratos*.

As indicações de leitura dos contos sugeridas pela apresentação e pelos pequenos prefácios que antecedem os contos traçam um roteiro da ficção de Caio e um roteiro de sua vida, de tal forma que o entrelaçamento aponta, como já foi dito, para uma espécie de “autobiobliografia” do escritor. Da seleção e organização dos textos às dedicatórias de cada um deles, há um processo de retorno ao fundo das gavetas e da memória, fazendo virem à tona sentimentos íntimos do passado e do presente, aos quais se misturam o senso crítico e a imposição da seleção. Sobre as sobras, dobram-se as bordas daquilo que novamente ficará de fora. Imaginam-se as ovelhas negras das ovelhas negras... Mas isso é trabalho para pastores-discípulos, para outras pastagens.

O subtítulo do livro – “De 1962 a 1995” – anuncia um recorte temporal que descobriremos tratar do tempo de vida do escritor, tempo não da vida empírica, mas da vida dedicada à literatura. Assim, vão se embaralhando escrita e vida, naquele sentido de que uma depende da outra com a mesma força que faz da vida nascer a escrita, e a escrita passa a dar sentido à vida. Vale lembrar o desejo do nosso escritor de ser amado e reconhecido pelo que viria ser produzido por ele: “Queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que eu escrevi” (Abreu, 2002, p. 408). De certa forma, nessa passagem de uma carta escrita a Hilda Hilst, em junho de 1970, Caio profetiza seu futuro e o cumprirá à risca. Nos meses finais de sua vida, ao se dedicar às revisões de sua obra e publicar sua seleção “pré-póstuma”, o autor promove o retorno ao passado, revendo sua trajetória e fazendo um “inventário do seu sentir”.

Além da preocupação de “apresentar” cada conto selecionado para sua obra “pré-póstuma”, Caio F. procurou apresentar a obra como um todo, explicando a motivação da seleção e dando detalhes que ultrapassam o universo literário e

esbarram na confissão íntima e pessoal, fazendo confundir escrita e vida. O texto de apresentação de *Ovelhas negras*, assinado pelo “Autor-pastor” Caio Fernando Abreu, oferece um roteiro de leitura. Cabe-nos “farejar” e seguir os rastros e os restos do animal autobiográfico, e entender em que sentido o livro é, como aponta o escritor, uma “autobiografia ficcional”

Não consigo senti-lo – embora talvez venha a ser acusado disso, pois escritores brasileiros geralmente são acusados, não criticados – como reles fundo-de-gaveta, mas sim como uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando fora de livros individuais” (Abreu, 1995, orelha).

Ovelhas negras é, então, um livro com algumas especificações: 1- configura-se como uma obra selecionada e organizada pelo autor, às vésperas da morte, compondo-se de contos escritos ao longo da carreira literária e que, por algum motivo – pessoal ou editorial - não foram integrados aos livros então publicados; 2- a seleção gira em torno, porém, de alguma motivação pessoal, capaz de, pela unidade dos contos, e, numa sequência cronológica, percorrer toda a vida literária do escritor; 3- acrescentam-se, ainda, os miniprefácios que antecedem cada conto, os quais, além de apresentar as circunstâncias que envolvem o texto ficcional, deixam transparecer, em poucas linhas, um esboço confessional de Caio F.; 4- tais fatores conjugados fazem com que a obra seja “sentida” pelo próprio autor como uma “autobiografia ficcional”.

Como foi dito, o prefácio do autor-pastor guia-nos em nossa leitura do livro, que ganha um aporte teórico embasado no pensamento de Jacques Derrida (2002), ao apresentar o homem como um “animal autobiográfico”, na sua natureza de ceder ao instinto de falar e escrever sobre si, despindo-se de suas vestimentas, e “vendendo-se visto nu”. Em seu livro *O animal que logo sou* (2002), Derrida lança algumas questões que nos ajudam a compreender os textos autobiográficos, principalmente ao tomar essa escrita como confessional, capaz de promover um resgate do eu, ao evidenciar falhas e omissões e promover, pelo ato da confissão, a busca da salvação por esta mesma linguagem que a princípio o põe nu e revela seus pecados. Dessa forma, a escrita confessional promove a movimentação das vestimentas: a escrita, ao despir o animal, que se vê nu diante do outro, o encobre pela mesma escrita, que vem a ser sua redenção. Jacques Derrida, em *Mal de Arquivo* (2001), também nos ajuda na leitura do arquivo *Ovelhas negras*, fornecendo subsídios para entender o modo como Caio seleciona e guarda seu arquivo, entregando-o ao público como uma espécie de penhor.

A discussão sobre o teor autobiográfico de *Ovelhas negras* levará em conta os apontamentos de Gérard Genette ao apresentar, em *Paratextos Editoriais* (2009), os elementos paratextuais constitutivos do livro ou aqueles que o circundam, capazes de conferir uma apresentação criadora de formas e sentidos e de possibilidades de interpretação.

Ao nos dedicarmos a mais um estudo sobre Caio Fernando Abreu, estamos, de alguma forma, consumando sua previsão feita em 1969, quando ele comentava com entusiasmo, em carta, sobre a possibilidade de vir a ser um grande escritor. Para sua mãe, escreveu: "... é provável que muito em breve vocês tenham um filho famoso, com fotografias e entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafos, viagens à Europa, prêmios – todas essas coisas". A partir de então, fez da literatura seu destino, sua sina. E viveu todos os riscos e implicações de sua escolha.

1 CARTOGRAFIAS DE UM NARRADOR NÔMADE – O EU E AS CARTAS EM TRÂNSITO

Você/ Tem que saber que eu quero é correr mundo, correr perigo/ que quero é ir-me embora/ Eu quero dar o fora/ E quero que você venha comigo/ E quero que você venha comigo

Caetano Veloso

Escrita à mão ou digitada no computador, no papel pergaminho ou enviada via correio eletrônico, a carta, de amor ou de cobrança, atravessa territórios e cumpre, ao longo dos séculos, as mais diversas funções, seja a de tentar evitar uma tragédia, como em *Romeu e Julieta*, ou simplesmente a de tratar de amenidades e amizades. Remete, portanto, a troca epistolar, aos mais diversos suportes e significados, que evoluem e se sobrepõem, com o passar do tempo, evidenciando práticas e transformações culturais e históricas nas relações entre os homens. Da efemeridade do bilhete deixado na porta da geladeira ao cuidado de conservação de tratados antigos e originais, a carta cumpre com seu objetivo de comunicação, guardando também a memória individual e coletiva. Lidos no aconchego e privacidade da individualidade ou abertos ao público, segredos íntimos ou ensejos coletivos fazem parte do conteúdo das missivas. A multiplicidade de assuntos tratados e sua função primordial variam de acordo com os interlocutores em cena. As condições históricas, políticas e econômicas ditam o comportamento e o tom da missiva; enquanto que a própria missiva irá refletir e repercutir tais condições, tornando-se assim uma espécie de documento ou crônica de um tempo. Enfim, como aponta Matildes Demétrio dos Santos:

A carta é, surpreendentemente, um texto que, ao ser acionado, ilumina fatos e acontecimentos, desreca as impressões, deixa entrever sentimentos, revela experiências e idiosincrasias com a acuidade de um aparelho de raio x. O seu conteúdo é ilimitado e foge a qualquer tentativa de generalização, o que é comovente e instigante numa carta de amor pode soar como pieguice exagerada em uma carta de amigo; o desnudamento de uma personalidade pode fascinar alguns leitores, enquanto outros preferem anedotas e escândalos (Santos, 1998, p.15).

De toda forma, a carta cumpre com a necessidade de comunicação, encurtando distâncias, aproximando seus interlocutores, deixando na superfície do papel marcas e vestígios que extrapolam seu tempo de escrita e de chegada ao seu destino. Mantém-se atual na medida em que a leitura de suas linhas fornece subsídios para a compreensão de uma época e o deciframento do sujeito. O desejo de compartilhamento se estende aos que, pela audácia da invasão da intimidade, violam a correspondência alheia, tornando-se um novo destinatário-leitor. As cartas

e documentos que resistem ao tempo e chegam aos mais diversos lugares, ganhando muitas vezes uma difusão pública, seja pela leitura clandestina ou pelas edições e publicações, colocam em xeque questões éticas e políticas entre o público e o privado. No entanto, é justamente o desvio de destino e de destinatário que coloca a carta em outras mãos e permite outras leituras e interpretações.

A carta se constitui como uma forma historicamente reconhecida de comunicação, seguindo determinadas regras de composição e estrutura próprias. Ao longo dos séculos, no entanto, mensageiros, escritores e filósofos deram ao gênero estratégias que vão além do simples gesto de comunicação, tomando o gênero como “elaboração do espírito traduzido em ideias com imagens elegantes e coerentes” (Santos, 1998, p.28). Assim se constitui a carta para os romanos, como Sêneca, Cícero, Demétrius e Horácio. Por sua vez, Paulo, Pedro, João e Lucas, apóstolos de Cristo, endereçarão epístolas aos Coríntios ou Filipenses, entre outros povos, como forma de doutrinação e fixação de regras e normas de acordo com a fé Cristã. As epístolas do *Novo Testamento* constituem uma espécie de manual de regras e de proibições, além de conterem a experiência do remetente, que muitas vezes justifica a sua pregação e o poder que lhe é conferido para levar tais palavras àquele povo. Logo na primeira epístola de Paulo aos Coríntios, o apóstolo-remetente discorre sobre o poder persuasivo da palavra que compõe as missivas: “minha palavra e a minha pregação não consistiram em palavras persuasivas de sabedoria humana, mas em demonstração do Espírito e de poder, para que a vossa fé não se apoiasse em sabedoria dos homens, mas no poder de Deus” (Cor, 1,4-5). Paulo atesta, assim, o caráter grandiloquente e persuasivo da carta, que, amparada numa linguagem elaborada, convence o outro, transmite pensamentos e ideias, justifica determinados atos, escondendo ou evidenciando outros. De certa forma, anuncia o caráter de mascaramento por detrás das palavras dos missivistas.

Os viajantes desbravadores do século XVI transmitem aos seus reis as novas terras e gentes descobertas, conferindo à carta um valor histórico e documental, apoiada no efeito estilístico que expressa a admiração diante do novo. Com efeito, a carta de Pero Vaz de Caminha, com feitio literário e visão do colonizador, será a “certidão de nascimento” do Brasil. As cartas vão extrapolando limites e adquirem, então, valor de documento, ensaio e literatura. Petrarca, de acordo com Matildes Santos, “traz à cena literária a moda das epístolas” (Santos, 1998, p.30). A autora destaca ainda o efeito estilístico e o valor histórico das cinco cartas de Camões

escritas em sua viagem à Índia e a Ceuta: “Numa prosa floreada com anexins, alusões cultas e graças populares, ele escreve como se estivesse a retratar um quadro de costumes” (Santos, 1998, p.31).

Já no século XVII, a carta assume a sua função noticiosa e jornalística, circulando com mais frequência entre as pessoas, que passam a contar com serviços postais.

Era uma espécie de “crônica” tagarela de seu tempo, recheada de informes variados e corriqueiros. Na esfera da pequena família, constituía uma forma independente de relação social. Através dela, o indivíduo exercia sua própria individualidade, falava das preocupações e cuidados que afligiam no momento, detinha-se nos informes e narrações do mundo que o circundava. Para o homem do século XVII, a carta era o jornal de hoje: trazia os acontecimentos para dentro de casa. Tinha-se a ilusão do amigo chegando, para falar de si e contar tudo o eu viu e ouviu (Santos, 1998, p.32-3).

E, a partir do século XVIII, as cartas serão uma forma de desenvolvimento da subjetividade humana, no exercício da intimidade e fortalecimento da consciência de si. Constituem “uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros”, como aponta Foucault (1992, p.149). O texto epistolar será também a estratégia de alguns escritores para compor seus romances. *Pamela*, de Richardson; *La nouvelle Héloïse*, de Rosseau, e *Werther*, de Goethe, são alguns exemplos que ilustram o prestígio da carta no século XVIII. De acordo com Matildes:

O centro de interesse é o eu no intercambio com o mundo. São tempos ricos em sociabilidade, propícios à formação de círculos fechados, onde interessava conversar, dialogar, dar testemunho de si. Daí o autor considerar o leitor um amigo íntimo, a quem cabia aconselhar, orientar com toda franqueza, sem rodeios. Para o público desses romances, era o prazer de ver os demais sem máscaras, paixão explícita (Santos, 1998, p.44-5).

No século XIX, a carta será acolhida pelos jornais. Não mais servirá apenas como veículo de segredos íntimos, mas será forma de levar notícias, expandir ideias liberais e popularizar a imprensa escrita. No século do Modernismo, a correspondência de artistas e escritores será um meio de diálogo e veiculação de ideias libertadoras, além de se tornar um lugar privilegiado para tecer considerações sobre a obra literária e a arte em geral. O século do desenvolvimento das telecomunicações guarda o montante epistolar de diversos escritores que contém toda uma riqueza dos acontecimentos vivenciados no calor das horas, e que permite uma leitura dos detalhes e um outro olhar sobre o homem e sua História.

Questões teóricas e epistemológicas sobre o gênero epistolar aumentam na medida em que se avança na leitura das cartas. E, no confronto com o montante epistolar de autores diferentes, em contextos sócio-históricos diferentes, outras

questões surgem para a reflexão crítica. Questões que fazem emergir outras: que lugar é esse ocupado pelo gênero epistolar no final do século XX? Qual a relação da obra de um autor com seu montante epistolar: as cartas são uma obra *involuntária*, escrita à deriva do universo literário, ou elas fazem parte do projeto do autor? Como o arquivo de si permite uma leitura coerente do projeto literário de um autor, possibilitando um olhar que extrapola o próprio texto literário e permite o entendimento das esferas que circunscrevem o homem, seu tempo e sua escritura? De que forma a carta prontifica-se a diluir as barreiras entre os gêneros do discurso, tornando-se, por vezes, diário íntimo, crônica, conto, poema, capítulos de um romance, ensaio literário, instrumento didático? A carta como lugar de expressão e construção do sujeito coloca-nos frente a um dilema: como tratar o “personagem” que assina as missivas? Como ler os textos que não nos foram destinados? A partir de que lugar teórico se faz uma leitura coerente desses textos e com que autorização e autoridade podemos vasculhar um universo tão íntimo? Os questionamentos sobre o tema parecem infundáveis, tal como os assuntos que podem ser abordados em uma carta.

É possível pensar na relação entre escrita e vida, incutida na própria etimologia da palavra que nomeia os textos “auto-bio-gráficos”. Escrever a própria vida, ou escrever a vida do outro; a vida equivalente ao que se escreve, ou a escrita como a vida verdadeiramente vivida ou contada. Paixão e escrita, exagero e escassez, o homem de corpo inteiro despido pelas metáforas, envolto nos trapos das formas de expressão.

A carta também ocupa um espaço privilegiado para se pensar diversas questões relacionadas ao campo da teoria crítica literária. E várias questões suscitam os volumes de correspondência dos nossos escritores. Mário de Andrade, apenas para citar o nosso megalomaníaco epistolar, deixou-nos inúmeras cartas, hoje publicadas, que nos ajudam a compreender o território e a vastidão da criação literária, bem como os bastidores da vida pessoal e da cena modernista brasileira. Logo após a morte do escritor, ocorrida em 1945, Antonio Candido anunciava com firmeza o que, 45 anos depois, se confirmaria: “A sua correspondência [de Mário de Andrade] encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito” (Candido *apud* Moraes, 2001, p.19). De fato, o montante epistolar de Mário ainda não encontrou concorrente à altura, em volume

e profundidade de temas debatidos ao longo de toda a sua vida. No entanto, felizmente, a edição de correspondências tem despertado o interesse de editoras, que muitas vezes têm publicado seleções e estudos sobre as cartas dos escritores brasileiros.

Quando Antonio Candido afirma, em 1946, sobre a correspondência de Mário de Andrade, que “apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito”, o crítico nos leva a formular algumas questões que nos ajudam a estabelecer um lugar do qual podemos partir. De que forma a correspondência de um determinado escritor permite, “apenas ela”, uma visão completa de sua obra? Por que na carta estariam presentes elementos que se prontificam a esclarecer o processo de criação de um texto literário? E até que ponto conhecer os bastidores da criação elucida o conhecimento e a interpretação da obra pronta e acabada? Já não seria o discurso escrito sobre o processo de criação uma outra ficção? Ou seja, o missivista é verdadeiro o tempo todo, ou a linguagem, por si só, impõe sempre uma representação? E o que mais estaria presente na correspondência, além daquilo que revela os bastidores da criação, para que “apenas ela” desse conta tanto da obra quanto do “espírito” do autor? Como lugar fértil para proliferação de ideias, explicitação de sentimentos e motivações, confissões e retificações, a carta propicia, a princípio de forma espontânea, uma discussão séria sobre temas diversos e beira muitas vezes a banalidade da conversa fiada. Entre uma linha e outra, o missivista pontua observações sobre si mesmo, e o registro se torna um documento informativo de acontecimentos que circunscrevem seu tempo histórico.

Ao dar conta do “espírito” do escritor, a correspondência se confirma como fragmentos valiosos e indispensáveis para se ter uma noção da personalidade do autor. Nas cartas – espaço reservado à intimidade dada ao olhar do outro – o missivista se desnuda para si mesmo, num primeiro momento, expondo-se ao olhar de seu destinatário. Por outro lado, as palavras, bem como as metáforas e os jogos de linguagem, podem revestir o homem de uma vestimenta e colocar sobre sua face a máscara. Assim, esta escrita íntima parece operar em um duplo movimento de revelação e encobrimento.

A carta contribui para os estudos culturais quando traz à tona as práticas e as transformações culturais por meio da voz da intimidade ou das minorias, evidenciando ideologias, marginalização e exclusões, bem como tentativas de

descentramento e de afirmação de identidades. Pois, como afirma Eneida Maria de Souza:

A enunciação crítico-biográfica dos teóricos filiados aos estudos culturais, bem como aos estudos literários e históricos, reivindica, dentre outros direitos, o de uma política identitária, relacionada à posição do sujeito diante do objeto, o que implica o papel contraditório do autor, ao reconhecer tanto a construção precária de si como sujeito quanto a necessidade de se assumir como cidadão (...). Diante dessa demanda de ordem cultural e política, o texto teórico e reflexivo se mantém no limite entre a confissão naturalizada da experiência do autor e a sua reelaboração imaginária, pólos que se associam e se chocam no ato da escrita (Souza, 2002, p.117).

Para a teoria e os estudos literários, a carta contribui como um valioso material, que pode ser lido sob diversos enfoques epistemológicos. Marcos Antônio de Moraes explica que o estudo da correspondência de escritores abre para três fecundos campos da pesquisa. Como expressão testemunhal, abarca o relato íntimo, a confiança, as impressões, julgamentos, desabafos, contradições e omissões do escritor que “evidenciam uma psicologia singular que, eventualmente, desdobra-se na criação literária. É assim, território fértil para estudos biográficos, biografias intelectuais e perfis, dirigidos a ampla (e diversificada) gama de leitores” (Moraes, 2009, p.125).

O gênero epistolar lança luz sobre os “bastidores do sistema literário”. É nesse sentido, um valioso instrumento para entendimento de movimentos e projetos estéticos, trazendo novamente à cena, as ideias e ideais, divergências e empenhos, e muitas vezes acaloradas discussões de escritores e grupos literários. Desse modo, a extensa troca epistolar empreendida por Mário de Andrade com vários de seus amigos-escritores, na primeira metade do século XX, evidencia o projeto modernista brasileiro, com riqueza de detalhes e peculiaridades.

A terceira possibilidade de estudo do gênero epistolar permite recuperar os “arquivos da criação”, o “laboratório”, a “caixa registradora”. Nas cartas residem, muitas vezes, o embrião de um projeto, os primeiros traços da personalidade de um personagem, o esboço de um enredo, e ainda impressões e envolvimento do escrito com a obra, bem como o diálogo e a crítica travada com seus interlocutores.

A carta, nesse sentido, ocuparia o estatuto de “crônica” do texto literário. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um “canteiro de obras”, busca, assim, captar o desenho de um ideal estético, quando examina a lógica dos processos da criação a partir de elementos caoticamente dispersos na correspondência de um escritor. Enquanto expressão de uma história do processo criativo, a carta pode revelar matrizes e circunstâncias da escritura, documentar lições elididas na versão de um texto publicado (e, eventualmente, conter a justificativa das escolhas realizadas), acolher projetos artísticos nascidos ao correr da pena, mas depois abandonados etc (Moraes, 2007, p.72-3).

Nos últimos anos temos acompanhado a publicação da correspondência de alguns dos nossos escritores. Muitas vezes, tais publicações são introduzidas por estudos e prefácios que nos antecipam questões importantes desenvolvidas no montante epistolar. Nesses estudos que encontramos também teorizações e discussões sobre a escrita epistolográfica. Aos poucos, a escassez de estudos sobre cartas (em contraposição à quantidade e variedade de correspondências dos escritores) vem sendo sanada, e críticos e pesquisadores têm contribuído em muito com os estudos para a crítica e teoria literária. Podemos citar, como exemplo, a Coleção Correspondência de Mário de Andrade, editada pela editora da USP, no belo e completo exemplar organizado por Marcos Antônio de Moraes, que nos apresenta a vasta correspondência de Mário e Manuel Bandeira, trocada nos anos de 1922 a 1944. Moraes oferece-nos, além das notas explicativas que acompanham as cartas e elucidam determinadas passagens e assuntos tratados pelos missivistas, um estudo introdutório intitulado “Afinidades eletivas”, no qual apresenta um panorama geral do cenário, percurso e personalidade dos correspondentes Mário e Bandeira, e, principalmente, uma discussão teórica que ultrapassa a análise das cartas em questão e passa a ser uma valiosa contribuição para os estudos epistolográficos em geral.

Temos, também, as cartas trocadas entre Mário e Carlos Drummond de Andrade, editadas em *Mário e Carlos (2002)*, pela Editora Bem-te-vi; além da correspondência João Cabral de Melo Neto para Manuel Bandeira e para Carlos Drummond de Andrade, organizada pela professora Flora Sussekind (2001).

Uma importante publicação voltada para o nosso megalomaniaco missivista, Mário de Andrade, é o estudo de Matildes Demétrio dos Santos, *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas* (1998), que, como anuncia o título, trata da correspondência do autor de *Macunaíma* e também explana sobre a carta como objeto de crítica sob o estatuto histórico e literário. A autora ainda faz uma leitura da “carta por terras brasileiras”.

Uma coletânea importante sobre o estudo de cartas é o livro *Prezado Senhor, prezada senhora* (2000), organizado por Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib, no qual se encontram cerca de quatro dezenas de artigos sobre os mais diversos correspondentes brasileiros e “universais”, de diversos tempos de nossa história. Tal estudo permite-nos olhares diferenciados sobre missivistas tão distintos, em períodos históricos diferentes. O que permitiria ainda uma análise da carta sob

uma vastidão de tratamento teórico, bem como uma tentativa de compreensão desta forma de expressão ao longo dos tempos. Ainda temos as a redação epistolar de Clarice Lispector recolhidas nos livros *Cartas perto do coração* (2000), *Correspondências* (2002) e *Minhas queridas* (2007); a *Correspondência incompleta* de Ana Cristina Cesar, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda entre outros volumes de correspondências de escritores e artistas da cena cultural e literária brasileira publicados nos últimos anos¹.

O artigo “Suas cartas. Nossas Cartas”, de Silviano Santiago – publicado em *Ora (direis) puxar conversa* (2006), originalmente escrito como prefácio para a coletânea de cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, publicada pela editora Bem-te-vi, em 2002, com o título *Carlos e Mário* – serve como exemplo de análise literária e cultural feita a partir de textos “não-literários”. Santiago mostra que a leitura crítica de cartas (e também de diários pessoais e entrevistas) “visa enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística, ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética” (Santiago, 2006, p.62). No caso das cartas de Mário e seus correspondentes, temos ainda a oportunidade de aprofundar o conhecimento sobre a história do modernismo brasileiro. Outras motivações para a publicação das cartas dos modernistas seriam em virtude da eminência atingida pela obra dos dois autores no campo da estética literária, além da importância política e social dos escritores para seu tempo.

Talvez a maior riqueza que se depreende do exame das cartas de escritores advenha do fato de os teóricos da literatura poderem colocar em questão, desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século 20. Ao analisar as relações entre autor e obra literária, os estudiosos negaram aquele e isolaram a esta, cercaram-na de arame farpado, fetichizaram-na, para dela fazerem seu único e exclusivo objeto de estudo (Santiago, 2006, p.62).

Resta ainda a publicação em razão da “curiosidade intelectual das novas gerações, que saem em busca da verdade nas respectivas obras literárias, mesmo sabendo que, se ela pode se entremostrarmos na leitura, permanece no entanto escondida e absoluta em cada texto por mais diverso, frio ou incandescente que seja ele” (Santiago, 2006, p.62).

¹ Um levantamento mais firme das publicações da correspondência de escritores brasileiros permitiria uma compreensão da investida do gênero epistolar no século XX e início do XXI, bem como a contribuição do gênero para a leitura da obra do autor e para teoria literária. Ainda se pode, neste empreendimento, atentar para a evolução e transformações sofridas pelo diálogo escrito entre as pessoas.

Sophia Angelides, no livro *Carta e literatura: Correspondência entre Tchêkhov e Górkí* (2001), em seu estudo introdutório, justifica a publicação e estudos de cartas dos escritores por elas serem fragmentos valiosos que possibilitam o entendimento da personalidade do autor, do cenário e das circunstâncias do trabalho criativo. Ao analisar a correspondência entre escritores seria possível o confronto de estilos e de opiniões, além de se ter, entre tantos temas tratados em correspondências, a tematização do ofício de escritor e da elaboração do trabalho literário.

Angelides ainda se dedica à discussão da carta enquanto objeto de fruição estética que oscila do não-literário ao literário. “É a carta apenas um documento extraliterário ou pode ser também obra ou fragmento de literatura? (Angelides, 2001, p.14). O questionamento, ao qual a pesquisadora se propõe a responder no capítulo “Carta e literatura”, coloca mais uma questão: como ler a correspondência de um escritor, como literatura ou como material auxiliar? Buscando respaldo em outros autores e estudos sobre cartas, a autora nos apresenta visões diferenciadas de críticos que pensam a carta ora como texto literário ou apenas como documento ou registro histórico, diferenciando testemunho pessoal de obra literária. Para Kate Hamburger, por exemplo, de acordo com Angelides, a “carta é sempre um documento histórico que testemunha sobre uma pessoa individual” (Hamburger *apud* Angelides, 2001, p.19). Dessa forma, o sujeito da enunciação da carta será sempre histórico e não lírico. O meio termo fica para Roman Jakobson, ao consentir que são tênues os limites entre aquilo que chamamos de obra literária e aquilo que não seria uma obra literária.

Jakobson observa que um artista finge quando anuncia que vai escrever ‘verdade’ em lugar de poesia, ou quando afirma que determinada obra é pura invenção. A poesia e o diário podem representar dois níveis semânticos de uma mesma experiência (Angelides, 2001, p.27).

Pensamento com o qual concordamos e o apontamos como ponto de discussão e análise ao tratarmos as cartas de Caio Fernando Abreu em confronto com suas crônicas. Em Caio, as cartas e as crônicas, em alguns momentos, seriam “duas tomadas de uma mesma cena”, aqui nos apropriando ainda da explicação de Jakobson. De fato, um texto, a princípio categorizado como não-literário, ou como uma escrita de testemunho pessoal, pode apresentar em intensidade variável a função poética, acrescentando à linguagem elementos que podem conferir maior ou menor grau de lirismo ao texto.

Outro ponto importante abordado por Angelides é a observação levantada por Georg Lukács, segundo o qual, de acordo com a pesquisadora,

Os problemas mais íntimos da criação artística podem ser melhor compreendidos através dos testemunhos imediatos dos grandes artistas, ou seja, através de suas cartas, diários íntimos etc. Os problemas mais importantes e teoricamente mais difíceis, como, por exemplo, o da transposição artística do conteúdo oferecido pela vida imediata, aparecem (nesses testemunhos) sob um aspecto concreto, organicamente ligados à criação (Angelides, 2001, p.26).

O texto epistolar é esse “entre-lugar” em que se situa o sujeito, que tece, de carta em carta, um romance de uma vida. Ou um texto que, a cada destinatário, exige um eu que se des(dobra) em outros. É também o resultado do desejo do eu de contar-se. Espaço narcisístico por excelência, no qual o eu-remetente contempla a si mesmo no espelho da caligrafia na folha em branco. Esse eu construído aos olhos de si é dado à visão e contemplação do outro. A carta é o lugar de proliferação de ideias, em que se tecem ensaios sobre o eu e sobre o outro, além do ensaio sobre questões pertinentes ao próprio universo da escrita e da literatura. E, ainda, a carta mapeia as andanças do narrador nômade ou permite a veiculação das memórias do narrador que volta à terra natal, depois de cansado e doente.

Eneida Maria de Souza, no artigo “Notas sobre a crítica biográfica”, aponta diretrizes que nos ajudam a pensar um enquadramento teórico-metodológico para tratar a correspondência de escritores. De acordo com a autora:

A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais. Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção (Souza, 2002, p.111).

A leitura de cartas pelo viés da crítica biográfica permite um olhar sobre os mecanismos de construção e consagração do escritor, e todo o seu envolvimento com o universo editorial, além dos modos de inserção na vida literária. Além disso, permite a “reconstituição de ambiente literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e sua inserção na poética e no pensamento cultural da época (Souza, 2002, p. 112). Nesse sentido, veremos, como que Caio Fernando Abreu atende a esses procedimentos, quando a sequência de sua correspondência percorre um caminho de formação intelectual, apontando as deformidades, contradições e dificuldades da carreira de escritor no Brasil.

Seguindo as diretrizes apontadas por Eneida, a crítica biográfica amplia as categorias de textos, de narrativa e da própria literatura. O que evita um olhar

centralizador e um pensamento binário, que rebaixa determinados textos e exclui outros como possível objeto de estudo literário.

O caráter fragmentário e lacunar da correspondência aponta a impossibilidade de uma imagem totalizadora e fiel do sujeito pela escrita. Os desvios, omissões e fragmentos presentes em uma carta vão, pelo montante, responder pela construção do sujeito pós-moderno.

1.1 O móbile epistolar de Caio F.: cartas de uma vida que dariam um romance

Seguindo esse roteiro é que pretendemos a leitura da correspondência ativa de Caio Fernando Abreu. Esperamos o sucesso de tal empreitada, tal como o remetente, ao postar sua carta, espera que ela chegue o mais breve ao seu destinatário, sem extravios, embora possa conter algumas rasuras. Tomamos para este estudo a publicação das *Cartas de Caio* organizada por Ítalo Moriconi (2002). A organização de Moriconi divide o livro em duas partes. A primeira, “Todas as horas do fim”, compreende as cartas escritas entre 1980 e 1996, ano da morte de Caio. A segunda, “Começo: o escritor”, compreende sua escrita epistolar entre 1965 e 1979. Os títulos escolhidos pelo organizador para nomear as partes do livro recorrem ao verso de Torquato Neto e ao subtítulo de um romance de Silviano Santiago, respectivamente. Os títulos anunciam assim o poético de uma vida encenada nos jeitos de escrever. São 150 cartas, selecionadas entre a imensidão do material, que buscam “dar maior nitidez e destaque às melhores cartas de Caio, assim como estabelecer um horizonte – mais virtual que real – de equilíbrio quantitativo entre seus destinatários” (Moriconi, 2002, p.15). O organizador busca, entre o imperativo da seleção e as possibilidades de apresentação do show de encenação escrita, “recuperar o romance fragmentado de uma vida”, numa inversão cronológica em que o fim faz anunciar o começo. “Diante dos dois limites, o começo e o fim, o que acontece no meio adquire características de verdadeiro épico do cotidiano”, conclui Moriconi (2002, p.16).

Propõe-se então a leitura da correspondência de Caio F. como o arquivo de uma vida escrita e ordenada pelo desejo de expressão, no calor e urgência dos acontecimentos. O montante epistolar pode ser lido numa linha cronológica ou não,

apontando a construção de si próprio como sujeito social, que se revela nas múltiplas facetas da escrita de si submetida ao olhar do outro. Romance de uma vida: a correspondência de Caio é o esboço de uma vivência; a construção de um projeto literário; o diário de um solitário; a crônica da província do Brasil dos anos 70, 80 e 90; a invenção e construção de si; e ainda a consciência explícita do que é a escrita e do que é ser escritor. Dessa forma, as cartas tornam-se lugar privilegiado para a expressão e discussão de questões que emergem do sentimento íntimo e pessoal do autor e tangenciam questões históricas, políticas e sociais do tempo em que elas são confidenciais.

“Minha vida daria um romance”, poderia afirmar o personagem-autor Caio Fernando Abreu, ou Caio F., autor de uma obra composta de contos, romances e crônicas, e de um montante epistolar que tece o roteiro manuscrito de uma vida inteira. No início do conto “O Ovo”, do primeiro livro do autor (1970), o personagem-narrador do conto afirma: “Minha vida não daria um romance. Ela é muito pequena. Mas é meio sem sentido ficar pensando em jeitos de escrever se ninguém nunca vai ler” (Abreu, 1996, p.36). Contrariando o que afirma o personagem sufocado pelos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, o personagem-autor Caio Fernando Abreu se dedicaria com afinco, seriedade e consciência, à carreira de escritor, consolidando-se como um dos grandes autores da literatura brasileira do final do século XX. A vida de Caio, apesar de curta, não foi “pequena”; o escritor encontra seu “jeito de escrever” literatura, e suas inúmeras cartas hoje são lidas nas diversas formas que vieram a público: em forma de livro, coletâneas e pela internet.

A própria organização da coletânea das cartas de Caio busca, como assinala Ítalo Moriconi, “recuperar o romance fragmentado de uma vida” (Moriconi, 2002, p.26). O organizador insiste na leitura das cartas como um romance. Assim também sugere Marcos Antônio de Moraes ao organizar e apresentar a correspondência de Mário de Andrade com diversos destinatários-personagens da literatura brasileira, entre eles Manuel Bandeira: “documentos fecundos de ‘substância humana’ como aqueles da ficção – abrem perspectivas para se trilhar também a correspondência de Mário e Bandeira como um ‘romance’” (Moraes, 2001, p.13). Ao tomar a leitura das cartas na perspectiva do romance, precisamos entender em que sentido elas se organizam como tal gênero e em que medida a própria organização editorial aponta para este tipo de leitura; e que características um gênero empresta ao outro para que se crie a estrutura de romance. A princípio, o fator mais marcante que possibilita

a leitura da correspondência como romance seria aquele apontado por Moraes ao tratar da troca gigantesca de cartas entre dois personagens fundamentais para a história da literatura brasileira, Mário e Bandeira: “esse diálogo epistolar forja um espaço ficcional privilegiado para onde convergem personagens, situações, confrontos e ambiência histórica, abarcando mais de duas décadas” (Moraes, 2001, p.13).

A correspondência de Caio percorre três décadas, de 1965 a 1996. São cartas enviadas a diversos destinatários, que nos dão um panorama do eu que escreve sobre si mesmo, sobre o outro e para o outro. Os personagens Caios, nas suas multifacetadas, constroem imagens de si e dos outros. Como temos acesso apenas à correspondência ativa do autor, sabemos sobre o outro e sobre o próprio Caio a partir somente do que ele tece sobre seus personagens: ele mesmo e os seus vários destinatários. Se, por um lado, perdemos uma parte do diálogo, por outro, não temos um monólogo centrado numa única pessoa. Os Caios são vários, as vozes que compõem as cartas se tornam muitas para dar conta da riqueza e complexidade de temas e situações ali desenvolvidos, revelando o além das várias figurações do eu e a fragmentação que compõe a pluralidade.

Questionamentos e respostas dos destinatários aparecerão esclarecidos na escrita organizada do missivista Caio F. Não ficam, portanto, incompreendidos certos assuntos abordados por Caio, quando não se tem a carta e a carta-resposta contrapostas.

Isso acontece porque, na maioria dos casos, não se tem a correspondência passiva de um escritor e essa ausência, longe de ser um entrave à comunicação, acaba por convidar o leitor a ocupar esse espaço vazio e a desconfiar que o interlocutor, alojado do outro lado d acena, mereça atenção, pois é ele quem dá eco e vida ao diálogo epistolar (Santos, 1998, p.66).

E as lacunas e omissões podem também preservar tanta riqueza quanto aquilo que ali é revelado explicitamente. Veremos que quase não fará falta a resposta do outro: “Não se preocupe com não-respostas ou longos silêncios. Sou a pessoa mais indicada para compreender esse tipo de coisa”, aponta o próprio Caio em uma de suas cartas (Abreu, 2002, p.174). Entretanto, a escrita de Caio é autossuficiente. O romance de sua vida é composto por textos que poderiam ser classificados como contos, crônicas, poemas, diário. Dessa forma, confirmamos que o texto epistolar é um espaço privilegiado para o exercício da escrita ficcional.

Escrever cartas é assim um pequeno ofício “literário” no sentido mais restritivo e convencional desse termo, pois ao escrever uma carta não se pode fugir a um

código que modela a altera o que tão simplesmente queremos e gostaríamos de dizer. Faz-se literatura sem o querer, tal como M. Jourdain fazia prosa sem o saber... e nestes casos, nem a literatura nem a prosa são necessariamente da melhor qualidade! (Castro, 2000, p.15).

Ao analisarmos a categoria do tempo como característica do romance, observamos que tal categoria implica outras a ela relacionadas, principalmente o espaço. A partir dessas duas categorias outras tantas se desenvolverão, de forma complexa e dinâmica. Tentemos ir por partes.

Como dissemos, as cartas são trocadas entre Caio e seus diversos destinatários no período de 1965 a 1996. Preenchem, portanto, três décadas, em registros que vão do desabafo pessoal ao comentário sobre a precariedade da política e da economia brasileira. A organização de Ítalo Moriconi, dividida em duas partes, apresenta primeiramente as cartas, digamos assim, da maturidade do autor, intitulada com versos de Torquato Neto, que anunciam a urgência de uma vida, quando “todas as horas do fim” impõem não o ponto final da história, mas o auge, o clímax: “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” (Moriconi, 2002, p.16). Começar pelas “horas do fim” coloca os novos destinatários, os leitores, em interlocução com um Caio Fernando Abreu consciente do seu papel de escritor num país que se abre (teoricamente) para a democracia. As horas do fim se iniciam em São Paulo, em maio de 1980: “dá para levar, apesar do Delfim Neto...” (Abreu, 2002, p.28).

Ao tratarmos do tempo no romance, relacionamos a essa categoria não apenas o espaço, mas as temáticas. Principalmente se estivermos tratando do romance que se constitui de cartas trocadas ao longo de um tempo. O tempo dita a temática. E veremos o quanto a temática e o estilo de linguagem antecipam o tempo.

1.2 A história do Brasil na correspondência de Caio Fernando Abreu

O tempo de Caio é o tempo da opressão, do ensaio da liberdade, e dos pódios “sem beijo de namorada”. Como dissemos, a primeira parte do livro de cartas compreende a década de 80 e metade dos anos 90. Uma década do fim da ditadura

militar, das “Diretas já”, dos planos econômicos frustrados, da alta da inflação, da eleição e *impeachment* de Collor. É ainda a década da Aids – temática explorada pela voz real e ficcional de Caio, dando-nos um entendimento profundo da epidemia que passa a assombrar, a partir daquela época, o mundo. Tempo e espaço fazem com que as temáticas se alarguem e se aprofundem na medida em que são vivenciadas e se tornam material discursivo. Caio, como homem de seu tempo, faz do texto epistolar um lugar privilegiado para debater determinados temas que lhe seriam caros, tanto em relatos pessoais, como em sua obra ficcional.

As cartas mesclam uma profusão de assuntos diversos. Ao se corresponder, constantemente e por um período que engloba três décadas, aproximadamente, Caio Fernando Abreu, por meio de seu montante epistolar, forja um eu-remetente, que dialoga com vários destinatários diferentes, construindo, ao longo de cada carta, personagens-Caios que tematizam a vida íntima, a solidão, os amores e os desencontros. E autores-Caios que fazem do território epistolar lugar para tratar de relacionamentos, de viagens; do Brasil, sua política e sociedade; sobre o surgimento e alargamento da epidemia da Aids, suas complicações para a vida íntima e para a saúde pública; e ainda para refletir de forma crítica sobre a literatura, da construção do texto, a relação entre vida e escrita, e a profissão de escritor no Brasil. Obviamente, outros assuntos se entrelaçam a estes. Entretanto, para nossa leitura, consideraremos esse recorte como forma de análise do romance epistolar e dos desdobramentos do eu na escrita íntima das cartas.

Em carta a Bruna Lombardi, no mês de fevereiro de 1981, Caio, ao falar de livros com sua interlocutora, começa a pincelar o contexto da década perdida que se inicia: “Está tudo muito ruim, e nós precisamos mais do que nunca ser solidários uns com os outros. Trocar estímulos. Assim: olha, eu sei que o barco tá furado e sei que você também sabe, mas queria te dizer pra não parar de remar, porque te ver remando me dá vontade de não querer parar de remar também” (Abreu, 2002, p.29). A fala de Caio nesta segunda carta do livro assinala a travessia, as dificuldades do percurso e necessidade de, juntos, tentar chegar à outra margem. O tempo do romance é um tempo complicado, mas um tempo de esperança. Esse é o período histórico que compreende a primeira parte do volume de cartas, de 1980 até o “fim das horas”, a morte de Caio, em 1996.

O romance epistolar de Caio é o romance da travessia. É o romance do mapeamento de territórios, para aquele que se sentia nômade, inquieto, quase sem

lugar, na procura de si, constantemente. O íntimo muitas vezes contém o sentimento coletivo, e reflete metonimicamente todo o estardalhaço, a desesperança, os destroços e a precariedade de um país, pelas metáforas que abordam a crise existencial e a vontade de se encontrar do eu. É o que se observa nas cartas de Caio: elas nos contam isso. Não é apenas o desabafo, um falar sobre literatura e escrita que se encontra nas tantas linhas. Circunscritos num tempo instigante da nossa história, esses assuntos apresentam um painel do homem e do seu tempo no fim de século.

“A crise finalmente chegou, e é bem nítida. As pessoas em volta, os amigos, todos na mesma situação. Num país doente como o nosso, de que forma preservar um mínimo de saúde?” (Abreu, 2002, p.92), escrevia Caio F., em 1º de agosto de 1984, a Luciano Alabarse, enquanto que Renato Russo cantava: “Nos deram espelho e vimos um mundo doente”² Nesse sentido, Caio conta a história do Brasil contando aos outros a sua história particular. Temos o painel sócio econômico, político e social, retratado a partir de quem o vivencia e o (d)escreve. Entre a notícia sobre si, Caio pincela partes do retrato (precário) do Brasil de 1984:

Tô numa casa de quatro quartos, sozinho, e portanto inteiramente às ordens quando você vier, por curto ou longo tempo. Trabalho, trabalho & trabalho: mas dá para o aluguel, o telefone, umas comidinhas – pouco mais. Roupas? Nem pensar. É a tal crise. O Brasil semimorto, confusão generalizada e um travesti, Roberta Close, eleito como máximo símbolo sexual do país. Não é funny? C’est pás uns pays serieux, não é? (Abreu, 2002, p.88).

O país espelha o sujeito e vice-versa. Aqui Caio mostra-se como cidadão dessa nação, recém-saída do regime autoritário de governo. A história se escreve pela pena de quem a vivencia. A precariedade do país reflete-se na sua condição de um país “doente” ou “semimorto”, o que acaba por refletir o estado do sujeito que o habita. O início dos anos 80 presencia o surgimento da Aids, que espalha pelo mundo medo e preconceito, e exige mudanças de comportamento. Dessa forma, o Brasil é esse país doente, imerso numa crise econômica, que tem uma transexual como símbolo sexual, mas é também assolado pelo medo da Aids: “Beije Guto por mim, e diga a ele para ter cuidado com a AIDS e overdose – são meus maiores meeeeeedos (esse tipo de medo – gravíssimo – você só consegue tapando o nariz com o polegar-e-o-indicador)” (Abreu, 2002, p.90).

Em 28 de janeiro de 1985, Caio escreve, de São Paulo, ao amigo Luciano Alabarse, dando notícias de sua casa nova. A notícia mescla o sentimento da nação

² Legião Urbana. “Índios”. In: – *Dois*.

e do eu naquele início de 1985: “Estou aqui há exatamente 12 dias. Foi difícil mudar. É sempre difícil. Primeiro fugi, adiei coisas. Depois aceitei, ganhei alguma energia no dia exato da eleição de Tancredo Neves – e mudei no dia seguinte (16), em ritmo de ‘Muda, Brasil!’ é um apartamento muito pequeno e provisório” (Abreu, 2002, p.104). O ano de 1984 fora marcado pelo movimento das “Diretas-já”, que mobilizou milhões de brasileiros em torno da ementa que garantiria eleições diretas para presidente ainda naquele ano. Derrotada a ementa pelo Congresso Nacional, o PMDB lança Tancredo Neves e José Sarney para candidatos a presidente e vice-presidente da República, concorrendo com Paulo Maluf e Flávio Marcílio, pelo PDS. Eleito em 15 de novembro de 1984, Tancredo Neves reacende a esperança dos brasileiros em um país melhor. “Muda Brasil” fora o slogan da campanha de Tancredo, que (não) se tornaria o primeiro presidente civil depois do ciclo de governos militares que durou de 1964 a 1985. Tancredo morreria, no fatídico 21 de abril de 1985. A Jacqueline Cantore, Caio noticiaria o estado de saúde de Tancredo da seguinte forma: “Então me ponho a escrever, 15 para as quatro de um dia paranóide (Tancredo está hospitalizado na Glínigas daqui, dizem que levou um tiro do segurança, mееееdo total – mas isso é pano de fundo social, eu aqui sozinho, após a saída de Hilda, the slave.” (Abreu, 2002, p.115). Ao abrir parênteses para tratar, com sua destinatária, entre os assuntos pessoais, da questão de Tancredo, Caio sabe do papel da carta como testemunha da história. Em toda escrita de si, ou na escrita informativa da carta, tem-se a circunstância histórica em que se inscrevem o remetente e o destinatário. Por vezes a explicitação ou discussão das condições externas ao estado de alma do sujeito é maior ou prolongada. Mas, muitas vezes, o pano de fundo social se funde na própria escrita de assuntos pessoais. Nesse caso, o eu, em seus rastros, permite (des)velar a história. No entanto, em 12 de abril de 1985, Caio, escrevendo a Luciano Alabarse, sintetiza o sentimento de todos os brasileiros em relação aos acontecimentos históricos dos últimos anos no Brasil:

Creio que Tancredo morre hoje e amanhã. Acho essa história de uma ironia e uma crueldade raras. Tudo muito nefasto, como diria o Gil. Sim, teremos que engolir Sarney e outro governo tipo Figueiredo – e mais inflação, e mais desemprego, e mais terceiro-mundismo, e mais solidão e desencontro entre as pessoas. Tudo caminha aceleradamente para o fim, e nós vamos ter que assistir Armagedon de dentro (Abreu, 2002, p.123).

O trecho antecipa a história do Brasil dos últimos anos da década de 1980. De fato, com Sarney o Brasil viveu anos difíceis de recessão, inflação altíssima, desemprego e planos econômicos fracassados. Em uma carta de 10 de março de

1986, Caio discute com Luiz Arthur Nunes a escrita de um texto teatral, intitulado *A maldição do Vale Negro*. Com seu parceiro, entra em cena a discussão da inclusão ou não do pano de fundo social na peça. Caio então explica para Luiz:

Na fala final de Úrsula, acrescentei algo que me pareceu engraçado. Com toda essa história de pacote econômico, Úrsula – tomada pelo espírito de Maria da Conceição Tavares – diz: “Amanhã mesmo congelarei todos os preços no vilarejo, mudarei a moeda corrente e triplicarei o salário dos mineiros”. Isso tem dois gumes. Te explico minha loucura: Pode ser bom uma sátira à Nova república (Maurício é a ditadura que cai – Úrsula a oposição que sobe). E é – eu acho – hilário (Abreu, 2002, p.146).

E a discussão prossegue sobre a inclusão ou não desta fala que “situaria demais” a peça. Caio se refere ao Plano Cruzado, um das tentativas do governo Sarney de controlar a inflação galopante dos anos 80. O plano incluía medidas de congelamento dos preços e do câmbio. O autor ainda sugere para a cena final da peça a música “Muda, Brasil”, do disco *Todas*, da cantora Marina, ainda que achasse a música lenta demais, sendo favorável também ao rock mais pauleira, do tipo “I can get no satisfaction”. Antes de terminar a carta, Caio comenta: “A euforia econômica no ar me parece positiva – pelo menos tem certa esperança. Mas não deixa de ser meio ridícula essa ânsia toda. Sei lá, sei lá, minha cabeça dá nós e eu penso que não entendo nada do momento histórico” (Abreu, 2002, p.146). O texto então passa a repercutir a circunstância histórica. E a repercussão se dá pela sátira, a leitura crítica da real situação do país. As cartas e a obra ficcional de Caio F. teriam o país no plano de fundo como forma de “entender” o momento histórico, fosse o Brasil da Ditadura, o Brasil da redemocratização ou da era Collor, como ainda veremos, ao abordar sua obra compreendida nesses períodos.

E assim, como testemunha ocular da História, pela retina de quem observa e pela pena de quem relata a história viva e ao vivo, a carta, no calor dos acontecimentos, propicia uma revisão do passado recente, ao mesmo tempo em que arrisca uma previsão do futuro, tudo isso na escrita de quem vive o agora e faz dele material para contar. A década de 90 se abre junto com a era Collor, outro pontapé na democracia brasileira. Em carta de 10 de janeiro de 1990, endereçada a Maria Lídia Magliani, Caio se expressa da seguinte forma, dando-nos uma ideia do sentimento da nação naquele momento:

Apesar de Fernando Collor e sua Barbie inflável, havemos de vencer. Na pior das hipóteses são apenas cinco anos. Na pior? Bem, sempre acho que ele vai acabar dando uma de Jânio, e lá vêm os militares com todas aquelas botas e espadas e tudo. Pois não é assim que são chamados “ciclos históricos”? Deus nos livre e guarde. Me escreve. Tenha dias lindos, mesmo quietinhos. Ah, acabei de achar aqui uma anotação do diário de Cesare Pavese de 9 de fevereiro de 1940 que é a nossa

cara: “O entusiasmo como profissão é mais nauseante das insinceridades” (Abreu, 2002, p.173).

Misturam-se assuntos, temas, que oscilam entre o trivial e o pontual sobre o momento histórico. A carta não guarda a pretensão da exatidão histórica. É antes documento histórico por ser espontânea, ainda que possa ser encenação.

Na carta de 29 de dezembro de 1992, a Maria Adelaide Amaral, entre tantos votos de um ano novo melhor e feliz, Caio deseja o melhor para o Brasil, ao registrar o mesmo desejo que tomaria conta dos brasileiros: “Hoje estou torcendo pela queda final da besta Collor e – *pour quois pas?* – pela entrada do nosso país num mundo de astral melhor” (Abreu, 2002, p.258). Deste modo, a história do Brasil das três últimas décadas do século XX pode ser contada pela escrita fragmentada e diversificada das cartas trocadas entre Caio e seus destinatários. Uma história que se conta nos fragmentos, rastros e parênteses abertos entre um assunto e outro. Uma história comentada na espontaneidade da carta, que ora opera como desabafo, ora como crítica à “província” do Brasil. O fato é que, como escreve o próprio Caio: “Já vimos um bocado de, digamos, História do Brasil nestas nossas vidas de retinas, digamos, ofuscadas, não?”

A leitura da seqüência cronológica das cartas é apenas uma entre tantas possibilidades de leitura do móbil epistolar. A segunda parte do livro organizado por Moriconi, sob o título “O começo: o escritor”, compreende as cartas publicadas entre 10 de março de 1965 e 22 de dezembro de 1972. As cartas registram o processo de formação de Caio como escritor, seus primeiros contatos com as letras, sua formação acadêmica e profissional, suas leituras e influências literárias, suas viagens pelo Brasil e pela Europa (conteúdo esse que será analisado em subcapítulos separados, mais adiante). Por ora, concentremo-nos na leitura do tempo histórico pela ótica de Caio Fernando Abreu.

Os anos 70, no Brasil, se mostram sombrios em virtude da ditadura militar. Algumas passagens das cartas desse período ajudam-nos a visualizar a história pela ótica e pela pena de quem a vivenciou e a registrou, no calor dos acontecimentos, movido pelo sentimento e emoção. Escrevendo para Hilda Hilst, de Porto Alegre, em 4 de março de 1970, Caio aponta acontecimentos políticos e culturais que fizeram parte do país naquela época:

As coisas realmente não andam boas. Parece que quando tudo começa a degradingolar não há o que segure. Primeiro no plano político: a portaria do ministério sobre censura de livro me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir, a

perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. Cada dia, quando abro o jornal, tenho um novo choque e uma revolta que se acumula e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade. A.K. está preso em São Paulo: invadiram o Gigetto e o levaram, por tráfico e consumo de LSD. O grotesco da história é que nas chamadas leis não existe nada sobre LSD. Porto Alegre sempre foi uma cidade nazista, cheia de grupos de defesa familiar e coisas no gênero: tudo isso repercute aqui de maneira mais alvissareira (do ponto de vista deles) possível. Os lugares onde eu costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espões – não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos “familiar” (Abreu, 2002, p. 396-7).

Como lembra Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de Viagem*, o foco dos interesses e preocupações na década de 70 passa por uma mudança:

O que se pode perceber nesse momento é uma mudança de foco nas preocupações, uma alteração na direção dos interesses, de certa forma, um remapeamento da realidade. Por outro lado, a realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos “subterrâneos”: marginal do *Harlem*, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels. A identificação não é mais imediatamente com o povo ou o “proletariado revolucionário”, mas com as minorias, negros, homossexuais, freaks, marginais do morro, pivetes, Madame Satã, culto afro-brasileiros e escola de samba (Hollanda, 1981, p.66).

É nesse cenário que se desenvolve o enredo de formação de Caio F. Um cenário marcado pela opressão e pela censura. Assunto este que deixaria o escritor um tanto irritado e preocupado.

Ao comentar criticamente o livro *Osmo*, de Hilda Hilst, numa longa carta-ensaio, Caio expõe sua indignação contra a censura da ditadura militar:

Sabe, não quero te desanimar nem nada, mas acho que as tuas novelas não passarão na censura – pelo menos o *Osmo*. Nas outras novelas, as coisas todas são menos evidentes e a censura-teresinha não é inteligente ao ponto de descobrir essa dimensão. No *Osmo* as intenções agressivas e desmistificadoras se expressam a partir da própria linguagem, isto é, qualquer um percebe até a censura. Se isso que estou prevendo acontecer, por favor, Hildinha, não te abaixa, não faz correções no texto, não corta os palavrões. Espera que tudo mude, ainda que isso não aconteça antes de 20 anos. Estou confuso, achando que submeter originais à censura é compactuar com ela. Fico pensando se não seria melhor todo mundo desistir de publicar coisas, guardar os meus calhamaçozinhos nas gavetas. Acho que qualquer publicação “liberada pela censura” será, a priori, considerada como a favor do regime. Horrível, não? (Abreu, 2002, p.399).

Outras cartas registrariam a desilusão e indignação de Caio com o sistema político da ditadura. Sua obra não passaria incólume por esta situação.

Sua leitura do momento histórico ganha também, pela voz ficcional, espaço para a reflexão sobre o que acontece no Brasil de então. Por exemplo, no conto “O ovo”, do seu primeiro livro, publicado em 1970, o insólito e a metáfora se instalam nos acontecimentos narrados em primeira pessoa para dar conta da repressão e do aniquilamento do sujeito sufocado pelo autoritarismo. Em determinada passagem, o narrador expõe o pensamento de que a união e a revolta poderiam ser uma forma de lutar, de combater o sistema. O conto mostra a ansiedade do registro como forma de recontar uma vida, e como forma de fazer vir à tona o que se passa com esse

sujeito oprimido e solitário, condenado a ver o que todos se recusam a enxergar por medo, opressão, e também incapacidade, por se limitarem ao discurso castrador e persuasivo do autoritarismo militar.

A escrita toma assim a feição da denúncia, do registro, da voz calada e recalçada, a expressão escrita da pequenez do eu e da pequenez do homem e de seu país. A narrativa do conto se inicia com a preocupação do narrador-personagem de ser capaz de contar o que se passa consigo, quando seu aniquilamento ou sentimento de inferioridade revela uma vida tão pequena, em contraposição à extensão do romance a ser escrito. A escrita se concentra, a princípio, no registro fragmentado, sem detalhes, da vida longa do personagem, que se limita agora em poucas páginas. Por isso as pinceladas rápidas de passagens e acontecimentos que ora dão conta da banalidade, simplicidade e mesmice de uma vida comum, ora deságuam em acontecimentos inesperados, recorrentes e insólitos. A vida boba e banal repentinamente se vê envolta – literalmente – no insólito. A presença da parede branca, considerando a época em que o conto foi escrito, permite-nos a leitura metafórica da presença da ditadura militar no Brasil, suas ações de repressão, prisões, tortura e isolamento daqueles que de alguma maneira eram contra o sistema ou representavam alguma ameaça. O personagem sem nome faz da escrita o seu protesto, ou o simples registro da vida particular que envolve os acontecimentos da esfera social, histórica e política. Regimes autoritários recorrem a formas de aniquilamento, de repressão da liberdade de expressão. Dessa forma, o conto o “Ovo” é um ensaio da tentativa de se manifestar, de o eu prevalecer ou achar força e lugar para sobreviver, para conjugar os verbos na primeira pessoa, escrevendo a grandeza de uma vida e a pequenez de um Estado.

O livro de contos *O inventário do irremediável* e o conto “O Ovo” seriam premiados pela União Brasileira de Escritores: “parece que ganhei por causa da ‘força, violência e atualidade’ – pelo menos foi o que disse o presidente da UBE, Peregrino Junior”, comenta Caio em carta a Hilda Hilst (Abreu, 2002, p.387). Se a carta pode ser o espaço para o desabafo e o diálogo com o outro sobre diversos assuntos e pensamentos, ela já antecipa o que, mais tarde, pode ser esmerilhado e elaborado em trabalho estético e literário. Caio, no conto “O ovo”, constrói uma narrativa em que se instalam a metáfora e o insólito, e faz dessa construção uma forma de transformação do empírico em tessitura textual, em linguagem estética e literária, capaz de abarcar, pela condensação da metáfora e pelo recorte do conto,

uma situação bruta e real, resultante do embate do homem e sua existência, do confronto do homem e da representação de si, e da conjunção da escrita e da inscrição.

O texto epistolar, para Caio F, seria um lugar fértil para a exposição de ideias:

Sei que vais te preocupar com esta carta, mas eu não poderia escrevê-la de outra maneira. Se essas coisas não são boas de serem lidas, não são também boas de serem escritas. A verdade é que tudo está muito duro para nós todos. E a verdade ainda mais insuportável é que somos justamente nós os culpados: a situação não teria ficado assim se esse rebotalho humano oficialmente conhecido como "povo brasileiro" não tivesse permitido, desde o início. Sabes qual é a imagem que me vem à mente quando penso nisso tudo? É assim: o fascismo, um sujeito enorme, peludo, gênero estivador, botando na bunda do Povo Brasileiro, um sujeitão magro, pálido, subdesenvolvido e preguiçoso como Macunaíma. No começo o Povo Brasileiro deixa, por preguiça, só um pouquinho não faz mal, por medo de levar porrada e, mesmo, o começo não dói muito. Mas acontece que o Fascismo tem um SENHOR pau, e não se contenta em botar um pouquinho, quer empurrar tudo. E vai empurrando cada vez mais. O Povo Brasileiro começa a se sentir incomodado, pensa vagamente em reclamar, mas conclui que, afinal, homossexualismo é uma coisa válida e se tantos suportam (pensa rapidamente no seu amigo Povo Espanhol, que virou bicha louca) ele pode também suportar. Aí, de repente, o fascismo empurrou tanto que não é mais possível tirar. Ficou entalado. E goza trezentas e quarenta e cinco vezes seguidas enquanto o Povo Brasileiro morre de hemorragia anal. The end. (Abreu, 2002, p.401-2).

Caio seria mestre na criação de analogias e metáforas para explicar a Ditadura e expor, seus sentimentos em relação ao governo, fazendo com que a primeira pessoa desaparecesse do discurso e cedesse lugar ao plural, ao coletivo, ao Povo Brasileiro. Em sua correspondência, Caio ensaia diversos temas, e o Brasil e sua situação, quando não metaforizados, tecidos em ficção, são um assunto tratado entre tantos outros. O escritor, nas cartas, desliza com facilidade de um desabafo pessoal sobre uma relação amorosa mal sucedida, por exemplo, para a exposição dos sentimentos de indignação diante do autoritarismo do governo. Mescla, assim, num texto pessoal, o registro documental e o relato histórico do sujeito vivente de sua época. Em 23 de dezembro de 1971, Caio relata para Vera e Henrique Antoun:

Bem, agora vamos aos fatos (meu-Deus, eles existem!). Há cerca de dois meses precisei "fugir precipitadamente" (chique, não?) do Rio: a polícia havia batido no apartamento onde eu morava, em Sta. Teresa. FORJARAM um flagrante de fumo, fui preso, me bateram, no fim a Bloch editores em peso foi envolvida, acabei sendo detido, e estava tão apavorado que precisei voltar. É difícil contar a vocês tudo isso, e tudo que aconteceu depois – além de ser complicado é triste. (...) A travessia está sendo difícil. Estou perturbado, confuso e sozinho (Abreu, 2002, p.420).

Em meados de 1977, a situação do Brasil parecia não ter mudado:

Poucas vezes a barra esteve tão pesada. No país, é isso que você vê. Cada vez pior. Ai, Emediato, pra onde a gente tá indo? Prenderam gente, a paranóia ta à solta por aqui. *Y otras – muchas – cosas más*. Em compensação, tenho trabalhado – escrito – muito. Talvez por fuga? Não sei, acho que não – porque a realidade dos meus textos é tão ou mais (?) terrível do que o real dia-a-dia (Abreu, 2002, p.489).

No entanto, no fim de 1978, o governo Geisel cumpriria a promessa de desativar elementos básicos da estrutura autoritária, como a abolição do AI-5, extinguindo assim o arbítrio da autoridade presidencial de declarar o Congresso em recesso, cassar parlamentares ou privar os cidadãos de seus direitos políticos. Houve ainda a suspensão da censura prévia para o rádio e a televisão. O próximo governo militar seria o crepúsculo da ditadura, mas seria motivo de desconfiança e indignação, mais uma vez, para Caio. Este escreve de São Paulo para sua mãe, em 17 de outubro de 1978:

Mãe, tô muito triste com este país que vai permitir que o Figueiredo vire presidente. Hoje fiquei chocado com uns outdoors, esses cartazes enormes de rua, com a foto do canalha numa frase mais ou menos assim: 'São Paulo apoia o novo presidente. Nós também temos pressa'. Eu tenho muita vontade de ir embora do país outra vez (Abreu, 2002, p.499).

Após as eleições, mais aliviado, escreve novamente para sua mãe: “Fiquei muito preocupado com o resultado das eleições. Foi um banho. Acho que o Figueiredo não vai conseguir apertar muito, não.” (Abreu, 2002, p.504). Figueiredo, em seu discurso de posse, se comprometeria a dar continuidade ao processo de abertura democrática, e suas decisões se pautariam em questões políticas que ajudariam o Brasil a caminhar para o fim da ditadura, como, por exemplo, a concessão da anistia para os exilados políticos, que haviam fugido do país ou tinham sido perseguidos desde a instalação do golpe de 1964.

Caio faz uma leitura do Brasil da ditadura militar e de sua passagem para o Brasil da redemocratização, até chegar ao Brasil frustrado de Collor. Temos o eu-Caio que se constrói ao longo do tempo através das construções verbais das cartas. A leitura linear não diminui a sensação de ruptura e descontinuidade do romance. O que permite várias possibilidades de encadeamento, por temática, espaço de tempo, destinatários etc. O roteiro do romance de cartas se desenvolve sem a obrigação do relato diário dos acontecimentos. A irregularidade da escrita e o prazo de envio e chegada da carta deixam espaços vazios, que outra carta ou a resposta àquela pode preencher. Seleciona-se o que se vai contar, ainda que o missivista possa ser acometido de gigantismo epistolar, como era Mário de Andrade.

A carta passa a funcionar como um importante registro histórico no sentido que propõe Michel Foucault, quando as grandes sucessões lineares – a história dos longos períodos e das grandes narrativas tradicionais – são substituídas pelo jogo das interrupções e descontinuidades. Esse procedimento faz aparecer vários passados e outras formas de encadeamento e hierarquia históricas. É o romance

fragmentado da vida que as cartas reconstituem. O deslocamento, a fragmentação e a ruptura da escrita epistolar engendram os fios do tecido da narrativa do eu e da narrativa histórica, de tal forma que se tem a movimentação constante dessas peças que possibilitam vários encaixes. Um jogo constante que descentraliza o personagem principal, a trama principal e o seu roteiro. Um romance que se estrutura num "móvil epistolar", que permite, assim, diversas montagens e encadeamentos, que ultrapassam a linearidade cronológica, e, no ir e vir das partes que se chocam, entre espaços vazios, faltas e descontinuidades, repetições, escassez e exagero, tem-se o enunciado que dá conta de toda essa gama de possibilidades de recontar e reler a história do eu e a História na qual esse eu se inscreve.

Por esse olhar, pode-se entender a organização editorial de Ítalo Moriconi das *Cartas de Caio Fernando Abreu*, desde a seleção até a ordenação do fim para o começo. Da mesma forma, os destinatários (leitores) podem ler a partir dessa proposta, ou podem movimentar as peças do jogo, propondo diferentes arranjos e encadeamentos, que apontam, por sua vez, para diferentes caminhos e diferentes chegadas. A travessia é que é inevitável.

1.3 O eu e as cartas em trânsito

As cartas de Caio F. permitem um mapeamento do sujeito que oscila entre tantos lugares quanto oscila seu humor e estado de alma. Permitem, por isso, acompanhar o escritor pelos muitos lugares em que andou e viveu. As cartas são importantes documentos que mapeiam territórios e guardam na linguagem, conteúdo e caligrafia, os rastros de circunstâncias e circunferências da escrita. O mapeamento corresponde ao diário de bordo do escritor, fadado a escrever sobre seus sentimentos e avaliações sobre o que vivencia, experimenta, observa e produz como literatura. Com grande riqueza de detalhes, a correspondência do autor expõe, em sua extensão lida como o romance de uma vida, a compreensão do tempo e do espaço em que se trava o embate do autor-personagem com outros personagens, com sua grande pátria mãe, e, principalmente, consigo mesmo. A carta, escrita de lugares diferentes, forja um Caio diferente, centrado num eu que se dirige ao outro, levando informações da nova terra desconhecida, suas impressões e observações.

A terra será desbravada, será amada e odiada na mesma medida, e novos territórios serão conquistados, amados, odiados e abandonados. A outros, o retorno será inevitável. Uma movimentação constante, que se arrasta por toda a existência inquieta de Caio F. A inquietude e o espírito nômade se rendem, no final da vida do autor, ao voltar para a terra natal, quando, doente e cansado, se dedicará ao cultivo dos jardins, reaprendendo a criar raízes e insistindo em vencer intempéries e florir. A carta é a solução para vencer a solidão. Antes de ser mero relato informativo sobre novos territórios desbravados, é uma forma de o eu se organizar em meio ao caos e ao desconhecido. Ordenam-se os sentimentos, pontuam-se as sensações, e ainda exercita-se a escrita, discute-se um projeto literário, entre tantas outras funções de autoconhecimento e reflexão.

Caio, em meados de 1965, muda-se para Porto Alegre, deixando seus pais e família em Santiago do Boqueirão, sua cidade natal. A partir de então a escrita de cartas seria uma forma de levar a notícia, amenizando a distância e a solidão: “Sinto uma falta imensa de todos daí, principalmente da senhora. A coisa que mais desejo é ir embora daqui” (Abreu, 2002, p.351). O espírito inquieto de Caio manifesta-se nessa carta enviada aos pais em 1965. Em 1969, com 20 anos, após ter ido para São Paulo, para integrar a primeira equipe de jornalistas da revista *Veja*, é despedido e precisa retornar a Porto Alegre. Para sua mãe, desabafa, estampando sua situação e a do Brasil de 1969:

Mas, depois de quase um mês perambulando por São Paulo, não consegui nada. A desculpa que davam, quando havia vagas, é que eu não tinha diploma universitário. Além disso, depois do último ato institucional, a situação da imprensa ficou completamente negra. São Paulo e Rio estão repletos de jornalistas desempregados (...) Por tudo isso, achei que seria melhor voltar para o Rio Grande do Sul, terminar a faculdade, arranjar emprego qualquer por aí, mesmo de balconista – só para não pesar muito o orçamento de vocês. Depois de formado, eu volto a “tentar a vida” aqui ou no Rio (Abreu, 2002, p.357).

Caio escreve da casa de Hilda Hilst, no momento em que organiza os contos que comporiam seu primeiro livro de contos: “Também estou dando os últimos retoques num livro de contos chamado *Inventário do irremediável*, que um amigo escritor, Ignácio Loyola – vai levar para uma editora só de gente nova, a Senzala” (p.358). O autor, no prefácio da segunda edição do *Inventário*, 25 anos depois, confirma: os contos “foram escritos entre 1966, entre Santiago do Boqueirão, onde eu costumava passar as férias na casa de meus pais; Porto Alegre da época da faculdade; São Paulo dos primeiros loucos tempos de 1968, AI-5 e ebulição cultural, e finalmente a casa do Sol, de Hilda Hilst, em Campinas” (Abreu, 1996, p.6). A

movimentação da vida repercutiria no processo de criação de seus livros e influenciaria determinadas histórias e personagens da ficção. Caio abandonaria Porto Alegre e regressaria algumas vezes: “Querida Hilda, sei que vais ficar surpreendida ao ver o ‘Porto Alegre’. Pois é, voltei. (...) Decidi aceitar meu ser nômade, até segunda ordem” (Abreu, 2002, 393). E, assumindo seu “ser nômade”, Caio retorna ao Rio em 1971, morando em uma casa “sensacional, tranquilíssima, numa ruazinha em Botafogo, com mais três moças e um rapaz gaúchos novíssimos” (p.417). Vivencia a contracultura dos anos 70, experimentando a vida hippie. Tempo em que escreve boa parte dos contos do livro *O ovo apunhalado*, como se pode perceber nesse relato a Hilda, sobre o processo de construção dos contos:

Acho que finalmente achei a minha forma. Estou escrevendo coisas estranhíssimas: consegui fundir toda aquela subjetividade, complementos mágicos, políticos e até ficção científica. A linguagem é a mais simples, depurei muito e consegui uma coisa demais singela, isto é, um contraste: a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas (Abreu, 2002, p.417).

Escrito, na maior parte, entre os anos de 1969 e 1973, no Rio de Janeiro da contracultura, do *Pasquim*, do topless, do píer de Ipanema e da Ditadura, o livro, grosso modo, é uma metáfora desse Brasil e representa para o próprio Caio um momento de maturação de sua “forma de escrever”, ou o momento de libertação de suas influências; entre elas, a “mais perigosa”, Clarice Lispector. De Porto Alegre, Caio noticia a Hilda sobre o livro e faz uma rápida leitura da sua obra até o momento:

Tenho um outro livro de contos pronto, chama-se *O ovo apunhalado*. Está em Brasília, concorrendo ao Prêmio Nacional de Ficção. Mas, mesmo que não ganhe, já tenho um editor: O Instituto Estadual do Livro está disposto a financiá-lo. Meu trabalho está diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector. É bem mais objetivo, bem mais maduro que o *Inventário*, aproveitei bem minhas incursões pela loucura, é um livro místico, violento, louco e lírico (Abreu, 2002, p.431).

A carta, dessa forma, pontua as andanças do escritor e registra o processo de criação, permitindo ao próprio autor dissertar sobre o que escreve. E aponta questões pertinentes à relação entre vida, experiência, vivência, criação literária, ficção e história. Questões que se entrelaçam na ficção, de tal maneira que fica impossível (e desaconselhável) separá-las; mas a leitura da correspondência do escritor pode funcionar como farol para a discussão sobre o que a vida empírica e as circunstâncias históricas acrescentam à criação ficcional. Ou seja, na carta são colocados em discussão problemas relacionados à técnica e à transposição de elementos da vida íntima e histórica para a ficção.

Caio vive uma temporada como hippie no Rio de Janeiro, período em que conhece os irmãos Vera e Henrique Antoun, que lhe oferecem moradia, num período em que a barra parece pesar para ele. Vera e Henrique se tornariam seus amigos e correspondentes. Vera se apaixona por Caio, e ambos passam a se corresponder com freqüência, fazendo deste amor platônico mais uma vivência discursiva do que real. A carta entre os dois seria um lugar para promessas e declarações e também confissões e desfazimento de juras secretas. Ao retornar, mais uma vez, para Porto Alegre, no ano de 1972, Caio trabalha na equipe do Caderno 2 do jornal *Zero Hora*, tempo em que se dedica a planejar sua primeira viagem para a Europa:

É o seguinte: depois de uma série de desantenações, resolvi mesmo viajar para a Europa, o quanto antes. Saí do jornal e comprei uma passagem para o dia 28 de abril, num avião das Aerolineas Argentinas, que sai de Buenos Aires, passa por aqui[Porto Alegre], pára no Rio e vai até Madri.(...)
Estou com planos bem definidos sobre a viagem,e um roteiro já elaborado na cuca. Ficarei em Madri uma duas semanas, tempo suficiente para tirar uma carteira internacional de estudante e curtir Bosch no museu do Prado (talvez vá também a Paris e a Genève, Suíça, onde mora um grande amigo). Depois vou para Estocolmo, trabalhar uns três meses para ganhar um bom dinheiro – e aí não sei mais. (...) E a volta pode ser dentro de um mês, um ano, dez anos ou nunca – simplesmente não sei. Quem sabe se não encontrarei uma princesa ou mesmo um príncipe encantado por lá? (Abreu, 2002, p.439).

Caio F. escreveria várias cartas da Europa, fazendo chegar até os destinatários suas impressões de viagem, seu sentimento de estrangeiro, seus desbravamentos e deslumbramentos com o Velho Mundo. Os textos desse período têm uma grande importância no romance da vida contada em cartas. A carta, escrita da terra distante, é forma de preenchimento do vazio e da solidão. Ao mesmo tempo em que informa sobre os acontecimentos e experiências aos seus destinatários queridos, permite uma maior introspecção do sujeito, que, pela escrita, expõe suas reflexões sobre si mesmo, além de fornecer elementos para a compreensão da vida em exílio. As cartas se tornam um verdadeiro diário de bordo, expondo a ansiedade do sujeito em relatar todos os acontecimentos pela escrita, como forma de transmissão e compartilhamento da experiência, ao mesmo tempo em que tal gesto pode ser uma forma de estar perto dos seus.

Assim se inicia a carta de 12 de maio de 1973, escrita de Paris, a seus pais: “Há dias eu queria escrever contando tudo – mas não havia condições: sempre as transas apressadas e hotéis e coisas” (Abreu, 2002, p.443). A carta enumera suas primeiras impressões sobre a Cidade-luz, depois de uma pequena estada em Barcelona:

Agora são 20:30 da noite e o sol acabou de se pôr. Bem, PARIS É UMA GLÓRIA! (...) A Espanha – confesso – foi um pouco decepcionante. As cidades são lindíssimas – não tanto quanto Paris –, mas as pessoas são chatas, formais, fechadas.. (...) Na França, a gente nota um peso de cultura muito maior. É mais refinado, mais europeu – na Espanha, às vezes, eu tinha a sensação de estar em Buenos Aires ou Montevidéu. As espanholas são medonhas, baixinhas e cafonas. As francesas são maravilhosas, elegantíssimas (Abreu, 2002, p.444).

A carta, obviamente, não deixaria de levar a notícia sobre o eu: “Quanto a mim, pessoalmente, estava até agora um pouco desanimado. Paris me desbundou! É uma espécie de paraíso dos jovens, das cores, da alegria de viver – e dizem que Londres e Amsterdam são ainda mais maravilhosas” (Abreu, 2002, p.444). Sucessivas cartas seriam enviadas de Estocolmo e Londres, para seus pais e para Vera Antoun.

Depois de um mês fora do Brasil, Caio F. comenta com os pais a sensação de estar no estrangeiro:

Recém agora começo a tomar consciência da distância e do estar no estrangeiro: é uma sensação gozada; nem boa nem má, apenas com um gosto de aventura, do desconhecido (...) falam sueco o tempo todo, e não entendo praticamente nada (...) acho que estou vivendo uma baita experiência: o orgulho e a vaidade que eu pudesse ter tem escorrido pelo ralo da pia, junto com a água e o detergente das panelas. No mínimo, é um tremendo exercício de humildade – e eu me sinto mais forte, mais humano (Abreu, 2002, p.447).

E seriam muitas as aventuras vividas, entre apertos e serviços braçais na capital inglesa e passeios pela Holanda e Bélgica, enquanto, no Brasil, seu livro *O ovo apunhalado* receberia menção honrosa pelo INL e promessa de publicação.

Em Londres, entre apertos e aventuras, Caio seria preso por roubar livros. O escritor conta este acontecimento em uma longa carta, dividida em algumas partes, nas quais está também um poema escrito por ele. Com a marcação do tempo e local em que se situa nosso missivista-personagem – “London, London – numa quase manhã de abril” –, Caio narra suas peripécias na capital inglesa, e faz inúmeras confissões à destinatária Vera, como forma de alertá-la de que a ideia de se casar com ele não seria tão viável assim. Na última parte dessa carta, escrita no dia seguinte, Caio narra, numa espécie de diário, como fora parar na prisão:

Dia seguinte: saindo da prisão. Fui ao dentista, depois encontrei Homero e Fê para roubar umas coisinhas. Tudo bem. Os lugares de sempre. Biba, Pin, Import, Kensington Market. Eu tava cansado, queria ir embora. Homero quis ir ainda a uma livraria. Fomos. Aí fiquei alucinado por uma biografia de Virginia 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 (Abreu, 2002, p.469).

A carta mostra Caio na vivência plena dos desbunde dos anos 70, quando, ao praticar o “shop lifting” (pequenos furtos em lojas burguesa), o gesto pode ter o

sentido de uma ação política, simbolizando uma prática anarquista de desapropriação do capital em pequena escala. Mas tal gesto poderia ainda ser motivado por necessidade, já que a situação de Caio no estrangeiro nunca fora das melhores, vivendo até em situações bastante precárias. Nesse período, escreveria os contos “London, London, ou Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e Purpurina”, que narram a experiência no estrangeiro, incluindo o episódio vivido em Londres. O furto da biografia de Virgínia Woolf sinaliza a paixão de Caio por livro, e seu interesse pela literatura, e ainda ajuda a construir, pelo registro do relato, uma máscara para a posteridade. Aqui prevalece a seleção do que contar, de como proceder diante do outro. O gesto de roubar a biografia de Woolf – como se faz em literatura com as citações e epígrafes alheias, o que é também uma forma de roubo ou apropriação do já-dito – constitui parte da construção do eu que se narra por cartas, evidenciando-se ao olhos do outro.

As cartas do período que Caio passa na Europa são quase um diário, o relato do cotidiano, misturado com o relato dos encontros e desencontros consigo mesmo, as tentativas de se encontrar e encontrar-se com o outro. Sempre na travessia de uma corda bamba, com o medo, a insegurança e a solidão presentes. E a escrita opera, neste instante, como uma forma de organizar esta vida no caos. Caio escreve, de Londres, a Vera Antoun, sua namorada-confidente – pelo menos é o que sugerem as missivas trocadas entre eles, na vivência verbal de um amor romântico. Missivas estas que são na verdade declarações de amor e manifestações de carinho e confissões do eu-remetente para o outro-destinatário e para si mesmo, antes de tudo. Com uma linguagem, tom e estrutura próprios do diário, a carta como “escrita de si mesmo atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha”, aponta Foucault (Foucault, 1992, p.130). E assim escreve Caio a Vera Antoun:

O domingo tá chegando – já é tarde – amanhã a gente começa de novo. Eu me sinto às vezes tão frágil, queria me debruçar em alguém, em alguma coisa. Alguma segurança. Invento estorinhas para mim mesmo, o tempo todo, me conformo, me dou força. Mas a sensação de estar sozinho não me larga. Algumas paranóias, mas nada de grave. O que incomoda é esta fragilidade, essa aceitação, esse contentar-se com quase nada. Tenho regressões a estados antigos, às vezes, mas reajo, procuro me manter ligado às coisas novas que descobri. Mas tudo fica e se sucede – quase nunca dá tempo de você se orientar, escolher – não gosto de me sentir levado – e aqui quase nunca dá tempo (Abreu, 2002, p.455).

No parágrafo seguinte, Caio confessa: “quando escrevo pra você é como se escrevesse pra mim mesmo – às vezes o jeito me escapa, e é então que as cartas ficam parecendo bestas” (Abreu, 2002, p.455). Muitas de suas cartas tomariam este gesto. A carta passa a operar, antes de ser enviada ao destinatário, como um modo de escrever para si mesmo. Da mesma forma, constata Mário de Andrade a Manuel Bandeira: “estes raciocínios são mais pra mim que pra você mesmo. Aliás outro dia ainda reconhecia com bastante amargura que duns tempos pra cá, a maioria das cartas que escrever são para mim mesmo (Andrade *apud* Moraes, 2001, p.20). Ao analisar a correspondência como forma de escrita de si, Foucault ressalta que a carta é um texto por definição destinado a uma outra pessoa, mas que possibilita um lugar para o exercício pessoal. É o desenvolvimento por escrito do pensamento sobre si mesmo. Uma forma de se organizar e se constituir por aquilo que salta da pena. A linguagem como forma de constituição do ser. A linguagem como forma de organização de sentimentos, de esclarecimento dos pensamentos. A escrita opera ainda como preenchimento do vazio. “A carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura sobre aquele que a recebe” (Foucault, 1992, p.145). Nesse sentido, a carta se aproxima dos *hypomnemata*, que seriam, conforme Foucault, os livros ou carnês individuais com citações, fragmentos de obras, exemplos, ações testemunhadas, argumentações, resumos e reflexões sobre coisas lidas, ouvidas e pensadas, que mais tarde emprestariam às múltiplas variações do gênero autobiográfico o seu alto teor confessional. Escrever cartas é revelar-se, despir, mostrar-se, confessar-se. Como faz Caio, de Londres, a Vera Antoun, ao cogitar, na distância e solidão, a possibilidade de se casar com ela:

Há também uma coisa muito séria que você não pesou bem até agora. E sou muito franco com você: tenho um componente homossexual muito forte. Até hoje, minha relações heterossexuais sempre foram, sei lá, meio idiotas – porque, realmente fora você e uma outra garota gaúcha, M., o corpo feminino é uma coisa que não consegue me entusiasmar. Nunca fui exclusivamente homossexual ou exclusivamente heterossexual – creio que nunca serei. (...) Mas a verdade é que ainda não quero me prender a nada, a nenhum lugar, a ninguém – a não ser que isso pinte com muita força, o que é impossível de acontecer por carta. Além disso, sou terrivelmente instável e entender as minhas reações é coisa que às vezes nem eu mesmo consigo. Não posso mentir a você, não quero (Abreu, 2002, p.463).

Deste modo, o eu se “re-vela” para sua destinatária: “dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar

pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face (Foucault, 1992, p.150). Esse face-a-face dá-se, antes de tudo, do eu para consigo mesmo. O escrever sobre si exige um trabalho de introspecção, um exercício de decifração e de interpretação de si. E esse exercício dá-se pela própria escrita. A escrita de si, para si mesmo, como nos diários ou na correspondência, faz com que o outro em nós se revele. Despido, o eu torna-se outro, nesse face-a-face consigo mesmo. Uma tentativa de decifrar a si mesmo, antes que o outro o devore.

Dessa forma, o exercício da escrita torna-se um exercício pessoal. E o eu desnuda-se duas vezes; e o primeiro desnudamente se dá ao olhar de si mesmo. A escrita, nua, coloca-me frente a frente com aquilo que eu sou, ou aquilo que construo a partir do que traço com palavras. Mas a escrita exigiria sinceridade, mergulho no íntimo e expressão daquilo guardado na alma: “não posso mentir a você, não quero”, declara Caio. Ele não pode é mentir para si mesmo, o “não querer” impõe a própria força de sinceridade do ato de escrita como confissão.

Assim, a escrita como confissão encontra no sentido eclesiástico uma de suas porções. Quando Foucault analisa a *Vita Antonii* de Atanásio, a citação por si só esclarece o valor e o sentido da escrita de si como forma de afastar tudo aquilo que possa levar ao pecado:

Que cada um de nós note e escreva as ações e os movimentos da nossa alma, como que para no-los dar mutuamente a conhecer e que estejamos certos que, por vergonha de sermos conhecidos, deixaremos de pecar e trazer no coração o que quer que seja de perverso (Atanásio *apud* Foucault, 1992, p.130).

A escrita de si toma o sentido da confissão, da revelação das faltas e omissões. A escrita me despe e paradoxalmente cobre-me com as possibilidades de elaboração verbal e principalmente pela força de expressão própria das figuras de linguagem.

Ao retornar da Europa em 1974, Caio oscila entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. A partir de 1978 se estabelece em São Paulo. Com tantas mudanças de endereço, não conclui nenhum curso universitário, embora tenha se matriculado no Curso de Letras e em Artes Dramáticas. No entanto, é nesse período que se molda o Caio-escritor. Em meio a tantas viagens e mudanças, colhia informações suficientes para tecer suas histórias, seus contos e romances, libertando-se de influências e encontrando seu “próprio jeito de escrever”. A viagem representa, em Caio, a busca constante do homem por um ideal de vida. Inquieto, impaciente, indignado e inconformado com a realidade, busca sempre uma forma de transformar

a situação, e isso, muitas vezes, se dá pela literatura. A viagem e o trânsito também são importantes em Caio como metáforas para a busca constante de um amor verdadeiro. Solitário a maior parte do tempo, sempre sonhou em viver um grande amor. Suas cartas são o relato da busca, da tentativa de se encontrar consigo mesmo, para depois encontrar-se com o outro. O texto epistolar funcionaria nesse sentido: é na escrita da carta que ele se encontra, organiza a vida em meio ao caos, sente-se menos solitário, para depois então se comunicar com o outro.

As sensações de não-pertencimento, de estranhamento e de busca constante estão presentes na obra ficcional de Caio. A viagem tem o sentido de ruptura de fronteiras como desmoronamento dos limites dos gêneros textuais. Ruptura ainda no sentido de romper com uma escrita ficcional tradicional e inaugurar uma obra representativa de seu tempo. A viagem é a obra que registra a travessia dos anos finais de um breve e tumultuado século. A viagem, “Começo, o escritor”, a formação, as influências, seus desvios, o inesperado, a espera, a volta adiantada, os atrasos. Viagem, neurose, *bad trip*, a contracultura, LSD. A viagem, a paranóia, a Aids, a corda banda, a década perdida. Viagens, congressos, lançamento de livros, autógrafos, editores e tradutores. A doença, a volta para casa, os jardins. “Todas as horas do fim”. Sua obra é a poética da travessia no sentido de ser a assimilação estético-ficcional e crítica do eu, do homem e do seu tempo.

Nos anos 1990, Caio F. retornaria à Europa, não mais como um aventureiro, mas como escritor profissional e consagrado, para lançamentos de livros seus, traduzidos em diversas línguas, e ainda como congressista em diversos eventos de literatura, ao lado de escritores como Rubem Fonseca e Lygia Fagundes Telles. De Londres, conta, em carta escrita em 10 de dezembro de 1990, a Jacqueline Cantore:

Rapidinho entre um conhaque e um Chet Baker. Aaaaaaaaaaaaaaaaaiiiiiii! – (sta'd'nervos.) Lancei livro, dei entrevista pra Time, pro Independent, saí na Time Out, falei na BBC. Agora estou aqui waiting for a Nobel, claro. Londriná-á! Mas guria, there's no town like London. E eu vou ficando. Comecei a procurar um quatinho e job. Tipo garçom, pratos, things like that. Tenho que ficar ou até 26 de janeiro (caso fique na miséria – é o prazo da passagem), ou até fim de fevereiro (tradução francesa), ou até 26 de maio (fim do visto que ganhei). E eu simplesmente não sei. A ideia de voltar ao Brasil me horripila. Aventurareirá-á! (Abreu, 2002, p.194).

A ideia do retorno sempre perturbou nosso autor, embora a permanência prolongada em determinado lugar também não lhe agradasse. Ainda nessa carta a Jacqueline Cantore, escreve: “Te mando uma autêntica winter’s leaves, + bobaginhas, send me Nice vibes: estou perdido: feliz na estrada, alone as always” (Abreu, 2002, p.195). O estar em trânsito sempre fora motivo de alegria; algo,

porém, que nunca amenizou a solidão, e, pelo contrário, seria motivo para potencializá-la. O estar em terra estrangeira, embora toda a terra fosse sua e alheia ao mesmo tempo – dada a grande movimentação de sua vida –, lhe causava uma solidão maior. A carta se torna a forma de estar junto, de cultivar o afeto, como se a caligrafia aproximasse, e, em cada carta, viesse a solução, o remédio, o carinho: “Você não pode imaginar (ou pode?) o que é uma solidão de inverno numa terra estrangeira” (Abreu, 2002, p.198). “Escrever cartas é algo que, no estrangeiro, tem outro gosto. Muito melhor. Um tanto Jane Austen, concordo. E receber então?”, comenta em outra carta de 5 de janeiro, a Jacqueline Cantore. E, assim, faz do texto epistolar lugar para o desabafo, espaço dividido entre as notícias de sua saúde afetiva e compromissos profissionais:

Por aí vai. Angustiado? Sempre, mas sempre também futilíssima... tenho uma outra lauda vazia ainda, e vou escrever bobagens, mais de meia garrafa de Amapola (o rótulo é incrível). Outro dia fui num bar espanhol chamado La gansa e sabe o que tocou a noite toda? Clara Nunes. Juro (Abreu, 2002, p.201).

A carta é também o lugar para trocar amenidades, notícias, comentários e futilidades. É a conversa fiada, sem compromisso, mas que sinaliza a amizade e tenta preencher o vazio. A “lauda vazia” é o próprio escritor, com sua meia garrafa de Amapola, “que bota a gente comovida como o diabo”. É o remédio para a solidão, o registro de um estado de alma e de corpo que melhor se resolve ou se torna nítido no papel, no desenvolvimento de uma escrita-farmakon.

É tempo de andanças e planos para a volta, em terras distantes:

Começo de março, acho, estou indo para a França, para o lançamento da edição francesa de *Dragões*. Depois quero ir até Ibiza ver meu amigo Augusto, que está abrindo um restaurante lá, e se houver dinheiro, dar umas voltinhas por Barcelona e Madri. Enfim, maio/junho devo estar voltando. Tenho trabalho por aí, vou revisar todos os meus livros esgotados, que a Siciliano está comprando, e traduzir o David Leavitt, autor de um romance lindo chamado *Equal affections* e uns contos, *Family dancing* e *A place I've never been* – para o português. Também ando cheio de anotações para um livro novo, que penso em chamar *Histórias estrangeiras* (Abreu, 2002, p.208).

Na carta do dia 25 de janeiro de 1991, para Maria Lídia, anuncia seu “sonho” de cultivar rosas. Essa seria uma das tarefas a que se dedicaria, quando já se encontrasse debilitado pela doença e de volta a Porto Alegre, em 1994, instalado na casa de seus pais: “Mas sonho. Depois desta, quando voltar ao Brasil, queria demais começar a providenciar uma mudança de São Paulo. Não sei para onde. Algum lugar onde eu possa plantar rosas. Isso é FUNDAMENTAL³. Quero porque quero cultivar roseiras” (Abreu, 2002, p.203). Esse período, até a morte do escritor

³ Nas citações de Caio Fernando Abreu, as maiúsculas são todas do autor.

em 1996 seria, então, a quietude do narrador, que regressa à terra natal, e lá cultiva rosas e histórias. Sem deixar de escrever cartas, o escritor-jardineiro se dedicaria à revisão de sua obra literária, à organização da coletânea de contos “rejeitados”, *Ovelhas negras*, e contribuiria com crônicas para jornais e revistas.

De Londres, ainda escreveria para o cineasta e amigo Guilherme Almeida Prado. Nosso escritor-andante escreve sobre a distância, a saudade, a solidão. Dá notícias da capital inglesa, informa sobre seus trabalhos e diversões. Mapeia sua vida cultural, comenta filmes, peças e livros. “No mais, ando muito só. Sexo e amor parecem coisas em desuso aqui” (Abreu, 2002, p.208). O mais interessante nesse diálogo, de Londres, com o cineasta, diz respeito à questão da escrita e do trânsito e da terra natal. Em 9 de março de 1991, respondendo à carta de Guilherme, que lhe traz notícias do Brasil, Caio-escritor sabe das dificuldades do artista, seja o cineasta ou o escritor, para produzir suas obras no Brasil. Solidário a Guilherme, que “pinta o retrato do nosso país”, diz: “compreendo. Se, digamos, o papel ficasse caríssimo e as editoras simplesmente parassem de publicar, como eu me sentiria? Provavelmente como você se sente” (Abreu, 2002, p.211). É nesse momento, no entanto, que Caio-cidadão-ausente expõe a falta de sua terra:

Mas, anyway, oh Deus, tem a TERRA. Quando saí daí, saí gritando “gentalha, gentalha” em todas as direções (Marcos Breda, que me levou no aeroporto, que o diga). Então vem o inverno, e a neve (as temperaturas do início de fevereiro aqui foram literalmente siberianas), e essa gente fria, e essa língua. Me veio vindo aos pouquinhos, não sei bem de onde, um amor tão desesperado pelo Brasil. Desesperado é o adjetivo. A um ponto que, com aquele accent de João Gilberto, a música que mais cantei aqui – baixinho, só para mim mesmo – nesse tempo todo foi “isso aqui ôôô, é um pouquinho de Brasil, iáíáíá”, quando via algo ou alguma coisa que me lembrava o Brasil (Abreu, 2002, p.211).

Caio Cantarola a música de Ary Barroso, que também compusera “Aquarela do Brasil”, canção que exalta as belezas e maravilhas do nosso país, e que, por sua vez, remete à “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, escrita em terras alheias, quando o poeta romântico relembra com saudade sua terra e deseja voltar. A distância parece fazer com que o exilado perceba as qualidades de sua terra, por mais que nela haja precariedades e desordens com as quais não concorda ou que o prejudicam. A distância reforça os laços com o país de origem, e o exilado busca refugiar-se naquilo que lhe garanta identidade no estrangeiro. A música seria uma dessas formas imediatas de resgatar a terra, enaltecer suas belezas e amenizar a distância.

A carta-resposta a Guilherme de Almeida Prado continua, numa interessante discussão a respeito do tema pátria e escrita:

Eu não sei, estou aqui perdido – vim aqui para me perder um pouco, talvez – mas vou chegando à conclusão (para mim, para meus pobres botões, não significa que isso possa se aplicar a outras pessoas) que um artista não pode/ não deve viver longe de sua terra. Falo bobagens. Se pensar em literatura – e Beckett, que escreveu praticamente tudo na França, longe da Irlanda? E Cortázar, que foi escrever em Paris? E Hitchcock, que foi filmar nos USA? Dizendo de outro jeito: eu sinto que não poderia escrever longe do Brasil. Ou poderia, mas não teria aquilo que esquentava a alma e é indefinível, e que está na esquina da sua terra natal (Abreu, 2002, p.212).

Ainda na carta-resposta dirigida a Guilherme de Almeida Prado, de 9 de março de 1991, na qual a pauta são o eu, o Brasil e exílio, Caio F. expõe sua condição de sempre andante, o andarilho que sai à procura de suas histórias e personagens, e, mais importante, à procura de si mesmo:

Fui abrir a janela e vi a lua. Crescendo, para o lado “errado”, tipo hemisfério norte. Ai, que vontade de voltar. E sei que vou voltar ainda mais esquivo, e que a terra que a minha emoção construiu aqui não vai ser tão facilmente localizável no plano real, e que esta sensação de ser estrangeiro deve continuar também aí. Será que, à medida que você vai vivendo, andando, viajando, vai ficando cada vez mais estrangeiro? Deve haver um porto. Em carta angustiada, Ana Carolina perguntava: “por que será que temos que ser tão atípicos?” Em outra encarnação, volto heterossexual e caso aos vinte anos com Ana Carolina (Abreu, 2002, p.215).

A busca, a espera de um porto, assinala uma *terceira margem* de Caio F, o sujeito do *entre-lugar*, do *não-lugar*, e de todos os lugares ao mesmo tempo, quando sua obra é capaz de mapear o homem em sua época e em seu espaço, embora o tempo da escrita, da vivência e das tramas seja de transição, de transformação, de agitação e aceleração.

Ao voltar ao Brasil, em meados de 1991, Caio sente mais uma vez a dificuldade de se adaptar. Escreve, por exemplo, a Maria Lídia Magliani, dizendo-lhe que não suporta mais São Paulo e que a cidade o deixa “literal e fisicamente doente, sempre”. Neste momento, crescem as suas suspeitas de estar contaminado com o vírus da Aids, mas ainda assim se recusa a fazer o teste, querendo acreditar que não “há absolutamente nenhum sintoma”. Seu sentimento em relação ao Brasil, agora de volta à pátria-mãe, é de “amor e pena, tudo misturado”. E conclui:

Então ando assim, cada vez mais neurastênico, cada vez mais dentro da concha. E cada vez mais querendo dar o fora de São Paulo, com a sensação de que a vida é curtíssima, e que tudo que não seja o meu próprio texto, em termos de escrita, me parece uma solene perda de tempo (Abreu, 2002, p.219).

Entre uma cidade e outra, cumprindo uma agenda de compromissos literários, e ministrando Oficinas Literárias para “pessoas sem talento nenhum”, Caio escreve de São Paulo cartas a sua amiga Maria Lídia Magliani, residente em Tiradentes, Minas Gerais, tecendo um texto epistolar com dores, comentários sobre livros, o dia-a-dia, a futilidade e suspeitas de estar doente com Aids. Até que viaja, mais uma vez, para a Europa a convite da “*Maison des Écrivains Étrangers*”. Em 29 de

dezembro de 1992, Caio F. escreve a Maria Adelaide, anunciando o fim de sua estada na Casa dos Escritores e o resultado dessa empreitada: “terminei minha temporada aqui e terminei – ufa – com o coração cheio de alegria. Consegui escrever o texto para a Maison, é uma novelinha chamada *O leopardo dos mares* (com subtítulo em francês de *Journal d’une ville sinistrée*). Curtinha, umas 6 mil palavras, sai em edição bilíngüe em junho” (Abreu, 2002, p.256). A novela seria publicada no Brasil com o título de “Bem longe de Marienbab”, fazendo parte do livro *Estranhos Estrangeiros*, publicado pela Companhia das Letras, em 1996. A obra reúne contos e novelas, cujos personagens estão quase sempre em deslocamento, evidenciando a busca constante de si e do outro, e ainda explicitando os sentimentos de ser “estranho” e estrangeiro.

Da França, em diálogo epistolar com Albert Von Brunn, Caio inicia: “Grato pela sua carta”, e continua: “Você não imagina como é bom para um escritor receber palavras calorosas como as suas. Talvez seja principalmente por coisas assim que escrevemos” (Abreu, 2002, p.242). Novamente, a troca de correspondências tem um sabor especial para o Caio distante de sua terra. A carta funciona, como já apontamos anteriormente, como remédio, salvação, acalanto. Em pauta, o mesmo sentimento de exilado, de estrangeiro; novamente, suas emoções ditam a forma de compreender a terra natal.

Em 01 de julho de 1993, escreve dois cartões: um para Adriana Calcanhoto e outro para Luciano Alabarse. Para “Luciano querido”, anuncia: “sozinho no hotel, quase uma manhã, no verão alemão, ouço Adriana C. no walkman e me dá uma saudade irracional de você”. Mescla seu estado de alma com a música de Calcanhoto, em um cartão-musical endereçado à cantora:

Minha sempre deusa, continuo andando pelo mundo, chorando ao telefone, prestando muita atenção, divertindo gente, a fome dos meninos da Yugoslávia nas ruas ricas da West-Berlim dói tanto ou mais quanto os *nigrinhos* do Rio, há dez meses acordo e na tenho ninguém do lado – os meus amigos, cadê? (Abreu, 2002, p.268).

E pontua sua chegada em São Paulo, a Gerd Hilger, em 30 de julho de 1993, numa espécie de cardeneta de apontamentos, onde são registrados, passo-a-passo, suas ações como “flashes de uma chegada”. Nos parágrafos finais da carta, temos um panorama do Brasil daqueles anos iniciais da década de 1990, quando o autor comenta sobre uma música recém lançada de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que nos ajuda a compreender o nosso país:

Qualquer coisa aqui me comove. a miséria me deixa trêmulo. Ontem, comendo misto frio com guaraná num boteco, conversei longamente com um moreno vendedor de facas. Todos os tipos de facas. Não comprei nada. Mas quando ele se foi, disse: “Obrigado. Valeu, garoto!” essas coisa me dão vontade de chorar. Tá saindo um LP de Gil/caetanos. Vou tentar mandar. Fala-se muito numa canção que diz “O Haiti é aqui/ O Haiti não deve ser aqui” (sic) (Abreu, 2002, p.273).

Caio ainda faria sua última viagem à Europa no ano de 1994. Em 31 de maio escreveria um cartão a Andrea Martins, informando sobre a estada na Europa e anunciando sua volta:

Tô no sul da Noruega, depois de rodar bolsinha por Portugal, Espanha e Suécia. Voltei à Stockholm de 21 anos, foi emocionante. Te escrevo na sala de uma casa no meio de um jardim. De frente para um fjord. Ouvindo Callas e fumando horrores (...) A vida me parece bela e mágica, mas morro de saudade de você: escolhi esse cartão a dedo. Chego em SP (medo!) dia 8. Quero te encontrar bela e tirana. Beijo” (Abreu, 2002, p.308).

Ao retornar ao Brasil, em junho de 1994, devido a alguns sintomas “suspeitos”, Caio é obrigado a se submeter a uma bateria de exames médicos, como conta a Luciano Alabarse:

Voltei 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, que exigem doses cada vez mais fortes (vírus junkies, pode?). Amanhã faço 300 exames de tudo que você possa imaginar, inclusive o HIV, que nunca fiz. Naturalmente a saia é justa, mas como a fé é larga, fica tudo equilibrado. Coloco na mãos de Deus” (Abreu, 2002, p.309).

Com o resultado de HIV positivo, o escritor retorna a Porto Alegre, onde passa a cultivar jardins no Menino Deus, como veremos nas “memórias” de um escritor-jardineiro, mais adiante.

2 A INVENÇÃO AUTO-BIO-GRÁFICA: OS DESDOBRAMENTOS DO EU NA ESCRITA EPISTOLAR DE CAIO F.

Segunda-feira:/ Criar a partir do feio/ Enfeitar o feio/ Até o feio seduzir o belo
Cazuza

2.1 A consciência do papel de escritor e da escrita na vida de Caio F.

A leitura da correspondência de Caio Fernando Abreu nos coloca diante do aprendizado de escritor. E, mais que isso, nos fornece subsídios para a compreensão do papel da escrita e da profissão de escritor no Brasil no final do século XX. “O começo: o escritor”, segunda parte do livro organizado por Moriconi, apresenta um Caio em formação – tanto no que se refere à própria evolução como pessoa, quanto, principalmente, ao Caio como escritor. Ao longo das cartas vamos dando conta do que é escrever – seus perigos, a luta pela sobrevivência nesta profissão –, de como a escrita passa a se confundir com a vida e de que forma se constroem as histórias. Ficcionaliza-se o vivido, na manipulação constante de fatos e personagens. A escrita passa a ser uma das temáticas mais desenvolvidas no romance desta vida escrita por cartas. A escrita é a vida de Caio.

Temos assim um olhar sobre a literatura que se sintoniza com o tempo em que ela é produzida; e, sendo de transição, tal literatura reflete o tempo histórico. No ano de 1969, em plena ditadura, “não é mais tempo de solidez, e como a literatura haveria de ser?”, indaga o autor em uma de suas cartas. Várias de suas histórias ficcionais refletiriam aquele tempo de insegurança, de medo, de repressão, num texto refinado, trabalhado, metaforizado. Nesse mesmo sentido, sua literatura nos anos 80, por exemplo, tematizaria a Aids, com cuidados literários que apresentariam o homem e a doença no final do século XX. Sendo Caio um homem antenado com o que acontece ao seu redor, sua literatura não se ausentaria dos fatos e acontecimentos do seu tempo, pelo contrário, acompanharia esse tempo ou até mesmo o anteciparia, dando-nos assim um painel do momento, ao passo que, por ser literatura, não se limita ao momento datado, abrindo-se para gerações futuras. Dessa forma, a literatura como transição configura a travessia das três décadas do final do século XX, incorporando a temática e o trato ficcional que nos dão o entendimento crítico e estético dos acontecimentos daqueles tempos. As cartas revelam os bastidores dessa produção, a gênese e motivações da criação,

engendrando o ensaio crítico sobre o que é escrever e sobre as relações entre a escrita e a vida.

Na escrita que poderia ser trivial, encontra-se a riqueza e importância do registro. Entre os comentários sobre “como foi o dia”, a sensação do eu diante do momento histórico, o comentário sobre uma obra, a crítica à literatura, os registros dos estados de alma e do corpo. A escrita epistolar deságua também no exercício da escrita ficcional. Ou na escrita que beira o ensaio e a crítica literária, além de ser o espaço onde se costuram vozes, fazem-se citações, colagens e epígrafes. É nesse espaço repleto de possibilidades do exercício da escrita que as temáticas do romance da vida se estruturam e se desenvolvem. Como bem assinala Moraes ao falar das cartas de Mário e Bandeira:

A carta é laboratório onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca do sentido) e torna manifesto as motivações externas que “precisam a circunstância” da criação. A escrita epistolográfica também proporciona experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. Como em um romance, nela também as paixões se entrelaçam e os desejos afloram (Moraes, 2001, p.14).

Na correspondência de Caio F., organizada de forma que pode ser lida como o romance de uma vida, encontra-se, portanto, a vida entrelaçada à escrita. O texto epistolar é a experimentação escrita do que pode vir a ser escrito, do que é possível escrever, e ainda das formas possíveis de expressão. É a escrita ensaiando sobre a própria escrita e sobre a vida, entrelaçadas. Entrelaçadas também se encontram a crítica ao texto epistolar e a reflexão sobre ele. Por isso, a carta promove uma junção ou ruptura de gêneros textuais, resultando na carta-ensaio, na carta-crônica, na carta-conto e na carta-prosa-poética. Dessa forma, a carta faz parte da máquina de expressão, quando é, para um escritor dedicado a vários gêneros e fadado ao “instinto autobiográfico”, lugar primeiro onde se ensaia sobre possíveis temas e projetos, e onde se junta parte do material proveniente da observação, da vivência e da imaginação, que futuramente se transpõe para a criação ficcional. A carta permite a expressão mais fácil e menos elaborada do que será expresso de forma metaforizada nos textos de ficção. O texto epistolar ainda permite o diálogo consistente entre letrados, que fazem críticas em cartas-respostas que vem e vão, trazendo notícias da cena cultural e literária do lugar em que se encontra cada um dos interlocutores.

Caio, o escritor andante, mapeia, a cada endereço diferente, os acontecimentos que movimentam os centros e subúrbios do universo literário e cultural, registrando e levando a notícia de um livro, de um disco, de um filme ou peça teatral. Muitas vezes a “fofoca” ou a conversa fiada desemboca numa crítica severa e justa desses eventos, permitindo, pela “espontaneidade” e despreensão da carta, uma maior compreensão de questões que envolvem desde a motivação da criação até a recepção da obra. Nesse sentido, a epistolografia é um território valioso para a teoria e a crítica literária, seja a vertente da crítica genética, seja a estética da recepção. Os estudos epistolográficos vêm trazer uma grandiosa contribuição para os estudos culturais, quando se tem em mãos textos que extrapolam a obra literária, e se formalizam, a princípio, como não literários, caminhando paralelamente à obra oficial. O estudo da correspondência descentraliza a crítica que sacraliza a obra literária, e amplia o conceito de texto.

A leitura da correspondência de Caio F. como texto crítico e reflexivo sobre escrita, literatura e cultura permite-nos alguns olhares sobre as seguintes questões: 1- o diálogo epistolar como revelação e explicitação de motivações, gêneses e trabalhos em construção; 2- a carta como ensaio crítico sobre obras literárias; 3- a correspondência como mapeamento de trocas culturais; e 4- a carta como registro da consciência do ofício de escritor e do papel da escrita na vida de Caio Fernando Abreu.

“Começo: o escritor” intitula a segunda parte do livro de correspondência de Caio, organizado por Moriconi. As possibilidades diversas de se ler o móbil epistolar do autor fazem com que optemos por uma leitura em sequência cronológica das cartas, agrupando-as de acordo com o conteúdo, o que nos permite dissertar sobre os tópicos enumerados acima. As cartas compreendidas entre 1969 e 1980 narram a formação do escritor Caio Fernando Abreu, o estudante de Letras e Arte Dramática, cujos cursos superiores não concluiria, dedicando-se à profissão de jornalista e escritor, mas enveredando por diversas outras profissões, que vão de garçom a jardineiro, passando pela experiência de hippie e diversos “tramos culturais” para garantir sua sobrevivência. Uma multiplicidade de atividades e buscas que ajudariam o escritor a forjar suas histórias ficcionais. A vivência teria seu registro em cartas, diários e crônicas, textos em que o eu se precipita sobre si mesmo e sobre a vastidão da experiência humana. Praticamente todo o seu montante epistolar faz referência ao ato de escrever, remetendo diretamente, por diversas

vezes, à literatura, aos livros e leituras, aos escritores, à cena cultural ou ao Brasil. Ou seja, a escrita e a literatura são os personagens principais do seu enredo epistolar. A invenção de si pelas cartas passa pela íntima relação travada entre escrita e vida. Assim, o material da carta se remete à vida, à morte, à solidão, aos relacionamentos amorosos ou familiares, às amizades, ao universo dos livros ou ao ato de produção escrita. O discurso verbal das cartas tematiza vida e escrita num mesmo patamar. De alguma forma a escrita é a vida de Caio Fernando Abreu. Daí o vício abrasivo de *escrever*, seja o que for.

O diálogo epistolar coloca-nos diante da revelação e explicitação de motivações e gêneses da criação literária. Ao abriremos a carta que não nos foi endereçada, entramos nos bastidores da vida e da criação do escritor. O missivista nos dá a conhecer os detalhes do surgimento da ideia, das anotações e esboços, e possibilita-nos acompanhar o processo de construção do texto. O trabalho exaustivo do ato de escrever, a solidão e a dor são registrados nas cartas, que funcionam também como uma espécie de laboratório, em que, muitas vezes, o escritor ensaia sobre aquilo que se tornaria de fato literatura.

Em 1969, quando Caio F. escreve a seus pais comunicando que fora despedido da editora Abril, onde trabalhava na redação da *Veja*, ele considera o episódio sob um ponto de vista positivo, pois, se continuasse trabalhando na editora, não poderia concluir o curso de letras, “a menos que fizesse um esforço sobre-humano, trabalhando todo o dia e estudando à noite” (Abreu, 2002, p.357). Mais importante que a possibilidade de voltar a estudar (fato que não aconteceu), Caio aproveitaria as férias forçadas para dar “os últimos retoques num livro de contos chamado *Inventário do irremediável*. Na ocasião, o jovem comenta com entusiasmo sobre a possibilidade de vir a ser um grande escritor. Projeta, assim, desde então, o desejo da fama e do reconhecimento pelo que escreve. A possibilidade da edição impressa de suas histórias é que desperta esse desejo:

Há também um outro livro de contos (*A margarida enlatada*, onde tem um conto dedicado a vocês) e uma novela (*Cavalo branco na escuridão*). Estão no Rio, com Carmem da Silva. Com todas essas coisas engatilhadas, é provável que muito em breve vocês tenham um filho famoso, com fotografias e entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafos, viagens à Europa, prêmios – todas essas coisas (Abreu, 2002, p.358).

De fato, todo esse entusiasmo profético de Caio se concretizaria, tal como desejava o jovem escritor naquele duro ano de 1969. Pelas cartas escritas ao longo de sua carreira podemos acompanhar a sua formação de escritor, sua fama, as

entrevistas, autógrafos e viagens. Nesse sentido, a correspondência de Caio é o diário de bordo de uma viagem com destino à consagração como grande e importante escritor da literatura brasileira. Uma espécie de autobiografia que versa sobre a formação do escritor e sua obra.

O primeiro prêmio literário de Caio viria logo para o seu primeiro livro de contos, *O inventário do irremediável*. É o que o escritor comunica a Hilda Hilst, em carta de 10 de novembro de 1969:

Hoje fui na União Brasileira de Escritores: tirei realmente o primeiro lugar, ganharei um milhão, a serem entregues no começo de dezembro, numa solenidade, o livro será publicado o ano que vem mais ou menos em março. Parece que ganhei por causa da “força, violência e atualidade dos contos” – pelo menos foi o que disse o presidente da UBE, Peregrino Júnior (Abreu, 2002, p.387).

Em 1970, seu primeiro livro seria publicado: “Realmente, vou sair do ‘limbo dos inéditos’ muito em breve. Meu livro (*O Inventário do irremediável*) já está na gráfica, para sair em fim de maio ou começo de junho. Antes disso, saio também numa antologia do novíssimo conto gaúcho, a ser lançada até o fim deste mês. Você vê: tudo está engrenando aos poucos” (Abreu, 2002, p.403). Na continuação da carta para Myriam Campello, o escritor comenta sobre a ociosidade e aquilo que julga estranho e ameaçador em relação ao processo de escrita:

Mas o estranho é que está acontecendo: sabe, eu pensava que ganhando um prêmio, com livros a saírem ou já saídos, ia me dar uma fúria criativa (ou criadora) e eu ia começar a escrever sem parar. Pois o que acontece é justamente o contrário: há coisa de um mês, mais ou menos, não consigo escrever picas. Sei lá, parece que toda essa responsabilidade pesa, bloqueia, reprime. Estou em plena crise, com um outro livro de contos estacionando na metade. Idéias vagas para um romance e aqueles tradicionais medos: ai, não vou conseguir escrever nunca mais; ai tenho medo papel em branco; ai, não tenho mais nada a dizer; ai, ai, ai. Vamos ver até quando vai isso (Abreu, 2002, p.404).

Dessa forma, vamos conhecendo os espinhos e as manhas da escrita. Em 14 de julho de 1970, Caio comenta com Hilda Hilst sua sensação de autor publicado e disserta sobre o ato da criação:

A antologia de contos foi lançada (estou mandando um exemplar) com muita badalação. Está vendendo bem. Vivi a experiência de uma tarde de autógrafos: me senti tolhido, constrangido, inibido. A imprensa anda me badalando muito. Mas descobri finalmente como tudo isso quer dizer pouco: o bom no escrever é o momento da criação, da vibração, da comunicação com o incognoscível que nos dita as coisas a serem escritas – o resto é lixo (Abreu, 2002, p.408).

Na mesma carta o autor continua sua explanação sobre a escrita, a qual é referida como a solução ou o caminho certo que deveria percorrer:

Digo a todos os repórteres que não me sinto um escritor: que sou só um ser humano procurando um jeito de viver. E que talvez esse jeito seja escrever, sei lá. Meu livro está quase pronto, deverá ser lançado em breve. Queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que eu escrevi” (Abreu, 2002, p.408).

Por esta época, o escritor já está com outro livro no prelo, o romance *Limite Branco*, e prestes a ir ao Rio de Janeiro, para a tarde de autógrafos: “Vou com alguns amigos, todos a dispostos a ficar por lá, trabalhando em artesanato, teatro, cinema, vivendo numa comuna” (Abreu, 2002, p.411). Nesse período, Caio vivenciaria a vida hippie no Rio de Janeiro e aproveitaria para escrever a maioria dos contos de seu próximo livro, *O Ovo Apunhalado*. No entanto, ainda antes do lançamento de *Limite branco*, o autor parece estar um tanto preocupado com a sua imagem de escritor que a imprensa vinha construindo. A propósito, comenta com Hilda Hilst:

Vou também escrever um artigo sobre [o livro de Hilda], não sei se sairá porque o meu nome está demais queimado nas “esferas políticas da imprensa gaúcha”. Depois de algumas entrevistas e uma crítica sobre o filme *If...* os diretores do jornal foram pressionados a cortarem as colaborações e a coluna de crítica cinematográfica. Milhares de coisas aconteceram, e o que ficou de imagem minha foi de um escritor “underground”, profunda e naturalmente maldito, o que é verdadeiro até certo ponto e não completamente agradável. Agora com a saída do romance talvez as coisas mudem (Abreu, 2002, p.412).

Caio registra, portanto, a preocupação com sua imagem de escritor que ia sendo forjada aos poucos pela mídia, pela crítica e também por seus leitores.

Certo de haver “tanta coisa a ser feita e ser escrita e vivida”, perder tempo seria “besta”. A vida passa a ser vivida na intensidade da escrita. Além de buscar um encontro consigo mesmo, Caio busca sua forma, “aquele jeito de escrever”, aquele jeito *seu* de escrever. Vale lembrar que durante certo período se obrigou a não ler Clarice Lispector, já que a influência do estilo da autora que tanto admirava era “perigosa”:

Falar em tarefa, estou demais satisfeito com o que ando escrevendo. Acho que finalmente achei minha forma. Estou escrevendo coisas estranhíssimas; consegui fundir toda aquela subjetividade com elementos mágicos, políticos e até ficção-científica. A linguagem é a mais simples, depurei muito e consegui uma coisa demais singela, isto é, um contraste: a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas. Não sei se isso é auto-elogio, mas acho que sou o único cara no Brasil que está fazendo literatura pop mesmo (Abreu, 2002, p. 417).

A carta para a “Hildinha querida” é de 8 de março de 1971, período em que Caio está escrevendo os contos que comporiam o livro *O Ovo apunhalado*, marcado por influências do realismo mágico de autores latino-americanos e pela situação sócio-política do momento. O trecho da carta sintetiza parte do trabalho de Caio, explicitando a fusão e manipulação estético-literária do que tangencia a subjetividade do autor, circunscrita em determinado contexto sócio-histórico. Nota-se o cuidado com a depuração da linguagem e as conotações metafóricas que dão ao texto seu caráter de literatura. Ao se autoelogiar como o único autor a fazer literatura

pop, Caio incorpora na sua literatura uma interessante característica da arte produzida nas décadas de 60, 70 e 80, reunindo aspectos subjetivos com elementos da cultura de massa, do consumo e do cotidiano. Seus textos tecem a cena do dia-a-dia, desvelando histórias colhidas da observação e vivência, as quais são manipulados, tratados e fundidos numa linguagem antiacadêmica, coloquial e metafórica. A respeito de *O Ovo apunhalado*, aponta em 1973, quando o livro está pronto:

Tenho um outro livro de contos pronto, chama-se *O Ovo apunhalado*. Está em Brasília, concorrendo ao Prêmio nacional de Ficção. (...) Meu trabalho está bem diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector. É bem mais objetivo, bem mais maduro que o inventário, aproveitei bem minhas incursões pela loucura, é um livro místico, violento, louco e lírico. Alguns dos contos que você conhece foram escritos aí na fazenda com aquele do anjo que mora no guarda-roupa. Continuo produzindo, estranhamente, cada vez com mais dificuldade (no sentido de mais respeito para com a “coisa literária”) e também com mais prazer. Há uma peça infantil quase pronta, um romance interrompido por falta de vivência e uma novela ainda na cuca (Abreu, 2002, p.431).

Assim, a carta leva a “noticilha literária” de Porto Alegre para São Paulo, informando sobre a criação, promovendo uma análise da obra e desvelando o escritor aos olhos do destinatário, com o qual comunga o mesmo interesse literário. E cada vez mais a literatura, na vida de Caio F, seria algo sério e “respeitoso, e também prazeroso”. Ainda a respeito de *O ovo apunhalado*, ao citar trecho de uma música de Gilberto Gil, “Zoológico”, que cogita como epígrafe para o livro, Caio estabelece uma relação entre o trecho da música e seu livro: “‘Eu sou o menino que abriu a porta das feras/ no dia em que todas as famílias visitavam o zoo’. Não é uma glória? E o livro é exatamente isso: a violência e a loucura soltas para grilar os bem-pensantes. No momento, acredito muito no grilo como arte, não sei se você entende” (Abreu, 2002, p.438). O trecho seria a epígrafe do conto “Zoológico Blues”, de *Pedras de Calcutá*. A fala do autor, porém, impõe a literatura como grito, como forma de incômodo, de ameaça ao sistema vigente, e como possibilidade de transformação, num momento em que se querem as bocas caladas e a tranqüilidade das feras acorrentadas, domadas, subjugadas.

Durante sua primeira estada na Europa, nos anos 70, Caio colheria da própria experiência, da observação e da imaginação, material para suas outras histórias. Correspondendo-se com Vera Antoun, entre tantas notícias e confissões, ele escreve:

Outra coisa: a vontade de escrever VOLTOU. Não sei se foi o impulso que o Nelson me deu, ou mesmo Londres – a verdade é que voltou. Só que não consigo escrever

a mão – não dá mesmo, uma carta ainda sai, mas um conto não tem jeito – é primitivo demais. Estou tentando economizar para comprar uma máquina de escrever – é o meu sonho atual, bem humildezinho como você vê (Abreu, 2002, p.453).

Em outra carta, também para Vera, Caio F. retoma o amor por sua máquina de escrever e nos noticia sobre a peça de teatro que escrevia no momento:

Tenho escrito. Voltou o demônio (ou o anjo, não sei). Da peça, já tenho uma meia-hora escrita e o resto na cuca. Estou gostando, os diálogos estão ficando bons. Por enquanto o título é *Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega?*. É muito amarga, eu acho, talvez demais. Sinto uma falta medonha da minha máquina de escrever – acho que é o que mais amo no mundo (Abreu, 2002, p.465).

A peça receberia o título definitivo *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, e seu roteiro apresenta um grupo de jovens entre 20 e 30 anos que se esconde em uma casa abandonada, apavorados com o estado do mundo e a possibilidade de serem caçados pela polícia. A obra receberia o prêmio do Serviço Nacional de Teatro e seria lida em várias cidades do Brasil, até ser censurada e proibida em todo o país pela Censura Federal, em 1976. Antes, porém, Caio já sentira na pele a censura, comentando em sua correspondência a indignação com o autoritarismo do governo brasileiro. São várias as passagens em que está documentada a ação da censura, como nesta, de 9 de julho de 1974, quando conta a Vera que “hoje veio carta do *Suplemento de Minas Gerais*, para onde eu tinha mandado um conto, dizendo que o conto não podia ser publicado a não ser que cortem ou substituam as palavras merda e tesão. Tudo isso me desorienta. (...) Mas são pequenas porradas que estonteiam, não é?” (Abreu, 2002, p.473). Nesse momento de turbulência mundial, a literatura vem a ser para Caio uma possibilidade de transformação, como se verifica neste diálogo travado com o escritor Luiz Fernando Emediato:

Meu irmão, a gente tem que descobrir maneiras – sejam quais forem – de ficarmos fortes. Paranóias de lado, é como um complô para que a gente mergulhe num fazer neurótico de coisas, ansiosamente, sem tempo para nós mesmos e as nossas ficções. Para que a gente desista, todos os dias. Você sabe que não devemos, que não podemos e, principalmente, que não queremos. Eu não sei se um dia as coisas realmente mudarão, mas procuro, em tudo que escrevo (que é meu jeito de agir sobre o mundo), colaborar de alguma maneira para que essa mudança venha. E logo (Abreu, 2002, p.481).

A escrita é então uma forma de se comportar e de agir no mundo; o escritor constitui-se por ela e dela faz ferramenta de ação e transformação. Constantemente ameaçado, seja pela política castradora, seja pelas dificuldades financeiras que a profissão impõe, a escrita é ao mesmo tempo luta, forma de combate e sobrevivência. Ainda no longo diálogo que trava com o escritor Emediato, Caio disserta principalmente sobre literatura e vida. São cartas que levam e trazem

notícias literárias e um comentário crítico sobre obras e posturas literárias daquela década de 70.

Ao comentar o *Manifesto Neo-realista* enviado por Emediato, Caio é seguro em suas críticas sobre o panfleto; ao mesmo tempo, podemos tomar conhecimento de sua personalidade, que funde influências literárias de autores cujo currículo pessoal e literário exhibe genialidade, criatividade e um certo deslocamento no mundo. Autores que cunharam obras essenciais para a literatura universal. Sobre o *Manifesto Neo-realista*, Caio comenta com seu correspondente:

Mas vou ser bem franco: eu realmente não sei. Sou cético, pessimista – acho que somos todos bons escritores, mas acho também meio megalômano nos supomos nata das natas, saca? Acho inclusive uma atitude elitista. Somos bons, mas somos jovens e só o tempo é que pode dizer se a gente vai conseguir, pelo menos continuar escrevendo. E às vezes, confesso, até mesmo isso me parece muito difícil. Então não sei, companheiro. Também tenho uma dificuldade incrível para me definir. A primeira frase, “contra o individualismo”, de cara já me grila. Eu não sei MESMO se eu sou contra o individualismo. Em processo terapêutico, e com uma formação literária onde as influências maiores creio que foram Lispector, Virginia Woolf, Proust, Drummond pessoa, por aí – não sei se posso afirmar isso, me entende? (Abreu, 2002, p.485).

Caio, portanto, fica em dúvida e propõe uma reformulação do tal manifesto; porém, “se vocês acharem que não é possível reformular, vamos supor, e eu discorde de muitas outras coisas, vai sem o meu nome, por mim, tudo bem”. O texto do escritor nos mostra como se forja um autor: fruto de uma imensidão de contatos e influências literárias e culturais que moldam o *jeito* de escrever. Dessa forma, toda escrita pode carregar direta ou indiretamente vestígios de outras escritas, num diálogo que não deixa uma se sobressair ou se subjugar em relação à outra. Consciente desse processo, Caio tece seus textos colhendo aquilo que está tanto no plano de sua vivência, quanto no plano de suas tantas leituras. Seu texto carrega as marcas do seu tempo e dialoga com a literatura, com o cinema e com a música. Sua crítica sobre o *Manifesto* ainda mostra com nitidez a percepção sobre aquilo que atestasse um escritor é realmente “bom”: o próprio tempo.

Em formação, nosso escritor aos poucos se libertaria de suas maiores influências, no sentido de encontrar seu “próprio jeito de escrever”, conforme já relatou. No entanto, não negaria em nenhum momento que esses autores não fizessem parte de sua formação; pelo contrário, as leituras e influências ajudariam a moldar o escritor que viria a se consolidar como um dos mais importantes de nossa literatura de final de século. A carta a Emediato ainda reserva lugar para seus planos e trabalhos, bem como para as novas leituras:

Tenho lido muito. Saí duma fase de ficção-científica para os contos completos de Andersen (uma higiene mental de primeira ordem) e, pra reagir, caí fundo nas *Memórias do cárcere*, de Graciliano. Tenho também escrito coisas novas, depois de um longo tempo, retomando. Alguns contos, uma novela ainda em planos e notas (se pudesse me dedicar por uns três meses só a ela...), uma peça teatral. Farrapos, molambos. Tão difícil (Abreu, 2002, p.486).

A literatura e a escrita de um modo geral passam ser o centro da vida de Caio: “O contato obrigatório com a palavra, todo santo dia, tá me fazendo escrever muito” (Abreu, 2002, p.480), comentaria o escritor sobre sua função de repórter, redator, *copydesk* e editor em revistas. Em julho de 1977, sobre o seu próximo lançamento, diz: “meu livro – *Pedras de Calcutá* – deve sair em outubro” (Abreu, 2002, p.490). Já em 1978, um ano depois, escreve para a sua mãe, informando: “terminei a peça teatral que eu vinha escrevendo há dois anos. Chama-se *Zona contaminada*. Voltei a escrever. Não vou parar nunca, por mais inútil que seja (e talvez não seja)” (Abreu, 2002, p.498). A literatura seria então para Caio mais que uma profissão, seria a saída, a solução, uma forma de evasão, conforme podemos perceber neste trecho da carta enviada a João Silvério Trevisam:

Bem, então atualmente tem me sobrado mais tempo, e passo praticamente o dia inteiro lendo e escrevendo. Ô, João, ando meio fatigado de procuras inúteis e sedes afetivas insaciáveis, e minha saída (uma saída gostosa) tem sido essa: a literatura. Claro que me dá um puta medo de estar me transformando numa criatura intoxicada de palavras escritas – tenho visões futuras onde me vejo fechado num lugar com as paredes cobertas de livros, quem sabe gatos, um som e nada mais, meu coração tá ferido de amar errado, você me entende? (Abreu, 2002, p.496).

Porém, em outra carta de 1977, endereçada a Emediato, Caio cogita a escrita como fuga, mas logo adverte: “Não sei, acho que não – porque a realidade dos meus textos é tão ou mais (?) terrível do que o real dia-a-dia” (p. 489). Fica, portanto, registrado o vício, a necessidade da escrita na vida de Caio Fernando Abreu: “Estou precisando *desesperadamente* escrever” (Abreu, 2002, p.510).

Em 1979, escreveria duas importantes cartas para José Márcio Penido, o Zézim. Na primeira carta, de 21 de junho de 1979, Caio comenta, entre tantas queixas, que “sábado estréia minha peça infantil aqui. Acho que tô contente” (p.513). Caio se refere à peça infantil *A comunidade do Arco Íris*. Na mesma carta, aponta o autor: “PS – (Adoro PSs: às vezes o PS é tudo numa carta). Como dizia Clarice Lispector arrematando *A Hora da Estrela* e a sua própria vida: ‘Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim’” (Abreu, 2002, p.515). A parte final desta carta, o adorável PS, indica uma sugestão de leitura da correspondência de um escritor como um “PS” escrito durante o percorrer da pena que tece ficções; ou seja, o montante epistolar é *post scriptum*, no sentido de que acrescenta informações,

comentários sobre uma obra pronta. E ainda pode antecipar, constituir o registro de planos e projetos futuros. De qualquer forma, funciona à deriva da obra ficcional, e, recorrendo a Jacques Derrida, é um *suplemento*, quando estabelece um acréscimo que desestabiliza a obra, possibilitando outras leituras e interpretações.

Voltando ainda à citação de Clarice Lispector – “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos –, nasceria assim o próximo livro de contos de Caio F., *Morangos Mofados*, que seria lançado em 1983, e se tornaria uma das mais importantes e representativas obras da literatura brasileira da “década perdida”. Caio encerra a missiva com mais dois PS, nos quais assinala, primeiramente, as características contraditórias da literatura, das quais não consegue escapar, e, depois, a esperança de dias melhores, como possibilidade de, apesar de tudo, ser tempo de morangos: “PS 2 – Seja como for, torno a descobrir que a literatura, essa deusa-cadela, é a coisa que mais tenho amado na vida. PS 3- se Deus quiser, tudo, tudo, tudo vai dar pé. Outro beijo.” (Abreu, 2002, p.515). O autor recorre às citações no final do texto: é a voz do outro ajudando a tecer o registro do estado de espírito do eu.

Em uma segunda carta a Zézim, ainda naquele ano de 1979, Caio elabora um verdadeiro “tratado” sobre o ato de escrever e pontua questões importantes sobre seu livro futuro. Caio tece um dos seus mais belos textos sobre o ato da escrita e sobre a vida. A carta é de 22 de dezembro de 1979, período em que o autor se vê envolvido com as histórias que comporiam seu novo livro de contos. Nesse texto longo – uma espécie de carta-ensaio –, temos também o relato do seu encontro com Clarice Lispector, a explicitação de alguns vestígios da gênese de *Morangos Mofados*, além dos conselhos dirigidos ao seu interlocutor sobre a vida e a escrita. A carta encerra o livro organizado por Ítalo Moriconi e sugere, numa leitura cronológica, para a década que dali a pouco se iniciaria, um período de transição e transformação, em todos os sentidos, para o Brasil e para os brasileiros. Um período peculiar, que teria Caio F. como um dos seus ícones e um dos nomes mais instigantes da literatura brasileira. A missiva ainda dá conta do escritor formado, consagrado, maduro, que discorreria em muitas outras cartas sobre a profissão de escritor no Brasil e sobre o ato de escrever.

A carta se inicia advertindo o destinatário para o tamanho do texto, pedindo que ele se prepare para a leitura, da mesma forma que o emissor se preparou para escrever, numa espécie de rito: “É uma carta longa, vai te preparando, porque eu já

me preparei por aqui com uma xícara de chá, uma almofada sob a bunda e uma maço de Galaxy, a decisão pseudo-inteligente” (Abreu, 2002, p.516). Num primeiro momento, Caio preocupa-se em responder às várias interrogações de seu interlocutor. São perguntas que, provavelmente, pela resposta, giram em torno de questões sobre a existência, caminhos e percalços sobre “escrever”. Caio, então, despeja seus ensinamentos colhidos em diversas leituras e buscas espirituais, como yoga, magia, zen-budismo, e em autores como Krishnmurti, Allan Watts e D.T. Suzuki, porém adverte:

Zézim, ninguém te ensinará os caminhos. Ninguém me ensinará caminhos. Ninguém nunca me ensinou caminho nenhum, nem a você, suspeito. Avanço às cegas. Não há caminhos a serem ensinados, nem aprendidos (...) O caminho é in, não off. Você não vai encontrá-lo em Deus nem na maconha nem mudando pra Nova York, nem (Abreu, 2002, p.517).

Em seguida, passa para um ponto crucial da carta: o ofício da escrita. O escritor discorre acerca da honestidade e da entrega como fatores primordiais para escrever:

Você quer escrever. Certo, mas você quer escrever? Ou todo mundo te cobra e você acha que tem que escrever? Sei que não é simplório assim, e tem mil outras coisas envolvidas nisso. Mas de repente você pode estar confuso porque fica todo mundo te cobrando, como que é, e a sua obra? Cadê o romance, quede a novela, quede a peça de teatral? DANEM-SE, demônios. Zézim, você só tem que escrever se isso vier de dentro pra fora, caso contrário não vai prestar, eu tenho certeza, você poderá enganar a algum, mas não enganaria a si e, portanto, não preencheria esse oco. Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Brito Velho. “apaga o cigarro no peito/diz para ti o que não gostas de ouvir/diz tudo”. Isso é escrever. Tirar sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bundante-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Porque dó, dó, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: *um sentimento de glória interior*. Essa expressão é fundamental na minha vida (Abreu, 2002, p.518).

A vivacidade e firmeza com as quais Caio vai dissertando com seu destinatário faz com que a carta tome um tom de conversa franca ao pé do ouvido, ou, como impõe o autor no início da conversa (ou da carta): “Fica quieto e ouve, ou lê, você deve estar cheio de vibrações adéliopradianas e, portanto, todo atento aos pequenos mistérios” (Abreu, 2002, p.516). Nesse tom de voz impostado, porém sem arrogância, mas de homem vivido, Caio F. recorre à vivência de outros grandes nomes da literatura que tão bem souberam se entregar à escrita para exemplificar a ideia de mergulho e solidão do ato de escrever:

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima, Zézim. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sangrada de tudo.

Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de grandioso, literalmente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de “meio doida”. Mergulhou na sua própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce. Como Kafka, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh. Como Artaud. Ou Rimbaud (Abreu, 2002, p.518).

E Caio poderia continuar a lista com Virginia Woolf, Proust, Garcia Lorca. As histórias destes escritores se misturam à sua literatura. Recomenda, portanto, a Zézim entregar-se e pagar o preço ou se contentar com a mediocridade. Em seguida, Caio pontua os lugares de onde nascem suas histórias:

Zézim, mexa na memória, na infância, nos sonhos, nas tensões, nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desgalopada, as 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 (Abreu, 2002, p.519).

A longa enumeração acima revela onde está a matéria bruta de que são feitas as histórias de ficção. Segue-se um processo, posterior, de lapidação do texto – muito trabalho árduo – para depois entregá-lo ao leitor. A observação deste procedimento pode nos ajudar na leitura da obra de Caio, pois seus contos, crônicas, novelas e romances surgem da mistura de todos esses elementos, aos quais se acrescenta a subjetivação do autor, que se entrega, e não se distancia da obra em construção, por ser ela toda doação, solidão e essência vital de sua existência. É nesse sentido que podemos entender a criação literária de Caio Fernando Abreu, quando, então, insistimos na relação entre vida e escrita.

Encontrados os lugares em que estão os textos, é chegado o momento do exorcismo, do vômito, de colocar para fora aquilo que pode ser uma flor, o texto literário:

Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta. (...) vai ficar com essa náusea seca a vida toda? E não fique esperando que alguém faça isso por você. Ocê sabe, na hora do porre brabo, não há nenhum dedo alheio disposto a entrar na garganta da gente (Abreu, 2002, p.519).

Do vômito se faz a flor: veremos como Caio leva isso a sério, na empreitada de escrever suas obras, que envolve todo o processo de lapidação, reescrita e enxugamento do texto. O processo doloroso e solitário do qual resulta uma escrita que possa ser caracterizada de “literária”.

Após uma “pausa”, o escritor retoma a carta, debruçando-se sobre si e vangloriando-se pelo conto “Morangos Mofados”, adiantando o enredo e o processo

de criação de um dos contos que se tornariam, na década seguinte, um dos mais representativos da literatura brasileira daquela época:

Quanto a mim, te falava desses dias na praia. Pois olha, acordava às seis, sete da manhã, ia pra praia, corria uns quatro quilômetros, fazia exercícios, lá pelas dez voltava, ia cozinhar meu arroz. Comia, descansava um pouco, depois sentava e escrevia. Ficava exausto. Fiquei exausto. Passei os dias falando sozinho, mergulhado num texto, consegui arrancá-lo. Era um farrapo que tinha me nascido em setembro, em Sampa. Aí nasceu, sem que eu planejasse. Estava pronto na minha cabeça. Chama-se Morangos mofados, vai levar uma epígrafe de Lennon & McCartney, tô aqui com a letra de *Strawberry fields forever* pra traduzir. Zézim, eu acho que tá tão bom. Fiquei completamente cego enquanto escrevia, a personagem (um publicitário, ex-hippie, que cisma que tem câncer na alma, ou uma lesão no cérebro provocada por excessos de drogas, em velhos carnavais, e o sintoma — real — é um persistente gosto de morangos mofados na boca) tomou o freio nos dentes e se recusou a morrer ou a enlouquecer no fim. Tem um fim lindo, positivo, alegre. Eu fiquei besta. O fim se meteu no texto e não admitiu que eu interferisse. Tão estranho. Às vezes penso que, quando escrevo, sou apenas um canal transmissor, digamos assim, entre duas coisas totalmente alheias a mim, não sei se você entende. Um canal transmissor com um certo poder, ou capacidade, seletivo, sei lá. Hoje pela manhã não fui à praia e dei o conto por concluído, já acho que na quarta versão. Mas vou deixá-lo dormir pelo menos um mês, aí releio — porque sempre posso estar enganado, e os meus olhos de agora serem incapazes de ver certas coisas (Abreu, 2002, p.520).

O autor, num trecho mais adiante, ainda acrescenta: “Uma vez me disseram que eu jamais amaria dum jeito que ‘desse certo’, caso contrário deixaria de escrever. Pode ser. Pequenas magias. Quando terminei “Morangos mofados”, escrevi embaixo, sem querer, ‘criação é coisa sagrada”” (Abreu, 2002, p.522). Dessa forma, Caio completa suas explanações acerca da escrita naquela última carta dos anos 70, encerrando o romance da sua vida contado por cartas e abrindo-se para a leitura do “escritor-maduro-dos-anos-80”, que teria, na década da travessia, uma profícua produção, que o consagraria como um grande escritor, como quisera e sonhara no início de sua carreira.

A obra de Caio ainda pode ser lida a partir dos versos de Cazuzza, que apresenta os sobreviventes da travessia da década perdida:

Disparo contra o sol
Sou forte, sou por acaso
Minha metralhadora cheia de mágoas
Eu sou um cara
Cansado de correr
Na direção contrária
Sem pódio de chegada ou beijo de namorada.⁴

Nos anos de 1981 e 1982, Caio trabalhou como editor do periódico literário *Leia Livros*, de São Paulo. Em 1982, comunica a Maria Adelaide Amaral e a Sonia Coutinho a publicação de *Morangos Mofados*. Na carta de 18 de maio de 1982, a

⁴ Cazuzza. “O tempo não para”. In – *O tempo não para*.

Sônia Coutinho, o autor escreve contando o quanto foi complicada e demorada a publicação do livro:

Me disseram ontem aqui que meu livro fica pronto HOJE (já fumei três maços). Esse livro foi uma novela de Janete Clair. Ficou DOIS anos na Nova Fronteira com contrato assinado e promessas de sair, sempre, o mês que vem. Até que me baixou o terceiro santo (Ogum), pedi que rasgassem contrato, devolvessem os originais e – enfim - tá saindo aqui pela Brasiliense. Chama-se *Morangos Mofados*. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: agora estou em plena síndrome de pré-lançamento, não sei mais o que sinto. Mando um procê assim que sair (Abreu, 2002, p.38).

Ainda naquele ano de 1982, correspondendo-se com o escritor estreado Charles Kiefer, Caio, além de elogiar o livro de seu conterrâneo traça um paralelo com seu primeiro romance, *Limite Branco*, “que também conta a história de um adolescente, mudando do interior do Rio Grande do Sul para Porto Alegre”. E avalia: “Gosto desse jeito de ser direto, da falta de afetação, da simplicidade. E penso então que você vai longe. Não me pergunte o que quero dizer com ir-longe. No mínimo, talvez, escrever outros livros? Pode ser”. Então, o escritor experiente pontua, mais uma vez, o que é ser escritor no Brasil:

É que essa nossa “profissão” (aspas intencionais & irônicas) de escritor na verdade não tem muitas vantagens objetivas. Até hoje, cinco livros publicados, 34 anos, me debato todos os dias para sobreviver e para não desistir. Nélide Piñon costuma dizer que, de alguma forma, todos os dias alguém bate à nossa porta e nos convida a desistir. Não desistimos de teima quem sabe até meio burra (Abreu, 2002, p.39).

Em abril de 1983, de mudança para o Rio de Janeiro, Caio F. anuncia a Charles seus novos planos literários. A possibilidade de morar em Santa Teresa, “um lugar antigo, tranquilo, com jardim e longos corredores coloniais”, faz com que tenha “10 mil fantasias literárias”. Mais uma mudança de endereço o leva à seguinte reflexão, quando coloca em xeque seu espírito nômade: “É esquisito, mas sempre orientei minha vida nesse sentido – o de não ter laços, o da independência, de poder cair fora na hora que quisesse -, e agora que ficou tão nítido, aos 34 anos, que realmente consegui isso, fico meio... desamparado, acho que a palavra é essa”. Então anuncia:

Andei escrevendo bastante. De repente, acho que está saindo um livro novo. Sabe que tenho MEDO de escrever? Evito sempre que posso. Dá uma grande exaustão, depois. Uma exaustão agradável. Mas a cabeça fica excitada demais, e qualquer coisa muito próxima da loucura. Mas nos últimos tempos não tenho conseguido evitar. Vai saindo. É meio assustador. Passei os últimos meses envolvido com uma pequena novela, “O marinheiro”, tão desesperadamente solitária e tão alucinadamente onírica que eu tinha medo de não voltar cada vez que mergulhava nela. Acho que está pronta. Peguei pânico de máquina e, há poucos dias, voltei (Abreu, 2002, p.42).

“O marinheiro” é uma das três narrativas que compõem o livro *Triângulo das Águas*, que seria publicado ainda naquele ano de 1983, pela Nova Fronteira. Já

instalado no Rio de Janeiro, em 24 de maio de 1983, Caio escreve novamente para Charles Kiefer, levando a notícia de seu novo endereço e de sua vida “disciplinada”: “acordo às 7h30, nado duas horas, faço refeições em horas exatas. Escrevo no mínimo quatro horas por dia” (Abreu, 2002, p.52). Sobre “O marinheiro” e mais as outras novelas de seu novo livro, o autor explica o título e a composição:

Elas formam um tripé(?), uma trilogia(?) in-se-pa-rá-vel. Por isso mesmo, o livro chama-se *Triângulo das águas* (a água dos rios, dos mares, da chuva). Passam-se à noite. Terminam ao amanhecer. É assim que me sinto: amanhecendo. (...) Por enquanto termino o livro, e olho, cheiro, sinto gostos, ouço, toco (Abreu, 2002, p.52-3).

Dessa forma, vamo-nos situando em relação ao longo processo de produção de um livro, desde o nascimento da ideia até sua concretização, quando o leitor o tem em mãos para a leitura. Muitas vezes o processo é demorado e encontra vários obstáculos, que podem ser a própria complexidade que é fazer literatura, os caprichos da escrita, a inspiração e, principalmente, a transpiração; ou seja, todos os desafios internos relacionados ao processo criativo. Porém, acrescentam-se ainda outros empecilhos e burocracias, que muitas vezes impedem a publicação e circulação de um texto literário, como a jornada por editor, o custo da impressão e distribuição, e ainda problemas com revisão, valores de mercado e questões relacionadas à acessibilidade da obra.

Em duas cartas escritas em agosto e setembro de 1983 à amiga-escritora Maria Adelaide Amaral, Caio F. escreve sobre seu livro novo. Na primeira delas, de 26 de agosto de 1983, o autor comenta sobre seu “mergulho” na revisão das últimas provas do livro, a sair em outubro pela Nova Fronteira. Na segunda, detalha sobre sua produção literária, em análises e analogias que desvelam o homem, a obra e seu tempo:

Minha vida tá em compasso de espera: espera do livro novo, saindo dentro de um mês, no máximo – deve ser mais ou menos o que você sente antes de uma estréia. Penso que as strip-teasers devem sentir algo semelhante antes de arrancar a primeira peça. Meu medo ficou maior agora e corri a colocar *O grande circo místico*, sempre me acalma. Qualquer forma, minha parte já está feita. Levinha, é o melhor deles. Custou tanto, foi tão difícil escrevê-lo. Houve uma época, na altura do carnaval, em que fiquei tão tomado por uma personagem (Pérsio) que tomei três caixas de barbitúrico de Jacqueline. 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.65-66).

Caio, portanto, confessa seu envolvimento com a escrita, quando, muitas vezes, ela é mais forte que o próprio escritor. O texto ficcional se iguala muitas vezes à vida, e aquele passa a ter uma importância vital para esta, ou seja, a literatura é

uma forma de influenciar a vida, de anunciar ou antecipar determinados acontecimentos.

Caio F., nesta mesma carta a Maria Adelaide, noticia, entre outros fatos, seu envolvimento com determinada pessoa, que na carta publicada aparece apenas como I. Apaixonado, o autor escreve: “também porque aconteceu outra coisa que, como Deus, pensava que não existia. Imagino que isso que chamamos de *amor*.” (Abreu, 2002, p.67). Após descrever I., Caio continua:

Eu pensava que não existia. À beira dos 35 anos, eu estava certo que não existia. Ou que, se existia, não era para mim. Meus trânsitos, minhas premonições anunciavam. Como se eu me preparasse, tão nítido. Tudo que escrevi nos últimos tempos – o *Triângulo das águas* inteiro – anunciava. O trecho final de “Pela Noite”, a última das três novelas do Triângulo (águas porque é uma de Peixes, outro de câncer, outra de escorpião; mar, chuva, rio; lemanjá, lansã, Oxum; água: a emoção mais funda, a paixão – mas nada disso aparece no texto), é inteiramente premonitório (Abreu, 2002, p.67).

A carta revela aquilo que poderia passar despercebido pelo leitor, caso este não tivesse acesso às revelações do autor. A carta é lugar também para a autocrítica e para as leituras do autor de sua própria obra. Leitura essa que pode ter o tom de revelação, de explicitação de bastidores ou de sentidos herméticos e ocultos; ou, simplesmente, ser mais uma leitura diante de tantas outras possibilidades de interpretação de uma obra literária.

A inquietude e o cansaço decorrentes da escrita e publicação do *Triângulo das águas* persistem no escritor. Na carta para João Silvério Trevisan, de 18 de outubro de 1983, tomamos conhecimento de que o livro já fora lançado e de como exigira do seu autor:

João, querido, recebi tua carta ontem. Grato. Andei mesmo em silêncio, saída de livro e aquelas agitações que você bem sabe. Minha cabeça fica péssima, medos, inseguranças, paranóias. Agora passou um pouco, o *Triângulo* está nas ruas e o que vai acontecer com ele depende agora dele mesmo. Eu gosto, na verdade nem sei dizer se “gosto” – sei que doeu muito para nascer, foi o que mais exigiu, foi o que mais trabalhei. Sou capaz de localizar qualquer frase dele em cinco segundos, de tanto que reescrevi os originais e as provas (Abreu, 2002, p.70).

Paralelamente a revisões e ansiedades com a publicação do livro, Caio preparou o roteiro do conto “Aqueles dois”, de *Morangos Mofados*, para o cinema, e ainda “deu” uma força na adaptação teatral de *Morangos*, cuja estréia fora no dia 22 de outubro de 1983, no teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro. Além disso, relata: “também comecei a agitar com o ilustrador *As frangas*, a história infantil que sai em janeiro – se Deus quiser – pela Nova Fronteira” (Abreu, 2002, p.71).

Em meio às notícias de projetos e tarefas literárias, teatrais e cinematográficas, com as quais o autor se envolvia e a que se dedicava com muito afincio, escreve: “mas nada de novo. *Triângulo* me esgotou muito: ainda estou em recuperação” (Abreu, 2002, p.71). Vamos percebendo o quanto a escrita exige de Caio, física e espiritualmente. Uma entrega à trama e aos personagens “fictícios” que esgota o personagem-autor-real. Uma das novelas chama muito a atenção do autor, sendo ela um dos temas tratados de forma crítica com seus interlocutores, para os quais o escritor direciona sua avaliação e solicita um olhar crítico. Assim o faz para João Silvério Trevisan:

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 um pouco impiedoso demais com o gueto gay, não sei se ‘impiedoso demais’, não sei se o gueto merece compreensão. Eu detesto (Abreu, 2002, p.71).

A novela “Pela noite” seria um dos primeiros textos da literatura brasileira a tratar da Aids. Por essa época a Aids é tema e preocupação recorrente de Caio F., que discute em sua correspondência o espanto, o medo, a insegurança em relação à doença e o preconceito dela decorrente, sofridos, principalmente, pelos homossexuais.

Em 1984, “de vento em popa”, Caio se vê envolvido com o teatro e com adaptações de roteiros para a televisão:

Fora o teatro, estou com TV, roteirizando duas séries – uma, Joana, tipo Malu mulher, com Regina Duarte; outra, Ronda, sobre Sampa, com Bruna e Ricceli. Para a segunda, já tive aprovado um roteiro, *A hora do capeta*, que Paulo José gosta e quer dirigir. Axé! Para a primeira, tenho a primeira reunião na terça-feira, vou apresentar duas sinopses ainda sem título – uma delas sobre homossexualismo e suicídio & criação literária; a outra, sobre sexo-por-telefone (como?) – digo, massagistas, aquelas coisas – a mãe da Joana (que é uma jornalista). Cacilda Lanuza, entra numas com um profissional (Abreu, 2002, p.80).

E assim vamos nos deparando com o Caio multidisciplinar, sempre, porém, envolvido com alguma atividade que gira em torno da escrita e da palavra. No entanto, “com tantos agitos, a literatura tem ficado em segundo, talvez terceiro, plano” (Abreu, 2002, p.80). Ainda nesse ano de 1984, em meio a tantos trabalhos fora da literatura, Caio prepara a revisão de *O Ovo Apunhalado*, que teria uma terceira edição “nova, chiquíssima”, pela editora Siciliano, naquele ano.

A correspondência também nos informa sobre projetos que não foram desenvolvidos, que ficaram apenas no plano das ideias ou em alguma gaveta, como, por exemplo, as peças *Overdose* e *Todos os insetos*, sobre as quais Caio comenta em carta a Luciano Alabarse, em fevereiro de 1985: “... continuo trabalhando a

quatro mãos naquela peça com o Fauzi Arap, (*Todos os insetos*). Continuo com aquela minha própria peça, que se chamaria *Overdose*, dando voltas na cabeça. Hoje fiquei obcecado com ela” (Abreu, 2002, p.109). Nesta carta, temos, mais uma vez, uma declaração do escritor sobre o ato da escrita: Caio vai pontuando como é, de fato, “abrasivo o vício da escrita”, já que escrever é como colocar demônios para fora, como bem assinalara Julio Cortázar (1993): “mas tenho um medo de sentar pra escrever minhas próprias coisas, Luciano – há demônios às vezes incontroláveis que vêm à tona” (Abreu, 2002, p.110). Podemos perceber a submissão do autor ao ato da escrita; autônoma, ela faz surgir aquilo que muitas vezes se esconde no recôndito da alma. Vêm à tona os demônios, ao mesmo tempo que escrever é a única forma de se livrar deles. Cortázar, ao falar sobre o gênero conto, gênero em que Caio trabalha com excelência, apresenta a escrita como forma de exorcismo daquilo que aterroriza o homem. Tomando o verso de Pablo Neruda como mote, “*Mis criaturas nacen de un rechazo*”, o crítico-escritor escreve:

A melhor definição de um processo em que escrever é de algum modo exorcizar, repelir criaturas invasoras, projetando-as a uma condição que paradoxalmente lhes dá a existência universal ao mesmo tempo que as situa no outro extremo da ponte, onde já não está o narrador que soltou a bolha do seu pito de gesso. Talvez seja exagero afirmar que todo conto breve plenamente realizado, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico; de toda forma, em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a (Cortázar, 1993, p.371).

A escrita é, então, essa força à qual o escritor não se pode render. E ainda como forma de depuração da linguagem e da observação, do ajuntamento do vivido, do recolhido do dia-a-dia, misturado com elementos da cultura pop, da música, do próprio sentimento. Cortázar analisa o conto como um lugar de embate do homem com a vida: “um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal (...) e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (Cortázar, 1993, p.150). Podemos estender esse embate do homem com a vida não apenas para o gênero conto, mas de certa forma para toda a literatura e para as mais diversas formas de escrita de si. Sobre esse propósito, em carta a Sérgio Keuchgerian, em 1985, Caio tece dois belíssimos parágrafos, nos quais sintetiza com maestria o que é escrever e o que é ser escritor:

Dormi umas três horas e acordei ouvindo “Quererer”, de Caetano, várias vezes, cada vez mais alto. Ah, bruta flor, bruta flor do querer. Discutia tanto com Ana Cristina Cesar, antes que ela escolhesse a morte (acertadamente? Me pergunto até hoje, nunca sei responder): nossa necessidade fresca & neurótica de elaborar sofrimentos e rejeições e amarguras e pequenos melodramas cotidianos para depois sentar Atormentado & Solitário para escrever Belos Textos Literários.

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. Você me dizia “que diferença entre você e um livro seu”. Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos (Abreu, 2002, p.141).

Em 1985, Caio aceita a proposta de terminar o romance que levaria o título de *Onde andaré Dulce Veiga?*: “Me pagaram um salário para eu terminar Dulce Veiga? Tipo fizeram com Leminsk para *Agora que são elas*. Disse que a gente precisa conversar, e não é um PUTA salário, mas que patati-patatá, conheço bem, mas vamos lá: estou feliz e me sentindo assim um Scott Fitzgerald, um Gore Vidal terceiro-mundo” (Abreu, 2002, p.116-7). E comunica a Luciano Alabarse, em 12 de abril de 1985, sobre sua nova empreitada:

Aceitei uma proposta louca da Brasiliense. Venho, há três anos, desde pouco antes de sair *Morangos*, remexendo numa história louca e longa – anotando, pensando. Sem tempo para sentar e escrever. Bueno, a Brasiliense fez essa proposta e topei. Agora estou com medo. Porque tenho apenas que sentar e escrever. Claro que tem um jeito simpático de profissionalização, mas também é arriscado. E se... não sair? Sairá, sairá. Estou tentando me desvencilhar dos meus milhares de outros compromissos para poder trabalhar nesse livro. Preciso receber boas vibrações (Abreu, 2002, p.121-2).

Três dias depois escreve para Jacqueline Cantore sobre o processo de nascimento e criação do romance:

Dulce me invade cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei nada de sola. Mas vai nascer. Fico todo grávido e imediatamente me vem caixas de Domeq na cabeça. O problema mais grave é que Dulce bebia mesmo era gim. Acho que Lea se parecia com Tônia 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 ideia da Lua em Peixes. Me forjarás esse mapa? Te darei maiores dados na sequência, 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?/ Pausa megalômana: Marilene, eu vou escrever um excelente livro. Quero esse clima de decadência total do filme de Brian de Palma. Quero rasgos de lirismo tão incoerentes no meio da lama que cheguem a soar absurdos, com momentos de loucura. Tenho TUDO na cabeça. Tremo de pensar. E fico meio bêbado. E não meto mãos à obra. As notas se acumulam mas vai, vai (Abreu, 2002, p.130).

A própria carta é lugar para essas “notas” sobre a obra que vai nascendo, ou se formando “toda” na cabeça do escritor. Escrita entre longas pausas, como o próprio texto revela, a carta contém as ideias que vão surgindo sobre a trama e os personagens, e, no diálogo pelo texto epistolar, fica o registro da possível criação. E o diálogo é antes de tudo do escritor consigo mesmo, quando a carta se torna lugar de experimentação, de laboratório para aquilo que, mais tarde, se transforma em texto literário. A missiva é então o espaço para o registro de possíveis projetos, de

ideias que rondam a mente do autor. Quando o missivista registra tais ideias e fala sobre a obra, esta começa a nascer, ainda que sejam apenas propostas, esboços, possibilidades. Mas, como aponta Caio, ele está grávido daquilo que precisa ser posto para fora. Mais uma vez o autor reforça a ideia da escrita como algo que brota do interior, do íntimo do escritor: seja quando fazemos analogia aos demônios de Cortázar, que precisam ser exorcizados, postos para fora, ou quando se tem a imagem do vômito, da gosma que se lapida em flor, como está mencionado na carta a Zézim, no final de 1979; e ainda quando lembra a ideia da gravidez, de estar prenhe da palavra. Metáforas que remetem à dor e ao incômodo que acompanham e perturbam o escritor, até que se tenha, pelo exorcismo, pelo vômito ou pelo parto, a palavra, que se faz carne e habita entre nós.

Enquanto isso, o Círculo do Livro publica *Morangos Mofados*: “Bom, era a edição dos *Morangos*, depois de um contrato assinado há três anos. Fiquei contente, contente. A capa não é BA – uma foto de um moço-louro-de-olhos-verdes atrás de uma vidraça molhada de chuva. A diluição da angústia, bem Editora Abril” (Abreu, 2002, p.133). Na mesma carta a Luciano Alabarse, mencionada anteriormente, Caio toca no assunto relativo a cantoras e suas histórias, num momento em que está construindo sua Dulce Veiga: “Ontem falei com Regina Echeverria, que está escrevendo a biografia de Elis para o Círculo do Livro, e me contou coisas medonhas sobre a morte dela. Ah, as cantoras e seu final trágico. Dulce Veiga também era cantora: onde andar?” (Abreu, 2002, p.135). Em meados de 1985, “num período de super-movimento”, conta a Luciano que o romance “trancou um pouco”, porque na verdade não tem se entregado. No entanto, “nessas aí, pari outro conto, uma versão para adultos de *Os sapatinhos vermelhos*, de Andersen. Nunca escrevi nada tão obscuro” (Abreu, 2002, p.137). O conto fora publicado na antologia *Espelho mágico – Contos de contos infantis para adultos*, organizada por Julieta de Godoy Ladeira, lançada em 1985, e também faria parte do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, que Caio publicaria em 1988.

Em 1986, Caio concluiria mais uma peça de teatro, escrita com a colaboração de Luiz Arthur Nunes. *A maldição do Vale Negro* conquistou, em 1990, o Premio Molière. O prêmio permitiria a Caio viajar para a Europa naquele ano.

Já no início do ano de 1987, em diálogo epistolar com Sérgio Keuhgerian, entre tantos assuntos tratados, e num desabafo de suas crises existenciais e da rejeição sofrida pelos amores frustrados, Caio F. contrapõe o vazio e o amor que

não acontece ao processo de criação. Se, por um lado, o escritor sente-se solitário, rejeitado, ferido e doído, por outro, faz da escrita a solução. No trecho a seguir da carta, temos o embate entre vida real e vida recriada – como elas se entrelaçam a fim de darem respostas ou de serem a solução para aquilo que é dor:

Como dói. Mas tenho anotado histórias, anotado sem parar. Está vindo logo 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 sentido nisso (Abreu, 2002, p.150).

A escrita como salvação. Como forma de viver aquilo que a vida real impossibilita, tal como ele sugere quando escreve para seus pais em agosto de 1987:

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 segura da palavra. Por trás disso, há muito amor (Abreu, 2002, p.153).

Esse escrever sobre a vida sem conseguir vivê-la é a forma plena de vivê-la, mas parece trazer certa angústia ao nosso autor. A escrita é um ato solitário por excelência e que em Caio parece se potencializar e, ao mesmo tempo, aliviá-lo. A escrita se sobrepõe à vida, passa ser a vida de Caio F. Maduro, o autor tem plena consciência de sua profissão, e, mais que isso, tem plena consciência do papel da escrita, que passa a desempenhar uma função vital, substituindo a vida, de certa forma. Temos ainda um possível entendimento do processo de criação dos textos, quando a escrita se torna fiel companheira e apresenta respostas para questionamentos da vida real. Além disso, a escrita se dá pelo processo da observação, o ver pela janela a vida lá fora, que se integra com a vida íntima do escritor, numa junção de observação e subjetividade, tecendo um texto que é em parte o que se vê, em parte o que se sente e em parte o que se imagina. A soma é o texto literário, que se torna a “vivência” de Caio F.

No ano de 1988, Caio lançaria mais um livro de contos, um dos principais de sua obra e dos mais representativos de sua época: *Os dragões não conhecem o paraíso*. A Jacqueline Cantore, escreve:

Estou muito envolvido com *Os dragões* (o livro). Tirei umas fotos lindas com o Sidney, vi os contatos hoje. Me sinto mais inclinado – claro – pela mais dark de todas. Algo assim entre o Jim Jarmusch, o Tom Waits e o Arnaldo Antunes. (Em falsete, em coro, as vozes: narcisa!) É mudeerno, tem o clima destes (negros) tempos. Fim de semana pego as provas, reviso e pá e crã: em março nas boas

casas do ramo. Dá dor de barriga só de pensar. Outra auto-exposição pública” (Abreu, 2002, p.156).

Em 22 de março de 1988, anuncia a Marcos Breda: “Sábado que vem tenho lançamento dos *Dragões na carroça*” (p.159). Já em agosto do mesmo ano, recebe uma crítica internacional sobre o livro e comenta o fato com Luciano Alabarse:

Profissionalmente, aconteceram coisas lindas. Saiu no *Times* de Londres, Suplemento Literário (o mais respeitado do mundo), um artigo chamado *Brazilian notes*, assinado por um certo John Gledson – dizem que muy respeitado – rasgando-se em elogios aos *Dragões* (que ele chama de *Dragons don't go to heaven*). Luxo total. Isso abriu (escancarou, melhor) portas. Com a Bienal do Livro rolando, fui procurado por uma tradutora italiana, mais uma agente francesa e outra alemã (engraçado: todas mulheres). Resulta que está praticamente acertada pelo menos a tradução para o alemão, só falta o contrato (Abreu, 2002, p.161).

Entre outros afazeres profissionais, Caio anuncia: “(...) seguro um programa de livros semanal na TV (nada como uma câmera de TV pra te situar), cheio de projetos, molhado de amor por tudo, procurando a síntese” (Abreu, 2002, p.163).

No ano de 1990, por sua vez, o autor está envolvido mais uma vez com o romance *Onde Andará Dulce Veiga?* Em uma carta repleta de “informes literários” e projetos presentes e futuros, Caio conta a Thereza Falcão:

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. Tenho escrito todo dia. Como quem carrega pedras, naquela neurose de querer a perfeição. Até maio deve estar pronto. Pelo menos uma primeira versão (Abreu, 2002, p.175).

O escritor ainda se dedicaria à direção de um laboratório de criação, nas oficinas Oswald de Andrade, e faria resenhas de livros para *O Estado de São Paulo*, “tentando sobreviver de 10 mil maneiras”. A carta também assinala a intenção do autor em dar continuidade à história das frangas: “Pretendo escrever *As frangas parte II: a missão*”⁵.

Em 19 de março de 1990, o autor escreve a Maria Lídia Magliani, pedindo permissão para batizar uma personagem de *Dulce Veiga* com o nome de sua amiga. Nesta carta, o escritor explica parte do enredo, como nascera o personagem e o porquê do nome:

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 nos 40 anos (hmmm...), publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, a vida toda viajou, sem se fixar em cidade nenhuma, em amor nenhum, homem ou mulher. Ele nem sabe direito a 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.

⁵ Caio não chegou a realizar este projeto.

Já pensei muito – Laura, Clara, Ana – mas ela se recusa a mudar de nome (Abreu, 2002, p.178-9).

Em seguida, confessa seu sentimento em relação ao livro que está por terminar:

Ando aflito. Um pouco pelo livro, que sempre deixa a gente naquele estado meio tobogã, entre a euforia e a depressão. Durmo demais ou não durmo, fumo demais sempre, tomo café demais idem, acho de repente o-melhor-romance-de-toda-a-história-da-literatura-brasileira, no segundo seguinte quero jogá-lo no fogo e me jogar pela janela junto, etc & etc, você sabe, a criação. Também tenho precisado me impor uma disciplina rígida, militar, para poder escrevê-lo. Mil divisões entre todos os biscates culturais que faço para sobreviver e as horas da criação. Tenho conseguido, hei de (Abreu, 2002, p.179).

Mais uma vez, as cartas nos oferecem uma forma de entendimento sobre o processo de criação das histórias, quando se percebem vestígios da vida empírica do próprio autor e daqueles que o cercam, contribuindo para a composição do enredo e dos personagens, como nesse caso, em que há algumas coincidências entre a personagem Lídia de *Onde Andará Dulce Veiga* e Maria Lídia Magliani da “vida real”. Além do narrador-protagonista, com seus quase 40 anos e sua vida inconstante e em trânsito em busca da própria *ânim*a, que nos remete ao próprio Caio Fernando Abreu. Ou, como diz Caio na carta a Maria Lídia: “Um desconhecimento do próprio ego cercado de alteregos por todos os lados, mais ou menos isso” (Abreu, 2002, p.179).

Por fim, em julho de 1990, escrevendo novamente para Maria Lídia, Caio dá por terminado o romance, que levou muitos anos de gestação:

Magli, tenho pensando tanto em você. Não consegui escrever antes, estava mergulhado no livro tipo tempo integral. Bem, terminei. Ufa. Foi um trabalho de Hércules. Chama-se *Onde andar*á *Dulce Veiga*?, é aquele romance no qual eu vinha remanchando desde 85. Imagina que escrevi um policial, histérico, naturalmente, mas cheio de tramas & ação. Descobri o fascínio do enredo, das personagens – ficção mesmo. Escrevi cerca de duas mil laudas, para chegar numas 200. Fiquei feliz – e com um terrível problema de coluna, resultado de passar oito a doze horas na máquina. Preciso de um computador! (...) Enfim, agora, *Dulce Veiga* encaminhada na vida (sai em setembro, na altura dos meus – quem diria? – 42 anos), estou na batalha para viajar (Abreu, 2002, p. 182-3).

As cartas seguintes ainda abordam o processo de criação do romance e o quanto esse processo exigiu do autor:

Luciano, querido: te escrevo à mão, um pouco deitado. Imagina: escrever, agora, dói não mais como metáfora, mas fisicamente. Nos últimos seis/sete meses, escrevendo entre oito/dez horas por dia, fiquei com um PUTA desvio na coluna. Com frio (muito), piora. Tem dias que não existem emoções, nem pensamentos: só dor. Ponto de fogo nas costas. (...)

Então fica assim: *Onde andar*á *Dulce Veiga*? Foi o livro que mais me doeu. Veja só: em nenhum momento ele fluiu. Foi escrito gota-a-gota, palavra por palavra. Será lançado nos primeiros dias de setembro, e eu estou naquela fase em que não sei mais o que escrevi. De um mês para cá, tentando emergir dele, sinto uma saudade louca daquele universo, daquelas personagens. É muito triste acabar um livro – ou não? Mas entendo melhor a Tania Faillace arrastando as 10 mil páginas do seu *Beco da velha*. Enfim: devo lançá-lo aí em POA em setembro/outubro. (...)

Dulce Veiga é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de CANTAR. Que se possa *cantar*, e o universo passa a ter sentido (Abreu, 2002, p.186-7).

O autor também contaria a José Penido a saga do processo de escrita do romance: “*Dulce Veiga* foi um livro que carreguei na cabeça e no coração durante 13 anos, e segurei pelos cabelos durante um ano de trabalho duro”. E confirma, na prática, o que, teoricamente, havia ensaiado, em carta de 1979, ao mesmo Zézim: que escrever seria enfiar o dedo na garganta, e da gosma lapidar uma flor. Foi o que fez durante os 13 anos em que ficou concebendo *Dulce Veiga*. Em 1990, portanto 20 anos depois da escrita daquela carta, o escritor sente no corpo o que é a literatura e seu trabalho de lapidação e dor:

Foram umas duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Resultado: desvio de coluna. Não me queixo, não. Cada vez mais literatura para mim é como aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque. Quando cheguei à frase final – que já existia desde que escrevi a primeira – tive uma crise de choro de quase uma hora. Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê. Só repetia, na terceira pessoa, Caio F., Caio F. você conseguiu (Abreu, 2002, p.190).

Por fim, conclui: “Mas vamos lá, tudo por *Dulce Veiga*. Divulgue ele(a), sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembarcei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu” (Abreu, 2002, p.193). A citação nos mostra o trato diferente que a prosa de ficção mais longa exigiu de Caio. Dado à prática da prosa curta – sendo nosso autor um dos maiores contistas da literatura brasileira do final de século –, Caio, com o romance, deparou-se com o exercício da ficção propriamente dita, como ele próprio muitas vezes salientou em sua correspondência, já que o romance exige um número maior de personagens, tempo e espaço alargados, e um enredo que se estende por muitas páginas. Assim, o romance como gênero pode se afastar da subjetividade e coloca o autor em contato com outros personagens, que passam a fazer parte de sua vida. Assim é *Pérsio*, de *Pela Noite*, e *Dulce Veiga*.

Terminando sua longa empreitada, Caio viaja à Europa no final de 1990. A viagem lhe proporcionaria oportunidades de lançamentos de seus livros traduzidos, de entrevistas e palestras. Em janeiro de 1991, comunica seus novos projetos: “Agora voltei a anotar umas histórias novas, um projeto de livro com o título de *Histórias Estrangeiras*” (Abreu, 2002, p.204). Projeto este que Caio não realizaria efetivamente, mas deixaria engatilhado, tornando-se o livro *Estranhos Estrangeiros*, publicado postumamente.

Em fevereiro de 1991, ainda na Europa, pretende revisar todos os seus livros esgotados a pedido da editora Siciliano e “traduzir um americano de apenas 30 anos, autor de um romance lindo chamado *Equal affections* e uns contos, *Family dancing* e *A place I’ve never been* – para o português”. Enquanto isso, seus livros são traduzidos em outros países, como é relatado a Guilherme de Almeida Prado:

Mais *Dulce Veiga*: Ray-Güde está quase fechando negócio com uma editora sueca, acredita? E ontem ligou um editor da Noruega para o Ray, dizendo-se encantado com *Dragons* (deve ser uma Jacira), que quer publicar lá e quer também outros livros. Portanto, Dulce deve pintar também na Escandinávia (Abreu, 2002, p.213).

Em 1992, comenta com Maria Lídia Magliani sobre o trabalho de reedição de seus livros: “Estou reescrevendo *Limite branco* para ser reeditado, é uma viagem doida: o original é de 1967. Lá se vão VINTE E CINCO ANOS, Maria Lídia dos Santos Magliani!!!! O tempo me espanta. Penso, o tempo é tudo que existe. Todo resto é ilusão” (Abreu, 2002, p.222). Na ocasião, o escritor ministra aulas num laboratório de criação literária em Piracicaba, o que acaba rendendo o seguinte comentário:

Enfim, e estou intoxicado de mediocridade literária. E – oba! Tenho ótimos pretextos para não escrever meus próprios textos. Tenho fugido lindo da labuta. Vou jogando frases, recortes, pedaços dentro de uma pasta, Branca, naturalmente. E há um stadenervos crescente, a sensação de não estar cumprindo o karma como devia (Abreu, 2002, p.234).

A escrita como profissão e karma exige sempre a entrega do escritor: não escrever é motivo de culpa, de vazio. Daí a necessidade de pretextos que aliviem a omissão. Mas, em 1992, Caio F., a convite da “Maison des Ecrivains Etrangers”, viaja a Saint-Nazaire, França, conforme diz a Maria Adelaide Amaral:

Tenho uma bolsa até 31 de dezembro nesta “Maison des Écrivains Étrangers”(…) Minha única obrigação é, quando sair, deixar um texto que será publicado pela Arcane XVII, a editora da Maison. Por aqui já passaram Ricardo Piglia, que deixou um texto lindo, Goytisolo, Reinaldo Arenas (...) , mais dinamarqueses, africanos, para nós desconhecidos. Atualmente, a outra bolsista é uma dramaturga tcheca, de Praga, encantadora, chamada Daniella. (...) Semana que vem chegam três escritores do Báltico – Lituânia, Estônia e Letônia – de nomes impronunciáveis (Abreu, 2002, p.238).

E continua, comentando sobre seus planos e andanças:

Aqui vou para Amsterdam, para leitura de palestras, em janeiro. Em fevereiro volto ao Brasil, e em junho tenho que estar na Alemanha para a Interli, o Congresso Internacional de Escritores do III Mundo. Tudo muito internacional, e tenho sempre medo, e o meu coração é sempre e cada vez mais jeca, graças a Deus. Tenho rezado muito (Abreu, 2002, p.239).

A viagem à Europa ainda possibilitaria outros contatos profissionais e pessoais, como o encontro com Sappe Grootendorts, tradutor de Caio para o holandês, e com o amigo Ray-Güde Mertin. Fora um período agitado entre a escrita da novela para a Casa dos escritores e os contatos e lançamentos de seus livros

traduzidos, como podemos perceber neste trecho da carta enviada a Jacqueline Cantore em 4 de fevereiro de 1993:

Fico aqui na Mme Bach até dia 17, depois vou a Bordeaux ficar duas semanas com Claire, para revisar a novela escrita em Saint-Nazaire (mudei o título para *Bem longe de Marienbad*) e as traduções dos contos *Lessurvivants*, mais uma mão final em *Dulcê Veigá* (são três livros saindo em França até 94: traduzida? Francesa-a! jacirrrra-á!) (Abreu, 2002, p.261).

A carta, no tom de brincadeira e intimidade de Caio com sua amiga, deixa clara sua satisfação pelas traduções de seus livros em outras línguas. Naquele ano, Caio vive um momento ótimo em sua carreira profissional. Enfim, em fevereiro de 1994, o autor “consagrado” conta a Luiz Arthur Nunes sobre os lançamentos de seus livros traduzidos na Europa e a possibilidade de mais uma viagem ao exterior:

Tem três livros meus saído na França agora-já-por-esses-dias (um já veio, é a novelinha “Bem longe de Marienbad”, que escrevi lá; os outros são *Qu'est devenue Dulve Veiga?* E uma antologia de contos, chamada *L'autre voix*), e os editores querem que eu vá. Estão vendo passagem, lançamento, entrevistas. Se tudo der certo, vou (Abreu, 2002, p.280).

O escritor retornaria à Europa para cumprir sua agenda de lançamentos. E correspondendo-se com Guilherme de Almeida Prado, narra um episódio que evidencia uma grande contradição em sua vida: de um lado, o escritor consagrado, com vários livros publicados e traduzidos; do outro, o Caio sempre sem dinheiro, levando uma vida dura, com “mil trampos” culturais para sobreviver. Nas palavras de Caio, está a constatação da grande contradição que o perseguiu pela vida toda:

Sinto que o Brasil tenha ficado “ainda mais medonho” sem mim. Em compensação, a França parece ter ficado ainda mais encantadora comigo. Os livros caminham lindamente, críticas ótimas nos jornais e revistas mais importantes, rádio, TV. Ontem – foi hilário – dei autógrafo na rua, em Saint-Germain des Prés, para um garoto – estranhamente chamado Damour – que viu um dos programas de TV, comprou os três livros, deu vários de presente. Cheguei na editora rindo: meu Deus, a Laika de São Paulo, a negra sem ter onde morar, vivendo com 500 dólares por mês, lavando roupa num balde sob o chuveiro, fazendo a feira toda sexta – dando autógrafo em Saint-Germain! (Abreu, 2002, p.299).

Onde andaré Dulce Veiga? seria o livro de Caio F. de maior prestígio internacional, sendo indicado, em 1994, para a categoria de melhor romance estrangeiro:

Parto de Paris fatigado, trabalhei muito na divulgação dos livros, mas contente. Deu certo! Fiz dois programas de TV – um só de escritores, outro com um grupo de “artistas” – este segundo, imagina, era com Isabella Rosselini lançando seu filme *État second*, ela e Jeff Bridges. A Rosselinni é simpática, simples e um tanto larga nos quartos ... Saíram críticas ótimas em jornais e revistas, a melhor no *L'Express*, a *Veja* francesa com ética. *Dulce Veiga* está indicado para o prêmio de melhor romance estrangeiro – prêmio Laura Battaglioni, 100 mil francos, metade para o autor, metade para o tradutor. Acho que não levo – sai em julho – porque tem gente tipo Philip Roth e Paul Auster no páreo, mas anyway já valeu a indicação – são só 10 (Abreu, 2002, p.304-5).

Ao retornar ao Brasil, em meados de 1994, e confirmar ser portador do vírus da Aids, aprende a estabelecer prioridades, o que era, a seu ver, “uma oportunidade de Deus”. Diante disso, nosso autor afirma: “e eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir, Che. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazuzza, Hervé Guibert, Cyrill Collard” (Abreu, 2002, p.312).

Em 27 de setembro de 1994, o escritor planeja um novo retorno à Europa, desta vez para participar da Feira de Frankfurt. A Maria Lídia ele dá as notícias antes de viajar:

Parto dia 4 de outubro direto a Frankfurt, depois 10 cidades alemãs, depois três semanas em Arles (uma minibolsa, numa casa de Escritores e Tradutores que funciona num prédio onde morou Van Gogh – será possível?) – e me vuelvo só lá por 25-30 de novembro (Abreu, 2002, p.314).

Caio, no entanto, não realizaria o roteiro francês da viagem, antecipando sua volta ao Brasil após percorrer a Alemanha no programa de leituras e conferências organizado em paralelo à Feira de Frankfurt, que naquele ano de 1994 fora dedicada ao Brasil. De volta ao Brasil, dedica-se a revisar *Morangos Mofados* para uma nova edição pela Companhia das Letras: “jurei que entregava before Christmas, mas muy virginiano tenho ganas de mexer em tudo, preparo também *A volta das frangas*” (Abreu, 2002, p.318). Nesse momento, Caio, já residindo na casa de seus pais em Porto Alegre, dedica-se a escrever e a cuidar de seus jardins. E as flores seriam temas de muitas de suas crônicas publicadas em jornais. Os jardins, com sua beleza e fragilidade, se tornariam metáfora de sua existência. Nessa mesma carta de 18 de novembro de 1994, endereçada a Cida Moreira, o escritor dá notícias do seu romance e pincela sobre sua estada na Alemanha: “A Alemanha foi sweet, com direito a bosques dourados de outono, *Dulce Veiga* com boas críticas e já entrando em segunda edição” (Abreu, 2002, p.320).

No ano de 1995, Caio dedica-se com exclusividade à literatura e aos jardins:

Escrevo, escrevo, escrevo. Quando paro, ando de bicicleta, cuido do jardim (explodiu em girassóis, almandas, petúnias e gladiolos) – está lindo, faço yoga e leio a biografia de Clarice Lispector escrita por Nádia B. Gotlib, saindo pela Ática (leio as provas). Que vida, minha irmã: dá vontade de reler toda obra dela. Mas não, porque então paro de escrever (Abreu, 2002, p.326).

No *pos scriptum* da carta enviada a Jacqueline Cantore, em 9 de março de 1995, conta seus novos planos e anuncia seu próximo livro: “PS – Minha loucura-mór no momento: tento juntar grana para um cruzeiro pelas ilhas gregas talvez em maio. Deus dará. Terminei livro novo, chama-se *Ovelhas negras*. É assim digamos um pré-postumo...” (Abreu, 2002, p.332). Neste livro, Caio recolheria seus textos “rejeitados”

e comporia uma espécie de “autobiobliografia”, sobre a qual nos debruçaremos mais adiante.

Em agosto de 1995, o autor dedica-se à reedição de seu primeiro livro, *O Inventário do irremediável*. A Maria Lídia Magliani, o autor encomenda a capa do livro:

Te escrevo desta vez por razão bem objetiva:
Seguinte – lembra que lá por 1982/83 te pedi uma capa para uma reedição de *Inventário do irremediável*? Bueno, viajei, sambei, voltei, o Paulo saiu da Nova Fronteira, e a coisa não andou. Agora quero fazer isso, está tudo numa pasta, já revisado e tudo e tal com a capa LINDÍSSIMA. Seguinte parte dois – você autoriza a utilização? O livro tem que estar pronto para a Feira do Livro, da qual sou – cruze! patrono (que sempre confundo com padroeiro...) (Abreu, 2002, p.335).

Nessa época Caio começa fazer radioterapia para o câncer na pele e no céu da boca, e seu único desejo é “viver um pouco mais só para escrever um pouco mais” (Abreu, 2002, p.336). Em dezembro de 1995, emocionado com a carta recebida de Maria Augusta Antoun, Caio responde, pontuando suas dificuldades e afazeres:

Gostaria de saber mais de você e de toda a família. Sei que Vera formou-se em medicina, encontrei-a certa vez (uns 15 anos?) na praia. No meu último livro, *Ovelhas negras*, tem um conto chamado *Lixo & purpurina* em que ela é personagem (com o nome de “Clara”).
Difícilmente poderei escrever assim longamente outra vez para você. Meu tempo é medido – saúde, jardim, literatura. E muita coisa profissional a ser tratada – traduções, publicações no estrangeiro, crônicas para jornal (Abreu, 2002, p.345).

De fato, essa seria a última carta longa escrita por Caio. A edição organizada por Ítalo Moriconi se encerra com uma pequena carta escrita em primeiro de janeiro de 1996, a Gerd Hilger, na qual deseja “votos de um 96 maravilhoso. Cheio de Axé”, e se despede: “Seu velho e enfrentativo, Caio F.” (Abreu, 2002, p.347).

2.2 Vida e escrita: ensaios literários e encenação auto-bio-gráfica

2.2.1 A carta como exercício literário: crítica e subjetividade

Até aqui fizemos apontamentos e transcrições de trechos que contemplam a carreira de escritor pelo próprio punho de Caio Fernando Abreu, em sua vasta correspondência. Assim, temos um contato direto com o que representa a escrita e a literatura para aquele que confunde existência e escrita, e faz da vida um roteiro digno de ficção. Algumas cartas de Caio ainda se configuram como um verdadeiro *ensaio* sobre literatura, quando versam sobre sua própria obra ou sobre a obra de outros escritores. Um exemplo representativo desta característica da escrita epistolar de operar como lugar para a reflexão e a crítica literária é a carta dirigida a Hilda

Hilst, em 29 de abril de 1969. As pontuações críticas são tamanhas nessa missiva que ela seria publicada, quase na íntegra, no *Caderno de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, número 8, de outubro de 1999, todo dedicado à escritora.

A carta faz uma leitura crítica das narrativas que compõem o livro da autora, intitulado *Fluxo-floema*. Caio se utiliza da letra de Caetano Veloso, “É proibido proibir”, e estabelece uma relação entre a inovação e a renovação propostas pela música e o texto de Hilda: “acabei de ler recém, duas horas da tarde, de uma enfiada só, o *Osmo*, o *Unicórnio* e o *Lázaro*” (Abreu, 2002, p.363). “*Osmo*”, “*Lázaro*” e “*O unicórnio*” são as três narrativas às quais Hilda Hilst acrescenta “*Fluxo*” e “*Floema*”, que compõem o livro *Fluxo-Floema*. A leitura de Caio F. prossegue:

Sei que tu não gostas do Caetano, mas vai ter que desculpar a citação: tem uma música dele, “É proibido proibir”, em que ele aconselha a “derrubar as prateleiras, as estantes, louças, livros”, e fala que toda renovação tem que partir da destruição total, não só de valores pequeno-burgueses (as louças) ou materiais (as prateleiras e estantes), mas também de valores abstratos (os livros), de conceituações estéticas ou artísticas que viciaram a cuca do homem moderno – daí parte para o refrão, onde diz que é proibido proibir qualquer tentativa de renovação, que é proibido ter limitações morais ou quaisquer outras para que se possa fazer alguma coisa – e não somente em termos de arte – realmente nova. Bem, teu *Osmo* é exatamente isso (não somente o *Osmo*, mas todo o *Triângulo* – mas vou me deter nele porque ainda não tinha lido (Abreu, 2002, p.363).

A leitura de Caio é pertinente e busca estabelecer o porquê da renovação da ficção de Hilda, em que ela derruba prateleiras e propõe a destruição para a renovação:

Você bagunça o coreto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de toda estrutura já histórica de mal-entendidos literários. Você ignora a “torre de cristal”, o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. E isso é GENIAL, muié (Abreu, 2002, p.365-6).

E a leitura prossegue, partindo de uma situação particular de leitura para averiguações mais sérias e pontuais, como estas em que Caio estabelece uma comparação entre os escritores brasileiros naquele final da década de 60:

Toda essa satisfação para dizer que acho o *Osmo* é perfeito. Mas um perfeito novo, até agora: não aquela perfeição fria de, por exemplo, *A crônica da casa assassinada*, ou da *Maçã no escuro*. Essa é a perfeição cronometrada, medida, sólida, inabalável. Você faz o imperfeito insólito, o perfeito difuso. Não sei mais o que te dizer. Não conheço nada de tão novo na literatura brasileira como o teu *Triângulo*. Você vê o que temos: a coisa rasa, inexpressiva e jornalística de Dalton Trevisan- limitada; a dignidade marcial de Clarice – limitada; a impenetrabilidade e o regionalismo de (que Deus o tenha) Guimarães R – limitada; as tragédias familiares em que Lygia insiste e que Lúcio Cardoso já havia esgotado. E de repente você escreve um negócio (três negócios, *Unicórnio*, *Osmo* e *Lázaro*) com-ple-ta-men-te descontraído. Liberto da Silva. Sem barreiras morais, políticas, sem preocupação de tempo ou espaço. A liberdade total, mas não a liberdade de porra-louca que conduz, no máximo, ao vazio, mas a liberdade que diz coisas que podem-ser, podem-não-ser, que dá ao homem a noção do seu estar-solto no mundo. Você incomoda terrivelmente com essas três novelas (Abreu, 2002, p.365-6).

Em determinado ponto da carta-ensaio, Caio compara o texto de Hilda ao seu texto: “de tudo o que escrevi, só reconheço como uma tentativa de libertação *O ovo*, que tem muita coisa em comum com o *Osmo*. Talvez *A sereia*, mas acho que este ficou apenas no cômico, ao passo que *O ovo* transcende essas fronteiras e vai até o absurdo” (Abreu, 2002, p.367). As comparações e a proposta de libertação de padrões e limitações levam Caio à compreensão de que a literatura acompanha o tempo, e não é mais possível nem tempo nem literatura sólidos: Mas não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca. Estamos (os literatos) um passo, ou muitos passos, atrás da outras artes: veja a arte cinética, o cinema de Pasolini, de Polanski, o teatro de Beckett, de Ionesco, a música dos Mutantes” (Abreu, 2002, p.367). Aos poucos, a carta cede espaço para comentários sobre leituras teóricas, peças em cartaz, televisão e família. O eu se dilui nos vários assuntos tratados e a carta não perde o tom de ensaio, ao mesmo tempo em que o texto flui de um assunto ao outro com muita facilidade, resultando numa carta que traz a voz de Caio F., que se mistura com a crítica de livros, o dia-a-dia, a família, e ainda a movimentação cultural da cidade.

Outra missiva que também toma o tom de ensaio é a carta enviada a Zézim, na qual Caio trata do ato da escrita, do processo de criação do texto literário, aconselhando o amigo, respondendo a seus questionamentos e apontando projetos futuros, como já observamos anteriormente. De certa forma, o tom ensaístico está presente em muitas cartas, se consideramos o ensaio como um gênero que propicia um diálogo com o outro, tratando de determinando tema, quando o ensaísta exprime seu ponto de vista com certo embasamento teórico ou pessoal. Caio, ao longo de suas cartas, é aquele que se debruça sobre a arte e sobre a cultura em geral, tornando-se um crítico informal da literatura, da música, do teatro e do cinema. Não passaria incólume a ele nenhuma dessas manifestações, e Caio tece uma crítica dura, ainda que entusiástica, da obra de escritores, cineastas e músicos. A informalidade e, principalmente, a espontaneidade, a princípio, do missivista, o isentam do rigor acadêmico ou jornalístico, e imprime uma leitura que passa pelo viés da sinceridade, do cuidado, do detalhe, num texto descontraído, agradável, que se dilui facilmente entre outros assuntos, fragmentando-se e reagrupando-se em outros episódios. O que faz com que a crítica delimitada pela escrita entre missivistas opere como uma espécie de *suplemento*, no sentido derridiano, de soma e desestabilização de centros e unidades. Escrito no calor dos acontecimentos ou

motivado por pedidos e sugestões dos interlocutores, o texto crítico veiculado na carta carrega marcas de subjetividade, e faz desse aspecto uma de suas maiores características. Temos, assim, um texto marcado pelas impressões de gosto ou de emoções, o que não o diminui seu teor de seriedade e pertinência em apontamentos teóricos e culturais.

Tais apontamentos estão presentes em todas as cartas escritas por Caio Fernando Abreu, quando, de acordo com as circunstâncias e motivações da escrita e com o destinatário envolvido, o missivista-ensaísta varia o teor e o tom de *ensaio* sobre literatura e/ou cultura. Dificilmente, no entanto, haverá alguma carta escrita por Caio F. em que predomine ou exista apenas a discussão de assuntos que não tangenciam o universo da palavra e da cultura em geral. O próprio meio em que vivem e circulam os interlocutores-missivistas propicia a troca de assuntos literários e culturais, ainda que estes possam estar dissolvidos em meio à conversa fiada, ao tom de descontração e humor das cartas. Na carta a “conversa” se dá por escrito, o que, exige o exercício da palavra escrita para a formulação de perguntas, a construção e veiculação de ideias, ou simplesmente para atingir o objetivo primeiro de funcionalidade da carta. Caio F. toma a escrita como processo vital para ser amado e reconhecido; é imprescindível, então, a presença de livros, músicas, filmes e peças de teatro em suas longas conversas por cartas.

A carta como espaço para o ensaio, ou seja, como lugar para o debate de ideias e pensamentos, propicia um texto em diálogo com o outro e consigo mesmo, quando determinados assuntos proliferam numa dissertação sobre o estar no mundo e suas relações com o outro, a sociedade, a política e o Brasil, além dos assuntos relacionados à literatura. Assim, a carta é lugar para a experimentação de um discurso verbal sobre diversas questões que se reformulam a cada correspondência enviada. O tema tratado desliza de um assunto ao outro com facilidade e sutileza, e, muitas vezes, de um tema ou um comentário se desmembram os assuntos que beiram o tom do ensaio, que podem ser sobre a própria existência, sobre a interioridade do missivista, ou sobre questões de ordem política ou histórica. Muitas vezes o assunto tratado sem grandes pretensões na correspondência toma forma literária no conto ou, principalmente, na crônica, – como veremos mais adiante.

Um bom exemplo de carta-ensaio sobre a vida, a morte e a condição humana é a missiva enviada a Maria Adelaide Amaral, em 29 de outubro de 1984, na qual, a partir da leitura da peça teatral de autoria da escritora, *De braços abertos*,

Caio F. disserta sobre o amor, numa revelação do seu pensamento sobre a condição humana e sobre o seu eu. Nessa carta, “mistura-se” a vida do autor “com as pequenas coisas dos últimos tempos”. Caio escreve:

Fiquei todo abalado com o teu *De braços abertos*. Fiquei com perguntas assim: será que isso que a gente chama de *amor* se passa sempre fatalmente em dois níveis? O da fantasia, da emoção real, poética – e o da realidade que desbanca para a agressividade, para a dureza? Por que, na segunda-feira, eles (nós) não revelam a carência do fim de semana e se dizem coisas duras? Realmente, por que, afinal? Se não seria mais fácil se a verdade pudesse fluir? Um pouco mais além: mas será que a verdade poderia mesmo fluir? Será que *verdade e fluência* não se opõem, contrapõem?

E coisas como: amor existe mesmo? Ou só existe o permanecer de braços abertos, como no sonho de Luísa (esse sonho podia perfeitamente ser meu), pronto(a) a receber alguém que nem sequer chega a tomar forma? E quando alguém, no plano real, toma forma, a gente imediatamente projeta toda aquela emoção presa na garganta do sonho. E fatalmente se fode, porque está tentando adequar/ajustar um arquétipo, uma imagem e toda nossa infinita carência, nossa assustadora sede, a uma realidadezinha infinitamente inferior (Abreu, 2002, p.100).

Mistura-se então a leitura da peça com uma prosa que se abre para aquele mesmo que escreve e para o outro que lê, numa ânsia de conseguir se expressar por escrito: “estou te escrevendo querendo dizer uma porção de coisas que não sei se vou conseguir”. E a carta prossegue:

Como você consegue a medida exata da sutileza – como se o teu texto se movimentasse naquela região estreita, delicadíssima, do que a gente poderia chamar de *fimbria*. Nas fimbrias entre o desespero e a fé, entre o amor e o ódio, a luz e a treva e todos os opostos. É lindo e poderoso. Digo que não sei se tem sentido falar nisso porque acho talvez mais importante falar no que o espetáculo te deixa envolvido por dentro, no que ele provoca, atíça e traz à tona. Da vontade de amar. De amar de um jeito “certo”, que a gente não tem a menor idéia de qual poderia ser, se é que existe um. (...)

Há um grande gesto de bondade sua, de compreensão, se derramando sobre as personagens. Aí me lembra John Fante, do *Pergunte ao pó*, que foi o único livro que me fez chorar nos últimos anos. Como a tua peça também me fez. Chorar de compreensão meio estúpida pela perdição humana, pela nossa fragmentação, pelas nossas tentativas freqüentemente tão inábeis, mas tão sinceras também, de acertar, de fazer as coisas do melhor jeito. Aí volto às *fimbrias* de eu falava. Dei um soluço bandeiroso na hora em que fala “sabe o que eu faço aos sábados?” vejo televisão e como pizza (Abreu, 2002, p.101).

E Caio sinaliza: “Não sei se consigo te passar tudo que sinto. E vem misturado com minha vida, com minhas pequenas coisas dos últimos tempos” (Abreu, 2002, p.101). Nesse momento, a carta cede lugar, mais abertamente, para que o escritor fale de si e teça seus comentários e ideias:

Há quase dois meses, menos, vi a morte – e isso mudou muita coisa em mim. Está mudando. (...) Fiquei doente, estou fraco, frágil, choro pelos cantos. Voltei à terapia, estou remexendo coisas fundas, dolorosas, meio perdido, com uns problemas difíceis, materiais, de grana, de saúde, de solidão. E escolhendo não morrer, escolhendo continuar, de uma forma ainda meio cega, tortuosa, não racional. (...) Porque chega uma hora em que você tem que escolher a vida (...) Vou falar o óbvio de Eros e Thanatos, mas o impulso para amar, para encontrar e conhecer e mergulhar no outro, é o que nos traz para perto da vida. E é por isso que quando se está de braços abertos, se está dando as costas para a morte. Ou deixando,

calmamente quanto possível, que ela venha a seu tempo – porque fatalmente virá (Abreu, 2002, p.102).

Caio faria da carta o lugar para a crítica, para a dissertação sobre assuntos diversos, principalmente aqueles que transitam pelo universo da literatura e da cultura, aos quais mistura-se o estado do eu, e o texto literário se torna pretexto ou mote para dizer sobre si. Dessa forma, a carta é ensaio sobre literatura e ensaio sobre si mesmo, quando se tem uma construção verbal capaz de circunscrever o homem. Quando se tem a preocupação e a necessidade de escrever tudo, de dizer por escrito tudo que se pensa e tudo que se sente. Na impossibilidade desta totalidade e unidade, o que se tem são fragmentos que compõem o homem contemporâneo, também todo fragmentado. E a carta é por excelência uma forma toda fragmentada de compor o homem. Por isso representa, em seu montante, uma possibilidade de grafia de vida que, pelos rastros, vestígios e fragmentos, revela o homem “envelopado”. E cabe a nós a abertura do envelope.

2.2.2 A encenação autobiográfica: espaços biográficos e literários

Um pouco antes de sua morte, Caio F. escreveria de Porto Alegre para Flora Süssekind, a respeito das cartas de Ana Cristina César, morta em 1983. Em um texto curto e direto, o escritor assinala sua preocupação de tornar pública a “preciosa” correspondência da amiga: “Flora: vão finalmente as cartas de Ana C. São preciosas. (...) Tive uma ideia: essas cartas, na minha opinião, são tão belas que mereciam ser publicadas. Uma edição discreta, como o livro seu sobre as gavetas dela” (Abreu, 2002, p.341). Caio se refere ao livro-ensaio de Flora Süssekind, *Até segunda ordem não me risque nada*, no qual a autora trata dos inéditos guardados de Ana Cristina César. A pesquisadora toma como objeto de análise os rascunhos, correspondências, cadernos, apontamentos de traduções, desenhos, fragmentos, rabiscos e outros manuscritos da poeta. Uma espécie de invasão dos espaços e processos íntimos da construção do texto ou da tradução. De toda forma, uma explicitação da intenção literária e do instinto autobiográfico dos autores viscerais da década de 80. Caio, entretanto, aponta os motivos da sua sugestão de publicação das cartas da amiga: um, simplesmente pautado na “beleza” dos escritos, e o outro na “utilidade” para quem escreve. “Apenas acho que seria bonito

e útil para quem escreve”, resume o nosso grande missivista, naquele momento em que a morte lhe parece iminente e seu montante epistolar acumulava centenas de cartas, que logo também seriam publicadas com os mesmos pretextos de “beleza” e de “utilidade” dos escritos íntimos.

Consciente da importância da publicação da correspondência de escritores, numa carta enviada à Luciene Samôr, em 27 de novembro de 1995, Caio F. narra a história que envolve a doação de seu acervo de cartas de escritores a Sussekind: “Não jogo cartas fora. Remexendo gavetas, pastas, encontrei pelo menos umas 300 de escritores (nos escrevíamos muito nos anos 70, lembra?). Com pena de jogá-las fora, e sem espaço para guardá-las, ofereci-as à Flora Sússekind, da Fundação Casa de Ruy Barbosa, no Rio, cuja função é justamente organizar arquivos de escritores” (Abreu, 2002, p.338). O envolvimento com a publicação de cartas alheias faz nascer em nosso escritor o desejo de publicação. No final da carta a Luciene, numa espécie de P.S., Caio arremata: “Outra coisa. Nós nos escrevemos dezenas de cartas. Não sei se você guardou as minhas como guardei as suas. Se você guardou, uma idéia – após minha morte, claro – é você publicá-las. Vamos que eu me torne um mito literário (melancolicamente póstumo...). De qualquer forma, se você as tem são suas. É a minha herança para você” (Abreu, 2002, p.340).

A intenção de publicação de suas cartas, obviamente, passou por sua cabeça, em outros momentos. Pelo menos Caio sempre se preocupava com aquilo que escrevia a seus vários destinatários. Embora as cartas fossem, muitas vezes, tomadas de amenidades, havia uma preocupação constante com a linguagem. É por isso que sua correspondência guarda a “beleza” e a “utilidade” para estudiosos e leitores em geral. Se, por um lado, nos deparamos com um texto de escritor hábil com as palavras, o texto da carta se torna algo próximo da beleza e da fruição estética que a ficção pode suscitar; por outro lado, como escrito crítico e reflexivo sobre a escrita e a literatura, é ferramenta e material precioso e útil para estudiosos e pesquisadores.

Já em 1985, Caio F. demonstrava a preocupação com suas publicações póstumas, incluindo os escritos epistolares. Correspondendo-se com Jaqueline Cantore, assinalava:

Mas, ai, ai, ai. Marilene, venha me visitar. Está tudo tão direitinho naquele puta apê. Hoje recortei um anúncio de liquidação de camas & colchões. Amanhã fico rico e vou lá ver. (...) Quando você vier, leva outra mala de livros. Já leste carta tão besta? Pois é, vai saindo. Nas minhas obras póstumas, você jura que elimina as mais imbecis” (Abreu, 2002, p.127).

A escrita de cartas é, assim, uma forma de forjar uma máscara para a posteridade. Entretanto, a preocupação com a possível publicação não se torna maior que o próprio texto, pois a carta conserva as mais pertinentes características do gênero, entre elas, a descontração e amenidade da linguagem e dos assuntos. Mas, como bom ficcionista e ator, Caio sempre soube criar e interpretar vários personagens e papéis, além de ser um grande profissional na manipulação da linguagem.

De acordo com Marcos Antonio de Moraes,

A carta pressupõe dois componentes determinantes: o diálogo e a 'mise-en-scene'. Se o diálogo confere a cumplicidade sugerida por Mário [de Andrade], a encenação direciona a escrita, pois o missivista, consciente ou inconsciente, passa a atuar em face dos diversos destinatários, modificando-se com a intimidade ou se afirmando no discurso desejado" (Moraes, 2002, p.20).

Temos assim o "outro" como forma de referência de se construir ou encenar um eu. O diálogo e a encenação apontados por Moraes nos remetem à carta como sendo um espaço narcísico do "contar-se". Espaço fértil para fazer florescer a vaidade por meio da escrita testemunhal, íntima e performática. Daí a escrita epistolográfica ser uma grafia de vida que compreende as características e estilo próprios do diário íntimo, das memórias, da autobiografia, do ensaio e da autoficção. Em todas essas modalidades persiste a ideia de construção e encenação de um eu.

A carta impõe um leitor "real" e imediato, um interlocutor que funciona como uma espécie de espelho, e reflete toda a beleza do narciso-remetente. No entanto, esse mesmo interlocutor pode impor exigências e espelhar uma realidade dura e sincera demais, tal qual o Espelho para a madrasta de Branca de Neve. De qualquer forma, a escrita epistolográfica impõe um eu que se constrói pela escrita e dá-se a ver aos olhos do outro. E os olhos do outro não são apenas os olhos do destinatário, são também os "olhos da posteridade", que impõem o cuidado com a escrita e a omissão das cartas "mais imbecis", como bem assinala Caio F. No entanto, a seleção do que contar ocorre também no momento de escrita da carta.

Embora em uma carta a descrição de uma paisagem, o relato de um acontecimento, de uma vivência, a expressão de um sentimento tenham o cunho de veracidade, de não ficção, porque seu sujeito-de-enunciação é histórico, o material linguístico é submetido ao crivo altamente seletivo do escritor, que recria sua experiência pessoal. A este propósito, Jakobson lembra, oportunamente, que o ator, ao retirar a máscara, mostra sua maquiagem" (Angelides, 2001, p.23).

Com essa intenção, Mário de Andrade reflete sobre sua atividade de missivista:

[...] a mim também, como a todo sujeito que escreve cartas que não são apenas recados, me perturba sempre e me empobrece o problema infamante do “estilo epistolar”. Aquela pergunta desgraçada “não estarei fazendo literatura?”, “não estarei posando?”, me martiriza também a cada imagem que brota, a cada frase que ficou mais bem-feitinha, e o que é pior, a cada sentimento ou ideia mais nobre e mais intenso. É detestável, e muita coisa que prejudicará a naturalidade das minhas cartas, sobretudo sentimentos sequestrados, discrições estúpidas e processos, exageros, tudo vem de uma naturalidade falsa, criada sem pensar, ao léu da escrita pra amainar o ímpeto da sinceridade, da paixão, do amor [...]. Na verdade escrever carta, apesar da paixão sublime que é isso para mim, é também um suplício pra indivíduos tão sofisticados. Tão ‘malandros’, tão picquileites que nem nós, herdeiros do século passado (Andrade *apud* Moraes, 2002, p.20).

Talvez nossos escritores – tanto Mário como Caio – não quisessem fazer da escrita epistolar uma escrita propositalmente literária, mas dotados, os dois, do vício e do ofício da escrita, cedem, instintiva e inelutavelmente, aos caprichos da linguagem. E por ser espaço para a proliferação da vaidade e do exercício da escrita, a carta funde com muita naturalidade a personalidade literária e a personalidade humana, quando então os espaços biográficos e os espaços literários se entrecruzam, um cedendo lugar ao outro.

Escolhido o destinatário, o remetente se entrega ao ritual da escrita da carta. Diante do escolhido, ele sabe como se comportar, que roupa vestir e ornamentos acrescentar, ou seja, consciente ou inconscientemente, ele responde à questão: como quero ser visto por fulano ou sicrano. Para Silviano Santiago, “O nome do correspondente varia e gera um complexo sistema de dissolução do sujeito (Santiago, 2006, p.64). Assim, talvez, a carta seja espaço para a manifestação das múltiplas facetas do sujeito. Se continuarmos a tomar Mário de Andrade como exemplo, veremos os trezentos Mários dedicar-se à datilografia de suas inúmeras cartas aos seus inúmeros correspondentes. “Em cartas dirigidas a Carlos ou a Manuel Bandeira ou a Murilo Miranda, só a caligrafia de Mário, ou seja, a amizade, é a mesma. O resto é produto de pequenas, centrífugas e fascinantes traições” (Santiago, 2006, p. 64).

Mas, ao retornarmos a nosso objeto de estudo – a correspondência de Caio Fernando Abreu –, inquieta-nos a questão da assinatura. Quem é o Caio F. que assina uma significativa parcela das cartas? E quais os significados dos nomes femininos com os quais Caio Fernando Abreu se apelida e se dirige a algumas de suas confidentes? Nota-se, desde já, a possibilidade do jogo do eu ser outro, de ser personagem de si mesmo.

A convivência com o meio “letrado”, desde cedo, além de propiciar a Caio um leque de escritores e artistas com os quais passaria a se corresponder, influencia na

sua formação e o coloca dentro da cena cultural e literária do Brasil do final de século. Em 1969, morando pela primeira vez no Rio de Janeiro, Caio escreve a seus pais contando sobre esse universo novo que se descortina em sua vida:

Queridos pais, estou aqui desde domingo, verdadeiramente maravilhado com a beleza da cidade, a bondade e a simpatia das pessoas – tudo, enfim. (...) caí num meio de escritores, os mais famosos e badalados, e estou conhecendo todos, um por um: Clarice Lispector, Nélida Piñon, Reynaldo Jardim, Maria Alice Barroso, Walmir Ayala, Rose Chacel (Abreu, 2002, p.344).

A esse círculo de amizades, acrescenta-se, a cada viagem, a cada nova moradia, a cada livro lançado, um novo “amigo” e potencial correspondente. E, no montante da correspondência do escritor, seus destinatários se diluem ao longo da leitura das cartas, passando a interessar como peças que se movem e se juntam para a formação do móbil epistolar, que pode ser lido como romance ou crônica de uma vida.

Temos então os Caios que se dirigem aos seus amigos escritores ou artistas e aos seus pais e familiares. Importantes peças nesse móbil, os destinatários se tornam apenas pretexto para a tessitura de cada capítulo ou carta desse romance. Importa-nos, assim, o eu-Caio que se constrói a cada carta, desdobrando-se no eu-filho, fraternal, preocupado com a família; no eu-escritor-em-formação (principalmente aquele retratado na segunda parte do livro de Moriconi), que explicita seus anseios e temores em relação à profissão escolhida; o eu-escritor-consagrado, que disserta sobre o universo da palavra e da cultura, entre outros eus que se forjam e dissolvem conforme a situação, o conteúdo e o destinatário. Em todos esses Eus-Caios persiste uma figura humana e frágil, que ressoa ecos e destroços do seu tempo, o que nos faz nos deparar com um Caio místico e espiritualista, preocupado com o seu país; um Caio em apuros financeiros constantes; e, principalmente, um Caio solitário em busca de si e do outro, explicitando os encontros, desencontros e desastres amorosos. Fica, portanto, em todos os Caios a mesma caligrafia, ou seja, o mesmo sentimento de amizade.

Nessa leitura do romance epistolar de Caio Fernando Abreu interessam-nos as possibilidades de organização do móbil epistolar, partindo da organização e edição de sua correspondência por Ítalo Moriconi, numa inversão cronológica que privilegia, em cada parte do livro, o Caio em seu percurso de vida. Entre as várias possibilidades de organização da vasta correspondência do escritor, Moriconi não a separou por destinatários. Tomemos o Caio que se forja conforme a escolha do assunto e do destinatário. Adiantemos: o que realmente importava para Caio F. era

a escrita. Como parte de sua máquina de expressão, a atividade de missivista é impulsionada pelo desejo de comunicação: uma possível forma de afastar a solidão e estabelecer um diálogo com o outro, que amplia o entendimento de si, e preenche as folhas em branco.

Sem expressar na maioria dos casos um momento epifânico, a carta traz em si o desejo de traduzir um *tête-a-tête* sombrio e límpido em que o espelho tanto é a caligrafia (ou a “sensibilidade datilográfica”, como qualifica Mário) na folha de papel em branco, quanto é o correspondente. Ao se entregar ao amigo, o missivista nunca se distancia de si mesmo. O texto da carta é semelhante ao *alter ego* do escritor em busca de diálogo consigo e com o outro. Exercício de introspecção sim. Desde que se defina *introspecção* como aconselha Michel Foucault – antes de ser uma decifração do sujeito por ele próprio, a introspecção é uma abertura que o sujeito oferece ao outro sobre si mesmo (Santiago, 2006, p.64).

Aquele que assina a carta é sempre um eu-outro que se entrega ao outro-destinatário, mais livremente ou com mais cautela. Em todos os casos há um processo de desnudamento, que oscila entre o excesso de vestimenta e a exposição. Esse processo de oscilação opera por meio da linguagem, pela metáfora, quando a própria metáfora promove o efeito paradoxal de encobrir e mostrar ao mesmo tempo. Protegido o missivista e revelada a sua fragilidade, fraquezas e temores, uma vez escrita e enviada, a carta segue seu percurso sem volta, até o seu destino. Aguarda-se então a carta-resposta, numa ansiedade de querer ver-se mais na caligrafia do outro.

O móbile epistolar de Caio se forma apenas com sua correspondência ativa. Nossa leitura se dá numa sequência cronológica, sem as interrupções das cartas-respostas. Não nos desagrada a ausência da caligrafia dos destinatários, pois essa ausência reforça nossa ideia de que o mais importante na correspondência do autor é o ato em si da escrita, quando os destinatários apenas impulsionam a chave de máquina de expressão Caio F. A atividade epistolar é o exercício da sua atividade profissional e vital de escritor. Forja-se, sim, um Caio diferente a cada destinatário diferente. Mas no sentido de que o eu se adapta ao outro, também forjado pelo próprio remetente. Os correspondentes se tornam personagens: tanto o eu-remetente quanto o eu-destinatário são construções daquele que assina as cartas.

Poderíamos buscar as minúcias que distinguem os diversos Caios presentes nas cartas, conforme os seus destinatários. Separar seus correspondentes, lançar informações mais precisas e biográficas de cada um deles. Talvez para uma outra leitura essa estratégia poderia fazer aparecerem outros caminhos metodológicos e objetivos, que agora se distanciam dos nossos. O mais importante, como dito, é

perceber a construção que Caio faz de si e do outro, ao longo da escrita de suas cartas. Falamos da ausência da carta-resposta: mais uma vez ela não é necessária aqui, pois a escrita epistolar de Caio é autônoma, única e dotada de uma unidade que permite a formação do móbil epistolar. A possibilidade de um agrupamento diferente desse móbil a cada nova leitura desestabiliza centros e amplia o entendimento do sujeito e de sua obra, e, por sua vez, do tempo e do espaço que o circunscrevem.

De acordo com a organização de Moriconi, as cartas que compreendem o período de formação do escritor – que vão de 1965 a 1979 –, são assinadas como “Caio Fernando Abreu”, ou simplesmente como “Caio”. São cartas para os pais, para os amigos íntimos e para os amigos do meio letrado, pautadas na sua formação literária, nos planos e andanças pelo Brasil e na sua primeira viagem à Europa. Tais missivas constroem a imagem de um Caio frágil, mas decidido a fazer da literatura o seu caminho. As cartas dirigidas aos pais guardam uma grande ternura pela família, de filho que não quer ser motivo de preocupação, mas que, ao mesmo tempo, faz da missiva uma forma de comunicar acontecimentos desagradáveis, fazendo desta comunicação uma extensão da carência e da “manha” de filho para com os pais. Um exemplo disso é a carta de 13 de março de 1969, que Caio escreve de Massaguaçu, litoral norte de São Paulo, aos pais:

Queridos pai e mãe, deveria ter-lhes escrito há vários dias atrás, quase um mês – mas deixei para depois, pois não queria preocupá-los. Pensei que tudo se arranjasse mais tarde. Por favor, não se assustem nem com o nome do lugar ou onde estou nem com o início da carta. Não há nenhum problema horrível. (...) O chato é que fui despedido da Abril (Abreu, 2002, p.355).

Caio se estende numa longa carta em que “encena” com seriedade o quanto “encenava” ao escrever para os pais, mentindo e omitindo, portando: “Na hora de escrever para vocês, mentia muito, dizendo que estava tudo ótimo, que me dava às mil maravilhas, quando nada disso acontecia. Não cheguei a passar fome, mas a solidão e tristeza foram enormes” (Abreu, 2002, p.356). Entre notícias e explicações, Caio fala de seus trabalhos com a literatura e de seus planos futuros. As cartas para os pais sempre contiveram um espaço reservado para falar de sua carreira e de seus sonhos como escritor. Uma forma de, entre notícias desagradáveis sobre si sobre a situação precária do país, dizer que ainda se podia acreditar nele como filho, como alguém que um dia ainda seria amado e reconhecido pelo que escrevia.

Da casa de Maria Helena Cardoso, onde passou uma pequena temporada, Caio, em carta, além de noticiar seu deslumbramento com as pessoas e com a

“cidade maravilhosa”, escreve um texto com características que o aproximam do diário íntimo: “Bem, desculpem, estou escrevendo como se falasse comigo mesmo” (Abreu, 2002, p.375). Nesse estilo de conversa consigo mesmo, prossegue:

Acho que é só. São 6,30 da tarde. Na sala, Maria Helena vê novela pela televisão (até as escritoras adoram). Já tomei banho, fiz barba, daqui a pouco vou jantar e sair, teatro, cinema, bares. E as pessoas que passam por mim não saberão jamais que nasci em Santiago do Boqueirão e um dia fui estudar em Porto Alegre, que eu era tímido e agressivo, porque me achava horroroso com aquele bigodinho precoce(...). Tão estranho carregar uma vida inteira no corpo, e ninguém suspeitar dos traumas, das quedas, dos medos, dos choros (Abreu, 2002, p.377).

Caio, além do registro pontual de acontecimentos cotidianos, compõe comentários confessionais que o fazem pintar uma espécie de autorretrato de seu passado. Do trecho acima transcrito, podemos retirar uma citação que sintetiza a função da leitura e do estudo de cartas de escritores: (...) “Tão estranho carregar uma vida inteira no corpo, e ninguém suspeitar dos traumas, das quedas, dos medos, dos choros”. Ao tomarmos as cartas dos outros como sendo nossas, invadimos o espaço alheio, adentramos na intimidade e vasculhamos a “vida inteira” no “corpo da escrita”; e, então, nos damos conta dos traumas, quedas, medos e choros dos nossos correspondentes.

Toda carta é um pequeno eletrocardiograma. As menores palpitações da alma, seus abalos, seus cataclismos, são nele registrados, crivando de cumes e de vales profundos o traçado da pluma. Quem, então, inventará, para medir essas variações, a escala Richter da paixão? (Arrou-Vignod *apud* Moraes, 2009, p.132).

O contato com a intimidade do escritor, na leitura de sua correspondência – escritor que, muitas vezes, é alçado pela crítica e pelo público a um pedestal, como um ser inatingível –, o coloca em pé de igualdade com os demais humanos. Passamos a saber dos seus atos mais simples, corriqueiros, e, mais que isso, violamos o corpo que carrega os rastros e vestígios de uma vida inteira.

Caio tem seus pais, principalmente sua mãe, como grandes correspondentes por toda a vida. As cartas que chegavam ao Rio Grande do Sul, para os pais, eram uma forma de o filho se fazer presente, sentir-se mais perto. Da mesma forma, receber cartas dos pais era uma forma de carinho, de presença. Daí, o pedido: “Por favor, me escrevam sempre. Preciso demais do carinho de vocês. (...) Sobretudo, não sintam raiva de mim por eu ser assim inquieto, assim, ‘andejo’. Sem paradeiro” (Abreu, 2002, p.376). A carta para os pais cumpre, então, a função básica de levar e trazer a notícia, e de localizar o filho-nômade, inquieto e sem paradeiro. E é ainda, principalmente, forma de comunicar aos pais os acontecimentos que rondam a profissão de escritor do filho. Como dito, em todas as cartas aos pais, Caio relata

suas realizações literárias e seus planos futuros, como nesse trecho da carta enviada de Estocolmo, em 30 de maio de 1973:

Como li no recorte que o livro (*O Ovo Apunhalado*) seria publicado até o fim do ano, estou pensando em voltar mais ou menos em setembro, para o lançamento. Antes, dependendo de quanto levantar em dinheiro por aqui, tinha vontade de ir até a Grécia ou Ibiza, uma espanhola muito badalada. Queria lançar bem esse livro – acho que é minha oportunidade de ganhar dinheiro com a literatura (Abreu, 2002, p.448).

Portanto, as cartas assinadas por Caio-filho apontam o desejo de realização profissional e pessoal, e passam-nos a ideia do filho preocupado com a família, embora dela distante fisicamente, mas presente pelas cartas. Caio cumpre perfeitamente o “papel” de filho.

Já nas cartas endereçadas aos amigos, principalmente aqueles mais íntimos, o tom confessional se alarga, na mesma proporção em que se estendem a escrita e a literatura como assuntos discutidos. Nessas cartas se forja o Caio F. Cartas que compreendem uma profundidade literária e a revelação autobiográfica, entrecruzando espaços biográficos e espaços literários. Dessa forma, a correspondência converge para uma espécie de romance epistolar, que se torna a memória e a autobiografia do escritor. Ao mesmo tempo, sem separação, a grafia de vida se torna grafia de exercício literário. Temos, assim, a carta como diário, como conto ou como crônica, compondo o romance epistolar e fazendo vir à tona sua profundidade subjetiva.

A partir de 1983, Caio Fernando Abreu passa a assinar suas cartas como “Caio F.”, num jogo com a assinatura de Christiane F., adolescente alemã cujas experiências são relatadas no livro *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída*, lançado no Brasil em 1982. O livro, muitíssimo lido e comentado na década de 80, traz o relato do envolvimento da adolescente com o mundo das drogas e da prostituição. Caio Fernando Abreu parece aproveitar-se da coincidência das iniciais do seu segundo nome com o da protagonista do livro, o que lhe rende uma assinatura breve e impactante, em comunhão com a extensão da marginalidade e da luta pela sobrevivência de Christiane F. Se, por um lado, se estabelece uma relação direta entre os dois “personagens” de mesmo sobrenome no que diz respeito ao impacto do proibido, da vivência à margem dos padrões “corretos”, por outro, a relação também se estabelece pela exposição da intimidade nos relatos autobiográficos. O sucesso do relato autobiográfico da adolescente é a sinalização do terreno fértil, nos anos 80, para as publicações centradas na primeira pessoa.

Dado ao instinto autobiográfico e à identificação com os “marginalizados”, Caio usa a assinatura abreviada da adolescente drogada e prostituída que expõe publicamente sua vida como forma de agregar em torno do nome a condição de “ovelha negra” e o desejo da publicidade. O F. de Caio ou de Christiane remonta imediatamente à possibilidade do registro confessional, que assegura para a posteridade uma máscara ou um personagem que representa toda a geração da década de 80.

Conforme o conteúdo da carta ou o destinatário, Caio F. ainda acrescenta um aposto à sua assinatura, enfatizando o seu estado de alma no momento. Assim, para alguns de seus correspondentes, ele seria Caio F., o primo de Christiane, ou “The Christiane’s brother”, ou simplesmente “F.”, na maioria das vezes. Na breve carta de 26 de agosto de 1983, endereçada a Maria Adelaide Amaral, Caio envia o programa da montagem de sua peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*:

Levinha, querida, depois de 10 anos de proibição pela censura, saiu, vai aí o programa. Sou suspeito, claro, mas acho lindo”. Na carta comenta também sobre seus trabalhos atuais: “Estou no momento mergulhado na revisão das últimas provas do livro novo, o *Triângulo das Águas*, três novelas que chamo de “noturnos”, a sair em outubro pela Nova Fronteira (Abreu, 2002, p.61).

Nesta carta, por exemplo, o escritor assina como “Caio F, o primo intelectualizado de Christiane”. Se, por um lado, a brincadeira com o nome é apropriada ao destinatário – a amiga íntima Maria Adelaide Amaral –, por outro, reflete, além da intimidade, a satisfação do autor em relação aos seus trabalhos de ficção, relatados à amiga-escritora-intelectual. Na próxima carta que escreveria para a mesma Maria Adelaide Amaral, Caio F. assinaria como “o primo careta de Christiane”. Uma carta longa, na qual o escritor se detém no relato de suas atividades intelectuais e profissionais. entremeado de uma justificativa astrológica para determinados acontecimentos “esquisitos” que ocorrem na cidade do Rio de Janeiro e perpassam seu estado de alma. Enfim, a carta se resume num amontoado de informes sobre livros, amores e astrologia. O lado “careta” do primo de Christiane parece assinalar um Caio mais sereno, compenetrado e também intelectualizado, sem, no entanto, perder o grau de parentesco e identificação com a adolescente alemã do livro.

Em 09 de julho de 1984, Caio escreveria para Luciano Alabarse, dando conselhos para o rapaz e anunciando:

Tô trabalhando demais e morto de vontade de escrever minhas próprias histórias e sem tempo nenhum. Fui ver *Memórias do cárcere* e *La nave va*, adorei. Sinto falta de abraço e beijo na boca e mão na mão de namorado. Choro às vezes e durmo pesado. São Paulo é droga pesada. Sergião, o Bianchi, tristíssimo com a morte de

um amigo-irmão, de AIDS, em New York. Nuvens negras. Insistimos. Sobrevivemos (Abreu, 2002, p.85).

Na carta assinaria “Caio F. (atualmente em fase pouco F.)”. Já na carta de 20 de julho de 1984, também endereçada ao amigo Luciano, Caio assume-se “the Christiane’s brother”, e, com a autoridade de irmão, além de noticiar sobre o avanço da epidemia da Aids, aconselha: “Beije Guto por mim, e diga a ele para ter cuidado com a AIDS e overdose – são meus maiores meeeeeeeeeeeedodos (esse tipo de medo gravíssimo – você só consegue tapando o nariz com o polegar-e-o-indicador)” (Abreu, 2002, p.90).

A assinatura Caio F. acompanharia o escritor em quase todas as cartas que escreveria ao longo dos anos 80 e 90. Em 16 de agosto de 1994, numa carta direta e objetiva à amiga Maria Lídia Magliani, noticiaria sua condição de soropositivo: “Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV + (o que parece + chique...)”. A carta traz a assinatura de “Caio F. (finalmente um escritor positivo!)”. O trocadilho que o autor faz com a palavra positivo (com exclamação) remete ao Caio triste, cheio de lamentações durante toda a vida, e que, agora, por ironia, contaminado com HIV +, sente-se “equilibrado, sereno, e às vezes até feliz” (Abreu, 2002, p. 313), como descreve antes de terminar o texto. O F. de sua assinatura reforça-se com o diagnóstico da doença, o que o coloca numa situação de margem ainda maior. No entanto, no P.S. dessa mesma carta endereçada a Magliani, adverte: “Não se preocupe. Não fique triste. Tudo me parece muito lógico: Que outra morte eu poderia ter? É a minha cara! E futilidade sempre foi matéria de salvação: convenhamos que é muito moderno, muito in...” (p.313). O F. de sua assinatura, então, é forma de assimilação da modernidade, de incorporar o in, o estar dentro, de antecipar e fixar algumas das características do que viríamos chamar de pós-moderno.

Outra forma de Caio fazer jogos com nomes próprios seria a maneira como se dirige a Jacqueline Cantore, usando uma linguagem cômica, ora imitando o modo coloquial e agauchado de falar, ora chamando Jacqueline por diversos apelidos como Marilene, Anthea, Marlene. Da mesma forma, Caio, em algumas dessas cartas, assume codinomes femininos, principalmente o de Marilene, o que muitas vezes implica um jogo de espelhos, quando temos a escrita de Marilene para Marilene. Um exemplo disso é a carta de 26 de março de 1985, endereçada a Jacqueline Cantore, mas cujo vocativo é Marilene, que é também a assinatura dupla

de “Caio F. ou Marilene, Incendiária”. Na carta, cômica pelo relato que Caio faz de sua “aventura mais ardente”, o autor se dilui entre o humor e a seriedade dos fatos do momento – seja o estado crítico do presidente Tancredo Neves, sejam as conturbadas experiências no plano pessoal e profissional do escritor, seus trabalhos, suas traduções e sua luta para sobreviver como escritor no Brasil. A carta se inicia assim:

Marileeeeeeeeeene, sinto-me à beira de receber uma carta tua, mas não consigo me controlar de tanta novidade, chê. Então me ponho a escrever, 15 para as quatro de um dia paranóide (Tancredo está hospitalizado, na Glínigas daqui, dizem que levou um tiro do segurança, meeeeedo total – mas isso é pano de fundo social), eu aqui sozinho, após a saída de Hilda, the slave (Abreu, 2002, p.115).

Caio ou Marilene continua, então, a narrar sua aventura:

Bueno, vamos lá. S'as que ontem, segunda, esta Marilene aqui QUASE MORREU QUEIMADA? Estava ela no fogão, mui lépida, assando umas coxas de franga, quando eis senão que sente um odor estranho vindo das bandas do dito fogão. Ela estava, mui poeticamente, de costas para o fogão, observando aquela pêxa grávida no aquário, que não se decide a parir (vão ser arianos, os demônios, eu esperava pêxes de Pêxes, s'as?). Então me viro (observando a mudança espontânea & natural da terceira para a primera pessoa) e eis que, atrás do fogão, vejo CHAMAS ENORMES ATÉ QUASE O TETO. (...) Marilene, ousadíssima, queria avançar entre as chamas para DESLIGAR O FORNO (ela não tinha grana para comer e sua maior preocupação era que as coxas ficassem inutilizadas, Isto é, carbonizadas). (...) gritos, sussurros, gemidos, faniquito. Fumaça, cheiro de gás, “apaguem os cigarros!” (Marilene correu para seu quartinho e, num sopro, apagou a vela de sete dias, juro), & LABAREDAS CADA VEZ MAIS ALTAS. Bom, o extintor apagou tudo: espuma branca por toda a cozinha e toda a sala. E fim. Marilene foi espiar se a pêxa tinha abortado: raçuda, ela – continua grávida. Ai, tremedeira. Que medo (Abreu, 2002, p.115-116).

A pequena narrativa dentro da carta evidencia que Caio se vê como um personagem, intitulado Marilene, e oscila entre a primeira e a terceira pessoas. Além do humor, a pequena história mostra a intimidade entre Caio e a amiga. A ansiedade faz com que o autor escreva a carta antes da resposta da destinatária, o que imprime no texto a necessidade de diálogo constante de nosso escritor para com seus amigos. A carta se torna uma conversa “fiada”, que bem poderia ser feita pelo telefone (se não fossem os “impulsos caríssimos”), guardando na linguagem e no conteúdo suas características mais próximas do coloquial. A carta opera, portanto, como uma forma de aproximação entre as pessoas, conservando na escrita o registro pontual de acontecimentos que poderiam passar despercebidos ou simplesmente ignorados. Constitui-se como um discurso híbrido e em trânsito entre o escrito e o falado, entre o literário e o prosaico.

Há, porém, na conversa fiada o “pano de fundo social”, como Caio faz questão de destacar logo no início do texto. A carta recupera a memória perdida e, entre as trivialidades do que narra, desperta-nos para um passado que podemos

apenas conhecer pela narrativa oficial. A carta alheia coloca-nos em contato com a memória do outro, e passamos, assim, a comungar de um mesmo passado, ou a ver esse passado com outros olhos. Quando nos deparamos com a correspondência alheia, fazemos sempre da memória do outro uma memória nossa. Esse outro passa a ser, para nós, personagem, e nós, os leitores, vivemos a trama, como querem os textos de ficção.

Conforme Santiago: “No mesmo movimento em que o sujeito se abre ao outro para que este o conheça, ele também se dá a conhecer a si por si mesmo. A carta tem algo do diário íntimo e tem algo da prosa de ficção” (Santiago, 2006, p.76). Nesse lugar em que reside algo da prosa íntima do diário e algo da fruição da prosa de ficção, Caio estabelece a carta como um meio do exercício da escrita literária através da exploração de si como personagem. Tal procedimento amplia o jogo de máscaras da escrita epistolar; e, como se trata de uma escrita pretensiosamente literária, a carta ainda se aproxima do conto, da crônica ou dos capítulos de um romance.

Quando escrevo pra você é como se escrevesse pra mim mesmo – às vezes o jeito me escapa, e é então que as cartas ficam parecendo bestas. Tento ler, não consigo. Uma carta é difícil – imagine um conto. (...) Não consigo ser verdadeiro o tempo todo. Mas você me saca, eu sei (Abreu, 2002, p.455).

A confissão é para Vera Antoun, e está na carta escrita em Londres, no dia 19 de outubro de 1973. Uma longa carta entrecortada com trechos de letras de música ou poemas de Fernando Pessoa. A carta é dividida em dias: os fragmentos, os rastros e vestígios vão compondo o eu-remetente que se encontra em terra estrangeira. A preocupação de narrar os acontecimentos diários e a impressão sobre cidades e pessoas mesclam-se ao tom da linguagem confidencial. Misturam-se, na linguagem que oscila da carta ao diário íntimo, elementos diversos que fazem parte do dia-a-dia do remetente, que fazem emergir sentimentos mais profundos, confessos, expostos pela máscara da escrita:

London, 19/10/73

Outro dia senti frio na alma. Foi no Holland Park. Pisando num enorme tapete de folhas douradas. Aí senti o outono, o cinzento se acentuando nas coisas, as pessoas se virando para dentro – o inverno chegando depressa, um frio de rachar. Na alma mesmo. As tuas 1.001 cartas cheias de sunshine clareavam um pouco os dias, as transas. Que te dizer? Que te amo, que te esperarei um dia numa rodoviária, num aeroporto, que acredito, que consegues mexer dentro-dentro de mim? (Abreu, 2002, p.451)

[...]

21.10.73 – Domingo. Noite. Televisão ligada: Clark Gable, Homero e Augusto. Sempre entre pólos que não me agradam: o desbunde dum lado, a frescura do outro. Fico no meio. Sinto falta da solidão, de silêncio.

[...]

O domingo ta acabando – já é tarde – amanhã a gente começa de novo. Eu me sinto às vezes tão frágil, queria me debruçar em alguém, em alguma coisa. Alguma segurança. Invento estorinhas para mim mesmo, o tempo todo, me conforto, me dou força. Mas a sensação de estar sozinho não me larga.

[...] Ontem à noite fui a um meeting do gay liberation. Grotesco. Sabe o que eu sinto? Tem duas coisas me puxando, dois tipos de vida – e eu não quero nenhum deles. Quero um terceiro, o meu. (Abreu, 2002, p.456)

[...]

23.10.73 – Cansado. Trabalhando o dia inteiro na casa de uma grega. Marisa chegou com dois Ministers, milagrosamente descolados com uma brasileira encontrada ao acaso. Caminhei horas na chuva procurando Nelson, não encontrei. Ele não telefonou. Resultado: acho que vou mesmo alugar uma máquina de escrever, não dá mesmo para aguentar. (...) Tem um verso de Camões assim: “este amor ledado e cego que a tristeza não deixa durar muito” (...) Preciso machucar um pouco mais meu coração, doer um pouco mais meu corpo, fatigar meus olhos, leio Rimbaud e Cesar Vallejo, um peruano que morreu em Paris, com aguaceiro.

Odeio amar, não é engraçado? Amanhã tento de novo. Amar só é bom se doer. Parou de chover. Não sei qual é o deus padroeiro das cartas – mas de qualquer maneira a noite de hoje foi dedicada a ele. (...) Desculpe tanta sede, Tana insatisfação. Amanhã, amanhã recomeço. Te espero, te gosto, te beijo. Caio (Abreu, 2002, p.458).

As citações mostram-nos a carta como uma escrita para si, pontuando os dias e os sentimentos, numa espécie de diário de bordo. De fato, as cartas escritas no estrangeiro assumem esta feição: é a forma de Caio se sentir mais próximo daqueles que ama, assinando longas cartas que narram suas peripécias e apertos na terra alheia, além de a missiva ser o lugar de desabafo e de encontro consigo mesmo, numa escrita reveladora, confessional, quando os sentimentos de solidão, de não pertencimento e de desencontro fazem aflorar sentimentos ocultos ou potencializam determinadas emoções. Por isso, escrever cartas no estrangeiro tem um sabor diferente: para Caio, a carta é a única forma viável, naquele momento, de aproximação e de comunicação com sua terra natal. Aqui podemos recorrer à afirmação de Habermas, transcrita por Leonor Arfuch:

Escrevendo cartas – a carta como desabafo do coração, estampa fiel ou ‘visita da alma’ – o indivíduo se robustece em sua subjetividade”. Cartas entre amigo, para serem publicadas nos Periódicos, cartas de leitores, cartas literárias; o caráter dialógico adquire um peso determinante, na medida em que toda auto-observação parece requerer uma conexão “em parte curiosa, em parte empática, com as emoções anímicas do outro Eu. O diário se torna uma carta destinada ao remetente, a narração em primeira pessoa, um monólogo destinado ao receptor alheio (Habermas *apud* Arfuch, 2010, p.45).

As cartas passam a dar conta do presente, num registro do eu dirigido ao outro, ou seja, o eu, no seu modo de entendimento dos acontecimentos e na percepção dos sentimentos, se doa à percepção alheia. Assim, as cartas oscilam do registro banal, de observações corriqueiras, para momentos de introspecção, de reflexão e confissão, forjando-se um eu a partir da linguagem, que assume características literárias.

Com essas mesmas características será a carta enviada a Vera Antoun, escrita em Londres, na “insone manhã de abril [de 1974]”. Carta em que Caio abre o jogo com sua “namoradinha” e confessa-se indeciso em relação ao seu casamento e um possível filho com a moça. “E sou muito franco com você: tenho um componente homossexual muito forte” (Abreu, 2002, p.463). A longa carta, já explorada por nós, é também uma espécie de diário, com pontuações domésticas e revelações sentimentais, além de ceder espaço para um poema escrito por Caio, “depois duma bad lisérgica e dum papo muito duro com Serginho”:

Estavam ali as portas
 Janelas e varandas
 Estavam ali
 Na fronteira do olhar
 Onde o de dentro encontra
 Justamente com o de fora
 Nesse ponto exato
 Elas estavam: basta um gesto (Abreu, 2002, p.467).

O poema prossegue e, em determinado trecho, os versos sinalizam o jogo de introspecção e abertura para o outro, possibilitado pelo processo da escrita, deflagrando o momento de confissão que acaba por revelar o eu em sua nudez, como salientara Jacques Derrida:

Ali
 No imóvel do gesto que não fiz
 Como se pudesse
 Agora
 Escancarar portas e janelas
 Para sair nu pelas varandas
 Desvairado e nu
 Profeta, louco, infante (Abreu, 2002, p.469).

Com essas características, as cartas escritas no estrangeiro apresentam um misto de diário e confissão, numa revelação da intimidade – desejos, medos e solidão vivenciados por Caio naquela sua primeira aventura na Europa, na década de 1970. Essa experiência seria também registrada em “Lixo e purpurina”, contodiarío-carta composto por vários fragmentos escritos em Londres, no ano de 1974. Como assinala o próprio autor, o diário é “em parte verdadeiro, em parte ficção” (Abreu, 1995, p.107). É uma tentativa de “documentar aquele tempo com intensidade”, que o escritor deseja fazer com qualidade. A intensidade do vivido é documentada com o manejo da linguagem. Nesse ponto entrecruzam-se verdade e ficção, duas tonalidades que deixam a paisagem mais bonita, digna e prazerosa de se ver.

O pequeno e fragmentado diário complementa o registro documental e íntimo da experiência de Caio, na vivência dos seus mais profundos sentimentos nos

turbulentos anos 70. O que temos é a experiência única do sujeito vista pelas retinas de quem acompanha a história e a registra, fazendo surgir uma outra história. Rompem-se assim os grandes blocos narrativos, como já mencionamos, recorrendo a Michel Foucault. O diário e as cartas de Caio, nesse sentido, são a mais genuína e (des)pretensiosa forma de contar a história daquela década de 70.

“Lixo e purpurina” integra um dos contos selecionados pelo próprio autor para compor *Ovelhas negras*, publicado em 1995, um de seus últimos projetos executados. O título do conto-diário anuncia a contradição da experiência entre as dificuldades de se estabelecer no exílio e a possibilidade de ver algum brilho e “glamour” em meio a tanta dificuldade, fome e lixo. Narra a experiência coletiva dos forasteiros hippies na Europa da contracultura, do desbunde, do LSD, do rock, do amor e do sexo. O primeiro fragmento data de 27 de janeiro de 1974: “Encontrei este caderno numa *squatter-house* em Victoria, ontem à noite. Foi enviado da Índia para Mr. John Schwer Gummer, estava ainda dentro do envelope...”. Os dias se sucedem, e é narrada a experiência de conseguir uma casa para morar: “Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (Abreu, 1995, p.108); a experiência com as drogas: “Apareceu ópio, não sei de onde. Fumamos, alguns vomitaram. Fiquei deitado, imóvel. Tudo parecia perfeito. (...) mas depois inventaram de cheirar heroína em claro, não resisti, cheirei também. Acabou a perfeição do ópio, veio a náusea” (Abreu, 1995, p.115).

Entre os fragmentos que descrevem a vida dia-a-dia, encontram-se algumas “cartas” pontuando os acontecimentos. O registro do dia 31 de janeiro é uma “Carta do espaço sideral para não ser enviada a Angie”: o eu-remetente conduz sua interlocutora “pela mão pelas escadas dos quatro andares com uma vela roxa iluminando o caminho”. E a carta, em um único parágrafo, é toda pautada no desejo do remetente: “Vem para que eu possa recuperar sorrisos, pintar teu olho escuro com *kol*, salpicar tua cara com purpurina dourada, rezar, gritar, cantar, fazer qualquer coisa, desde que você venha, para que meu coração não permaneça esse poço frio sem lua refletida” (Abreu, 1995, p.111).

A solidão e o desejo ganham uma versão metaforizada, na linguagem literária da carta, que não é para ser enviada, tornando-se um diálogo do eu com o outro, guardado nas páginas secretas do diário publicado. Nos registros do dia 19 de

março, o autor endereça uma carta à “Querida mãe”. As notícias de que está tudo bem contrariam a “verdade” relatada nos dias anteriores. No entanto, a carta para sua mãe é uma forma de suavizar os acontecimentos mais aterrorizadores, exigindo do remetente a máscara de filho, e é também, por sua vez, o relato do mesmo desejo de que tudo seja melhor com a “primavera que começa depois de amanhã”. Se, na correspondência de Caio, observamos o estilo da linguagem do diário compondo suas missivas, aqui nos deparamos com o oposto: o estilo epistolar ajudar a compor o diário, a preencher a narrativa dos dias. Por fim, nota-se que as barreiras da escrita íntima se desmoronam ou se diluem para dar conta do eu e garantir a “intensidade” e a “qualidade” dos relatos, como tanto anseia e preza nosso escritor.

“Lixo e purpurina”, publicado em um livro de contos, obriga-nos a ler os fragmentos do diário do autor como ficção. No entanto, o diário funciona como um *suplemento* para os acontecimentos narrados nas cartas enviadas pelo autor aos seus destinatários naquele período de vida na Europa. Ou seja, o conto-diário suplementa os registros dos acontecimentos veiculados na correspondência e se mostra como parte da máquina de expressão Caio F., do mesmo modo que as crônicas suplementam parte da correspondência, sendo muitas vezes duas tomadas de uma mesma cena, cada uma guardando as características próprias do seu gênero, e fazendo essas características se diluírem nos textos, para dar conta da ânsia do registro da vida, com intensidade e qualidade.

2.3 Cartas para além do muro: notícias sobre o corpo e a alma

Para Foucault, a carta como forma de levar notícias torna-se um lugar especial para falar daquilo que acomete o corpo e a alma:

As notícias de saúde fazem tradicionalmente parte das correspondências. Pouco a pouco, porém, adquirem a dimensão de uma descrição detalhada das sensações corpóreas, das impressões de mal estar, das diversas perturbações que terão podido experimentar. (...) Por vezes também se trata de relembrar os efeitos do corpo sobre a alma, a ação exercida por esta em retorno, ou a cura do primeiro pelos cuidados prestados à segunda (Foucault, 1992, p.153).

É assim que o gênero epistolar seria um lugar privilegiado para Caio Fernando Abreu tratar de assuntos delicados relacionados tanto ao corpo quanto ao espírito. Seu montante epistolar nos dá uma dimensão do homem em sua fragilidade

e em suas superações. A escrita de cartas pontua desde a solidão, o mal-estar passageiro, a tristeza e depressão até as crises sentimentais. Dá-nos, também, uma dimensão do que foi a epidemia da Aids, nos anos 80 e 90, tanto no que se refere ao sentimento coletivo diante da doença, quanto no que se refere ao próprio sentimento de quem se torna soropositivo. Dessa forma, temos um percurso do registro das dores pessoais do escritor e das metáforas para dar conta da Aids.

Como assuntos rotineiros da correspondência, a saúde e a doença são temas prediletos para a exploração da intimidade, definindo o contorno das máscaras e as feições do remetente. Para Caio F., a doença se torna, além de possibilidade de exposição íntima, tema de exploração literária, fazendo confluir para uma única zona uma escrita pretensiosamente literária e subjetiva. Essa característica de unir uma escrita íntima a uma escrita literária se aplicará principalmente em suas crônicas publicadas em revistas e jornais, na primeira metade da década de 1990, período em que o escritor confirma o diagnóstico positivo para o vírus HIV. Antes disso, porém, ao analisarmos seu montante epistolar, nos damos conta de seu estado de ânimo, que se alinha com os outros setores da sua vida. Na carta que escreve a sua mãe, em março de 1965, primeira temporada longe de casa, Caio recorre à doença como forma de reforçar o quanto se sentia triste como aluno no Instituto de Porto Alegre. No fim da carta destaca: “Estou com muita dor de cabeça, tive uma tontura há pouco, nem sei se forma sentido o que estou escrevendo” (Abreu, 2002, p.352). De certa forma, as cartas relacionam todas as atribulações que recaem sobre o corpo. Pontuam-se, assim, dores de cabeça e resfriados, ressacas físicas e morais, o efeito das drogas e do álcool, a escassez e a falta daquilo que proporcionaria uma vida mais saudável. Além do medo, das limitações, da carência e da solidão que rebatem a alma e enfraquecem o corpo:

Passei coisas difíceis. Fui demitido da Bloch e estive preso por porte de drogas. Depois disso, voltei para cá e, durante algum tempo, mergulhei numa série de viagens lisérgicas, de onde saí mais confuso do que nunca. Perdi minha identidade, me desconheci. Passei um mês inteiro trancado no quarto sentindo dor. Não exatamente sentindo, mas sendo dor, sem falar com ninguém sem pensar nada, sem fazer nada (Abreu, 2002, p.423).

Temos, no romance da vida de Caio contado por meio de sua correspondência, as metáforas para as doenças físicas e para aquelas de ordem social, que poderiam ter o nome de pobreza, falta de educação, abuso de poder, inflação, corrupção e todos os males de um país, já tão bem “celebrado” por Renato Russo, na canção “Perfeição”:

Vamos celebrar nossa justiça
 A ganância e a difamação
 Vamos celebrar os preconceitos
 O voto dos analfabetos
 Comemorar a água podre
 E todos os impostos
 Queimadas, mentiras
 Sequestros⁶

As cartas também mostram as dores da escrita, suas imposições e desconfortos. Mostram também o mal crônico da falta de dinheiro, que sempre perseguiu Caio. Em contrapartida, a carta levaria a boa nova: “Queridos pai e mãe, esta é uma carta só de boas notícias, portanto, preparem-se. Em primeiro lugar A MINHA VOZ MELHOROU!!! Foi uma mudança completa: estou com uma voz muito bonita, grave, forte, perfeitamente normal” (Abreu, 2002, p.383). Mesmo com mais de 20 anos de idade, Caio mantinha uma voz esganiçada, estranha, que lhe causava vergonha e incômodo. A missiva prossegue, narrando o fato extraordinário e repentino de sua voz ter adquirido o som lânguido, grave, “perfeitamente normal”.

Mas a correspondência seria, além de tudo, uma forma de noticiar para os amigos íntimos e para o público em geral o estado de ânimo diante da vida. Seu montante epistolar dá-nos o diagnóstico do sujeito e do Brasil por quase três décadas. Em junho de 1983, Caio escreve a Jacqueline Cantore sobre a morte do estilista Markito por AIDS, que seria a primeira morte pela doença reconhecida publicamente no Brasil: “[Avelina] chorou muito ontem quando vimos a morte de Markito – ao que se sabe por AIDS, a peste gay, depressão” (Abreu, 2002, p.54). A partir de então a vida e obra de Caio seriam marcadas pela vivência da Aids. Suas cartas nos informam sobre a invasão da doença no Brasil, como ela vai afetando diretamente a vida e o comportamento das pessoas, vindo a ser um dos grandes obstáculos dos anos 80, principalmente para aqueles egressos da contracultura dos anos 70, que poderiam agora, livres da peste da ditadura militar, vivenciar a liberdade dos corpos, do sexo e dos amores.

Um ano depois de comentar a morte de Markito, Caio relata a doença mais de perto, quando ela começa fazer vítimas no seu círculo de amizades: “São Paulo é droga pesada. Sergião, O Bianchini, tristíssimo coma morte de um amigo-irmão, de AIDS, em New York. Nuvens negras. Insistimos. Sobrevivemos” (Abreu, 2002, p.85). Mais adiante, Caio comenta: “Como anda a história da AIDS por aí? Aqui acalmou,

⁶ Legião Urbana. “Perfeição”. In – *O descobrimento do Brasil*.

mas correm uns horrores vezenquando, há duas semanas foi um amigo-de-um-amigo, quer dizer, foi-se. Vezenquando faço fantasias paranóica-depressivas, andei promíscuo demais. Ah que ânsia de pureza, e meeeeeeeedo da marca de Caim” (Abreu, 2002, p.89). Aos poucos, a Aids vai invadindo o mundo e provocando mudanças de comportamento. Envolve ainda em preconceitos, medos, insegurança, a doença se torna uma realidade no mundo inteiro: “É então, quando essa peste começa a sair das páginas dos jornais para atingir pessoas conhecidas, que você pára e pensa ‘meu Deus, a tal doença parece que existe mesmo’” (Abreu, 2002, p.107). Com “fantasias paranóica-depressivas”, como relata a Luciano Alabarse, em fevereiro de 1985, suas suspeitas mais tarde seriam confirmadas pelo diagnóstico positivo para o vírus HIV. Desde então, suspeitas, medos, exames, mortes de amigos, noticiário, tudo o que envolve a doença seria transformado em material discursivo. A Aids se transforma em discurso ficcional, quando a literatura ensaia a dura realidade da vida e dá-nos uma dimensão do que acomete o corpo e a alma daqueles que se sentem ameaçados pela doença.

A carta, então, é o lugar do desabafo. Também para Luciano Alabarse, Caio mostra sua indignação diante do preconceito ao qual foram submetidos os homossexuais, devido à Aids, principalmente pelo fato de, nos primeiros anos da epidemia, a doença estar associada diretamente à homossexualidade. Conhecida como peste ou câncer gay, esta dimensão do preconceito é denunciada na fala de Caio: “paranóia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste – ninguém se toca mais. E o que você faz com os seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar?” (Abreu, 2002, p.123).

A Aids também passa a ser um tema explorado por Caio na sua ficção. A novela “Pela Noite”, escrita entre os anos de 1981 e 83, publicada em *Triângulos das águas*, é provavelmente, como aponta Marcelo Secron Bessa, o primeiro texto da literatura brasileira a tematizar a Aids. Os estudos deste autor, em sua complexidade e seriedade, dão-nos a dimensão da relação entre autobiografia e Aids e de como a literatura (des)constrói a doença⁷. O que nos interessa aqui é o gênero epistolar como forma de traçar o percurso da doença e dos sentimentos por

⁷ Cf. *Os perigosos: autobiografia e AIDS e Histórias positivas: a Aids (des)construindo a literatura*, de Marcelo Secron Bessa.

ela destilados, seja na forma mais prosaica ou num tom metafórico e ficcional próprio da literatura.

No final dos anos 80, assistiríamos à crônica da morte anunciada de um dos principais ícones daquela década: Cazuzza. O cantor e compositor, soropositivo, seria a figura mais notória contaminada pela doença no Brasil de então. A sua coragem e exposição, bem como seu “instinto de animal autobiográfico”, fizeram com que sua doença, assim como a de Caio, fosse tornada pública:

Cazuzza. As's que ele me dedicou “Só as mães são felizes” no show aqui de SP? Fiquei num exibimento insuportável: foi o maior elogio de toda mi perra vida. Aí dar uns amassinhos nele, no final. Luciano, Cazuzinha está com nó máximo 50 quilos. Lindo, vital, sereno. Mas você olha a cara dele e vê a cara da morte. O que pira a gente é que, você sabe, a morte está viva. Foi lindo. Ritual de vida e morte, naquele menino definhando em cima de um palco. Não é mórbido, não. Dá vontade de viver e rouba o medo. Cazuzza te joga na cara os anos 80, plenos de veneno (Abreu, 2002, p.162).

A cena cultural e literária do Brasil dos anos 80 tem em Cazuzza, Renato Russo e Caio Fernando Abreu um importante registro testemunho-confessional-literário da Aids, na vida e na literatura. Ítalo Moriconi considera os poetas Cazuzza e Renato Russo como “almas irmãs de Caio em matéria de destino e expressão artística” (Moriconi, 2002, p.13). A letra de “Só as mães são felizes”, dedicada a Caio por Cazuzza, retoma a questão de vida e arte entrelaçadas, tal como o poeta beat Jack Kerouac faz no ritmo e intimidades de seus relatos. Ao homenagear ‘todas as pessoas diferentes e poetas’, Cazuzza se coloca no meio deles, ressignificando seus diálogos, com propostas poéticas de outras épocas, dando sentido para a experiência dos “malditos” da travessia dos oitenta e de outras travessias. Os companheiros de travessia pelos registros poéticos, ficcionais e pessoais (cartas, depoimentos, entrevistas) oferecem-nos um valioso registro da história da Aids, contada em suas rupturas específicas.

Caio, desde que a Aids confirma sua primeira morte no Brasil, desconfia em alguns momentos da possibilidade de estar contaminado. Muito dessa desconfiança é resultado de todo preconceito e estigma que os homossexuais sofreriam, quando a doença foi associada a uma sexualidade que não fosse a “normal” heterossexualidade, como vimos em alguns momentos de sua missiva. A “paranóia-depressiva” também resulta do seu comportamento: “Andei muito cadela no Brasil”. Convivendo com a insegurança e o medo, com boatos e desconfianças em torno do

seu estado de saúde, na volta da Europa em 1994, Caio confirma ser portador do HIV. Escreve para Maria Lídia Magliani, em 16 de agosto de 1994:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV + (o que me parece + chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana... (...)

Maria Lídia, nunca pensei ou *sempre* pensei: por contas e histórico infeccioso feito com o médico, tenho isso há dez anos.

E pasme. Estou bem. Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de *determinar prioridades*. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazuza, Hervé Guibert, Cyrill Collard (Abreu, 2002, p.311-2).

Caio Assina “Caio F. (finalmente um escritor positivo!)”. Publicaria, a partir de 21 de agosto de 1994, uma trilogia de crônicas no jornal *Estado de S. Paulo* – no qual mantinha uma coluna quinzenalmente –, em que tornava pública a sua condição de soropositivo. As três crônicas tomam a forma do gênero epistolar para levar as notícias de saúde ao destinatário-público-leitor. Publicadas na coletânea de crônicas *Pequenas epifanias* (1996), organização póstuma de Gil França Veloso, as cartas-crônicas extrapolam a linguagem simples e prosaica que muitas cartas assumem, e engendram uma linguagem literária e metafórica.

2.4 Pos Scriptum

Questões epistemológicas relativas ao tratamento dos gêneros fazem-nos recorrer a um programa de leitura que tenta, no mínimo, não deixar passarem despercebidos aspectos relevantes confidenciados na correspondência, sejam eles concernentes à possibilidade de “desvendar” os mistérios do universo da criação literária, aproximando-nos da gênese dos trabalhos e compactuando com as motivações da criação; sejam eles de caráter factual e histórico, apresentando-nos uma “revelação” sobre os personagens do mundo literário, reais ou ficcionais.

O estudo da correspondência evidencia que a carta ainda permite uma análise mais acirrada, teórica, sobre o próprio funcionamento do gênero. Um programa que muitas vezes se torna insuficiente ou inútil, quando, de fato, investimos na leitura desses escritos. A riqueza e a complexidade dos temas e assuntos ali tratados, numa linguagem que toma formas e sutilezas de gêneros diversos, nos levam para veredas não antes previstas no mapa de leituras. Desviamos-nos do caminho de análise, como passamos com facilidade de um assunto ao outro, quando estamos escrevendo uma carta. Quando pensamos que

as questões foram respondidas, um *pos scriptum* altera todo o sentido anterior. Um *p.s.* pode acionar as engrenagens do móbile epistolar e novas combinações e deslocamentos nos colocam diante de um novo autor, de uma nova carta, de questões novas.

A descontinuidade e rupturas próprias das cartas provocam, muitas vezes, uma leitura crítica de igual característica. Nesse sentido, as cartas vão sempre operar como *suplemento* para a obra literária, um valor novo que se acrescenta à soma de leituras infindáveis. Um novo fator que se acrescenta à soma, sem, no entanto, qualquer possibilidade de totalizar um valor. Esse novo fator afasta cada vez mais a possibilidade de totalização da obra e do sujeito ou dos sujeitos que a compõem. As cartas desestabilizam qualquer unidade, anulam qualquer tentativa de homogeneização. Por isso, em sua *suplementaridade*, as cartas nos dão uma visão nova, por diversos ângulos, da cultura, do homem, da sua obra, da história, da política do tempo em que elas são confidenciais. O ir e vir das cartas, no seu tempo de escrita, no seu tempo de envio e chegada, dá-nos uma ideia da movimentação das peças do jogo. Tal movimentação se assemelha muito ao processo de leitura crítica e de escrita sobre a correspondência. Nesse trajeto, quanta carta desviada, quantos acontecimentos novos, quanta diferença entre o sujeito que escreve e o sujeito que recebe uma resposta!

Falar sobre cartas é quase como escrevê-las. Empreendemo-nos numa carta-ensaio em que juramos ser breves, pontuais, honestos. Prometemos ainda uma leitura apoiada em determinado aporte teórico, apresentamos um mapa da trilha na qual pretendemos nos aventurar. Mas, a cada linha lida ou escrita, uma surpresa, um assunto novo, um novo sujeito. Sem mapa preciso, é no desvio que se encontra o melhor da viagem. Caio F., o senhor das viagens, o sujeito do trânsito, talvez nos ajude em nossa travessia quando uma próxima carta chegar.

3 PEQUENAS EPIFANIAS: PRETENSÃO LITERÁRIA E REVELAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA

Quem me compra um jardim /com flores?/ borboletas de muitas cores,/ lavadeiras e passarinhos, /ovos verdes e azuis nos ninhos?

Cecília Meireles

Desde seu caráter historiográfico – relacionado à origem da palavra: *khronos* –, aos dias de hoje, a crônica passou por transformações e modificações que a moldaram em um gênero literário tipicamente brasileiro. Alinhada aos feitos de ordem histórica e cronológica, a crônica tratou primeiramente de povos e genealogias, a exemplo do livro “Crônicas”, da *Bíblia*, dedicado à história do povo hebreu, e os escritos de Heródoto, ou do próprio imperador Julio César, com suas crônicas de guerra.

Fernão Lopes, nosso primeiro cronista em língua portuguesa, teria se dedicado à história de Portugal, com domínio e manejo da linguagem. Inspirando-se em seu estilo, seus conterrâneos enveredariam, no século XVI, pelo relato dos feitos e descobertas das viagens ultramarinas. As crônicas dos viajantes comunicam, com estilo e zelo, os avanços e descobertas de novas terras e povos. Citamos, mais uma vez, Pero Vaz de Caminha, com suas crônicas de viagem, no estilo de linguagem que guarda as características da carta e da crônica, enquanto texto com intenção de levar a notícia e de ser registro de fatos históricos.

No entanto, será com o desenvolvimento da imprensa que o gênero crônica começará a ser forjado no Brasil, até tomar a forma e as características que conhecemos hoje. A relação próxima entre o jornalismo e a literatura retoma os primórdios da imprensa no Brasil, quando sabemos que muitos dos nossos escritores foram fundadores de jornais e mantiveram funções como editores, redatores ou apenas como colaboradores assíduos nesse novo meio de comunicação.

A crônica ganha seu espaço de publicação nos rodapés dos jornais, nos folhetins. “O folhetim era a crônica, mas também a novela ou o romance, quando publicado em jornal” (Coutinho, 1986, p.124). Machado de Assis será um dos direcionadores da transformação da crônica para os moldes atuais. Deixando de ser apenas relato histórico, este tipo de texto passaria a dar conta da vida cotidiana, dos assuntos políticos, sociais e literários. Num tom ligeiro, descontraído e bem humorado, Machado, em “O nascimento da crônica”, de 1 de novembro de 1877,

comenta na própria crônica a possível origem do gênero, esboçando características que viriam ser cada vez mais apreendidas pelos novos cronistas:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às propélicas amatórias do dito morador, e ao resto, era coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica (Assis, 2007, p.27).

Outros escritores dessa época também se destacariam como cronistas, como José de Alencar e Olavo Bilac. A crônica passa então a dar conta da intensidade das transformações da sociedade, do desenvolvimento das cidades, e da própria evolução da imprensa e da linguagem jornalística. Na passagem para o século XX, João do Rio se destaca como cronista da cidade do Rio de Janeiro. Com este autor a crônica ganha feições literárias, muitas vezes se aproximando do conto, na mistura de matéria jornalística e ficção.

Há em João do Rio o momento de passagem do contrapeso da crônica com o jornalismo. A partir desse momento, a crônica vai deixar esse mapeamento da realidade para os profissionais da imprensa. Se até ali, a crônica arejava o jornal com a reflexão e devaneios do escritor sobre os acontecimentos e transformações da cidade, chegando ao limite de estabelecer uma crônica-jornalística, com métodos de investigação da realidade como no caso de João do Rio, agora ela irá se colocar do outro lado da balança. Todas as transformações sociais, culturais e econômicas, que possibilitaram a João do Rio buscar nas ruas as informações para a construção e redação dessa nova realidade, são captadas dentro de um processo de constituição de um espaço mediador cultural (Cortez, 2005)⁸.

Porém, em meados do século XX, a crônica se moldaria definitivamente como gênero brasileiro, ganhando a atenção, naquele momento, dos nossos principais escritores modernistas. Adotariam o gênero figuras como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Raquel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade. “Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso”, aponta Antônio Candido (Candido, 1992, p.17). O crítico considera Rubem Braga “o cronista”. Braga se destacou quase que exclusivamente como cronista, dedicando-se ao gênero como nenhum outro de nossos escritores, e formatou, de vez, a crônica moderna e “brasileira”.

Com espaço garantido nos jornais, o gênero se popularizou entre nós. Muitos escritores se aproximariam do seu público por meio da crônica, mediada pelo jornal, que entre manchetes e a urgência da notícia, garantia um momento de descontração e de leveza no “bate-papo” com o leitor.

⁸ Disponível em http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem16/COLE_1720.pdf, acessado em 12/12/2011.

Ou seja, mesmo durante todo o processo de industrialização da imprensa, da profissionalização da reportagem e da atividade jornalística, os escritores não são expurgados, mas reorganizados. Isso se dá, dentro da ótica do espaço mediador cultural, porque talvez não seja possível extirpar algo que é constituinte de sua formação (Cortez, 2005)⁹.

O espaço garantido para a crônica nos jornais e a boa aceitação do público-leitor garantem ao gênero sua sobrevivência por todo o século XX, reunindo cada vez mais escritores que contribuiriam com os textos semanais. Ao time já mencionado, juntam-se os nomes Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Cecília Meireles, José Carlos Oliveira, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Heitor Cony, Mário Prata, Caio Fernando Abreu. A lista se alastra, mas ficamos somente nesses nomes, a título de exemplificação.

Ao moldar-se ao “jeito” brasileiro, a crônica se caracteriza por um estilo de texto que engloba assuntos distintos e diversificados, abrindo-se para uma infinidade de temas, mas que faz ainda permanecer a característica apontada por Coutinho ao designar a crônica como gênero literário de prosa, “ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos sem importância, ou na crítica de pessoas” (Coutinho, 1986, p.121)

Nos anos 80 e 90, ao assinar suas crônicas em jornais e em algumas revistas, Caio Fernando Abreu empreende-se numa modalidade de texto em que o teor autobiográfico e a pretensão literária formatam sua escrita num tom que oscila entre a confiança íntima e o retrato do Brasil do seu tempo. As crônicas são os textos em que estão presentes características dos mais diversos gêneros literários aos quais se dedicou o autor. São antes de tudo o exercício da escrita que guarda vestígios de outros tipos de escrita, na urgência e efemeridade da publicação em jornais. Uma espécie de carta, em que se pode encontrar a diversidade de assuntos abordados; uma conversa ao pé do ouvido do leitor; o ensaio crítico de sua própria obra, da literatura em geral, de si mesmo e do Brasil. Entre a trivialidade da conversa, linhas que pontuam, a cada edição, uma travessia poética, na qual está presente uma importante bagagem sobre a obra, o homem e o Brasil do fim de século. Nesse sentido, as crônicas de Caio fazem parte de sua máquina de expressão, e fornecem, tanto pelas características formais do gênero quanto pelo

⁹ CORTEZ. Disponível em http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anais17/txtcompletos/sem16/COLE_1720.pdf, acessado em 12/12/2011.

conteúdo e estilo próprio do autor, elementos que nos ajudam a compreender de que modo a escrita ultrapassa os muros, convertendo-se em “grandes” epifanias.

As crônicas, ao lado das cartas e dos contos publicados em *Ovelhas Negras* (1995), apontam os desdobramentos do eu na escrita de Caio F., assinalando o ir-remediável da sua invenção autobiográfica. Configuram-se, assim, como bagagem imprescindível para a compreensão da travessia poética de sua obra no fim do século XX. Tomamos para leitura e análise as crônicas publicadas numa organização póstuma de Gil França Veloso, de 1996, logo após a morte do autor. Sob o título de *Pequenas epifanias*, o livro guarda parcela essencial dos textos publicados entre os anos de 1986 a 1989 e de 1992 a 1995, no jornal *O Estado de S. Paulo*.

Interessa-nos uma leitura que privilegie o caráter “epistolar” das crônicas, no diálogo ao pé do ouvido do leitor, quando o assunto se dilui e se distrai na simplicidade e aparente banalidade, entre confidências e amenidades diversas. Ao tratar da crônica como carta, verifica-se também de que modo os textos assimilam características de outros gêneros. Como é próprio da crônica, na sua oscilação e ambiguidade textual, os textos de Caio agrupam características de sua habilidade literária com o desenvolvimento da carreira de jornalista. Dessa forma, tais textos resultam da sua essência de escritor e de comunicador, no embate de uma escrita que é o relato da urgência versus a efemeridade do jornal. Caio escreve textos que se tornam registro, confissão, documento e literatura.

As crônicas de Caio F., como parte de sua máquina de expressão, são o contar de um narrador nômade, que vivencia e transmite a experiência de um sábio contador que avança por terras desconhecidas, ou que transmite o olhar sobre a velha terra em que reside, ainda que transitoriamente. As cartas mapeiam o espírito nômade de Caio; as crônicas também o fazem, de forma aberta e próxima do calor dos acontecimentos. Esses textos são travessia, marcação de mudanças de estações. Assim, a crônica como avanço do tempo e registro desse tempo sinaliza os “Agostos” da vida de Caio e os efeitos da lua, do sol, das chuvas e das pragas sobre seus jardins. Como em um manual de jardineiro ou de poeta, Caio narra as estações e espera setembro com suas primaveras. O relato da urgência se transforma no testemunho da aceitação e da esperança de dias melhores. É, de fato, o roteiro daquilo que é ir-remediável...

As duas epígrafes que abrem o livro¹⁰, uma do próprio autor e a outra da amiga e poeta Hilda Hilst, assinalam o caráter de urgência e esperança que marca as crônicas. O canto como sinônimo da escrita mostrar-se-á em varias passagens, tal como em sua correspondência. As crônicas, principalmente aquelas escritas na primeira metade da década de 1990 – período em que Caio se vê cada vez mais ameaçado por um diagnóstico positivo da doença que lhe ronda desde os anos 80 –, fazem da escrita solução, salvação e esperança. Algo recorrente em nosso autor, que aproxima cada vez mais obra e vida, no sentido de que a escrita é algo vital para sua sobrevivência, é o caminho e o destino irremediável. Ou “ir-remediável” – como sugere o próprio Caio, 25 anos depois da sua estreia como escritor, ao fazer um balanço da sua trajetória¹¹, apontando aquilo que poderia ser consertado, aquilo que se desvia do trajeto predefinido, aquilo que é *remediado* pelo próprio percurso, o *ir* da vida, entrelaçada pela escrita como salvação. Ao tomarmos a explicação de Caio para o título do seu primeiro livro, em suas bodas de prata com a literatura, poderemos também explorar o que, em sua obra, reflete e reafirma significados e metáforas que guardam a palavra *ir-remediável*.

Avançemos por partes. Retomemos, assim, as epígrafes de *Pequenas Epifanias*. A escolha de tais dizeres para a coletânea organizada postumamente pelo amigo de Caio já é uma leitura dos textos que ali, selecionados, se agrupam. Uma leitura que anuncia, como dissemos, o caráter de urgência e de esperança que aqueles escritos carregam e sobrecarregam. Do próprio escritor é a primeira epígrafe: “Continuo a pensar que quando tudo parece sem saída, sempre se pode cantar. Por essa razão escrevo” (Abreu, 2006, p.19). O canto como salvação. A salvação implicaria a urgência, uma urgência que mira o presente, e o aceita, quando as palavras recolhem as coisas mais simples, mais pueris, mais cotidianas para tecer o texto. Não que o resultado seja um texto fácil, tolo e infantil. Mas um texto que guarda a simplicidade, o lúdico e o belo que residem nas coisas do dia a dia e das crianças. Ao descrever seu jardim e sua amizade e carinho para com as flores, já no quase fim da vida, Caio se converte em jardineiro e se comporta como criança, que sabe ver pela primeira vez. O olhar, na obra de Caio, perfaz o caminho

¹⁰ Escolhidas pelo organizador do livro, Gil França Veloso.

¹¹ Em 1995, Caio reedita seu primeiro livro de contos, *O inventário do ir-remediável*. No prefácio da nova edição, comenta: “Por que retomá-lo, 25 anos depois? Primeiro, ainda acredito nele. Segundo, é praticamente um novo livro. Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e até o título mudou, passando da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser consertado?)” (Abreu, 1996, p.6).

daquilo que ele nomeia como ir-remediável; pelo olhar de viajante, ele tece a narrativa que contém a riqueza de quem vivencia e sabe contar. Que volta para contar. Caio é o narrador viajante, que corre o mundo e tece as histórias, como evidencia a sua vasta correspondência; e, depois, é o narrador sedentário, que volta, cansado e doente, e conta o que sabe, o que ouviu, e aquilo que aprenderá com as flores, tal como é narrado em suas crônicas.

“Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas... Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade. A esperança”: assina a segunda epígrafe Hilda Hilst, escritora-amiga de Caio, cujos versos, aqui, apontam um caminho de leitura crítica para este trabalho. É preciso insistir no canto. Ao ser imperativo, ainda que a escrita possa desfazer e desconstruir caminhos e sustentações, é o canto que converte o desgosto em esperança; é a escrita que faz com que o vivido ou inventado seja *verdade*. É o canto que se afina com a esperança. Assim serão os textos assinados por Caio e publicados nos jornais, moldados de acordo com o espaço da coluna reservada ao autor, dentro das limitações estruturais, que não prejudicam o fluir e o conteúdo do texto, e explodem numa verdade que se abre de *par e em par*, como quisera Cortázar sobre o conto. Sendo Caio um hábil manipulador da narrativa curta, a crônica é a assimilação do seu lado jornalista com o seu feitio de contador. Esses textos se condensam para explodir numa realidade maior, que ultrapassa o espaço e o tempo de publicação.

Cantar do começo ao fim: escrever do começo ao fim: esse foi, sim, um roteiro de vida e de dedicação de Caio Fernando. O “como se fosse verdade”, que escreve Hilda, pode ser traduzido no empenho da criação literária, na dedicação, na verdade, de toda criação verbal empreendida pelo autor, e na transformação de um simples fato, de uma pequena observação em uma grande história de ficção. Ou de um simples desabafo ou confidência pessoal num texto fruído e instigante, tal como são suas cartas.

A escrita mantém vivo. É a razão de cantar. A urgência das crônicas se assemelha à urgência da criação. A escrita como assimilação da nossa condição de mortais, e conseqüentemente, a celebração da arte como continuidade e imortalidade. O desejo íntimo de perpetuação, de fixação do vivido – e do não-vivido principalmente – pelo verbo. A carne se faz verbo.

Mas entendamos a urgência em Caio não como o desespero, ou a luta desenfreada e frenética contra o tempo perdido ou o tempo que não para. Pelo

contrário. A urgência se converte em serenidade; daí ser possível cuidar de um jardim e aprender com os girassóis. E até mesmo com as pragas, lesmas e formigas. Veremos, mais adiante, no próprio texto de Caio, esse aprendizado.

3.1 Cartas para além do muro: crônicas da vida íntima

Como “gênero menor”, a crônica, aponta Antonio Candido, apresenta características que fazem dela um gênero que flui com naturalidade e despreensão. A linguagem e o conteúdo que contornam e dão forma a esse tipo de texto aproximam-se mais do leitor, conferindo valor e apreço a um gênero literário muito difundido entre nós:

Principalmente porque 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 certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (Candido, 1992, p.13).

A crônica não se deixa levar pela vaidade nem pelo exagero. É por isso simples e humilde, sem topetes e pedestais, “e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (Candido, 1992, p.14). A leveza da linguagem e a naturalidade dos mais diversos assuntos ali comentados, divulgados, trabalhados e explorados, aproximam o leitor do texto, e, por sua vez, também daquele que o assina. O leitor sente-se em casa com a crônica. O escritor tem um público imediato que recebe os textos periodicamente. Assim, a crônica, muitas vezes, dialoga com o público-leitor e se torna, conforme o tema tratado, uma conversa ao pé-de-ouvido. O diálogo toma a forma de uma leve e breve carta.

Muitas das crônicas de Caio são uma espécie de carta escrita para o público-leitor-cativo, ou uma escrita para si mesmo, antes de tudo. As mesmas características apontadas para os escritos epistolares também se ajustam a muitas dessas crônicas. O fato, porém, de a crônica vir a público, ou melhor, ser escrita para a publicação imediata, faz com que, em Caio, os textos tenham o esmero, o cuidado e a pretensão literária (o que ocorre também muitas vezes na correspondência do nosso autor). Como Caio é um autor consciente do seu papel de escritor e de jornalista, o gênero crônica favorece o desenvolvimento dessa escrita que muitas vezes fica no meio termo ou engloba tantas outras características de outros gêneros.

“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” (Abreu, 2006, p.34). O comentário direto ao leitor cruza a crônica, fazendo o leitor participar daquilo que faz parte do mundo do eu-cronista. A cumplicidade e a pressuposição da recepção vão aos poucos criando o diálogo com “aquele que o lê”. À vontade, as crônicas oscilam entre o trato literário e a naturalidade da missiva. Ao final da crônica de 27 de agosto de 1986, com o título “Quando setembro vier”, abre-se um “P.S” para o comentário direto ao leitor: “PS: Andaram falando que minhas crônicas estavam tristes demais. Aí escrevi esta, pra variar um pouco. Pois como já dizia Cecília/Mia Farrow em *Rosa púrpura do Cairo*: ‘Encontrei o amor. Ele não é real, mas que se há de fazer? A gente não pode ter tudo na vida...’” (Abreu, 2006, p.39).

Mais do que considerar o leitor, – e a possibilidade de ouvi-lo –, a crônica possibilita alterar o roteiro de uma escrita já definida, tornando-se um meio de resposta para os leitores e de diálogo com eles. Nesse sentido, as crônicas de Caio são o meio mais imediato de conversa com o público. Algumas crônicas se tornam cartas abertas ao público, ou cartas um tanto herméticas que, aos poucos, vão se desvelando, descortinando a metáfora, expondo o corpo, contando confidências, desnudando-se. Assim foi, por exemplo, a estratégia de confissão adotada por Caio quando se descobriu portador do vírus HIV: as três crônicas-cartas que o escritor utiliza para fazer a revelação partem da escrita ficcional, metafórica e hermética para chegar à confissão nua e crua de sua situação.

Em 16 de março de 1989, fora publicada a última crônica desta “temporada” da década de 80 – já que Caio voltaria a contribuir com os jornais, de forma regular, apenas em 1993. Devido ao distanciamento temporal, talvez se percebam certas diferenças de estilo e conteúdo que marcam as crônicas nos dois distintos períodos. Portanto, os dois blocos de crônicas ainda permitem uma leitura que pode apontar diferenças e semelhanças entre os textos que acompanham cada uma das décadas em que as crônicas se inscrevem, bem como apontar aquilo que se torna mais característico no modo de conceber a escrita e perceber a vida e vice-versa. A crônica em questão se intitula “Carta Anônima”, e tem a seguinte instrução de leitura: “Para ler ao som de melodia sentimental, de Villa-Lobos, cantada por Olivia Byington”. A crônica-carta inicia-se em primeira pessoa e se direciona para o interlocutor “você”. São anônimos, tanto o eu que escreve, quanto o destinatário que lê. Centrada no eu o tempo todo, a carta se estende em forma de confissão e

exposição do corpo de pensamento. Apesar dos pesares, do cansaço e do trabalho, o eu ainda pensa em seu interlocutor, esse “você”, que é forma de se dirigir a todos e a cada um de forma particular. Recurso que cria uma relação de proximidade entre os interlocutores, que se mostram ao mesmo tempo anônimos, mas íntimos, cúmplices, na troca de confidências e assuntos tão pessoais. A crônica é ainda o exercício de uma escrita ficcional, literária. O mesmo material manuseado por Caio em seus contos e em suas cartas está presente no texto: a solidão, o desejo, o amor e sua ausência – que se faz presença no momento em que se escreve, quando a letra preenche o vazio da vida e os desajustes da solidão e dos desencontros. A instrução de leitura guiada pela melodia sentimental de Villa-Lobos é também elemento que se ajusta à máquina de expressão Caio Fernando Abreu. A música é, em toda a obra de Caio, presença que ajuda a preencher a falta e a desesperança. É forma de amenizar o que é dolorido por demais, e encher a letra de som, *suplementando* o texto, que se torna melódico, por isso poético. Suas narrativas são muitas vezes prosa-poética, um verdadeiro canto.

A crônica-carta é quase um conto, é mais que a escrita de um diário íntimo, é mais elaborada que uma simples carta. É ainda poesia pelo tratamento cuidadoso com as palavras. Flui porque é melódica. E é tudo isso porque quer preencher o vazio, porque é desejo que se sedimenta em verbo; por isso é confidencial, mas é desejo universal; por isso é anônima, por isso é de um em particular, mas de todos os outros também, cuja identificação se encontra no “você”. Esse procedimento foi muitas vezes utilizado por Caio: uma forma de construir um texto literário, mas sem provocar o distanciamento do público, sem muitos rodeios, mas pontuado de beleza e cuidado estético.

A forma epistolar presente nas crônicas será ainda mais explorada pelo autor, em 1994, quando anuncia publicamente que é soropositivo. Na trilogia de crônicas intituladas como “Primeira carta além do muro”, “Segunda carta além do muro” e “Última carta além do muro”, Caio, leva a notícia, para seus correspondentes, do seu estado de alma e de corpo, depois que recebe o diagnóstico de que é portador do vírus da Aids. Numa atitude de coragem, que ressalta a cumplicidade com os leitores e a confiança neles, o escritor dá sua cara à tapa, num texto altamente autobiográfico e confessional, revestido de uma linguagem refinada e literária, em que o eu torna-se personagem de si mesmo e ensaia um texto tecido com fios da própria vivência.

A “Primeira carta além do muro” – cujo título guarda a vontade de que a notícia extrapole barreiras e chegue ao público, assim como era o desejo de recepção da sua literatura – anuncia: “Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela” (Abreu, 2006, p.106). Se antes vida e escrita quase se confundiam em Caio, que tão bem soubera os “jeitos de escrever” sobre a vida, agora as cartas mostram a tentativa de aprendizado para os jeitos de escrever sobre a doença e a morte. O doloroso da escrita, que muitas vezes faz os demônios saltarem na superfície do texto e nas entrelinhas, deixa de ser uma simples metáfora: “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 McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora” (Abreu, 2006, p.106). Essa primeira carta se completa com uma linguagem metafórica que des-vela as sensações da dor de escrever quando se tem as “mãos feridas, cheias de fios e tubos plásticos”. A carta é, na verdade, um aprendizado, a busca de falar claramente sobre essa coisa estranha que aconteceu. Sem qualquer menção direta à Aids, o autor termina sem revelar, mas antecipando que outro texto viria, obviamente – era ainda primeira carta que ele lançava além dos muros, pois “A única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever” (Abreu, 2006, p.108).

A segunda carta-crônica mostra um eu no caminho do inferno que encontra anjos, querubins em todos os estilos e formas. Revela-se, mais uma vez, um sujeito em trânsito, no caminho, da mesma forma que o Caio da “vida real” e os personagens da sua ficção. O passar das horas mostra anjos da manhã, da tarde e da noite. Entre eles se encontram “anjos debochados do meio da tarde que vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall”. Enumera-se uma lista de personagens reais que se foram, num sonho que parece fazer do inferno um lugar colorido e tomado de música e dança. As metáforas desta carta ainda preservam seu emissor daquilo de trágico que ela tem como missão anunciar. Já a

Última carta para além dos muros” mostra um eu-emissor que sabe não mais poder adiar as notícias que devem atravessar o muro. “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". Sem mais rodeios metafóricos, Caio se revela HIV positivo: "voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo (Abreu, 2006, p.112).

Animais autobiográficos cedem ao instinto de contar a própria vida. As cartas trazem então a notícia do corpo e do espírito. Ao optar pelo gênero epistolar para tecer suas crônicas autobiográficas num jornal de circulação nacional, Caio se equipara a Cazuzza na exposição de seu estado de saúde. A confissão já é em si um desejo de absolvição, de perdão. Como sujeitos-autores-personagens da década de 80, Cazuzza, Renato Russo e Caio F. persistem na travessia, uma travessia dolorosa, mas encontram na literatura e na música formas de torná-la poética.

As crônicas mostram este lugar privilegiado da carta para falar do eu, antes de tudo para si mesmo e depois para o outro que a recebe. É também um desenvolvimento da escrita literária por meio de um gênero abertamente autobiográfico. Quando Caio estabelece a escrita como salvação, repetidas vezes, ele quer, na verdade, mesmo declarando-se publicamente portador do HIV, que a atenção maior não seja dada a sua condição de "contaminado". Nota-se uma atenção exagerada a esta condição, em detrimento da sua literatura, por parte da mídia da época. Em carta a Magliani, ainda em 1994, registra sua indignação: "O telefone não pára de tocar, querem entrevistas para todo canto sobre estar-com-AIDS. Me recuso – quando o 'gancho' é o vírus pelo vírus. Argh. Quero falar do meu trabalho, pô! Se perco o pé acabo no sofá da Hebe dizendo coisas do tipo ah, o HIV é uma gracinha..." (Abreu, 2002, p.315). Talvez por isso é que, ao serem tematizadas tantas vezes em sua obra, a Aids e a condição de estar doente foram tão bem ficcionalizadas em uma linguagem metafórica, altamente trabalhada.

Aquela oportunidade de determinar prioridades que veio junto com a descoberta da sua doença permitiu que Caio cuidasse de seu jardim e que escrevesse mais ainda: "escrevo, escrevo, escrevo. Quando paro, ando de bicicleta, cuido do jardim (explodiu em girassóis, alamandas, petúnias e gladiólos – está lindo), faço yoga e leio a Biografia de Lispector..." (Abreu, 2002, p.122). Nesta mesma carta a Luciene Samôr, escreve: "ando com uma felicidade doída, consciente do fugaz, do frágil". Caio se despede em carta no primeiro dia do ano de 1996: "96 para mim será ano de recolhimento, estudo, muita literatura. Se Deus quiser e ele quer. Perdoa os longos silêncios de 95. Mas meu tempo, escasso, é

todo ocupado com a saúde, o jardim e a literatura. Te amo muito” (Abreu, 2002, p.347).

Antonio Candido afirma que “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas” (Candido, 1992, p.14). Nesse sentido, podemos perceber o quanto a escrita de uma crônica por um escritor reconhecido, em forma de carta, publicada em um jornal de circulação nacional, tendo como tema o anúncio de sua condição de portador do vírus de uma doença vista por olhos mais que preconceituosos pela sociedade, é uma forma de “restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, como bem ressalta Candido. De forma geral, a escrita opera desta maneira em Caio F.: escrever é um processo que permite restabelecer outras dimensões para o que foi vivido, para aquilo que se desejaria viver. Pensar assim nos ajuda a entender a relação entre sua obra e sua vida. Não que seus textos sejam apenas, ou totalmente, autobiográficos. Não se trata de uma proposta simples de contar a vida. Mas é um processo de criação que envolve o vivido, que não se distancia do sentimento mais íntimo, mais delicado e precioso, mas não é o relato desse sentimento, na busca de rima de amor e dor. É um processo desenfreado, autônomo, que envolve o eu na sua construção e exige uma doação carnal e emocional. Isso faz o texto ser maior que o homem. Interessamos o texto; não a relação factual e fatal entre vida e obra. A obra reverte esse fatalismo, e torna possível o impossível, o impensável e até o inefável. Em Caio é a carne que se faz verbo e habita entre nós.

Consciente do papel da escrita e do seu papel de escritor, Caio escreve a crônica com o intuito de dar a notícia, de forma abrangente, de tal jeito que ela ultrapasse os muros que cercam seu segredo, suas dores e angústias, e leve algo além de simples confissão; ele faz do texto não um simples relato confidencial, mas um texto ficcional e literário. Assim é também aquela que seria a sua última crônica, publicada em 24 de dezembro de 1995, em *O Estado de S. Paulo*, com o título que remete às crônicas-cartas que anunciam sua condição de soropositivo: “Mais uma carta além do muro”. O eu do texto é apenas pretexto para a escrita, para o trabalho de elaboração da crônica, que leva suas características de carta, no formato de uma crônica, e com a linguagem do conto. Entrelaçam-se, dessa maneira, elementos pessoais, vivências e experiências íntimas que acabam por se desdobrar em material ficcional. Do entrelaçamento interessa o resultado: um texto

ficcional. No processo envolve-se o eu, que se autoficcionaliza. A ficção ultrapassa o mero relato pessoal, e se torna muito maior que o sujeito.

A carta que deseja ir além dos muros leva o estado de alma do sujeito que a conta e transmite a experiência desse sujeito em seu estado doente e febril. A história se desdobra numa narrativa curta, que começa pela descrição de um encontro, pontuado por mistérios e comparações, e acaba por surpreender o leitor, no final. O enredo poderia ser resumido no encontro do sujeito com a morte, numa espécie de espelho onde se vê a si próprio o tempo todo. Uma imagem que ultrapassa traços físicos e permite a constatação do que se fez e, principalmente, de tudo que ainda está por fazer: “grito também: Senhor, não agora, porque eu não quero que seja agora. Minhas histórias não escritas, meu jardim? Desafiei Deus, sinto muito, era a única maneira de me salvar” (Abreu, 2006, p.200). Pautado em comparações e metáforas, o texto toma um tom apocalíptico, não apenas pelo fim que anuncia, mas pelo estilo de composição, numa linguagem pouco clara, porque metafórica, com comparações que dialogam com a própria literatura, com a mitologia e com a cultura em geral. A morte ou a vida (como saberemos no final) teria a cara de atrizes como Fernanda Montenegro, ou os artifícios da escrita de Adélia Prado, Hilda Hilst ou Ferreira Gullar. Ou as dores e beleza e cores de Frida Kahlo. Ao tentar pintar a cara da morte, o escritor pontua também uma leitura desses autores e sua obra; a condensação da metáfora pode causar entusiasmo “com o glamour dessas comparações” e se abrir para uma leitura crítica mais ampla:

Era, sim, uma cara de verdade. A de Simone Signoret no final, lembra? A de Irene papas, Anna Magnani, Fernanda Montenegro. Sem artifícios, crua. Adélia Prado, Jeanne Moreau. Uma cara que se conquista e ousa, que a vida traça, impõe e esculpe fundo em lascas e vincos feitos num mapa em relevo. Anouk Aimée, Marguerite Duras, Vanessa Redgrave (Abreu, 2006, p.199).

O texto evidencia, nos parágrafos finais, o encontro cinematográfico, ou onírico ou “surreal”, entre o eu e a “Indesejada das gentes”, quando “depois, emergindo do coma artificial da morfina, cateteres enfiados nas veias, nunca mais a vi”. O encontro, porém, ainda será fatal, porque inevitável: “Não temo que volte um dia. E voltará, sina de todo o humano. E sei, sabemos perfeitamente quem é essa cara nossa de cada dia, sempre à espreita. Alguém - ninguém é essa cara de cada dia, sempre à espreita”. No final da crônica, após um brinde a “todas as coisas que o Senhor pôs na terra para nosso deleite e terror”, brinda-se a vida. E conclui o cronista: “talvez seja esse o nome daquele cara, e não o que você imaginou”. Assim é revelado o encontro com a vida e não com a morte, “embora sejam iguais.

Sinônimos, indissociáveis” (Abreu, 2006, p.201). Ou, como cantaria Cazuzza: “Eu via a cara da morte, e ela estava viva”.

Se por um lado, a crônica em formato de carta centraliza-se no eu, por outro Caio soube explorar, por meio de sua atividade de cronista, a dimensão política e social do gênero. A crônica, atenta aos acontecimentos do seu tempo, registra também os anseios da coletividade. Assim, Caio escreve uma carta-crônica aberta ao “Caro senhor presidente eleito Fernando Henrique Cardoso”. De Hamburgo, o autor enumera os desejos e esperanças de um eu individual, mas que assinala o desejo da multidão de brasileiros. A carta não é um texto formal, enfadonho, com verbos e palavras cuidadosamente escolhidos; pelo contrário, estrutura-se de uma “maneira meio estabanada”, a qual o remetente justifica: “Sei que é uma ousadia dirigir-me ao senhor assim, desta maneira meio estabanada. Aprendi na escola, há tantos anos que já esqueci, que deveria dirigir-me ao senhor como “Vossa Excelência” ou algo assim. Mas hoje, ao despertar muito cedo neste Hotel Schwanemwik (...), me surpreendi pensando com força e fé no senhor e no Brasil” (p.115). Mais uma vez o que motiva a escrita da carta é algo bastante pessoal e casual; esse eu, agora representante do *nós*, os brasileiros, também ficcionaliza-se, ao tomar a escrita da carta de forma estabanada, e até infantil. A maneira estabanada e infantil traduz o jeito da “gente humilde”. A linguagem, aqui, como se o eu fosse realmente a voz da nação, não poderia se cristalizar na formalidade de um português “culto”. A carta elenca pedidos de segurança, trabalho, educação, saúde para o Brasil. Salieta ainda o passado vergonhoso do país: “vem do golpe militar que cortou os sonhos de geração inteira; vem daquela morte misteriosa de Tancredo Neves; vem do desastre de José Sarney e principalmente vergonhosa catástrofe que foi Fernando Collor. Vem muito antes disso, talvez desde que os colonizadores mataram nossos índios, dizimaram nossas matas, levaram nosso ouro” (Abreu, 2006, p.116).

A crônica em forma de carta dirigida ao presidente eleito, naquele momento tão marcante para a história do Brasil, faz com que o passado recente seja lembrado, na enumeração de acontecimentos vergonhosos, remetendo, em determinado momento, para um passado mais distante tão vergonhoso quanto. Cruzam-se elementos da história do país, quando é preciso lembrar para que haja esperança no futuro. Este é o sujeito da travessia, sobrevivente de várias caminhadas, que, atravessando o tempo, se vê como criança para pedir aquilo que

falta ao homem velho e cansado. Caio muitas vezes assume a condição de testemunha da História e tradutor dela, quando, hábil artesão da palavra, é capaz de transformar o vivido e o observado em narrativas que resgatam o passado, acompanham o presente e deixam para o futuro uma leitura que se atualiza em cada leitor. “Presa ao calendário dos feitos humanos e não às façanhas dos deuses, mas podendo envolver até a conjunção dos astros (...), a crônica pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou o meio de se inscrever a História no texto”, ressalta Arrigucci (1987, p.52).

Na crônica-carta ao presidente, a história se inscreve no texto da maneira mais simples, mais humilde, e por isso irônica e crítica: a linguagem simplória, como vimos, não deixa esquecer aquilo que há de mais desastroso para o povo e para o país, e lança o desejo de mudança. Como um termômetro, um balanço de uma época, o texto evoca o passado e nos faz caminhar sobre escombros. A carta como crônica é mais verdadeira que uma reivindicação formal, traduz o homem e seu tempo, aproxima-se do leitor pela conversa íntima; ou é, antes, uma carta que leva no nome de um único remetente o desejo de todos os seus destinatários.

Vamos percebendo a diversidade de assuntos que a crônica comporta. Inscreve-se conforme o seu tempo, conforme os fatos, muito próxima dos acontecimentos. Constitui-se como memória coletiva, que não se prende ao momento de publicação e deixa para a posteridade a possibilidade de interpretações da história que instaura a diferença. E mesmo quando o texto, a princípio, não se detenha no fato histórico ou político, mostrando-se mais confidencial e autobiográfico, tal texto é também uma forma de o autor entender o seu tempo de escrita e inscrição. Nele estarão presentes elementos que moldam o homem e sua escrita de acordo com o momento em que a crônica é concebida e publicada.

A crônica, ainda dentro do feitiço da carta, seria muitas vezes, em Caio F., um modo de escrever para si mesmo, antes de ser qualquer texto com o desejo de ir além dos muros. Esse olhar que se volta para si ganha depois o olhar de contemplação do outro. Na crônica “Extremos da paixão”, por exemplo, o material para o texto é o que perambula pela mente do eu, que decide, após uma série de pensamentos, escrever sobre as tentativas de entender o Amor. Dessa forma, o texto considera, em seu início, os leitores, os destinatários: “Andei pensando coisas. O que é raro, dirão os irônicos. Ou ‘o que foi?’ – perguntariam os complacentes. Para estes últimos, quem sabe, escrevo. E repito, andei pensando sobre o amor,

essa palavra sagrada” (Abreu, 2006, p.30). Ao dirigir-se diretamente aos leitores, o autor das crônicas se sente mais à vontade para discorrer sobre determinados assuntos. Como na carta, as crônicas têm como cúmplices os destinatários, com os quais vários assuntos, estados de ânimo, pensamentos e reflexões são compartilhados. Tal atitude seria sua paixão levada aos extremos.

Mas esse “andei pensando” torna-se uma característica usual das crônicas de forma geral. É o tipo de texto que comporta num tom de oralidade e pouca formalidade, o debruçar-se sobre vários temas e assuntos. Candido destaca o “bom sintoma do processo de busca de oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo” (Candido, 1992, p.16). A simplificação e a naturalidade dos textos permitem uma sintonia com o público leitor. A conversa fiada muitas vezes flui para um assunto sério, ou o tom amigável e o simples contar surpreendem os ouvintes, e permitem que o “papo” se prolongue. Na crônica tudo tem hora para acabar, mas os dois dedos de prosa rendem comentários, cartas-respostas, cenas do próximo capítulo. A narrativa curta opera numa explosão, tal como o conto.

3.2 Lições para pentear pensamentos: a crônica como *ensaio* sobre o eu e o outro

A expressão “andei pensando” assinala o fluxo de emaranhados de assuntos, coisas para dizer e escrever precisam ser domadas. A crônica opera – assim como toda escrita, de um modo geral – como forma de organização do caos. Escrever talvez seja, por isso, transpiração, serviço braçal, doloroso. Da inspiração (como pedia Homero às musas para ser bem sucedida a sua empreitada) parte-se para o trabalho de lapidação, depois de concluído o trabalho de dar forma, consistência, vida aos personagens e desenvolvimento de uma ideia. O desenrolar da trama – ou rede de argumentos que sustentam o texto – é tecido com astúcia, seriedade, dor. A crônica, devido ao seu formato, seu tamanho medido em caracteres, exige do autor o gerenciamento do tema e da escrita, do estilo e da linguagem. No texto “Lição para pentear pensamentos matinais”, Caio, pretensiosamente literário e bem humorado, pontua lições para lidar com “pensamentos, [que] como cabelos, também acordam despenteados” (Abreu, 2006, p.91). Pensamentos despenteados – “que nem são

exatamente pensamentos, mas memórias, farrapos de sonho, um rosto, premonições, fantasias, um nome” – precisam ser domados. É deles que nascem as crônicas, os contos, os romances. Muitas vezes, esses pensamentos, esses farrapos, ideias e planos seriam matéria própria e primeira comentada nas cartas. Esses pensamentos despenteados das cartas apareceriam domados, penteados, nas crônicas, como veremos.

Numa analogia do pensamento com os cabelos, o autor pontua situações de fragilidade, desorganização e rebeldia. O controle do pensamento, a organização de ideias e farrapos da memória se dão através da própria escrita. É nesse sentido que a escrita para si é uma forma de organização da própria existência. Como se fosse possível encadernar a própria vida e ter o controle dela. Ou, como diz Candido, a crônica ajuda restabelecer as coisas. Acontece que alguns fios são mais rebeldes e não há cosméticos que os domem. O inesperado da vida, o desvio, muitas vezes se torna o melhor da viagem.

As metáforas para a escrita são muitas nessa “crônica-lição” que marca o início da participação de Caio F. como cronista no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 19 de setembro de 1993, após ter ficado distante desta função desde março de 1988. Temporada de crônicas que terá um alto teor confessional e, principalmente, um trato literário cuidadoso. Por isso, a crônica “Lições para pentear pensamentos matinais” sintetiza uma espécie de profissão de fé, ao elencar cuidados e desafios para lidar com pensamentos despenteados e transformá-los em arte literária.

Se em algum momento aquele “andei pensando coisas” – série de pensamentos que acabam em escrita – configura a sua crônica, agora o que importa não é o material destes pensamentos desarrumados, mas o que fazer com eles. Em “Extremos da paixão”, como vimos, crônica de 1986, o autor relaciona o seu pensamento a personagens importantes da literatura e da cultura mundial e estabelece uma tentativa de compreensão ou definição do amor, a partir do que sugerem tais figuras. Aquela “andei pensando coisas” ou “pensei também em Adèle Hugo, em Boy George e em John Hinckley Jr.” é o ponto de partida para a escrita do texto, é a organização dos pensamentos em forma de escrita, em forma de crônica. Não se discute nessa crônica o que fazer com os pensamentos; os pensamentos são a matéria-prima do texto. A crônica é a casa arrumada, com “cada coisa em seu lugar”.

Por sua vez, em “Lição para pentear pensamentos matinais”, o que fazer com os pensamentos é o centro da discussão. “Com água, mão, pente, você disciplina cabelos. E pensamentos? (...) E às vezes também não há água, mão, nem pente, gel ou xampu capazes de domá-los”. A esses pensamentos vão se somando “as brutalidades nossas de cada dia que acabam por recuar, rejeitar e acuar tais pensamentos” (Abreu, 2006, p.91). E há ainda, aponta Caio, os cabelos rebeldes feito crianças, que “não se deixam engabelar assim por doce nem figurinha”. Há também a fragilidade de certos pensamentos matinais, que, como cabelos finos, começam a cair: “Você passa a mão, e ele já não está mais ali - o fio”. Outros são alterados, oscilam com rapidez porque “pensamentos matinais são um abrupto mas com ponto final a seguir. Perigosíssimos”. Entre tantos tipos, alguns se desfazem, se perdem entre os afazeres cotidianos; mas há outros que ficam, “mulheres de Néelson Rodrigues – adoram apanhar”. No parágrafo seguinte, Caio completa:

Quanto mais você bate, mais ele arreganha os dentes e incita para apanhar mais. Isso magnetiza e atrai outros pensamentos, ainda mais descabelados e até então escondidos. Se era nome, vem um sobrenome. Se era rosto, vem a textura da pele, um cheiro, um jeito de olhar. Se fantasia, ganha cor, e assim por diante. Pensamentos desse tipo são quase sempre proustianos: loucos pelo velho e bom – tempo perdido (Abreu, 2006, p.92).

Temos, assim, revestida pela metáfora, a síntese de um dos processos de criação, que aponta a transformação do caos na organização. Ou seja, das possibilidades várias e do turbilhão de pensamentos, ideias e lembranças, desconexos, fragmentados e embrionários, parte-se para a escrita do texto, que depois de pronto é ainda submetido às muitas releituras e lapidações. Há, porém, os pensamentos que insistem em ficar, mesmo após expulsões mais extremas ou soluções mais grosseiras. E são devolvidos pela descarga entupida. “E devolvem justamente aquilo que deveriam levar embora, num comportamento que é o avesso daquele para o qual foram programadas”. Esses são pensamentos avessos, os quais, mesmo conhecendo o lado direito, são incógnitos, invisíveis, inviáveis. São pensamentos que se desordenam.

Como afirmamos, a crônica sugere, metaforicamente, uma profissão de fé bem humorada sobre o que fazer com aquilo que pode se tornar ou não escrita. São as ideias e pensamentos que acordam, sobram, se rebelam e desorganizam-se, confundem, insistem em ficar, desfazem-se, juntam-se, esclarecem-se, e, por fim, criam forma e textura. O cronista, no final, adverte:

Mesmo nos calvos, a cabeleira abstrata pode amanhecer tão eriçada quanta a da medusa. E se em vez de veneno as cobras tiverem mel? Tudo depende não me

pergunte de quê. Só sei que deve-se olhar direito nos olhos deles, tocar sem nojo nem medo suas mãos cobertas de musgos, teias de aranha. Passar num susto a mão pelos cabelos, reais ou não. Deve-se sempre com doçura e paciência possíveis nesta situações, mudar rápido de assunto. Ou cair no poço (Abreu, 2006, p.93).

O texto então sugere o risco da escrita, a entrega, o imprevisível. A escrita, como aponta Derrida, é *farmakon*: por um lado o perigo e o veneno das serpentes da medusa; por outro, o mel, o remédio e a doçura. Esse duplo exige a entrega, sem nojo e medo. E há o mistério da transformação do veneno em mel, aqui não revelado, porque o autor também o desconhece. Mas ele nos entrega o texto pronto, a crônica tecida, os pensamentos penteados.

Afrânio Coutinho aponta para os gêneros literários que poderiam ser chamados de “ensaísticos”, nos quais “há uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu nome próprio ao leitor ou ouvinte” (Coutinho, 1986, p.117). Entre esses gêneros estariam o ensaio, a crônica, o discurso, a carta, o apólogo, as memórias, ao lado de outros. Ao abordarmos a coletânea de crônicas de Caio F., observamos que alguns textos apresentam características do ensaio, quando a sua escrita muitas vezes abole barreiras de gênero e se torna literatura não por sua classificação genérica, mas pelo feitiço estético e elaborado da linguagem. A crônica, por ser um gênero híbrido, esbarra em outros gêneros, como o da epístola, do conto ou dos capítulos de um romance. E, nessa hibridização, o cronista compõe um texto que se dirige ao seu interlocutor, explanando, explicando, teorizando ideias e pensamentos, em um tom de discurso dirigido ao outro, sem rodeios, com cumplicidade e simplicidade.

Ao analisarmos as crônicas “Extremos da paixão” e “Lições para pentear pensamento matinais”, podemos observar o quanto Caio usa da divagação para tecer o texto. Na primeira, o texto carrega as marcas do que o motiva a escrever: aquele “andei pensando”, que, por sua vez, termina em crônica para o jornal. Na segunda, temos, na verdade, um texto explicativo, porém revestido de metáforas, que revela os cuidados com pensamentos “despenteados”, que são muitas vezes o mote, o início de conversa, o embrião do texto que está por surgir. Ambos os textos, em certa medida, apresentam a preocupação com a forma e com a linguagem, e expõem os pensamentos (penteados) do autor em relação ao tema.

Guardando ainda características próximas às da oralidade e da interlocução com o leitor, os textos apresentam “o estilo que marcha a passo com o pensamento e o traduz como num orador, sem nenhum intervalo, diretamente, do pensamento à

palavra, sem precisar de qualquer artifício intermediário para expressar a realidade que está na alma do artista” (Coutinho, 1986, p.118). Aqui utilizamos as palavras de Coutinho, quando o crítico discorre sobre as características daquilo que chama de ensaio. Não que queiramos enquadrar aquelas crônicas de Caio como ensaios, mas sim observar o quanto o autor utiliza na construção de seus textos estratégias próprias desse estilo. Pensemos então no ensaio mais como estilo do que como gênero, já que classificações categóricas podem ser mais amplas, complexas e polêmicas.

Tomando o ensaio como estilo de linguagem, de composição e tratamento do tema, é possível afirmar que Caio, em suas crônicas, mantém a interlocução com os leitores, no sentido de que considera um “você”, um outro, com o qual dialoga e para quem faz comentários, constantemente. Característica essa que, como já observamos, faz da crônica muitas vezes um texto no estilo da carta. Para Coutinho, a carta também seria um tipo de texto ensaístico. Dessa forma, a crônica, ao ser publicada em jornais, estabelece o contato direto do criador com seus leitores, quando o texto – com seu formato, seu suporte e aparatos de publicação e recepção – permite ao cronista passar do pensamento à palavra, sem intervalos, entregando aos receptores um texto que se constrói aos seus olhos, ou um texto que acaba por deixar vestígios de seu modo de construção. Acrescentamos aqui a definição de Coutinho para o ensaio: “breve discurso, compacto, um compêndio de pensamentos, experiência e observação. É uma composição em prosa (...) breve, que tenta (ensaia) ou experimenta interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordação” (Coutinho, 1986, p.118). Ao compor suas crônicas, Caio parte da divagação ou da banalidade de um assunto qualquer para a criação de um texto que ele torna literário. No processo, acrescentam-se fatos da experiência pessoal, vivida ou observada, e, na tessitura textual, os fios se confundem, tornando o texto autobiográfico. O eu ficcionaliza-se em meio aos estilos ou gêneros que compõem as crônicas de Caio F.

Em 10 de fevereiro de 1988, Caio publicava “Na Terra do coração”, crônica carregada de subjetividade, que se inicia com “Passei o dia pensando – coração meu, meu coração” (Abreu, 2006, p.85). Entre o pensamento e o coração, em parágrafos curtos iniciados pela anáfora “meu coração”, o texto apresenta uma série de definições e expõe diversos adjetivos para caracterizar o órgão que, junto com o

cérebro, rege a escrita apaixonada e elaborada de Caio Fernando Abreu. A caracterização do coração se faz em forma de caleidoscópio, como se múltiplas facetas de Caio estivessem, metonimicamente, em cada anáfora, que se torna nova, diferente, a cada giro do caleidoscópio. As imagens do caleidoscópio são muitas: “pensei e pensei tanto que deixou de significar uma forma, um órgão, uma coisa. Ficou só som-cor, ação- repetido, invertido – ação-cor – sem sentido – couro, aço e não. Quis vê-lo, escapava. Batia e rebatia, escondido no peito. Então fechei os olhos, viajei. E como quem gira um caleidoscópio, vi” (Abreu, 2006, p.85).

As descrições e definições para o coração abusam de metáforas, numa linguagem poética que, pouco a pouco, traduz o eu em suas várias facetas caleidoscópicas. Entre contradições, definições mais amargas, outras serenas e doces, o eu, metonimicamente, se faz coração, e a parte diz sobre o todo, o corpo e o sentimento. Recorrendo a imagens, o coração-caleidoscópio é sapo-rajado, álbum de retratos antigos, mendigo faminto, ideograma, noturno de Chopin com letra de Jim Morrison, bordel gótico, traço seco pós-moderno, cidade à beira mar, anjo de pedra, sorvete, sala inglesa, filme *noir*, deserto nuclear, cálice de cristal, laboratório de um cientista louco, planta carnívora, velha carpideira portuguesa, poço de mel. Imagens que se tornam mais ricas com os adjetivos que as espelham. Como a lista não se esgota nas inúmeras possibilidades a cada giro do caleidoscópio, a crônica termina com uma sequência de imagens que aumenta ainda mais a possibilidade de (in)definição desse coração, desse eu: “faquir involuntário, cascata de champanha, púrpura rosa do Cairo, sapato de sola furada, verso de Mário Quintana, vitrina vazia, navalha afiada, figo maduro, papel crepom, cão uivando pra lua, ruína, simulacro, varinha de incenso. Aceso, aceso – vasto, vivo: meu coração teu” (Abreu, 2006, p.87).

A referida crônica é um texto sobre o próprio eu no exercício da escrita, um eu que ensaia sobre si próprio. É a organização do pensamento – difuso, despenteado –, que se compõe numa quase prosa poética. As imagens suscitadas pelo caleidoscópio se ampliam e se combinam a cada nova anáfora. O coração como matéria-prima resulta em um texto subjetivo. Um texto que ainda pontua características do eu dos anos 80, atravessado por um turbilhão de sentimentos, vindos de todos os lados: o político, o econômico, o social. Um eu que se fragmenta ou se multiplica ao longo da “década perdida”.

A crônica expõe também alguns traços que se podem perceber ao longo da obra de Caio F. Traços presentes em personagens e tramas arquitetadas em contos e romances do autor. Esse “meu coração” poderia pertencer ao próprio Caio F. Mas são sentimentos e metáforas que o autor empresta aos seus personagens. É como se, na referida crônica, tivéssemos uma síntese de sentimentos do eu Caio F., que se ficcionaliza em suas tantas histórias. As definições e imagens suscitadas para o coração são também uma possibilidade de leitura da obra de Caio. No sentido de que nos deparamos também com certa diversidade de assuntos tratados numa linguagem poética que dá conta de situações em que o lírico se presentifica para falar daquilo que é duro, desértico, feio, sujo, malvado, doloroso, solitário. A obra de Caio é a esperança, ou a busca constante e longa do solitário de amado; por isso o “coração (...) é um sapo rajado, viscoso e cansado, à espera do beijo prometido capaz de transformá-lo em príncipe” (Abreu, 2006, p.85).

A escrita pode operar como tentativa de preencher o vazio, a falta, de tornar realidade a realidade não vivenciada, ou de fazer da realidade uma verdade menos dolorida, mais amena. Ao dizer “meu coração é uma planta carnívora morta de fome”, o cronista representa contradições e escassez: ao sermos vorazes, ferozes, morremos de fome por não termos aquilo de que necessitamos. O coração ainda anseia por comida quando é o “mendigo mais faminto da rua mais miserável” (Abreu, 2006, p.85). Assim, a crônica se enche de imagens que refletem o vazio desse coração, seja quando o coração “é um deserto nuclear varrido por ventos radioativos”, seja quando se torna “uma velha carpideira portuguesa, coberta de preto, cantando um fado lento e cheia de gemidos” para um coração que “é um anjo de pedra com a asa quebrada”; ou ainda quando o “coração é um bar de única mesa, debruçado sobre a qual um único bêbado bebe um único copo de Bourbon, contemplado por um único garçom”. Por sua vez, imagens de um coração cheio, mas solitário, também aparecem várias vezes na crônica, como, por exemplo, no parágrafo que diz: “Meu coração é um bordel gótico em cujos quartos prostituem-se ninfetas decaídas, cafetões sensuais, deusas lésbicas, anões tarados, michês baratos, centauros gays e virgens loucas de todos os sexo” (Abreu, 2006, p.86). Ou quando o coração é um “cálice de cristal puríssimo transbordando de licor de strega” ou “um poço de mel, no centro de jardim encantado, alimentando beija-flores”. O bar como local para vivência de tramas já aparecera em “Sapatinhos vermelhos”,

importante conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*, história que encabeçaria uma série de “contos de fada para adultos” que o autor pretendia escrever¹².

“Na terra do coração” é uma escrita marcada pela subjetividade do autor, revestida pela linguagem poética. São metáforas para definir o coração, são metonímias do eu naquele ano de 1988 e do Caio F. de uma vida toda. Metáforas que se transformam em imagens e que se desdobram em histórias de ficção nas quais o eu se ficcionaliza e torna real o não-vivido; ou manipula a experiência empírica de tal modo que ela se torna maior que a realidade. Falávamos da crônica no seu estilo de ensaio, ou na organização de pensamentos “despenteados”, divagações que ensaiam sobre o homem e seu meio, sobre o coração e também sobre a história. Tanto na crônica quanto no ensaio, “tudo que é humano lhes interessa. Esse tipo de ensaio pode ser de impressão (de si mesmo, de poucas pessoas, da ordem natural, das realizações humanas); pessoal, de personagens, descritivo e de apreciação (Coutinho, 1986, p.118).

Nesse sentido, a crônica não poderia deixar de “ensaiar” sobre a situação social e política do Brasil. Apresentamos anteriormente crônicas no estilo da carta; numa delas Caio F. destaca suas preocupações e desejos para um Brasil melhor a ser regido pelo então recém eleito presidente Fernando Henrique Cardoso. Já a crônica “Divagações na Boca da urna”, de 19 de novembro de 1986, carrega no título a palavra “divagações”, que anuncia o pensamento, as impressões, as ideias do autor acerca do tema eleições: “Política é exercício de poder, poder é o exercício do desprezível. Desprezível é tudo aquilo que não colabora para o enriquecimento do humano, mas para a sua (ainda) maior degradação” (Abreu, 2006, p.49).

A crônica desafia uma mordaz análise das práticas políticas, seja a política dos homens ao governar nações e povos, seja “aquela outra política que os homens exercitam entre si. Uma outra espécie de política ainda mais suja, quando o ego de um tenta sobrepor-se ao ego de outro” (Abreu, 2006, p.49). A política como uma grande náusea, no contexto político e econômico do ano de 1986, permite essas divagações na boca da urna. Interessa-nos o modo como o cronista trata o assunto: de forma metafórica, em que as divagações assumem uma linguagem cuidadosa, em que, mais uma vez, o autor usa de imagens para expressar suas ideias.

¹² Em carta de 29 de julho de 1985, Caio escreve: “Nessas aí, pari outro conto, uma versão para adultos de *Os sapatinhos vermelhos*, de Andersen. Nunca Escrevi nada tão obscuro” (Abreu, 2002, p.136). O conto também foi publicado na antologia *Espelho mágico – Contos de contos infantis para adultos*, organizada por Julieta de Godoy Ladeira, publicada pela editora Guanabara, em 1985.

Diríamos que o tom político do tema assume ares literários para reforçar as cores do seu discurso. O texto se faz um bom ensaio, quando ainda guarda resquícios de uma retórica convincente, forte, no diálogo com o leitor-ouvinte. Em algumas passagens, o texto refere-se ao leitor, aquele “você” presente em muitas crônicas, com o qual o autor trava um diálogo, confia segredos, com ele criando um plano de intimidade e entrega, e ainda de identificação e cumplicidade. O texto se estende ao outro, há a necessidade de se fazer ouvir. Compartilha, assim, ideias, introduz o outro no texto, reforça os limites e demarcações desse eu a partir do outro. Não importa apenas o texto em si, a sua escrita. O desejo de recepção se faz presente neste “você”, neste outro presente constantemente no texto.

Podemos dizer que a crônica é o desejo de compartilhamento. É um texto imediato, cujo suporte de veiculação possibilita a realização desse desejo. Nesse âmbito, surgem alguns perigos, tais como a efemeridade, a pouca formalidade da linguagem, e até mesmo a banalidade ou o excesso de cotidiano nos textos. Mas os perigos se convertem, na pena de muitos autores brasileiros, em mérito, em destaque. E isso ocorre quando esse tipo de texto, justamente por carregar aquelas mesmas características – o cotidiano como tema, a informalidade e a boa conversa –, amplia sua recepção, “porque ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios” (Candido, 1992, p.15).

A crônica é despretensiosa porque, a princípio, ela não tem a intenção de “ficar”, como aponta Candido. Ou seja, esse tipo de texto não foi feito para ficar na lembrança e despertar a admiração de leitores futuros. Ele atinge direta e imediatamente seus leitores do presente. A despretensão converte o perigo da banalidade e da efemeridade num texto leve, “que ensina a conviver intimamente com a palavra”. “Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior que ela próprio pensava”, conclui Antonio Candido (Candido, 1992, p.15). A crônica muitas vezes consegue o feito de superação de sua base jornalística e efêmera, e se lança com firmeza no campo da literatura. É dessa forma que sua durabilidade, a que podemos chamar de atemporalidade, se instala. Do assunto urbano e cotidiano para o tema tratado com esmero e dedicação, fica o texto que extrapola a notícia, o

comentário meramente pessoal, e se torna, assim, universal. Mesmo quando a alta dose de subjetividade é o principal ingrediente, o fio condutor do texto.

Afrânio Coutinho, recorrendo a Eduardo Portela, nos mostra que o “fundamental na crônica é a superação de sua base jornalística em busca da transcendência, seja construindo “uma vida além da notícia”, seja enriquecendo a notícia “com elementos de tipo psicológico, metafísico, com humour”, seja fazendo “o subjetivo do artista” sobrepor-se à “preocupação subjetivista do cronista” (Coutinho, 1986, p.136). Parece-nos que a subjetividade do artista torna-se maior que a preocupação subjetiva do cronista quando o autor é capaz de fazer a travessia daquilo que simplesmente reside como ideia pessoal, “pensamento despenteado” ou experiência empírica, na direção do acontecimento textual, quando o que importa é a capacidade de se deparar com as serpentes de medusa, e delas fazer jorrar mel ou veneno, mesmo sem saber como – salienta Caio na crônica “Lição para pentear pensamentos matinais”. O trabalho de transpiração e técnica da palavra escrita permite que a crônica seja mais que o comentário, a divagação, o ponto de vista, as linhas sobre fatos, e se torne ensaio, carta, prosa poética, enfim, escritura capaz de perdurar e resistir.

Assim é a crônica “Divagações na boca da urna”: atual na temática e bem elaborada na linguagem, extrapola o contexto histórico da década de 80. Hábil manipulador das palavras, Caio-cronista sabe muito bem atingir os seus leitores. Se nesta crônica apontamos o cuidado com a linguagem, que faz com que o texto extrapole o contexto de publicação, já observamos que, em outras, a linguagem, ainda que coloquial, não impede que o texto, hoje, mais de duas décadas depois, tenha seu reconhecimento. Analisamos os efeitos da carta-crônica endereçada ao então recém-eleito presidente Fernando Henrique Cardoso. Na simplicidade da linguagem de um cidadão brasileiro, o cronista comunica seus desejos e anseios por um país melhor. A crônica é, portanto, o desejo da comunicação. O tom ensaístico do texto considera sempre um outro com quem o eu compartilha seus sentimentos ou divagações. A crônica é o desejo de uma escrita que vá “além do muro”. Como bem soube fazer Caio F.

Da crítica política à prosa-poética, a crônica é terreno fértil para o ensaio. Confundem-se os gêneros, no entrelaçamento de estilos que constroem o texto com leveza e comunicabilidade. Muitas vezes, o tom ensaístico da crônica – quando esta se dedica a temas mais subjetivos ou em que o eu é personagem da trama principal

– reveste-se de uma linguagem que se confunde com aquela mesma linguagem dos gêneros literários a que Caio se dedicou, como o romance e o conto, principalmente. É como se, para falar de si, houvesse sempre a necessidade de se inventar um outro eu. Um eu que é textual, construído a cada linha. E vamos percebendo que o desejo de compartilhar e de comunicar desse eu faz necessário o outro no texto. Na crônica “61: verdade interior”, fica claro esse desejo, quando no final do texto, temos aquilo que nos é confidenciado: “Tenho uma boa taça. Quero compartilhá-la com você”. A fala vem entre aspas, direto da boca do outro – personagem com o qual o eu dialoga. O desejo de compartilhar é medido na fala posta na boca do outro.

Dividindo a crônica em quadros cinematográficos, a cada parágrafo o eu coloca o outro dentro da cena, quando, para referir-se a si mesmo e também ao outro, usa um mesmo “você”: “Você está parado na janela, atrás da vidraça. Você olha para fora.” (Abreu, 2006, p.73). O “você” é o personagem-eu-narrador e também o personagem-outro-leitor-espectador. Um jogo que possibilita compartilhar o acontecimento com o leitor, ao mesmo tempo que o faz participar da cena. E a cena vai se construindo aos olhos do leitor: “São os mesmos edifícios, do outro lado e nada mais além da rua. As mesmas árvores, poucas. Algumas vidas existindo tão discretamente quanto a sua. Assim olhando, de repente você se percebe tão quieto que tem vontade de fazer alguma coisa”. O narrador dita a ação do “você” dentro da descrição do espaço. E continua: “Então, o céu escurece (...) Começa a acontecer um vento, e você pensa: ‘O vento sopra sobre a superfície de um lago’” (Abreu, 2006, p.73). O narrador dita assim, como senhor (diretor) da cena, o pensamento do “você”. O suspiro fundo embaça as vidraças em torno. “Com a ponta do dedo indicador, então, sobre a vidraça embaçada, você risca um traço, aparentemente à toa (...) Duas formas, lado a lado, ideogramas – *Chung Fu*”. Começa a chover quando o personagem você se vê envolto por pensamentos e perguntas: “Meio tolo você se pergunta assim: “Para onde vão os barquinhos de papel soltos na enxurrada (...). Você imagina um barquinho de papel capaz de atravessar incólume todas as torrentes e perigos para chegar ao mar. Pouco provável. Eram tão frágeis aqueles barquinhos que as crianças antigamente soltavam nas águas sujas das sarjetas” (Abreu, 2006, p.74).

Por fim, entende-se o desejo de travessia e a força do eu (“você”) expostos ao avesso da cena. O penúltimo quadro ou parágrafo constata: “Frágil – você tem tanta vontade de chorar, tanta vontade de ir embora. Para que o protejam, para que

sintam falta. Tanta vontade de viajar para bem longe, romper todo os laços, sem deixar endereço”. Por fim: “Você se comove com o que não acontece, você sente frio e medo”. No último parágrafo ou encerramento da cena, “você” se afasta um pouco para ver melhor o ideograma. “‘Verdade interior’ – você repete”. E acrescenta: “‘Tenho uma boa taça. Quero compartilhá-la com você’”. Porém a verdade é a solidão: “Estende as mãos para frente, como se fosse tocar o rosto de alguém. Mas você está sozinho, e isso não chega a doer, nem é triste” (Abreu, 2006, p.75). Aqui, o desejo de compartilhamento não se faz pelo diálogo, mas pela própria narrativa, que, por tão descritiva, equipara o narrador a um diretor de cena que, aos poucos, vai construindo externamente o que se passa com o eu em sua intimidade. O tom ensaístico é a experimentação, a criação de uma situação que possa ser a tentativa de explicitar uma “verdade interior”.

No desejo de compartilhamento do eu com o outro (e vice-versa), a crônica “Pálpebras de Neblina”, de 18 de novembro de 1987, é uma pequena epifania. Nela acontece o desnudamento do outro que, na mesma medida, desnuda o eu. A crônica se inicia num tom confidencial e de intimidade entre o cronista e o leitor: “Fim de tarde. Dia banal, terça, quarta-feira. Eu estava me sentido muito triste. Você pode dizer que isso tem sido frequente demais, até mesmo um pouco (muito) chato. Mas, que se há de fazer, se eu estava mesmo muito triste?” (Abreu, 2006, p.76). O cronista aposta na cumplicidade de seu leitor, e mesmo que o texto possa parecer “chato”, é inevitável a confissão de sua dor e tristeza. A propósito, a epígrafe da crônica anuncia: “Texto tristíssimo, para ser lido ao som de Giulietta Masina, de Caetano Veloso”. Caio intitula sua crônica com os versos da música de Caetano em homenagem à musa de Federico Fellini.

O texto narra o vagar do cronista-personagem por ruas de São Paulo. A descrição e narração criam quadros cinematográficos que colocam o leitor dentro da cena. Misturam-se os sentimentos pessoais do personagem com a descrição do que seus olhos captam. Como um *flâneur*, o cronista vaga da Praça Roosevelt à Rua Augusta, declamando, na lembrança, versos de Cecília Meireles, que exteriorizam o seu sofrimento: “Não digas: ‘Eu sofro’. Que é que dentro de ti és tu?/ Que foi que te ensinaram/que era sofrer?”. “Resplandecente de infelicidade”, o cronista sobe a Rua Augusta “no fim de tarde do dia tão idiota que parecia não acabar nunca”. E exclama, enquanto caminha e observa ao seu redor: “Ah! Como eu precisava tanto que alguém me salvasse do pecado de querer abrir o gás. Foi então que a vi”

(Abreu, 2006, p.76). E então detém seu olhar numa prostituta em um bar brega da “Augusta-cidade, não Augusta-Jardins”:

Uma prostituta, isso era o mais visível nela. Cabelo malpintado, cara muito maquiada, minissaia, decote fundo. Explícita, nada sutil, puro lugar-comum patético. Em pé, de costas para o bar, encostada na porta, ela olhava a rua. Na mão direita tinha um cigarro; na esquerda, um copo de cerveja. Chorava, ela chorava. Sem escândalos, sem gemidos nem soluços, a prostituta na frente do bar chorava devagar, de verdade. A tinta da cara escorria com as lágrimas. Meio palhaça, chorava olhando a rua. (...).

Eu vi. Ela não me viu. Não via ninguém, acho. Tão voltada para sua própria dor que estava, também, meio cega. Via para dentro: charco, arame farpado, grades. Ninguém parou. Eu também não.(...) Era uma dor sujinha como lençol usado por um mês, sem lavar, pobrinha como buraco na sola do sapato. Furo na meia, dente cariado. Dor sem glamour, de gente habitando aquela camada casca-grossa da vida. Sem recurso dessas benditas levezas nossas de cada dia – uma dúzia de rosas uma música de Caetano, uma caixa de figos (Abreu, 2006, p.177).

O cronista-personagem leva um tempo caminhando até perceber, como num momento epifânico, o que queria dizer aquela prostituta. A crônica nos remete ao clássico conto de Clarice Lispector, “Amor”, em que uma dona de casa, Ana, se depara com um cego mascando chicle:

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar - o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir - como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada - o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despençou-se do colo, ruiu no chão - Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava - o bonde estacou, os passageiros olharam assustados (Lispector, 1982, p.22).

A cena desconcertante coloca em xeque o mundo da personagem, que balança, trépida, como se ela ainda estivesse no bonde:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca” (Lispector, 1982, p.22).

Inquieta e desconcertada com a cena que lhe causa náusea, num momento de epifania, ela percebe que seu mundo gira em falso. Que aquele mundo e aquelas convenções estão muito aquém do que poderiam ser. Que o mundo que a cerca não vive à altura do que poderia ser. Algo parecido acontece com o personagem central da crônica de Caio Fernando Abreu, ao se deparar com a prostituta que chora no bar:

Comecei a emergir. Comparada à dor dela, que ridícula a minha, de brasileiro-médio-privilegiado. Fui caminhando, mais leve. Mas só quando cheguei à Paulista compreendi um pouco mais aquela prostituta chorando, além de eu mesmo, era também o Brasil. Brasil 87: explorado, humilhado, pobre, escroto, vulgar, maltratado, abandonado, sem um tostão, cheio de dívidas, solidão, doença e medo. Cerveja e cigarro na porta do boteco vagabundo: carnaval, futebol. E a lágrimas. Quem

consola aquela prostitua? Quem me consola? Quem consola você, que me lê agora e talvez sinta coisas semelhantes? Quem consola então este país tristíssimo? (Abreu, 2006, p.77-8).

Mais humilde agora, o personagem-cronista retorna para casa e ajuda a cuidar da dor de um amigo, contando-lhe o acontecido:

Quando gemeu 'dói tanto', contei da moça vadia sozinha, chorando, bebendo e fumando (como num bolero). E quando ele perguntou 'por quê?', compreendi ainda mais. Falei: 'Porque é daí que nascem as canções'. E senti um amor imenso". E conclui: "Não-ter pode ser bonito, descobri. Mas pergunto inseguro, assustado: a que será que se destina? (Abreu, 2006, p.78).

“Pálpebras na neblina” é, portanto, a revelação da pequenez humana, da fragilidade e precariedade do mundo e das pessoas. O momento de epifania do cronista, aqui, se equipara com o que dissera Candido a respeito do gênero crônica, quando este tipo de texto ajuda a restabelecer a dimensão das coisas. Caio, em sua crônica, restabelece a dimensão da sua dor e da dor dos outros e da dor do Brasil. Nesse sentido, o texto desliza da dor pessoal para a dor social. Em constante deslocamento, o eu transita por São Paulo, constatando em uma única rua, regiões tão opostas, desiguais, ricas e pobres.

Com o mesmo tom de humildade e cumplicidade, as crônicas de Caio, que viriam a ser publicadas na década de 90, apostam no compartilhamento do eu com o “você”: o eu-Caio-cronista-personagem num dialogo íntimo com o você-leitor. Veremos como esta relação proposta pela crônica-carta aproxima o cronista dos leitores e afasta Caio F. do mero depoimento pessoal, revelando ainda como é inescapável falar de si, numa escrita altamente literária.

3.3 Memórias de um escritor-jardineiro fiel: o eu e os jardins

Como sabido, há dois momentos de Caio Fernando Abreu como cronista em jornais e revistas. O livro *Pequenas epifanias* apresenta, sem qualquer separação, apenas na ordem cronológica, textos publicados no período de 1986 a 1998, e textos publicados de 1993 a 1995. Ao atentarmos para as crônicas publicadas no período de 1993 a 1995, observamos a crônica como um diário, quando ocorre a ficcionalização do eu, num texto pretensiosamente literário que concorre com a revelação autobiográfica. São crônicas que fazem surgir o embate urgência versus efêmero. O resultado dessa batalha são textos que ajudam a construir a memória cultural do Brasil na década de 1990, porque constituem – por serem datados e por

apresentarem um tessitura cuidadosa – um registro do tempo e do eu. Um registro que ultrapassa as datas de publicação e ultrapassa o eu empírico. Resiste como texto literário.

Nessas crônicas, a notícia jornalística é o que menos importa. O espaço reservado ao autor nos jornais possibilitaria a comunicação direta com o público leitor. É nesse sentido que Caio escreveria com beleza e leveza o texto que sabe tratar de coisas do dia-a-dia, sem perder, no entanto, a capacidade de fazer da “vida ao rés-do-chão” erguer-se a beleza e exuberância de girassóis. Ou, como aponta David Arrigucci:

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambiguidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem voo (Arrigucci, 1987, p.55).

Será justamente o feitio de poeta e de jardineiro que tornará as crônicas de Caio impregnadas de subjetividade e de lirismo. Aperfeiçoando seu jeito de humilde poeta das coisas simples e da alma, o autor cuidará de seus textos como quem cultiva flores. Ou cuidará de seu jardim com a habilidade de quem trilha caminhos de pedras com as palavras. Dedicando-se à dupla função de jardineiro e escritor, Caio recolhe-se no íntimo de seus dias e faz florescer em suas crônicas o que se passa em sua alma e em seu corpo. O jornal permite o cultivo rápido de textos que levam a boa nova para os leitores. Sem deixar de lado o tom de diálogo com o público, e enveredando por um texto que aposta na reciprocidade e intimidade, Caio faz com que as crônicas se tornem “cartas que vão além do muro”. Detrás do muro, o cultivo de jardins, dos quais seus textos trarão sempre notícias.

O jardim como tema ou metáfora será recorrente nas crônicas de Caio Fernando Abreu, principalmente depois que o autor se descobre soropositivo. A doença tornaria Caio mais sereno, e ele encontraria tempo, entre os afazeres de escritor, tradutor e jornalista, para dedicar-se ao cultivo de flores. Na crônica “Breves memórias de um jardineiro cruel”, publicada em 11 de dezembro de 1994, n’O *Estado de S. Paulo*, o autor, como adianta o título, narra seu apreço pelas flores e como se tornara um jardineiro.

“Sempre gostei de flores. Até hoje lembro de um jardineiro na nossa casa de Santiago do Boqueirão...” (Abreu, 2006, p.130), anuncia o autor, recorrendo às suas

lembranças para tecer o texto, que, entre memórias, se torna também confessional, revelador a cada parágrafo, como hão de ser as memórias. A crônica flui como uma narrativa ficcional, capaz de prender a atenção do leitor, pois Caio, como grande narrador, faz de sua experiência humana a matéria prima para escrever o texto. Ao descobrir o cuidado óbvio de que necessitam as flores, a função de jardineiro seria exercida com carinho por Caio: “Foi em Londres, já por 1973. Homero estava indo trabalhar em Estocolmo e me passou seu trabalho preferido: jardineiro num subúrbio, muito além de Richmond” (Abreu, 2006, p.130). A lembrança traz para o texto sua “patroa”, que, tal como um personagem, ganha na descrição, adjetivos que parecem anunciar uma narrativa:

A patroa era uma maravilha: Mrs. Kumin, velhinha húngara refugiada na Inglaterra durante a Segunda Guerra. Tinha um sotaque fortíssimo, como o de Meryl Streep em *Escolha de Sofia*, e vivia só com uma filha gorda, solteirona e muito carente. Puxava sempre o papo enquanto eu mourejava no jardim, ela colocava na janela a caixa de som, quase sempre Mozart. Já Mrs. Kuzmin era severa – dava ordens, fiscalizava enquanto eu cortava a grama (inglesa autêntica!) - mas também humana. Terminando o trabalho, na cozinha limpíssima me servia chá Earl Gray com limão e *une larme* de leite, mais um daqueles alucinantes *cakes* ingleses empapuçados de geléia (Abreu, 2006, p.130).

O texto desliza facilmente do outro para si, quando revela: “Vivendo numa squatter-house sórdida perto de Portbello Road, vezenquando aquela era minha única refeição do dia. Material e também espiritual, pois além de comida e das histórias de guerra que as duas contavam havia as flores. Foi a primeira vez na vida em que pensei seriamente em me tornar jardineiro” (Abreu, 2006, p.130). Nessa época, Caio, em sua primeira temporada na Europa, mesmo já tendo publicado um livro de contos, *O inventário do irremediável*, e um romance, *Limite Branco*, vê-se obrigado a dedicar-se a trabalhos braçais, como lavador de pratos e jardineiro, para garantir a sobrevivência longe de casa.

Ser jardineiro lhe parecia, entre crises depressivas, muito mais sedutor que “ilhas gregas, amores, apartamento em Paris”. Respondendo a sua amiga Graça sobre o que queria ser, diz: “jardineiro”. “Um dia eu gostaria de plantar rosas, muitas rosas. Mas vivendo entre os desfiladeiros de concreto de São Paulo, parecia impossível” (Abreu, 2002, p.131). A resposta de Caio aponta para mais um elemento que preencheria algumas lacunas de sua vida. Assim como a literatura, as flores seriam uma forma de realização e preenchimento: o autor dedica-se à escrita, que, como o jardim, é dispendiosa em cuidados, e oferece, no entanto, o perfume, a beleza e o aprendizado. O jardim seria, a partir de então, um grande aprendizado

para o escritor. Nesse momento, Caio é atendido em seu desejo profundo, pois o jardim surge em sua vida:

Pois não é que, confirmando aquele bíblico “Pedi e ser-vos-á dado”, agora tenho um jardim? Bem, não é exatamente meu, é da casa de meus pais. Também não é nenhum Luxemburgo, mas grande o suficiente para conter uma palmeira coberta de hera, dalias, rodendros, almandas e outras misteriosas (...). E rosas, claro. Cor-de-rosa, plantadas há tempos por meu pai; uma vermelha batizada de Odete, em homenagem a Odete Lara; outra branca ainda pagã, mas com cara de Lygia (Fagundes Telles), plantadas por mim. Também penso num cacto a chamar-se Hilda (Hilst)... mas não pensem vocês que a vida de jardineiro é mole (Abreu, 2006, p.131).

Daí vem a série de confrontos com pragas, “caramujos canibais tarados”, calos, unhas com terra, formigas roedoras, gatos noturnos e mais uma série de ameaças e cuidados com as flores, às quais o escritor se dedicaria com afinco e como guardião. Por fim, confessa: “Cá entre nós, estou ficando tão sabido nessas artes que ando pensando em substituir o crédito ‘escritor e jornalista’, por ‘escritor e jardineiro’. Parece chiquérrimo, não?” (Abreu, 2006, p.132).

Simple e envolvente, a crônica de memórias e confidências guarda a característica da conversa íntima com o leitor. É importante considerar que a crônica é de 1994 e Caio já havia confidenciado sua angústia pela condição de soropositivo em três crônicas-cartas, das quais muito já falamos aqui. Essas breves memórias de um jardineiro são a introdução de uma narrativa maior que se estenderia em capítulos curtos – outras crônicas – até 1995. Alternando entre as amenidades o dia-a-dia e os cuidados com os jardins e com a escrita, as crônicas dos últimos anos de vida de Caio tomariam o feitiço de um diário aberto ao público, no qual o relato da aprendizagem e da aceitação engendra os fios do texto. As flores e o lirismo tornam os dias e a escrita belos e poéticos.

O aprendizado do trato das flores seria material para suas crônicas. “A morte dos girassóis”, publicada em 18 de março de 1995, no jornal *Zero Hora*, se inicia com o relato de uma cena insólita, na qual um vizinho, ao deparar-se com Caio, ao anoitecer, em seu jardim, comenta ““Me disseram no Bonfim que você morreu na quinta-feira””. Segue a resposta bem humorada do autor: ““É verdade. Morri sim. Isso que você está vendo é uma aparição, voltei porque não consigo me libertar do jardim, vou ficar aqui vagando feito Egum até desabrochar aquela rosa amarela plantada no dia de Ogum”” (Abreu, 2006, p.145).

A crônica prossegue: “Mudando de assunto sem mudar propriamente, tenho aprendido muito com o jardim. Os girassóis, por exemplo, que vistos assim de fora parecem flores simples, fáceis, até um pouco brutas” (Abreu, 2006, p.145). Mas não

são, constata o cronista, ao enumerar dificuldades e ameaças que a planta enfrenta, além do tempo que ela leva preparando-se, crescendo muito devagar, e dos fatores externos que tem de enfrentar. “Eu cuidava, cuidava, e nada. Viajei por quase um mês no verão, e vários girassóis estavam quebrados. Fiquei uma fera. Gritei com o pintor: ‘Mas o senhor não sabe que as plantas sentem dor que nem a gente?’”. Outra dificuldade que enfrenta o girassol, diz o cronista, é a de suportar a própria beleza: “O talo é frágil demais para a própria flor, compreende? Então, como se não suportasse a beleza que ele mesmo engendrou, cai por terra, exausto da própria criação esplêndida” (Abreu, 2006, p.146).

Daí vêm os cuidados do escritor “aprendiz de jardineiro”, que amarra o girassol com cordões em estaca, ampara-o numa espada-de-são-jorge. Quando parece que o girassol está se recuperando, ainda que torto, mas meio empinado, “veio uma chuva medonha e o deitou por terra”. Coberto de lama, mas ainda firme, resta ao jardineiro cortá-lo com cuidado e colocá-lo “aos pés do Buda chinês de mãos quebradas”. Cheio de fraturas, cabisbaixo, muito mal, não havia como endireitá-lo. Mas eis que a planta surpreende: “Na manhã seguinte, juro, ele havia feito um giro completo sobre o próprio eixo e estava com a corola toda aberta, iluminada, voltada exatamente para o sorriso do Buda. Os dois pareciam sorri um para o outro. Um com talo torto, outro com as mãos quebradas. Durou pouco, girassol dura pouco, uns três dias” (Abreu, 2006, p.147).

A crônica, ao tomar como matéria a própria experiência humana do seu autor, fornece-nos rastros deixados pelo “animal autobiográfico”. Mais que rastros, na verdade, ocorre nesse texto a criação de uma bela metáfora que vai além do relato de um acontecimento aparentemente trivial, revestido exatamente do caráter de simplicidade e trivialidade, e converte a crônica num texto de aprendizado. A crônica talvez seja um dos gêneros literários em que mais se vê imbricada a relação entre vida e escrita. Seu formato, suas características formais e de veiculação, enfatizam a relação entre o texto publicado e o nome do autor que o assina. Aquelas características gerais que apresentamos sobre a crônica – a conversa direta com o público leitor, a exposição de pontos de vista do autor e comentários sobre acontecimentos corriqueiros e triviais relativos à experiência humana do autor – estreitam as ligações entre o que vai ali escrito no jornal e a vida particular de quem o escreveu.

Inserido no tempo de sua publicação, o texto nos remete para um conjunto de elementos que nos permite uma leitura que extrapola o texto em si, e nos faz buscar as relações tão estreitas entre vida e texto. Considerando que o entrelaçamento entre escrita e vida em Caio Fernando Abreu é vital para suas criações literárias, a crônica “A morte dos girassóis” é uma grande metáfora de si mesmo. Caio expõe pelo fio literário do texto o que guarda em seu íntimo, seus enfrentamentos, fraquezas e forças naquele momento tão crucial e frágil de sua vida. Caio é o próprio girassol. Ao falar dessa flor, está falando de si. Além de tematizar o aprendizado que vem com os jardins, a crônica é também um comunicado que ele faz ecoar “além dos muros”. É uma forma de dizer “eu estou vivo”.

A cena insólita que o autor narra no início da crônica, em que seu vizinho se surpreende com o Caio vivo, já que os boatos espalhavam a sua morte, expressa o desconforto e a tristeza que o escritor enfrentou nos últimos anos de vida, quando se fez pública a sua condição de soropositivo. Caio, em cartas a amigos, chegara a contar como se sentia mal com os holofotes agora dirigidos para a sua pessoa como portador do vírus da Aids, ofuscando o que era mais importante para si: a sua obra, a sua literatura. Anunciar em carta-crônica que estava contaminado com o vírus HIV fora, sim, um gesto de coragem, talvez até mesmo de cumplicidade com seu público, tal como também fizera Cazuzza. Mas ambos sofreram o gosto amargo da confiança pessoal no espaço público¹³.

Em carta à amiga Jacqueline Cantore, escrita em 09 de março de 1995, dias antes de publicar a crônica “A morte dos girassóis”, o assunto oscila entre o aprendizado com os seus jardins e a dor de muitas vezes ter a sua morte decretada pelas pessoas. Portanto, o material da carta e da crônica é o mesmo. Importa guardar a distância entre esses dois gêneros e analisar como Caio, sabiamente, manipula os fatos e ficionaliza a si mesmo na crônica. O caráter confidencial é o mesmo nos dois textos, diferente é a forma de se contar. Mas ambos, além da

¹³ Uma matéria polêmica e sensacionalista da Revista *Veja*, de 26 de abril de 1989, em cuja capa vinha a foto de um Cazuzza magérrimo e frágil, anunciava: “Cazuzza – uma vítima da Aids agoniza em praça pública”. Concluindo a matéria, a revista arriscava: “Cazuzza não é um gênio da música. É até discutível se sua obra irá perdurar, de tão colada que está no presente. Não vale, igualmente, o argumento de que sua obra tende a ser pequena devido à força do destino: quando morreu de tuberculose, em 1937, Noel Rosa tinha 26 anos, cinco a menos que Cazuzza, e deixou compostas nada menos que 213 músicas, dezenas delas obras-primas que entraram pela eternidade afora. Cazuzza não é Noel, não é um gênio. É um grande artista, um homem cheio de qualidades e defeitos que tem a grandeza de alardeá-los em praça pública para chegar a algum tipo de verdade” (*VEJA apud* Alexandre, 2001, p.345). No entanto, como sabemos, Cazuzza tivera mais 160 músicas gravadas e deixou mais de seis dezenas inéditas.

confissão, carregam a escrita como forma de purificação, de catarse e desabafo. Constituem, assim, um registro confidencial que extrapola o tempo de escrita.

A carta se inicia evidenciando o entrelaçamento (perigoso) entre vida e obra:

Nesta minha nova profissão de jardineiro tenho aprendido muitas coisa novas. 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 (ABREU, 2002, p.329).

A reflexão é mordaz! Caio descreve, em seguida, a fragilidade de algumas plantas e todo o cuidado de que elas necessitam. Dedicase a falar dos girassóis e se estende do jardim para a vida: “Todo dia arranco ervas daninhas – estou em guerra com as maria-sem-vergonha, cadelíssimas, e cinamomos (...) Amor não resiste a tudo. Amor é jardim. Amor enche de erva daninha. Amizade também, todas as formas de amor” (Abreu, 2002, p.330).

O episódio que na crônica ganha ares de ficção – como o encontro com o vizinho que se surpreende com o escritor que pensava estar morto, mas está ali vivo, cuidando de seu jardim, ao anoitecer – é recolhido de outro amargo episódio que Caio conta a sua amiga em carta:

Também, em quem está com Aids o que mais me dói é a morte antecipada que os outros nos conferem. Às vezes os que mais amamos, ou os que mais dizem nos amar. (...) Uma historinha: entrava eu todo de branco na Igreja do Divino Espírito santo, na frente da Redenção, quando esbarro em R.A., todo de preto e em frangalhos, com um outro punk. Ficou lívido quando me viu. O outro disse, referindo-se a mim, ‘olha o morto que veio nos abençoar’. Beije a testa dele e disse ‘eu te abençoo’. Fui rezar, tenho mais o que fazer (Abreu, 2002, p.331).

Por sua vez, a crônica termina com a maior lição, ou um grande recado:

Ah, pede-se não enviar flores. Pois como eu ia dizendo, depois que comecei a cuidar do jardim aprendi tanta coisa, uma delas é que não se deve decretar a morte de um girassol antes do tempo, compreendeu? Algumas pessoas acho que nunca. Mas não é para essas que escrevo (Abreu, 2006, p.147).

Percebe-se assim que a crônica não comportaria a mesma linguagem, obviamente, que a da carta, embora o assunto seja o mesmo em ambas. O cuidado com a linguagem transforma o texto numa crônica digna da publicação em jornal. O mesmo cuidado na manipulação do fato, na transformação do acontecimento empírico em acontecimento textual, faz a trama da crônica se tornar ficção, ou pode muito bem assim ser lida. Nessa leitura importa o texto, seu feitio e linguagem, sua trama e seu lirismo. Aqui cabe citar a “aula” de Ana Cristina César sobre a questão teórica que envolve o “gênero” epistolar dentro da literatura, que nos ajuda a demarcar territórios tão tênues:

Qual a questão fundamental da carta? Que tipo de texto é a carta? Carta é o tipo de texto que você está dirigindo a alguém. Você está escrevendo não pelo prazer do texto, Não é o poema que você está produzindo, não é um questão que você está

levantando dentro da literatura, não é uma produção estética, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão (César *apud* Resende, 2002, p.110-1).

A explanação da poeta, colhida por Beatriz Resende, continua, permitindo-nos ampliar a reflexão acerca dos gêneros textuais marcados pela intimidade e subjetividade dentro das possibilidades desses textos serem ou não considerados literatura:

Bom, e a literatura? Quando você faz poesia, quando você faz romance, quando você produz literatura propriamente, qual a diferença em relação a estes gêneros?... Do ponto de vista pessoal, do ponto de vista de como nasce um texto, você quando está escrevendo, o impulso básico é mobilizar alguém, mas você não sabe direito quem é esse alguém. Se você escreve um diário, você sabe menos. Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente podia chamar de o outro – continua, persiste, mas você não sabe direito, e é má-fé dizer que sabe (César *apud* Resende, 2002, p.110-1).

Retomando o texto “A morte dos girassóis”: desvinculado do contexto temporal e da relação entre a vida do autor e a crônica, sem as informações que motivam aquela produção, o texto pode ser lido como mera ficção. Tanto que a crônica fora publicada em uma versão avulsa, em 1997, por Claudia Pacce. A edição traz ilustrações de Paulo Portella Filho, coordenador de atividades educativas do Museu de Artes de São Paulo – MASP. Claudia explica na última página do livreto o que a motivou à publicação:

Nessa crônica ele contava sua experiência com a vida curta, porém plena, dos girassóis. Saboreando entrelinhas, fui tocada ao sentir que bem ali, na corola da crônica do Caio, havia uma história pronta para acariciar a alma das crianças de todos nós. Num impulso montei um livro doméstico, ilustrado pela irmã Tetê de Marchi e pela bela letra do companheiro Bernardo Klopfer. E mandei pro bairro Menino Deus, Porto Alegre. Dias depois nosso grande Caio se foi. No meio da tristeza, o poeta Gil França Veloso – grande amigo e depositário da obra do autor – me ligou: “Vamos publicar” (Pacce *apud* Abreu, 1997, p.16).

A edição não apresenta nem o primeiro e nem o último parágrafo da crônica original. Como se apenas a essência e a beleza do texto fossem apuradas para a publicação em questão. Excluem-se as partes, digamos, “amargas” e pessoais do texto: fica apenas a lição dos girassóis, capaz de tocar, como destaca Pacce. A edição, juntamente com a afirmação da organizadora, salienta o caráter de beleza nos textos de Caio, embora a motivação da escrita fosse algo doloroso, como o boato de sua morte e o preconceito com a doença. Sabiamente, como o girassol, o autor resiste às intempéries, às ervas daninhas e às tempestades, e àqueles que desconhecem que as plantas (e as pessoas) sentem dor, e é capaz, entretanto, de florir, de iluminar, de tornar mais belo o mundo tomado de concreto e hipocrisia. A crônica exemplifica como o eu se ficcionaliza, criando metáforas, ensinando lições, cuidando de jardins.

Uma parte ainda muito significativa na crônica é aquela em que o autor reconhece que girassóis duram pouco, mas que seus restos são capazes de adubar outras flores; assim, nelas estaria também um pouco do girassol:

Então peguei e joguei-o pétala por pétala, depois o talo e a corola entre as alamedas da sacada, para que caíssem no canteiro lá embaixo e voltassem a ser pó, húmus misturado à terra, depois não sei ao certo, voltasse à tona fazendo parte de uma rosa, palma-de-santa-rita, lírio ou azaléia, vai saber que tramas armam as raízes lá embaixo no escuro, em segredo” (Abreu, 2006, p.147).

Fica claro o desejo de continuidade. Caio rende-se ao mistério da morte, mas, mesmo depois da partida, fica a obra. Nesse sentido, a escrita é o próprio desejo da continuidade. Desse modo, a confissão e a escrita autobiográfica traçam um perfil do homem para a posteridade. Falávamos como a escrita é forma de preenchimento, e é agora também o desejo da continuidade do homem.

Mais informações sobre o jardim viriam em outras crônicas dali em adiante. “Novas notícias de um jardim ao sul”, publicada em *O Estado de S. Paulo*, em 11 de junho de 1995, enumera uma série de acontecimentos com o jardim, evidenciando também o diálogo travado entre autor e leitores:

E o seu jardim, perguntam os leitores, como vai? Vai bem, respondo, embora na minha mente ele seja muito mais, digamos, exuberante que na real. É que jardins são exaustivos feito relações humanas. Tem que cuidar todo dia, regar, podar, arrancar erva daninha, expulsar caramujo do mal, formiga temática, pragas mais diabólicas que o vírus Ebola. Planta malcuidada fenece quem nem amizade sem trato” (Abreu, 2006, p.154).

As comparações entre o jardim e as relações humanas proporcionariam grandes metáforas e definições para compreender a vida pela ótica de Caio F. Sua crônica, portanto, não se perde no comentário simples, na notícia banal e/ou pessoal. A partir desse princípio de simplicidade o texto ganha vida, e no corpo-a-corpo com o leitor é capaz de apurar a essência da condição humana.

As crônicas de Caio dessa “temporada” de escritor-jardineiro, além de levar notícias sobre as flores que com tanto carinho e cuidado cultivava, estabelecem as dificuldades enfrentadas pelas plantas mais simples, as ameaças e intempéries. Tais dificuldades e fragilidades podem ser estendidas para a própria condição pessoal enfrentada por Caio naqueles que seriam os últimos meses de sua vida. Obviamente, há nesses textos um processo de ficcionalização do eu e a criação de metáforas para dar conta dos fatos e da experiência relatada.

O escritor, assim como explica a paixão pelos jardins, anotando suas breves memórias de um jardineiro fiel, coloca o leitor a par do que ele chamaria de “ciclo seco”, tradução metafórica para o estado de ânimo do ser humano. Em 22 de janeiro

de 1995, Caio publica a crônica “Breve introdução ao estudo do ciclo seco”, na qual define a metáfora:

Antes de ir em frente, é importante dizer que ciclo seco nada tem a ver com as estações do ano. É coisa de dentro do humano, não de fora, e justamente por isso não tem nenhum método: vem quando não é esperado e vai quando não se suspeita. Ciclo seco não desaba de repente sobre alguém; chega aos poucos, insidioso, lento. Quando se percebe que se instalou, geralmente é tarde demais. Já está ali. É preciso atravessá-lo como a um deserto, quando se está no meio e a água acabou. (...) Porque ciclo seco são ações, não pensamentos nem imaginações. Tanto que, visto de fora, não é visível nem identificável. Não se confunde com “depressão”, quando você deixa de fazer o que devia, ou com ‘euforia’, quando você faz em excesso o que não devia. Em ciclo seco faz-se exatamente o que se deve ou não, desde escovar os dentes de manhã ou beber um uísque à tardinha, mas sem prazer. Nem desprazer: em ciclo seco apenas age, sem adjetivos. A propósito, ciclo seco é apenas a maneira inexata de chamá-lo para que, dando-lhe um nome, didaticamente se possa falar nele (Abreu, 2006, p.136-7).

O ciclo seco seria, portanto, uma forma de definir o que se passa no interior do sujeito: um estado de quase indiferença. Seria a forma de o autor comunicar aos leitores como se sente, seu estado de alma e também de corpo. Ao criar definições e adjetivos, Caio transforma em ficção seu próprio estado de saúde. Dessa forma, o texto tomado por uma linguagem bem humorada e leve, apresenta sintomas e situações enfrentadas pelo cronista, sem fazer do texto apenas um desabafo ou uma lista de dores, alegrias, tristezas ou atividades domésticas. Tudo isso se torna material para a crônica do escritor que manipula, elabora, poetiza a sua experiência.

Na crônica publicada em 2 de abril de 1995, o autor retoma o assunto: “O ciclo seco ataca outra vez”. Num texto que, a princípio, seria uma série de lamentações ou a enumeração de sintomas causados pelo tal ciclo seco e pela Aids, estrategicamente, como quem sabe o que está dizendo e com a finalidade de prender o leitor, fazendo o texto ser agradável e bem humorado, o autor discute de forma “implicante” – sintoma do ciclo seco – alguns ditados populares:

Vejam por exemplo esta, muito aplicável a filhos alheios: “Quem pariu Mateus que o embale”. Para começar, por que raios, essa arbitrariedade de, exatamente, Mateus? E se o parido foi João, então não deve ser embalado? Além disso, “parir” é terrivelmente machista... (...) pense agora em “mais vale um pássaro na mão que dois voando”, tão irritante que, fosse conhecido o autor, eu seria o primeiro a processá-lo por danos morais e imunológicos” (...) Mas uma das mais reacionárias e repressivas que conheço é “não deve colocar o carro na frente dos bois”. Ok, mas se eu quero fazer justamente isso, quem me impede? (Abreu, 2006, p.148-9).

Assim, a crônica toma outros ares, bem mais amenos e humorados. Porém, seu início anuncia “O ciclo seco voltou. Desta vez nem tão seco assim, já que acompanhado por febres, suores abundantes, terror generalizado e, se não generalizado, tão particularizado que num segundo parágrafo não restariam leitores” (Abreu, 2006, p.148). Ao perceber que narrar a si próprio naquele momento não seria tão “agradável” ou interessante para o leitor, o autor parte para o humor, quase

mordaz (como é bem costumeiro em Caio). O último parágrafo conclui que “ciclo seco é chato, sim. E implicante” (Abreu, 2006, p.150). E, por “falta de espaço”, o autor não discute o ditado “Deus dá o frio conforme o cobertor”; pede, portanto, que os leitores “reflitam no absurdo”.

Ciclos secos vinham, simplesmente, e precisavam ser atravessados, vencidos. Caio será o homem das travessias, muitas delas feitas na corda bamba: atravessará três décadas fundamentais para a história cultural e política do Brasil. Seus textos acompanham a história e dão conta, pela ficção, de importantes episódios vivenciados pelo país e pelo eu. Ainda relacionada aos seus jardins e ao ciclo seco, a imagem do mês de agosto recobre tudo aquilo que simboliza dificuldade, tormentos, frio e dor. Na crônica “S.O.S para um jardim no inverno”, de 9 de julho de 1995, o cronista pede em letras garrafais socorro para o jardim. O texto relata o problema enfrentado pelas plantas e flores na sua fragilidade diante do forte inverno do sul. O final do texto salienta: “Há situações em que o máximo que se pode fazer é rezar. E esperar, claro, entre suspiros. Mais de meio julho e um agosto inteiro a atravessar. Conseguiremos resistir? Até setembro. Sim, até setembro. Ah, até setembro” (Abreu, 2006, p.165).

Sendo assim, em 06 de agosto de 1995, o autor publicava a crônica “Sugestões para atravessar agosto”, um verdadeiro manual de sobrevivência para momentos não muitos felizes, “brutos e secos”. Cada parágrafo apresenta uma sugestão para a travessia ser mais fácil: primeiramente, o autor sugere paciência e fé para cruzar os dias, e a persistência na caminhada: “este é um ponto importante: ir, sobretudo, em frente”. Depois seria “necessário reaprender a dormir e armazenar “víveres espirituais, intelectuais, e sem muito critério de qualidade”, como quem espera um furacão anunciado. E continua: “Para atravessar agosto ter um amor seria importante, mas se não conseguiu, se a vida não deu, ou ele partiu – sem menor pudor, invente um”. Deixar o passado para trás e não lembrar os que se foram; “controlar o excesso de informação para que as desgraças sociais ou pessoais não dêem a impressão de serem maiores do que são”. E dedicar-se às coisas simples como decoração, jardinagem, ikebana. “É isso mesmo; evasão, escapismo. Assumidos, explícitos” (Abreu, 2006, p.174). E como “agostos” são tempos difíceis social e politicamente falando, destaca: “O mais difícil: evitar a cara de Fernando Henrique Cardoso em foto ou vídeo, sobretudo se tiver se pavoneando com um daqueles chapéus de desfile à fantasia, categoria originalidade... Esquecê-

lo tão completamente quanto possível (santo zap!): FHC agrava agosto, e isso é tão grave que vou mudar de assunto já.” (Abreu, 2006, p.173). Parece que aquele mesmo FHC para o qual, todo humilde, Caio escreve uma crônica-carta enumerando seus desejos e esperanças para um Brasil melhor, agora retorna como sinônimo de brutalidade e secura, mau agouro, capaz de agravar ainda mais “agosto”. Fica, portanto, o registro da não-aceitação de um governo. O humor aqui ressalta a gravidade da situação. Por fim, a melhor receita para atravessar agosto, seria não se deter demais no tema: “Mudar de assunto, digitar rápido o ponto final, sinto muito perdoe o mau jeito, assim, veja, bruto e seco” (Abreu, 2006, p.174).

Porém, na semana seguinte à publicação, em *O Estado de S.Paulo*, de “Sugestões para atravessar agosto”, Caio publica, no *Zero Hora*, a crônica “Agostos por dentro”: texto altamente autobiográfico, centrado no relato de um episódio na ponta do Leme, no Rio de Janeiro. Os dois primeiros parágrafos do texto contrapõem o estado do eu ao mundo, evidenciando o contraste daquele dia quente e azul, parecendo “verão pleno”, embora fosse julho, com o estado de ânimo do eu-cronista, que observa, “da sombra, e vestido” – porque não pode tomar sol –, homens e mulheres que em dias de sol parecem deuses. Embora não podendo participar dos acontecimentos naquele dia “perfeito”, o cronista constata, num tom de aceitação e sabedoria:

Mas disso eu não me queixava, porque era um dia perfeito também para apenas contemplar o perfeito, mesmo sem poder fazer a maioria das coisas que o tornariam ainda mais perfeito. Digamos que naquele momento eu não fazia questão dessas tais coisas: tudo que precisava estava ao alcance talvez não exatamente das mãos, mas certamente dos olhos, o que já é alguma coisa (Abreu, 2006, p.175).

Privado do álcool, do cigarro e até mesmo do sol, Caio recolhe-se em seu momento de contemplação da perfeição, observando, pensando, refletindo. Atém-se ao presente sem querer buscar qualquer lembrança dos acontecimentos há pouco ou muitos anos vividos naquela praia. E completa o autor: “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 (Abreu, 2006, p.176).” Tudo isso Caio faz com o objetivo de não “macular aquele estar ali”. No entanto, algo acontece em meio a tanta perfeição e faz com que o eu seja capaz de enxergar além do que seus olhos veem ou sentem naquele instante:

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.

Sem inveja nem mágoa, revolta ou vontade furiosa de que pudesse ser de outra forma. Secamente, definitivamente, eu não fazia parte daquilo. Não por estar vestido e na sombra, não por viver noutra cidade, não pela água de coco em vez de chope. Por razões que não sei explicar; e nem precisariam ser explicadas porque era e, pior, continuam sendo completamente indiscutíveis. Eu não fazia parte, e pronto (Abreu, 2006, p.176).

A quebra do ato de contemplação do instante impõe a certeza do não pertencimento do eu àquele mundo que observa e contempla. Um momento epifânico, de revelação do óbvio, e instalação do incômodo e da náusea: “Desde então, tenho uns agostos por dentro, umas febres. Uma tristeza que nada nem ninguém conserta. É assim que se começa a partir?” (Abreu, 2006, p.177).

Dessa forma, Caio recorre à metáfora de “agosto” para dizer, sem muita explicação, como se sente. A crônica salienta a diferença entre o mundo “lá fora” e aquilo que o autor vive e sente. Uma interrogação encerra a crônica e abre para muitas indagações a respeito do estado de saúde do escritor. As respostas viriam na crônica do dia 20 agosto, publicada em *O Estado de S. Paulo*, com o título “Para uma companheira inseparável”.

Sua companheira inseparável, neste momento, é a “Tosse”. O texto enumera os sintomas e incômodos causados pela tosse que acompanha o escritor há mais de quatro meses. Incomodado, procura as causas e as soluções, e chega a considerar a possibilidade de tudo ser psicológico: “Meu médico diz que a causa é uma só – chama-se Porto Alegre, talvez uma das cidades com um dos piores climas do país”. Mais uma vez, o eu e seu estado de saúde são o tema principal da crônica. Como se a doença fosse inescapável na tessitura dos textos para o jornal: “Vejam só, por exemplo, o assunto que arrumei para a crônica de hoje. Mas é que se não falasse disso não conseguiria falar de mais nada” (Abreu, 2006, p.179).

O eu como tema central faz com que os textos tenham uma determinada continuação, como se cada crônica compusesse o capítulo da vida de doente, dedicada aos jardins e à escrita. Essa continuidade é observada, primeiramente, na trilogia de crônicas-cartas, que anunciam, a cada edição do jornal, o diagnóstico positivo de Caio F. para o vírus da Aids. Depois disso, notamos que as crônicas passam, abertamente, a dedicar-se ao eu, pontuando, semanalmente, os sintomas e estado de ânimo do escritor. Ora tomando o jardim como metáfora para seu estado de saúde e para a capacidade de enfrentar intempéries e sintomas mais agudos da doença, ora em textos mais reflexivos, ensaiando sobre a vida, a morte, despedidas

e partidas. De toda forma, as crônicas não escapam ao eu como tema, no cenário de jardins, ameaçados por raios, pragas, tosses, febres e insônias.

“Aos deuses de tudo que existe” é outra crônica em que Caio usa a imagem do jardim para falar de si. A crônica, publicada em 25 de setembro de 1995, é, mais uma vez, a síntese de aprendizados com as plantas e flores:

Não, os jardins não morrem no inverno, como os animais ou as pessoas, principalmente as mais velhas, apenas sofrem um pouco mais fundo do que de costume. Alguns, verdade, sucumbem. Minha vó Corruíra, por exemplo, costumava dizer: “Acho que deste agosto não passo”. E houve um do qual realmente não passou (...). Enregelados, atravessamos agostos que parecem eternos e, nos setembros, suspiramos quase leves outra vez: “Meu Deus, passou”. O que vez quando é puro engano: há pequenos agostos embutidos no entremeio dos doidos setembros.
Coisas assim, eu penso e aprendo olhando meu jardim sobrevivente (Abreu, 2006, p.184).

“Agosto” seria, portanto, mais que um dos meses do ano, simbolizando todo o período difícil de travessia: pode ser um dia, o mês, e também grandes períodos da história. Na verdade, Caio soube reinventar-se e criar receitas para vencer vários obstáculos. Nesses últimos anos de vida, parece seguir a risca suas próprias sugestões, daí o retorno para a casa dos pais, a dedicação ao jardim e às coisas simples da vida. A crônica prossegue na enumeração dos últimos acontecimentos em seu jardim, que sempre lhe parece deslumbrante e digno de aprendizados, embora o que as flores parecem ensinar possa ser óbvio, mas não para Caio, o aprendiz de jardineiro: “é que nunca antes na vida tive um jardim”, confia-nos (Abreu, 2006, p.184).

Entre perdas contabilizadas, a crônica destaca o poder de sobrevivência de determinadas espécies de flores e plantas, que, mesmo sob uma situação nada favorável a enfrentar – como pragas, formigas, ácaros, pulgões e “agostos” (agosto entra na enumeração das pragas e dificuldades enfrentadas por seu jardim) –, resistem e nascem outra vez:

E teve certa amarílis, que em julho dei por perdida. Semana passada, arrancando baldes de ervas-daninhas de nojentas raízes brancas estranguladoras, a alegria: como uma ponta de espada estava brotando da terra, miniexcalibur. Ao contrário, lá estava a amarílis nascendo outra vez. Limpei mais, adorei, conversei, bravo, é isso aí, minha filha, não se entrega não. Happyend? Ledo engano: manhã seguinte, a pontinha de espada não passava de toco roído durante a noite não sei por que *abantesma* (só mesmo usando essa palavra) das trevas (Abreu, 2006, p.185).

A luta da amarílis se equipara à luta do cronista, que utiliza a imagem do seu jardim para tecer comentários sobre si mesmo: “Continuamos lutando, juntos, a amarílis e eu” (p.185). O que gera questionamentos por parte do autor em relação às lutas, aos perigos e à existência:

Mas quando você pensa que um perigo medonho passou é porque outro ainda pior está vindo? Oh, Deus. E o perigo-passado realmente deixou você mais forte para o perigo vindouro? E se só ficou o cansaço e se a amarílis desistir? E se eu desistir e for cuidar das verbenas, cravinas e amores-perfeitos que acabei de plantar? Aprendem-se coisas, eu dizia. Vezenquando, assustadoras (Abreu, 2006, p.185).

As respostas vêm em forma de esperança, quando, mais uma vez, a imagem da luta, da força e do desejo de sobrevivência das flores simboliza e explicita esse mesmo desejo e força no próprio escritor-jardineiro. Assim a crônica relata:

Mas lutamos, eu também dizia. E olho agora para trás e vejo na estante às minhas costas, bem à frente de um livro com reproduções de Egon Schiele, aquela árvore japonesa da fortuna e da felicidade, quando percebi que não superaria o inverno, transplantei-a do jardim para meu quarto. Era um resto negro calcinado pela geada. E quase invisível, um pontinho verde de vida na base. Fui até lá agora e medi: está com mais de meio palmo de altura empinadíssima, viva (Abreu, 2006, p.185-6).

Os acontecimentos recentes com seu jardim e com sua vida geram espanto, medo e maravilhamento, entre “outras coisas com e sem nome”, às quais o autor agradece, concluindo, então, a crônica-aprendizado-da-semana: “Aos deuses dos jardins, aos deuses dos homens, aos deuses do tempo e até aos deuses das ervas daninhas que nos fazem lutar feito tigres feridos fundo no peito, sim, eu agradeço” (Abreu, 2006, p.186).

Por sua vez, a crônica publicada em 21 de outubro de 1995, no *Zero Hora*, inverte o fluxo metonímico e metafórico das crônicas anteriores, que partiam da imagem e analogia com o jardim para dar conta do eu. O início do texto é explicitamente autobiográfico e preso à temática do estado de saúde do cronista, sem qualquer rodeio metafórico. No entanto, abre-se do eu para o outro, numa preocupação que se afasta dos sintomas e estado crítico do doente para falar do coletivo, do social: “Tenho dificuldade para dormir. Vezenquando por razões objetivas: febres, tosses, aqueles vudus que só soropositivos conhecem. Mas essas nem são as piores noites. Mais horrível é quando não durmo de Puro Ódio, com maiúsculas” (Abreu, 2006, p.187). O cronista se dedica às “medonhas fantasias no meio da noite”, que explicitam os motivos do seu “Puro Ódio”:

Amanhã de manhã vou sair pelas ruas desgrenhado como se ainda tivesse cabelos, em robe de chambre e barba por fazer e chinelos em frangalhos aos berros de chega! Chega! E vou até Triunfo, nem que seja a pé, soltar uma bomba na câmara de vereadores e cuspir na cara daquele tal deusinho e vou gritar aos quatro ventos como é que foi mesmo aquela história do sequestro do pai do Romário? E o massacre dos sem-terra em Rondônia? Por que ninguém fala mais nisso? E quando estiver bem doido eu vou entrar clandestino num avião da Air France para ir até Paris dar um tiro no meio dos cornos de Jacques Chirac pois cá entre nós alguém tem que fazer esse servicinho sujo mas depois vou ficar comovido e vai me baixar uma Teresa de Calcutá de frente e partirei para Bósnia chorando alto como chorei naquele cinema em Saint-Germain-des-Prés ano passado vendo *Bosna!* Documentário que Bernard-Henry Lévi fez lá naquele inferno e tudo isso sempre gritando chega! chega! chega tomado de cólera divina e asco e. Corta (Abreu, 2006, p.188).

A cena é interrompida pelo “cinza da madrugada que já começou a ficar cada vez mais claro através das frestas das persianas”. A cena de delírio de puro ódio devido aos males locais e globais dá espaço para outras formas de atravessar as noites de insônia, como ceder à tentação de tomar um lexotam com codeína, ou levantar “bem na hora do lobo, cinco, cinco e meia da matina, para abrir a janelas do quarto lembrando sempre daquela peça de Antonio Bivar, *Abre a janela e deixa entrar ar puro e sol da manhã*, em que Maria della Costa estuprava uma estátua grega” (Abreu, 2006, p.188). Poetas da estirpe de Hoelderlin, Anne Sexton, Mario Quintana ou T.S. Eliot também ajudam, além de chás. Esse ritual beatifica e faz com que o “Puro ódio” passe. Porém: “Aí pego os jornais do dia embaixo da porta. No primeiro cigarro, descubro que não, que não passou. A moça bonita de Garibaldi jogada no rio, terremotos, vendavais pelo Caribe (ai, Jacques Chirac!), balas perdidas, evangélicos chutando santas, ai clips quentintarantinescos do horror nosso de cada dia”. A crônica termina com o relato da sua rotina de enfermo: “Nove da manhã meus pais já levantaram, chegou a diarista. Tomar banho. Lento, limpo, longo. Porque assim é, todo dia, e se a gente diz sim, alguns não admitem. Esses me interessam. Welcome, companheiro desta ala Sul da enfermaria Shikasta!” (Abreu, 2006, p.189).

A crônica em questão exemplifica como este gênero textual permite a mescla de assuntos pessoais com acontecimentos locais e globais, datados. Caio retoma temas tradicionais do gênero, como o de salientar e comentar acontecimentos gerais, porém não se isenta do texto, seguindo o ritmo de suas últimas publicações que tem o próprio eu como tema. Uma profusão de assuntos que ilustram a rotina do doente internado em um hospital e sua indignação com os males que adoecem o mundo. De toda forma, a crônica cumpre com mais um capítulo do romance-folhetim de Caio Fernando Abreu, publicado nos jornais. Em seguida, os textos “Os anjos da febre e a mão de Deus” e “Mais uma carta para além dos muros” encerrariam a contribuição de Caio Fernando Abreu como cronista nos jornais *Zero Hora* e *O Estado de S. Paulo*. São duas crônicas que ainda versam sobre o eu e tomam a doença e seus sintomas como pretexto para a escrita.

Publicada em 26 de novembro de 1995, em *O Estado de S. Paulo*, “Os anjos da febre e a mão de Deus” é o relato do estado febril e metafórico do eu, que transmite, pela escrita seus sentimentos e sintomas. A crônica ficcionaliza a

experiência de Caio, “naquele estado febril de corpo molhado, boca seca, lábio partidos”. São então narradas as aventuras dos “seres noturnos [que] habitam o País ardente da febre”:

Seres noturnos habitam o País da febre. Há mais de ano e praticamente toda noite, jamais durante o dia, quem sabe não gostam de luz. Liliputianos, me ocorre agora, isso é o que são. A cama às vezes fica coberta deles, o quarto apinhado. Não são do mal, nada têm a ver com pesadelos. E que coisa mostram? Bem, esqueço sempre na manhã seguinte. (...)

Mas outro dia, outro dia eles passaram a noite me mostrando as mãos de Deus. Em fragmentos de razão uma parte de meu cérebro argumentava mas meninos, a gente nem sabe se Deus existe e, se existir, muito menos se terá corpo, que dirá mãos. Insistiram. As mãos de Deus vezenquando eram fortes, calosas, unhas grossas, quebradas como as de um camponês, um lenhador: outras com longas, recurvas, repugnantes feito as do Zé do caixão; e também revi, tão dolorosas, mãos iguais às de Clarice Lispector após o incêndio – calcinadas, tocos de dedos, cicatrizes. Havia luvas medievais de ferro com pregos engastados nas palmas prestes a se abater sobre a testa dos ímpios, outras com magros dedos brancos de pianista, nervosas como as de Jane Fonda no filme *Julia*, e garras, deformidades, patas também, translúcidas como ilustrações de livros sobre devas (Abreu, 2006, p.197).

A descrição para dar conta da mão de Deus cria uma gama de possibilidades para aquilo que reside no plano da imaginação ou da invenção coletiva. Personagens conhecidos vão dando forma para aquilo que nem sabemos se tem corpo, como, no caso, Deus. Recorrendo ao campo da ficção, seja pela imagem do cineasta Zé do Caixão, seja pela menção à escritora Clarice Lispector, Caio descreve as características da mão de Deus: multifacetadas, metaforizadas em imagens extremas, que vão da delicadeza ao repugnante, do feio ao belo, do piedoso ao inquisidor, explorando pela parte o todo, que seria Deus, com todos esses atributos.

A crônica pode ainda ser metáfora para a própria criação literária: quando pelas mãos o escritor dá forma àquilo que sequer tem corpo, sequer existe, mas que passa à existência, pelo trabalho árduo de transpiração, ou pelo ato “mágico” e “delirante da inspiração”, da transposição do pensamento ao papel.

Após narrar a visão da mão de Deus pelos seres noturnos que habitam o país da febre, o autor retoma a sua rotina de doente, finalizando a crônica e apontando: “Agora é de manhã, vou trocar os lençóis como faço todo dia, e como todo dia procurar pelos seres da febre em alguma fímbria, em alguma dobra. Não estarão lá, nem haverá vestígio algum. Mas sei que voltam. E até sorrio, carregando uma espécie de saudade enquanto a noite não chega outra vez” (Abreu, 2006, p.198).

Observa-se como o autor permanece num constante “estado de ficção”. Ou como algumas crônicas são a recriação desse estado ficcional, anteriormente vivido, imaginado, ou resultado de delírio e febre. Ou seja: o texto recria – ou torna

tangíveis, dando-lhes corpo – o pensamento e delírio do escritor. Há uma distância temporal entre a “vivência” e o momento da escrita, que presentifica, torna conhecido o acontecido, seja ele real ou ficcional. Assim o é na crônica, já analisada, “Agostos por dentro”, em que o autor narra o momento em que se instalam os “agostos” por dentro, num instante epifânico, na praia do Leme, em que Caio constata que não faz mais parte daquele mundo que observa.

O mesmo acontece na crônica “Delírios do Puro Ódio”, em que é narrada a evasão cinematográfica do autor como forma de contornar as noites insones. Nessas noites, Caio fantasia e “vive” a cena, para depois recriá-la pela escrita da crônica. Da mesma forma que experimenta os momentos de delírios causados pela febre, para depois narrá-los, dando forma a seres e situações antes não inventados ou vividos. O autor não consegue desvencilhar-se do estado ficcional nem mesmo quando “não está criando”: estando mergulhado nesse universo, não há porque suas crônicas tomarem outra feição, quando sabemos que Caio nunca soubera separar sua existência da criação literária, sempre fazendo uma derivar-se da outra.

3.4 O outro como espelho do eu: “O artista como sofredor exemplar”

Em suas crônicas, Caio Fernando Abreu destaca dois nomes instigantes para a compreensão da arte e da vida na América Latina do século XX: Frida Kahlo e Reinaldo Arenas. Entre as crônicas que versam sobre o jardim e sobre a sua dor pessoal de vítima da Aids, encontra-se o depoimento de Caio sobre Frida Kahlo, sob o título de “Frida Kahlo, o martírio da beleza”. O autor nos conta a descoberta e o envolvimento com a pintora mexicana: “Há anos Frida Kahlo me persegue. Tentei fugir, não consegui. Desde os anos 70, redescoberta pelas feministas, quando fotos dela começaram a aparecer nas revistas, eu tinha medo. E me recusava a ler”. Pelo filme “mexicano extraordinário” sobre a vida de Frida aos seus diários, observa-se o envolvimento, a atração, a “voragem”, o terror e a fascinação de Caio pela vida da pintora. “Saí do cinema aos prantos. E devorei, numa noite, uma biografia escrita por Rauda Jamis. Aterrorizado, fascinado” (Abreu, 2006, p.190). Vieram então os quadros, prossegue o escritor: “As cores, as corças feridas com cabeça humana, corpos esquartejados, colunas vertebrais metálicas, pernas amputadas, pregos na carne: a Dor. Maiúscula, maior que tudo. E sempre o rosto. Em todos os quadros, o

rosto indescritível” (p.190). Até que o cronista dedica-se ao *Diário de Frida Kahlo*, textos “escritos com tinta colorida, entremeados de desenhos perturbadores, com símbolos esotéricos hindus, celtas, pré-colombianos, que cobrem em os anos de 1944-1954” (Abreu, 2006, p.191).

A crônica entremeia, entre comentários sobre a obra e registros biográficos da pintora, pinceladas que compõem o quadro de dor e saúde de Caio F. naquele momento. Aproximam-se, desta forma, a dor e o martírio de Frida e a dor e exposição de Caio:

Passo noites longas, difíceis, o sono raro, entre fragmento febris de suores e pesadelos, assombrado por Frida Kahlo. Choro muito. Não consigo terminar o livro, não consigo parar, não consigo ir em frente; seguro sua mão imaginária no escuro do quarto e sei que qual for a dimensão da minha própria dor, não será jamais maior que a dela. Por isso mesmo, eu o suportarei. Como ela, em sua homenagem, Frida (Abreu, 2006, p.192).

O texto sobre Frida permite-nos aproximar os dois “artistas’ pela capacidade de transformação do sofrimento próprio em material poético, nos textos e nos quadros. Vêm à tona questões relativas à tematização da própria dor, quando não se pode fugir àquilo que corta a alma e esquarteja o corpo, e se oferece como arte, que aterroriza e fascina. Vem daí a indagação de Caio F., ao contemplar os quadros de Frida: “Ó Deus, porque a beleza pode ser tão medonha? Ou ao contrário, por que o medonho pode ser tão belo?” (Abreu, 2006, p.190). Nesta possibilidade paradoxal de união e exposição de extremos, Caio opta por falar de sua dor e condição de soropositivo ao tomar o jardim como metáfora, expondo sua luta pela sobrevivência. As flores amenizam a dor, as cores enfeitam os textos, e fazem com se torne menos medonho escrever crônicas que, “cruamente”, poderiam ser resumidas em “esta é minha vida agora de soropositivo, minha condição de saúde, sintomas e luta pela sobrevivência, enquanto tento manter minha carreira de escritor e cuidando do jardim da casa de meus pais”. Espalha-se assim o martírio da beleza, ou, se pode dizer, a beleza do martírio, tanto de Frida, como de Caio. E ambos poderiam ser lidos como o próprio Caio lê Frida: como um “Cristo artista, bissexual, bêbado, drogado, adúltero, arrancando sua transcendência do próprio sangue, com as próprias unhas” (Abreu, 2006, p.191). E vidas assim agrupam elementos suficientes que se confundem com histórias de ficção, ou que despertam interesse e fascínio. Autores assim são mais propensos ao “instintos autobiográficos”.

Assim fora também com Reinaldo Arenas, tema da crônica de 27 de novembro de 1994, que Caio F. escreve em memória do escritor. O texto da crônica

utiliza a mesma estratégia do depoimento pessoal, que aproxima as figuras de Frida e Arenas de Caio F. A crônica se inicia com a tentativa de adjetivação da autobiografia do escritor cubano, *Antes que anoiteça*. O comentário sobre o livro também poderia ser utilizado para descrever a vida e obra de Frida Kahlo: “Belo não seria o adjetivo exato. Pungente talvez, pois comove e rasga. Destemido, dilacerado, desesperado e sobretudo vivo de vida pulsante, sangrenta. Em chagas, tão impudicamente exposto” (Abreu, 2006, p.127).

A crônica prossegue na narração do insólito encontro de Arenas e Caio F, na cidade de Saint-Nazaire, na França. Na crônica, Caio também comenta sua estada como escritor convidado pela editora Arcane 17 para a Maison des Écrivains Étrangers, “que oferece bolsas a escritores do mundo todo durante dois ou três meses, para que deixem um livro à memória da cidade” (Abreu, 2006, p.128). Nessa viagem, Caio escreveria a novela “Bem longe de Mariembad”, como já mencionamos. O escritor conta o inusitado encontro, “numa noite de tempestade”, quando acordou 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* (Abreu, 2006, p.128).

Caio então lê a autobiografia de Arenas 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 Tolstói.” (Abreu, 2006, p.128). E recomenda: “Leiam também vocês se não tem medo da dor e da verdade”. E resume, em poucas linhas, a figura de Reinaldo Arenas: censurado, perseguido e preso em Cuba por homossexualismo, foge para Miami, onde vive seu calvário de exílio e solidão, “dedicando-se a desmascarar figurões tipo Garcia Marquez, severo Sarduy, Eduardo Galeano, Julio Cortázar e outros asseclas de Fidel Castro, que odiava” (Abreu, 2006, p.128).

O motivo da crônica é a publicação da autobiografia do escritor cubano, *Antes que anoiteça*, em português, naquele ano de 1994, quando Caio relembra sua tentativa de traduzi-la na época em que tomou conhecimento de sua versão em francês: “Ninguém quis. Muito deprimente, diziam, pouco comercial”. E vem

novamente a recomendação da leitura “pelo homem que ele foi, e também [para] aprender a valorizar o que se tem, mas não se preza” (Abreu, 2006, p.129).

Tanto Frida Kahlo quanto Reinaldo Arenas são dois importantes nomes do século XX com os quais Caio mantém uma sintonia. Falar do outro é falar também de si. Dessa forma, a tradução pode assinalar alguma identidade entre o tradutor e aquele que é traduzido. No entanto, sem nos aprofundarmos nessa questão, podemos observar nas crônicas sobre Frida e Arenas que o mote para a escrita é a própria escrita desses artistas. Mais precisamente a escrita (auto)biográfica. Mais que os próprios quadros de Frida, o que mais aterroriza e fascina Caio é sua biografia, devorada em uma só noite. Depois, os seus diários, que expõem uma Frida “sempre deitada, coberta de panos e mantas de seda índios, cheia de joias extravagantes”, que escreve e pinta sem parar com o que conhecia melhor: a própria dor”. Mesmo fascínio e terror provocam a autobiografia de Reinaldo Arenas, que expõe uma vida pulsante e sangrenta, em chagas e martírio, cheio de coragem, transbordando amor à vida, aos rapazes e à literatura. O que importa no livro é a bravura do homem, sua luta e dor. É, para Caio, o livro que lhe mais causara sofrimento, devorado como se fossem cacos de vidros.

O eu perfaz todo o trajeto dos dois livros. O eu de Arenas ou o eu de Frida bem poderia ser o eu de Caio F. Há, no processo de leitura, a identificação, o desnudamento do outro, que por sua vez coloca o eu também nu. E o sofrimento do outro se torna o sofrimento do eu. Ou, como diria Susan Sontag: o artista se torna um sofredor exemplar. No artigo “O artista como sofredor exemplar”, de *Contra a interpretação e outros ensaios* (1984), a partir da leitura dos diários de Cesare Pavese, Sontag tece algumas considerações sobre o diário moderno que nos ajudam a compreender o fascínio e o terror que eles causam nos leitores, como bem salientara Caio F.

De acordo com Sontag, o que nos motiva a ler os diários de um escritor não é o fato de que eles lançam alguma luz sobre seus livros, mas a sua contribuição de um material bruto, mesmo quando escritos com intenção de publicação. Neles lemos um escritor em primeira pessoa, encontramos-nos com um ego desprovido das máscaras do ego das obras do autor. Sontag prossegue dizendo que o diário nos apresenta uma parte da alma do escritor. E pergunta: por que nos interessa a alma do escritor? “*No porque nos interesse el escritor en si. Sino por la insaciable preocupación moderna por la psicología, el último y más poderoso legado de la*

tradicón Cristina de introspección, abierta por san Pablo o san Agustín, que al descubrimiento del yo asimila el descubrimiento del yo que sufre” (Sontag, 1984, p.58). Então conclui que, para a consciência moderna, o artista (que representa o santo) é um sofredor exemplar. E, entre os artistas, o escritor, o homem das palavras, é a pessoa que consideramos mais capaz de expressar seu sofrimento.

El escritor es el sufridor ejemplar, no sólo porque hay a alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque há encontrado una manera profesional de sublimar (em el sentido literal de sublimar, no em El freudiano) su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento em arte. El escritor es el hombre que descubre el uso Del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad u la necesidad de sufrir em la economía de la salvación (Sontag, 1984, p.58).

Sontag destaca a capacidade do homem de transformar seu sofrimento em arte, capacidade esta que seria mais convincente na pena dos escritores, já que estes são hábeis artesãos das palavras, por profissão e paixão. O que, por um lado, vem tocar na questão da sedução despertada pelo texto ficcional. Assim, interessa o resultado da elaboração da linguagem que traz à tona a experiência sofrida. Mesmo passíveis de verificação e comprovação da “veracidade” do conteúdo narrado, os escritos autobiográficos, sejam eles as memórias, a autobiografia tradicional, o diário íntimo, e até mesmo as correspondências, não são de fato, obviamente, uma mera transposição do real. Mas sim uma representação, que opera na transformação do acontecimento vivido em acontecimento textual. Entendamos o “vivido” como soma dos acontecimentos empíricos e dos acontecimentos inventados ou imaginados. Talvez resida na junção do real com o ficcional o que faz com que os textos classificados como autobiográficos venham despertar tanto interesse e envolvimento na leitura. Há o prazer do voyeurismo que tais textos despertam, quando o leitor sabe que está invadindo o espaço da intimidade do outro. Por outro lado, há o caráter de exibicionismo do eu que assina suas experiências e memórias. Um processo de desnudamento aos olhos do outro. Ou, como aponta Silviano Santiago:

A altitude alcançada pelo artista e pela obra é que assegura aos contemporâneos e pósteros a certeza de que estão agindo corretamente ao violarem, postumamente, o lacre de todo e qualquer documento que traga as assinaturas privilegiadas, seja ele de caráter profissional, pessoal, familiar ou íntimo. Ao almejar a imortalidade, o artista habita uma casa de vidro (Santiago, 2006, p.63) (Itálico do autor).

Para Susan Sontag, leitora dos diários de Pavese¹⁴, “o público moderno exige a nudez do autor, como as épocas de fé religiosa exigiam o sacrifício humano”

¹⁴ Caio Fernando Abreu também foi leitor dos diários de Pavese, pelo menos é o que aponta a carta do dia: 10 de janeiro de 1990, na qual que o autor faz o seguinte comentário: Ah, acabei de achar aqui uma anotação do

(Sontag, 1984, p.58). Para a autora, o artista desponta como um sofredor exemplar, e se utiliza da exposição deste sofrimento como busca por uma salvação. Pensamento que se aproxima de Derrida, que aponta a escrita autobiográfica e confessional como desejo de revelação e salvação. Ao escrever, o outro em nós se revela. Vê-se o outro de si mesmo na escrita. Desvela-se o *eu*, despe-se, pela nudez das palavras. E desde que o homem sentiu vergonha da própria nudez, ainda lá no Paraíso, ao desobedecer às ordens de Deus, nascia o pecado, o erro, a falta e a morte. Entre o bem e o mal, o homem poderia escolher e precisaria esconder o sexo exposto, porque soubera da sua nudez, diante do outro, de Deus e, antes, de si mesmo. Sabemos que o ato de se vestir é hábito apenas do homem, o único animal consciente da sua nudez e da vergonha que ela causa, desde a expulsão do Éden. “O homem seria o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. Só seria homem ao tornar-se capaz de nudez, ou seja, pudico, ao saber-se pudico porque não está mais nu”. O vestiário, portanto, corresponde à técnica de encobrir a nudez. A nudez é apenas “o sentimento, o afeto, a experiência (consciente ou inconsciente) de existir na nudez” (Derrida, 2002, p.18). Por isso, o animal está alheio à sua nudez, ao que sabe de si. E, ao saber de si, o que isso implica? Quem sou eu, então? Quem é este que eu sou? – indaga Derrida e o animal que nos olha nu.

Saber de si mesmo tem sido desde o mundo antigo empreitada difícil à qual os homens têm se entregado filosófica, espiritual, psicológica, cultural e pessoalmente. “Conhece a ti mesmo”, prevenia o oráculo de Delfos. E Santo Agostinho, ao assinar as *Confissões*, não apenas enumera suas faltas e pecados para um Deus que tudo sabe e tudo vê. Mostra que, ao confessarmos – exercício que o santo-pecador fez por escrito –, damos-nos a conhecer a nós mesmos, revelando-nos nus pela nudez das palavras que, paradoxalmente, despem-nos e nos cobrem da falta cometida diante de Deus e do outro. O outro que, antes de tudo, somos nós mesmos. Desse modo, antecipa Santo Atanásio: “Escrevendo os nossos pensamentos como se os tivéssemos de comunicar mutuamente, melhor nos defenderemos dos pensamentos impuros por vergonha de os termos conhecido” (Atanásio *apud* Foucault, 1992, p.130).

diário de Cesare Pavese de 9 de fevereiro de 1940 que é a nossa cara: “O entusiasmo como profissão é mais nauseante das insinceridades” (Abreu, 2002, p.173).

A escrita abriga o desejo da confissão, da revelação e do perdão. Dessa forma, a escrita autobiográfica implica o ato da confissão, como arquivo da experiência do vivente, como fizeram Santo Agostinho e Rousseau. Para haver a confissão é preciso, antes, a experiência do acontecimento, e afirma Derrida que “não há acontecimento sem experiência (e isso é o que, no fundo, “experiência” quer dizer), sem experiência, consciente ou inconsciente, humana ou não, do que acontece ao vivente” (Derrida, 2004, p.36).

Ao se cobrir de “novo”, o *eu* se protege nas vestimentas e se faz novo no sentido de renascer, o que remete ao desejo da ressurreição presente em Santo Agostinho. Esse desejo é o maior mobilizador da confissão, que já pressupõe o perdão e fomenta com mais ânsia a salvação. A escrita que comporta o desejo de confissão comporta também a esperança de amortização da falta com o credor-Deus. Morte e vida se entrelaçam: morre-se para ressurgir-se. Um processo que encontra o acalanto na doutrina cristã: a necessidade do sofrimento como forma de purificação e de salvação.

Caio F., ao destacar suas impressões de leitura dos textos autobiográficos de Frida Kahlo e Reinaldo Arenas, se alinha com esses autores, os quais podemos classificar, segundo Derrida, como “animais autobiográficos”.

Dir-se-ia: “É um animal autobiográfico”. (...) Neste sentido, o animal autobiográfico seria essa espécie de homem ou de mulher que escolhe ou que não pode impedir de ceder, por caráter, à confidência autobiográfica. Aquele ou aquela que trabalha de bom grado com a autobiografia. E na história da literatura ou da filosofia, para sugerir de maneira sumária, há “animais autobiográficos”, mais autobiográficos que os outros, os animais de autobiografia (Derrida, 2002, p.90).

Os animais mais autobiográficos que outros, na lista de Derrida, são os escritores e filósofos, tais como Rousseau, Proust, Gide, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Celan, Bataille. Acrescentam-se Frida kahlo, Reinaldo Arenas e o próprio Caio Fernando Abreu. A propósito do animal autobiográfico deixar rastros e vestígios da constituição do seu eu, a descrição do ambiente em que Caio escreve uma carta a Sérgio Keuchgerian, no mês de agosto de 1985, diz muito dos “animais” que o rodeiam e do animal que vem a ser Caio F.:

Te escrevo com um cigarro aceso e uma xícara de boldo. A escrivanhinha é muito antiga, daquelas que têm uma tampa, parece piano. Tem um pôster com Garcia Lorca e na minha frente. Um retrato enorme de Virgínia Woolf. E posso ver na estante assim, de repente, todo o Proust, e muito Rimbaud, e Verlaine, Faulkner, Ítalo Svevo, William Blake. Uma das reproduções de Picasso. Outras de Vinci. Um Biscuit com pierrô tão patético. Uma pêra esotérica ainda de Stonehenge, Inglaterra, uma caixinha indiana. Todos os meus pedaços aqui (Abreu, 2002, p.139).

Caio, ao destacar os nomes de Frida e Arenas em suas crônicas, investe na genealogia das escritas autobiográficas, e deixa ainda mais vestígios que ajudam na construção de seu eu. O mesmo fascínio que lhe causara a leitura dos escritos autobiográficos desses autores parece motivá-lo na empreitada dos escritos de si e da experiência da dor. Essa experiência é o que preenche os diários de Frida Kahlo, escritos durante os vários e longos períodos que a pintora passava internada, submetida a cirurgias e tratamentos médicos. Mais que identificação entre Caio e Frida – aproximados pela escrita que relata a dor e o sofrimento –, a pintora se torna um “sofredor exemplar”, no sentido de que a expressão de Susan Sontag exprime a compaixão de Caio por Frida, e esta se torna um exemplo a ser seguido pelo escritor. Primeiro, como ser humano capaz de resistir a tamanho sofrimento, quando Caio percebe que sua dor por maior que seja, não é mais intensa do que a da pintora, por isso sua capacidade de também resistir: “... seja qual for a dimensão da minha própria dor, não será jamais maior que a dela. Por isso mesmo, eu a suportarei” (Abreu, 2006, p.192). Segundo: a capacidade de Frida de transformar seu sofrimento em arte parece alimentar o mesmo desejo no escritor, quando podemos observar em ambos a tendência de criar uma arte em que sujeito e objeto se entrecruzam. De certa forma, as crônicas de Caio são o seu diário, com um relato do aprendizado e da experiência. O aprendizado está relacionado com a nova tarefa do escritor ao se ver contaminado pelo HIV. Ele teria que aprender a lidar com a “coisa estranha” que lhe aconteceu: “Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela”, como declara na “Primeira carta além do muro” (Abreu 2002, p.106).

O “jeito” de falar sobre essa “coisa estranha” ganha a pauta das crônicas, que sintetizam seu aprendizado com a linguagem e com a própria aceitação da nova condição. De certa forma, esses escritos autobiográficos e literários que caracterizam suas crônicas, na década de 90, sintetizam a escolha por fazer da literatura a sua vida, a sua sina, o seu caminho. E, mais do que isso, assinalam, de fato, a literatura como arma para a sobrevivência. Na ocasião do suicídio de Ana Cristina César, Caio lamenta a morte prematura da escritora, em carta para Jacqueline Cantore: “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, 2006, p.73). Caio então confirma a literatura como saída. Nesse sentido, seus escritos não conseguem escapar ao relato de si, principalmente no momento

em que a literatura se mostra como forma de sobrevivência, e Caio é capaz de transformar a dor em arte, no mesmo estilo e atendendo à mesma necessidade de Frida Kahlo.

De acordo com Marcelo Secron Bessa, Caio teria iniciado a feitura de um diário, em janeiro de 1996. Logo após a morte do autor, em fevereiro daquele mesmo ano, o jornal *Zero Hora* teria publicado trechos desse diário, dentre os quais o pesquisador destaca a passagem, em seu livro *Os perigosos, autobiografias e Aids*:

Estou feliz. Mas fraquíssimo. Muito magro, osso à mostra. O HIV me devora a carne e os músculos, sofro. Entre a revolta e a aceitação vezenquando (raro) choro. E repito oh Deus! Oh Deus! Resisto feito um demente, como alheio à gravidade do que tenho: AIDS.
Desde minha primeira hospitalização (agosto/94), nunca mais usei meu diário. Este é novo. Que seja doce, criativo e longo, longo.
Permita Deus.
Há muito a fazer.
Amém (Abreu *apud* Bessa, 2002, p.141).

Caio se dedicara à escrita de outros diários, na década de 90. Na carta que escreve a Gerd Hilger, em 22 de setembro de 1993, comenta: “Hoje comprei um caderno novo para um diário, o outro terminou, vício de solteirona¹⁵” (ABREU, 2002, p.278). E, de acordo com o trecho citado por Secron, o autor se vê motivado (talvez pela leitura dos diários de Frida Kahlo) a dar continuidade à empreitada, rogando a Deus longevidade, para que seu diário fosse “doce, criativo e longo, longo”. O desejo do escritor em manter o diário naquele momento tão frágil e delicado de sua vida, devido ao seu estado de saúde, remete-nos à epígrafe de *Pequenas Epifanias*, na qual o próprio Caio F. sinaliza, mais uma vez, a escrita como salvação e solução: “Continuo a pensar que quando tudo parece sem saída, sempre se pode cantar. Por essa razão escrevo (Abreu, 2006, p.19).

De toda forma, embora tenha se mantido afastado de seu diário desde a primeira internação em 1994, Caio desloca a escrita do diário para a escrita da crônica, na qual aproveita o tom pessoal do gênero para aprofundar-se numa complexidade subjetiva, fazendo dessas publicações periódicas em jornais uma

¹⁵ De acordo com o projeto de pós- doutoramento do professor Raimundo Nonato Gurgel Soares, *Caio Fernando Abreu – Diários (1992-1995)*: Escritos na década de 90, “estes diários totalizam 185 páginas escritas a mão e repletas de símbolos, números, desenhos e setas. Os diários apresentam também páginas organizadamente numeradas em ordem cronológica, além de inúmeras alusões ao *I Ching*. Esse livro é constantemente consultado por Caio em busca de orientações, sejam para questões estéticas que envolvem o seu trabalho de escritor (“Devo começar já a escrever *O Leopardo*?”), ou sejam orientações para problemas de ordem pessoal relacionados ao plano dos afetos ou das finanças, como a notícia da perda da casa de São Paulo” (Soares, p.8) disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4707523P6>.

espécie de folhetim, cuja trama tem o eu como personagem principal. E é na encadernação desses escritos que se tem o artista como sofredor exemplar, que soube poetizar a dor e registrar para a posteridade o “jeito que vivemos, o jeito como nós vivemos agora”.

4 OVELHAS NEGRAS: RASTROS E RESTOS NA POÉTICA DE CAIO FERNANDO ABREU

Raspas e restos/ me interessam
Cazuza

Em 1995, no *pós scriptum* da carta enviada a Jacqueline Cantore, Caio Fernando Abreu anuncia o seu novo livro: “Termino livro novo, chama-se *Ovelhas Negras*. É assim digamos um pré-póstumo...” (Abreu, 2002, p.332). Ao tomar a publicação como um pré-póstumo, o escritor assinala seu “horror” às publicações póstumas e, dentro do fluxo de revisões de sua obra literária, reúne, como um pastor dedicado, suas ovelhas negras, e as entrega, antes da morte, ao seu público. Aos cuidados do outro, o eu garante a sua continuidade.

Dessa forma, *Ovelhas negras* parece cumprir uma de suas últimas promessas, quando, já tomado pela doença, o autor empenha-se em publicar um novo livro. Caio concebe *Ovelhas* como um novo livro, o que de fato é. Mas a novidade estaria na reunião de histórias velhas – velhas no sentido de já terem sido escritas há tempos. Talvez percebesse a urgência do tempo, ou talvez quisesse – pelos motivos apresentados nos prefácios – reunir esses velhos textos, cuja unidade figurasse como novidade. Alguns dos textos teriam sido publicados em revistas ou em jornais, mas não estariam publicados em livros. Pelo contrário, são mesmo ovelhas que se desgarraram do rebanho ou que não tiveram a chance de fazer parte dele, escondendo-se, protegendo-se no fundo das gavetas. É o momento então de reparar a dívida, tanto com os próprios textos e personagens, quanto com os leitores e consigo mesmo. Hora de revisão, de reedição, de reescrita, de reavaliação, de resgate e de renascer à beira da morte.

O leitor, ao se deparar com o livro, depara-se com a voz do autor antecedendo cada texto. Para o escritor que não deixou nenhum livro de memórias ou autobiografia, mas que tanto deixou de si em sua vasta obra ficcional, *Ovelhas negras* cumpre este papel. Torna-se a “autobiografia” do autor; mas é, primeiramente, um livro de ficção. Mesclam-se, mais uma vez, vida e ficção. E, somado à sua correspondência, postumamente publicada, e às suas crônicas, também postumamente publicadas, o livro, como um “pré-postumo”, encerra o que poderíamos chamar de uma trilogia de textos intencionalmente autobiográficos e intencionalmente literários. As crônicas e a correspondência, como obras póstumas, tiveram a seleção e edição feita por outra pessoa, porém *Ovelhas negras* tem o

cuidado especial de seu próprio autor-pastor, que se encarrega de todo o feitiço do livro. Cumpre sua promessa de um livro novo.

Os pequenos prefácios funcionam ou são como os capítulos de uma autobiografia. Uma autobiografia, no caso, intelectual, ou uma autobiografia de uma vida literária, como é o *Itinerário de Pasárgada* de Bandeira, em que são listadas as influências, as leituras, o processo de criação, a relação de intimidade do autor com o texto e com os personagens. Como no *Itinerário*, os miniprefácios contabilizam os hábitos e as primeiras vezes do autor, que se estendem pelo depoimento pessoal e por uma necessidade de explicar a obra por vir (ou já publicada).

Por que não somente selecionar e publicar os textos? O que implicam estes pequenos prefácios? É ir ao fundo da gaveta, remexer papéis e, no fundo da gaveta da memória, revivenciar o momento, presentificado na escrita (a escrita dos contos, no passado, e a escrita dos prefácios, no agora). Há, nesse processo, um ato de resgate, de rememoração, quando, anos depois, o autor, ao se deparar com a letra no papel amarelado, depara-se com um eu-outro, já tão distante, tão diferente daquele eu-passado, transcrito, representado por aquelas palavras de ontem. O mesmo ocorre com leituras de um diário íntimo ou de uma carta antiga: o eu já sabe o quanto aquelas palavras foram apenas uma tentativa de captar a experiência, entre tantas outras vividas, recortadas para o papel, no calor das horas e transformadas em acontecimento textual – que se fará sempre presente a cada nova leitura. Mas o nosso escritor não se depara com um diário. Ele se depara com textos literários e ficcionais, embora nesses textos se possa reconhecer ou encontrar “muita coisa do eu”. Ao remexer no fundo das gavetas, diante do texto ali encontrado há um retorno ao momento da escrita. Busca-se então revelar os bastidores da criação e todos os sentimentos envolvidos naquele ato. Opera-se, dessa forma, num sentido inverso ao das cartas, quando estas se inscrevem como documentos que versam sobre o fazer literário, fornecendo detalhes de um projeto literário futuro, ou discutindo, em tempo sincrônico, a construção do texto. Em *Ovelhas negras*, temos, pelo distanciamento temporal, a busca do sentido e do porquê da criação, e, ainda, as circunstâncias da não-publicação. Justifica-se a ausência. Tenta-se o reparo e o resgate. O texto reencontrado, de volta ao seio de seu criador, faz com que a memória torne viva a criação e justifique o seu penhor, na promessa que faz para o presente e para o futuro ao garantir sua legitimidade e continuidade.

4.1 O inventário de si: arquivar a vida e a obra

Caio, correspondendo-se com amigos, comunica seu ato de arquivo, ou uma tentativa de arquivar a vida. Averso às publicações póstumas, o autor tomou todo o cuidado na seleção de suas possíveis cartas para a publicação, como já vimos. E, como ato máximo dessa atitude, organizou seu próprio livro “pré-póstumo”, poupando organizadores e editores da seleção do que talvez quisesse fora do livro e de sua vida. Cabe aqui o questionamento proposto por Jacques Derrida acerca do arquivo e de seu mal: “O segredo dos arquivos está nas suas cinzas, ficando sempre a pergunta: o que o arquivo conseguiu queimar, o que o arquivo conseguiu esconder” (Derrida, 2001, p.23). Philippe Artières, citando Perec, resume: “‘eu me arrumo como posso’, passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas, construímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para os outros” (Artières, 1998, p.21). Ou, como anota o próprio Caio em carta para Maria Lígia Magliani: “Anotar na agenda mental: reler Fernando Pessoa, principalmente Alberto Caeiro (em anexo, poema de Ricardo Reis); re-ouvir Terra de Caetano; reler aqueles poemas zen póstumos de Cecília Meirelles. Ou não reler nem ouvir nada” (Abreu, 2002, p.223).

Consciente de seu papel de escritor e de seu legado, Caio F. se encarregou, de várias formas, de “se arrumar como pôde”. Seu espírito nômade deixa os rastros e os vestígios do animal autobiográfico em suas andanças pelo mundo. Talvez os maiores vestígios e rastros sejam a sua correspondência, que ao mesmo tempo espalha e reúne as pistas e pegadas. É por isso que suas cartas fazem o mapeamento do sujeito por tantos territórios distantes, bem como o mapeamento do seu estado de ânimo e de sua maneira de se ver e ver o mundo ao seu redor.

Em 10 de setembro de 1991, Caio responde à carta de Magliani:

Maglim, menina-loba, foi muito bom receber seu pacote & presentinhos sábado passado pela manhã, uma daquelas manhãs cinza-sampa que bem conhece (e quer distância). God!. Você tinha os originais de A Maldição dos Saint-Marie. Sabe que foi daí que nasceu, MILHÕES de anos mais tarde, aquela *A maldição do vale negro*, que deu a mim e Luizar o Molière? Pois é. Guardei numa caixa onde estou, também, reunindo o museu-de-mim mesmo (Abreu, 2002, p.220).

Caio, então, responde ao mandamento “Arquivará tua vida”, e o cumprirá, nos últimos anos de sua vida, dedicando-se à revisão de sua obra e preparando a coletânea de textos inéditos para compor *Ovelhas negras*. “A maldição dos Saint-

Marie” será o primeiro texto de *Ovelhas negras*, inaugurando o livro e remetendo aos seus primeiros escritos, quando tinha aproximadamente 14 anos de idade.

Esse fragmento de carta de 1991 nos orienta sobre a forma como Caio cumpriu o mandamento de arquivar a sua vida; ou, como sugere Artières: “e o farás por meio de práticas múltiplas: manterás o teu dia, conservarás preciosamente alguns papéis, colocando-os de lado numa pasta, num gaveta, num cofre: esses papéis são a tua identidade, enfim, redigirás a tua autobiografia, passarás a tua vida a limpo, dirás a verdade” (Artières, 1998, p.11). Atento ao mandamento, durante os últimos anos de sua vida, o escritor com apreço pelos fundos de gavetas e atento à revisão de sua obra de ficção, coligirá a sua “autobiografia”, composta pela edição de *Ovelhas negras* e pela reedição de seus livros de contos e romances, apresentados pelo autor, explicando algum detalhe de criação ou da vida particular. E, junto com a edição e publicação de sua correspondência e das crônicas, temos o que talvez possamos chamar de “inventário do sentir” de Caio Fernando Abreu.

O arquivar a própria vida consiste prioritariamente em destruir as pegadas e os vestígios daquilo que não queremos guardar para a posteridade e realçar detalhes e efeitos do que queremos em evidência. Conservamos apenas uma parte ínfima de todos os nossos vestígios; estes passam por um crivo pessoal, em que rasuramos, omitimos, acrescentamos e manipulamos a “realidade”, dando a ela um contorno textual que guarda para o futuro as feições do homem que fomos – ou que construímos. Para Artière, arquivamos nossas vidas para responder a uma injunção social. “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (Artière, 1998, p.11). Veremos como esta prática, em Caio Fernando Abreu, é ainda uma tentativa de continuidade, de penhorar a existência de uma vida tão curta a uma geração futura, que ainda o desconhece.

Derrida, em *Papel-máquina*, nos lança um questionamento acerca da escrita e da reunião e publicação em livro: “Ora, toda obra seja literal, seja literária, tem por destino ou destinação essencial uma incorporação estritamente livresca?” (Derrida, 2004, p.21). Os apontamentos de Caio Fernando Abreu sobre os seus escritos de fundo de gaveta recolhidos em *Ovelhas negras* sugerem que nem tudo que se escreve é possível ou passível de ser publicado. Os motivos variam da qualidade da escrita a fatores editoriais e comerciais, passando por problemas de censura e de

controle do Estado. Embora seja notório que um escritor espere que seus escritos tenham o livro como morada, muitas vezes a morada temporária ou definitiva dos textos é de fato o fundo de gaveta. Mas justamente no fundo das gavetas estariam os escritos pelos quais Caio F. demonstra uma predileção tomada de empréstimo de Clarice Lispector, que anunciou a paixão por aquilo que fora descartado, dispensado, e que se conserva inacabado, mal feito, infantil, à espera de acolhimento e recolhimento.

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto do modo carinhoso do inacabado, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão (Lispector *apud* Abreu, 1995, p.5).

A citação acima serve como epígrafe para *Ovelhas Negras*, recolhida de Clarice Lispector, em *A legião estrangeira*. Caio F., que tanto fora influenciado no início de sua carreira por Clarice, retoma sua musa para anunciar o que consistiria o seu último livro. Pela voz do outro, justifica seu projeto editorial e defende sua criação. Como bom pastor, cuida do seu rebanho de desgarrados.

O título do livro – *Ovelhas negras* – remete, como explica o autor, à ideia de reunir seu rebanho desgarrado. Rebanho criado ao longo de 33 anos. Por essa tentativa, Caio toma o livro “como uma morada, como um lugar sagrado, como uma sepultura, um túmulo” (Derrida, 2004, p.27). Entendamos aqui o túmulo num sentido final, derradeiro, de respeito, solenidade, peregrinação. Continuando na linha do pensamento de Derrida, podemos entender *Ovelhas Negras* como a tensão entre a reunião e a dispersão: “trata-se da tensão entre a reunião e a dispersão, tensão esta que, por outro lado, sem se resolver, inscreve-se na forma do círculo, a circulação do círculo” (Derrida, 2004, p.29). Ou seja, Caio coloca em circulação uma dispersão reunida, fazendo movimentar toda uma engrenagem de acumulação e exclusão. Seleciona-se entre os excluídos da seleção, e, em unidade, o movimento remete a toda uma linha cronológica de intensa produção literária, promovendo um olhar *suplementar* sobre a obra do autor. Nesse sentido, *Ovelhas negras* se consolida como uma possibilidade de leitura da obra de Caio por um deslocamento metonímico, quando, pela reunião do que fora excluído de suas publicações, pode-se partir para a tentativa de entendimento da sua obra como um todo, quando as observações do próprio autor são mais um suplemento para essa leitura.

Ovelhas negras é a obra como rastro, como sobrevivência, como corte: “Mas é a obra o rastro de um acontecimento, o nome do rastro do acontecimento que terá instituído como obra?” (Derrida, 2004, p.105). O próprio Derrida ousa responder:

Toda obra sobrevivente guarda o rastro dessa ambiguidade. Guarda a memória do presente que a instituiu, mas, nesse presente, já havia, quando não o projeto, ao menos a possibilidade essencial desse corte, do corte com vistas a deixar um rastro, que por vezes garante a sobre-vivência mesma, se não houver desígnio de sobrevivência. Esse corte é, a um só tempo, uma ferida e uma abertura, a chance de uma respiração - e ele já estava de alguma maneira operando (Derrida, 2004, p.105).

Ovelhas negras é a reunião do corte, totalizando uma unidade nova, capaz de desestabilizar algo consolidado, pronto, acabado, que seria a própria obra de Caio F. publicada no período de 33 anos de atividade profissional. Seu novo projeto, quando a morte lhe parece próxima, é o seu desígnio de sobre-vivência, de se sobre-por a uma situação adversa.

Derrida, ao explicar o tema de uma suas conferências – “A propósito” –, define um dos usos e sentidos dessa expressão em francês:

O espírito de *à-propos*, em francês, é arte, é o gênio, mas também a técnica que consiste em saber aproveitar uma ocasião, em tirar o melhor partido, a melhor economia da contingência, e em fazer do *Kairós*, ou do *Kaos* um acontecimento significante, arquivável, necessário, até mesmo indelével (Derrida, 2004, p.40-1).

E isto é o que podemos dizer a propósito de *Ovelhas negras*. Esta é proposta do livro de Caio F. Este foi o sentido e a intenção da reunião de seus contos excluídos. Se, à beira da morte, escritores se entregam a um surto criativo, numa corrida desenfreada contra o tempo que não para, Caio, num momento de serenidade, já aprendiz de jardineiro e escritor formado, se entrega à revisão de sua obra e à seleção e revisão de seus contos de fundo de gaveta. Quando se espera uma obra nova, o escritor cumpre a promessa de, no presente, presentear seu público com um novo livro; e deixa, assim, para o futuro, sua intenção de continuidade, quando propõe voltar ao passado e vasculhar as gavetas e a memória e montar sua “autobiografia ficcional”.

Caio soube do excesso apurar o essencial e aparar as arestas. Fez do pequeno voo impulso, e, mais uma vez, do rés do chão, como Bandeira, alçou o sublime. Fez do “*kaos* um acontecimento significante, arquivável, necessário, até mesmo indelével”. A citação de Derrida se ajusta perfeitamente ao propósito do escritor. Os adjetivos se estendem para qualificar o processo de criação de *Ovelhas negras*, em que o escritor expõe seu arquivo, ajustando-o ao formato da máquina de escrever, imprimindo uma marca na literatura brasileira que ele quer indelével.

Ovelhas negras também pode ser lido conforme o pensamento de Derrida sobre o arquivo. O filósofo propõe uma leitura desconstrutora do pensamento freudiano acerca do arquivo: este deixa de ser apenas uma questão de passado, de resgate de uma verdade absoluta e passa também a ser uma abertura para o futuro, possibilitando assim novas leituras e interpretações. Derrida retoma os princípios nomológico e topológico do arquivo. O nomológico é o princípio da lei, da ordem, do comando, da forma como o arconte organiza com certa intencionalidade seu arquivo. O princípio topológico é o princípio histórico, do começo, da origem, da casa, do domicílio.

No sentido nomológico, Caio organiza *Ovelhas negras* adotando “uma ordem quase cronológica, mas não rigorosa: alguns tinham a mesma alma, embora de tempos diversos, e foram agrupados na mesma, digamos, enfermaria” (Abreu, 1995, orelha). O volume está dividido em três partes regidas por hexagramas do *I Ching*, *O livro das mutações*, contendo oito contos cada.

O livro põe em questão o princípio nomológico, da lei, da organização. Que histórias deveriam compor o livro? “Eram cerca de 600 páginas e 100 textos, material para uns três rebanhos. O que ficou foi o que me pareceu ‘melhor’, mas esse ‘melhor’ por vezes é o pior – como a arqueológica novela ‘A maldição dos Saint Marie’, melodrama escrito aos 14 anos” (Abreu, 1995, orelha). A impossibilidade da reunião de todas as ovelhas faz com que Caio selecione, entre tantas, aquelas que julga “melhores”. Uma seleção que não o faz evitar determinados textos. Assim, há “autocomplacências, vanguardismos, juvenílias, delírios lisérgicos, peças-de-museu” (Abreu, 1995, orelha).

Freud, ao associar o funcionamento do aparelho psíquico ao brinquedo “Bloco Mágico”, deixa claro que a memória, como o Bloco Mágico, só se faz em uma superfície, numa exteriorização, na inscrição do dentro no fora. Com o brinquedo, Freud torna a memória arquivável. Assim, a teoria da psicanálise corrobora a teoria do arquivo, pois a memória-arquivo, como o Bloco Mágico, armazena resquícios dos acontecimentos, rastros do passado, mas não os ressuscita de forma viva, pura, neutra ou inocente. As marcas que ali se inscrevem nunca são revividas da mesma forma. Não existe uma verdade única e absoluta, os fatos nunca se repetem imutáveis, eles se articulam e se suplementam, num movimento constante e infinito.

Além do resgate dos textos encontrados, arquivados nas “dezenas de pastas em frangalhos”, há o resgate da memória, que tenta retomar as circunstâncias que

envolvem cada uma daquelas histórias do passado. Deste modo, na economia de um texto curto, “o conto do conto” exterioriza, na superfície do papel, as marcas e os rastros dos acontecimentos que circundam cada conto resgatado. Nesse sentido, mais uma vez Caio é seletivo, breve e manipulador, moldando ao seu jeito a forma do arquivo que tornará público. Aliás, o faz somente com esta intenção: o da publicação, o da evidência, o da exibição. E todo arquivo necessita de uma casa, de um suporte, de uma superfície. Logo, as ovelhas são reunidas em livro, e o suporte da impressão garante a exteriorização do arquivo; conseqüentemente, a sua exibição pública.

Um arquivo nunca será completo, homogêneo, único. O arquivo estará sempre dividido, contraditório, pois, se por um lado é essencial que o arquivo tenha uma exteriorização, uma superfície e se fixe, inscrevendo-se de dentro para fora, como no Bloco Mágico, por outro, esta mesma pulsão de vida, de necessidade vital de repetir e de fixar é o que possibilita a pulsão de morte, que é a própria destruição do arquivo. Um princípio não existe sem o outro, um se justapõe ao outro. Ao exteriorizar um acontecimento, subentende-se que esse mesmo acontecimento possa ser esquecido, que não precise mais ser lembrado. Podemos, portando, entender o livro como sepultura, como túmulo. A possibilidade da amnésia, do esquecimento ronda qualquer arquivo. Arquiva-se para esquecer. Há o apagamento, a destruição, o aniquilamento do que foi preciso esquecer para tornar o outro evidente.

Caio F., como autor-pastor de seu rebanho de ovelhas desgarradas, porta-se como um *arconte* de seu arquivo. De acordo com Derrida, os arcontes foram os primeiros guardiões dos documentos oficiais. “Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos” (Derrida, 2001, p.12-3). Os arquivos, ao serem guardados, necessitavam do guardião e de uma localização. “Foi assim, nesta domiciliação, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto” (Derrida, 2001, p.13). Caio dá uma nova morada para suas ovelhas. É justamente esta morada que se abre para o público e que exige do autor-pastor o cuidado especial com cada uma delas. Como guardião e defensor, Caio prepara a morada, a casa, e nomeia seu rebanho. Na apresentação de seu arquivo ao público, o autor enfatiza: “Mas jamais o assumiria se, como às

minhas outras ovelhas brancas publicadas, não fosse eu capaz de defendê-lo com unhas e dentes contra os lobos maus do bom-gostismo instituído e estéril (Abreu, 1995, orelha).

Ao abrigar suas ovelhas sob uma proteção, o autor-pastor, pelo poder arcôntico, concentra as funções de unificação, classificação e identificação. A estas funções juntas, Derrida chama de “poder de *consignação*”, que vai além do sentido corrente da palavra em designar residência, reserva e suporte sob os cuidados do outro. “Consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal (...) O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião” (Derrida, 2001, p.14).

Este é o feitio do autor-pastor Caio F. ao reunir suas ovelhas sob abrigo de um livro, cuja organização aponta para uma “configuração ideal”, após um cuidadoso trabalho de seleção e revisão do texto. Desta forma, a organização quase cronológica dos contos cede a uma aproximação de identificação temática entre eles, ou, como sugere Caio, de “mesma alma”. Agrupados na mesma “enfermaria”, os contos merecem cuidados e atenção que extrapolam o tempo de escrita. Ao reunir seus textos, montando um livro com unidade e sincronia, Caio consigna aos leitores o resultado exaustivo de seu trabalho de remexer dezenas de pastas em frangalhos e centenas de páginas. Da desorganização, do *Kaos*, o autor parte para a criação, para a montagem de seu arquivo, que ele quer exposto, publicado, entregue ao público-leitor. Então confessa: “Nunca tive certeza de que criar é livremente arrancar com esforço bruto algo informe do kaos. Confesso que ambos me seduzem, o *Kaos* e o in ou dis-forme” (Abreu, 1995, orelha).

A possibilidade de tornar público um arquivo privado torna-o objeto de novas interpretações, de novas leituras e de novos rearranjos. Como todos os arquivos são incompletos, haverá sempre a possibilidade de desfazer, descentralizar e reorganizar, descosendo traços, apagando vestígios e re-inscrevendo outros. Esta incompletude é o que permite novas interpretações e leituras dos arquivos. Imagina-se o que não foi selecionado por Caio para compor *Ovelhas negras*, o que se perdeu nas “empoeiradas pastas dispersas por várias cidades”.

O arquivo não é uma questão de passado, e sim uma questão de futuro. Ao publicar *Ovelhas negras*, Caio insiste na continuidade de sua obra e confia ao público a riqueza que julga encontrar no material. Desta forma, o arquivo é uma

questão de penhor: “o arquivo sempre foi um penhor e, como todo penhor, um penhor de futuro” (Derrida, 2001, p.31). *Ovelhas negras* é a última promessa possível de Caio. E é nela que ele acredita, é por ela que ele penhora toda uma existência, toda uma obra já publicada, que agora pode ser relida e revivida por cada conto deste livro. *Ovelhas* é uma forma de sossego e desassossego ao mesmo tempo, de inquietude e de realização do escritor diante do que está por vir e do que já se foi.

Além da preocupação em apresentar cada conto selecionado para sua obra “pré-póstuma”, Caio F. procurou apresentar a obra como um todo, explicando a motivação da seleção e dando detalhes que ultrapassam o universo literário e esbarram na confissão íntima e pessoal, fazendo confundir escrita e vida. O texto de abertura de *Ovelhas negras*, assinado pelo “Autor-pastor” Caio Fernando Abreu, sugere um roteiro de leitura. Cabe-nos “farejar” e seguir os rastros e os restos do animal autobiográfico, e entender em que sentido o livro é, como aponta o escritor, uma “autobiografia ficcional”: “Não consigo senti-lo – embora talvez venha a ser acusado disso, pois escritores brasileiros geralmente são acusados, não criticados – como reles fundo-de-gaveta, mas sim como uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando fora de livros individuais” (Abreu, 1995, orelha).

Ovelhas negras é, então, um livro com algumas especificações: 1- configura-se como uma obra selecionada e organizada pelo autor, às vésperas da morte, compondo-se de contos escritos ao longo da carreira literária, e que por algum motivo – pessoal ou editorial – não foram integrados aos livros então publicados; 2- a seleção gira em torno, porém, de alguma motivação pessoal, capaz de, pela unidade dos contos, e, numa sequência cronológica, percorrer toda a vida literária do escritor; 3- acrescentam-se, ainda, os miniprefácios que antecedem cada conto, os quais, além de apresentar as circunstâncias que envolvem o texto ficcional, deixam transparecer, em poucas linhas, um esboço confessional de Caio F.; 4- esses fatores conjugados fazem com que a obra seja “sentida” pelo próprio autor como uma “autobiografia ficcional”, ou, por alguns críticos, como uma espécie de “autobiobliografia”.

Ao apontar o livro como uma “autobiografia ficcional”, cabe-nos entender em que sentido *Ovelhas Negras* é uma *autobiografia* e em que sentido ela pode ser classificada como *ficcional*. Duas categorias genéricas de textos se reúnem, uma

adjetivando a outra, para o surgimento de uma categoria específica. Cabe-nos uma leitura por esse viés, ao tentar entender as especificidades do livro, que desponta com originalidade na literatura brasileira do final do século XX.

4.2 A configuração paratextual de *Ovelhas Negras*

Da inspiração da história ao livro publicado, há uma extensa jornada a ser cumprida. Um caminho muitas vezes difícil, espinhoso, ao qual o escritor se dedica com afinco a fim de ver a obra pronta e acabada. Pode-se, às vezes, recuperar as pistas, verificar as pegadas, observar os pontos de descansos e tentar entender, pelos rastros e vestígios, como a obra se concretizou. Em torno do livro publicado, soma-se toda uma gama de produções verbais ou não-verbais, que se estruturam de forma íntima com o texto e contribuem para que este tome forma e produza sentidos. Gérard Genette define estas relações transtextuais como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe, como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (Genette, 2009, p.9).

Dessa forma, o texto raramente se apresenta nu. Além do reforço e do acompanhamento do nome do autor, do título, epígrafes, prefácios, ilustrações, o livro também é permeado por determinados elementos que extrapolam o próprio livro, mas que de alguma forma contribuem para apresentá-lo, torná-lo presente e garantir sua presença no mundo. Nesse caso, tais elementos, que Genette chama de epitextos, situam-se em torno da obra, sendo porém marcados por uma certa descontinuidade em relação a ela, e vindo a público, em diferentes suportes midiáticos, contribuem para a divulgação da obra, acirrando a crítica e acionando outras possibilidades de leitura e interpretação. Os epitextos podem ser as entrevistas do autor, seus pronunciamentos, debates, resenhas, e, de forma especial para nós, sua correspondência e seus diários. Elementos estes que, apoiados pela crítica biográfica, nos possibilitam uma outra leitura da obra (algo que defendemos ao trabalhar com a correspondência de Caio Fernando).

Os elementos que fazem parte do texto, dando forma e corpo ao livro, circundando o texto dentro do próprio espaço da obra, em continuidade direta, tal como o nome do autor, os títulos, e toda a materialidade da obra, são chamados de peritextos. Assim sendo, o peritexto e o epitexto são as duas modalidades

constituintes do paratextos, que se caracterizam por possuir uma força discursiva que pode ser determinada em cada caso específico. O paratexto funciona como uma porta de entrada, uma espécie de vestíbulo da obra, a ponte entre um dentro e um fora, colocando o leitor diante de estranhamentos e descobertas. Um elemento do paratexto pode comunicar uma simples informação, mas também ir além na intenção, na indicação de leitura e interpretação da obra. Desse modo, a maioria dos prefácios cumpre com tal função, oferecendo muitas vezes como que um dispositivo criador de regras, de compromissos, de expectativas e até de interpretações fornecidas previamente e que condicionarão a leitura. É assim que consideramos os miniprefácios que antecedem cada um dos contos de *Ovelhas negras*, e, principalmente, o texto assinado pelo autor, que compõe as duas orelhas do livro, o qual chamamos de prefácio ou prefácio geral (ou ainda texto de apresentação).

Genette chama de prefácio “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede” (Genette, 2009, p.145). O estudioso se estende num longo estudo da instância prefacial partindo de sua definição, histórias e principais formas, destinadores, momento e lugar, dando-nos um panorama geral deste tipo de paratexto, com exemplos, principalmente, da literatura francesa. Sobre as modalidades de prefácio, que cumprem com papéis e regimes diferentes, Genette os classifica como sendo autorais, alógrafos ou actorais, estes podendo ser, ainda, autênticos, fictícios ou apócrifos. Como toda intenção classificatória, alguns casos podem fugir às regras. Entre outras funções e classificações dos prefácios, o autor nos apresenta os posfácios, os prefácios posteriores e os prefácios tardios, entre outros. Interessam-nos aqui os prefácios tardios, classe na qual podemos encaixar os prefácios de *Ovelhas negras*. Vejamos por quê.

Todos os miniprefácios que antecedem os contos de *Ovelhas negras* e ainda o texto das orelhas do livro são de autoria do próprio Caio Fernando Abreu, sendo, portanto, estes prefácios definidos como autorais, segundo Genette. O autor insiste nas tipologias, já que as funções prefaciais diferem conforme os tipos de prefácio. O prefácio da orelha de *Ovelhas negras* cumpre com uma função básica dos prefácios: a unidade.

Um tema de valorização própria, por uma razão evidente, dos prefácios de coletâneas (de poemas, de novelas, de ensaios) consiste em mostrar a unidade ou na maioria das vezes temática, daquilo que corre o risco *a priori* de parecer como um amontoado artificial e contingente, determinado acima de tudo pela necessidade muito natural e pelo desejo legítimo de esvaziar uma gaveta (Genette, 2009, p.179).

Genette exemplifica com Balzac, que se mostrava preocupado em unificar sua obra multiforme de romancista e de novelista, encarregando seus porta-vozes de indicar o tom de suas primeiras coletâneas. Caio, ao assinar o prefácio geral de *Ovelhas Negras*, se preocupa em, além de apresentar a obra, mostrar o modo como ela se estrutura. Partindo da diversidade de temas e da multiplicidade de textos, o autor se encarrega de rearranjar suas ovelhas-textos seguindo um propósito: “a ordem é quase cronológica, mas não rigorosa: alguns tinham a mesma alma, embora de tempos diversos, e foram agrupados na mesma, digamos enfermaria” (Abreu, 1996, orelha).

“O prefácio, dizia Novalis, fornece o modo de usar o livro”. Ao citar o poeta, Genette completa: “A formula é correta, mas bruta. Orientar a leitura, tentar conseguir uma boa leitura, não passa apenas por instruções diretas. Consiste igualmente, e talvez em primeiro lugar, em colocar o leitor – definitivamente suposto – de posse de informações que o autor julga necessárias a essa boa leitura” (Genette, 2009, p.186). Este continua sendo o processo norteador do prefácio e dos miniprefácios de Caio. Tal função pode consistir também numa interpretação do texto pelo autor ou numa declaração de intenção.

Os prefácios de *Ovelhas Negras* são tardios porque foram escritos num momento distante ao da escrita original dos textos, integrando, portanto, um exame retrospectivo e de recuperação de dados que autor julga imperante ou necessário para levar ao conhecimento do leitor. Genette assim define este tipo de prefácio: “O prefácio tardio, ou pré-postumo, ou testamental, pode, tanto quanto o posterior, cumprir funções de recuperação, que foram deixadas por uma ausência ou falta anteriores” (Genette, 2009, p.219). É justamente preencher o vazio e justificar faltas e ausências uma das funções dos miniprefácios da coletânea. O vazio entre um conto e outro e a tentativa de unificar o disforme, criando do *kaos* a unidade do rebanho; e os porquês da ausência deste ou daquele conto em determinado livro publicado. Justifica-se o motivo da falta e explica-se a razão da presença neste momento. E o autor acaba por justificar por que outras ovelhas ainda escapam ao rebanho então reunido.

Ao ampliar os adjetivos classificatórios para o prefácio tardio, chamando-o de pré-póstumo ou testamental, Genette contribui com os tons dos prefácios de Caio F. O próprio autor, em carta, já havia classificado *Ovelhas negras* como uma obra pré-

postuma, e, em seus textos de apresentação, assegura uma espécie de testamento, ao fazer um levantamento de suas omissões e ao mesmo tempo de revisitação de toda a sua obra publicada de 1962 a 1995, como sugere o subtítulo da folha de rosto do livro. É no sentido de texto testamental que os prefácios cumprem com a função de ordem autobiográfica, ao imprimir dados da vida e da obra do autor.

Uma segunda função típica do prefácio tardio é contar a história da gênese do texto e informar sobre suas fontes. São estas as informações dos miniprefácios, que se alternam entre o tom confessional e a necessidade de explicar o texto que se segue. Caio cria, dessa forma, como ele próprio confessa, “o conto do conto”: “Cada conto tem seu ‘conto do conto’, frequentemente mais maluco que o próprio, e essas histórias também entram em forma de miniprefácios” (Abreu, 1995, orelha). O período de 33 anos que compreende os contos de *Ovelhas Negras* força o autor a recuperar pela memória a história da história do conto, o que o leva para o plano da invenção, não no sentido de ser mentiroso ao levantar dados sobre o texto, mas por operar numa zona que se tona escorregadia, aquela mesma zona em que se detém o escritor de memórias: os fatos foram aqueles, mas conta-se assim, lembra-se assim, floreia-se assim. Talvez resida aí o encanto das memórias e autobiografias.

Além de um grande escritor, Caio F. era antes de tudo um ótimo comunicador, como se pode observar no seu “instinto” de corresponder-se em longas e inúmeras cartas, além da sua participação em outras mídias, como o jornal e a televisão. Essa característica, o escritor a transportou também para as histórias de ficção, conferindo aos seus personagens a tentativa de se encontrar, de travar o diálogo em que fosse possível estabelecer encontros, curar feridas, desfazer dúvidas, clarear ideias, desmanchar convicções, derrubar ditaduras. “O prefácio tardio para uma obra pode ser também, para toda a obra, o último prefácio e, com um pouco de sorte, a última palavra” (Genette, 2009, p.230).

Caio, nos últimos anos de vida, ao revisar toda a sua obra e levar ao público seu último livro, escrito nos 33 anos de vida literária, realiza a proeza de mais uma conversa com os leitores. Uma espécie de Santa Ceia, em que deixa aos discípulos-leitores algumas incumbências, distribuindo, mais uma vez, o “pão-texto”. Parte o homem e fica a obra, o seu legado, a sua garantia de continuidade, a sua assinatura para a posteridade. “O último prefácio, ou presumido como tal, é pois, sentido muitas vezes pelo autor como sua última ‘mensagem’ ao leitor – a última oportunidade de comunicar-se com seu público” (Genette, 2009, p.230). E Genette conclui: “O último

prefácio, para um autor que sabe viver e morrer a tempo, é, portanto, a hora da cerimônia do adeus” (Genette, 2009, p.231). Assim concebemos *Ovelhas Negras*: não simplesmente como o último aceno de quem deixa o palco, mas como um programa que revisa o espetáculo que passou e que explica aquele que está por vir. A palavra garante a posteridade.

O paratexto permite-nos uma leitura que extrapola o texto de ficção, e imprime apontamentos que nos fazem adentrar na vida do escritor. Apontamentos estes circundados pelo texto de ficção mas que não nos impedem de ler o livro de uma outra forma, ou da forma sugerida pelo autor no prefácio e nos miniprefácios.

As circunstâncias paratextuais presentes no livro – dedicatórias, prefácios e epígrafes – conferem a coletânea uma característica testamental, que levaria Caio a classificar o livro, no prefácio inicial, de “autobiografia ficcional”. Pelo menos era assim que ele “sentia” o livro, não como um “reles fundo-de-gaveta”. O trabalho de seleção dos textos poderia ter colocado Caio num grau de maior intimidade com os enredos e personagens, fazendo com que tomasse certa predileção por esta ou aquela “ovelha-texto”. Ao sentir e classificar *Ovelhas Negras* como uma autobiografia ficcional, que características teriam permitido tal classificação?

Philippe Lejeune, uma das referências nos estudos da autobiografia, arrisca uma definição para a autobiografia como sendo uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14). Embora simples, a definição serve como base para a discussão da autobiografia como gênero, seja nas controvérsias da definição, seja nas exceções e extensões que o gênero provocaria em outros estudiosos e no próprio Lejeune, que anos mais tarde faria uma reavaliação de seus conceitos. Sem nos prolongarmos nas deficiências das categorias e classificações, nem nas várias questões que tal definição suscita, basta-nos, por ora, a partir dela, tentar entender *Ovelhas Negras* como “autobiografia ficcional”.

Os conceitos de Lejeune para a definição de uma autobiografia nos parecem insuficientes ou não se adéquam perfeitamente ao projeto de Caio Fernando Abreu, já que, segundo o pensador francês, há um pacto entre o autor e o leitor, quando aquele se compromete a contar a sua história ou parte dela, ambas passíveis de serem comprovadas na “realidade”. Este pacto – fundado na identidade de nome entre o autor, o narrador e o personagem – leva o leitor a acreditar que o que ele

está lendo refere-se a fatos vividos ou experimentados pelo autor empírico, que agora os reconta pela linguagem escrita. Se a crítica muitas vezes classificou a obra de Caio F. como “autobiográfica”, de que forma então se pode entender esta classificação para uma obra vasta que compreende uma grande variedade de contos, novelas e dois romances? E em nenhum momento para estes livros Caio trava algum pacto de verdade com o leitor. Pelo contrário, sempre fez questão de dizer que sua obra é ficção, embora se observem elementos de sua vivência em seus textos. Às vésperas do lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, ao ser indagado em uma entrevista para *O Estado de S. Paulo*, sobre o caráter autobiográfico ou “autorreferente” do livro, Caio responde: “O escritor sempre é um fraudulento. Eu parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens” (Abreu, 2005, p259).

A afirmação do autor, em 1988, corrobora as leituras e críticas embasadas no teor autobiográfico de seus livros e parece se cristalizar quando, por meio da crônica de jornal, manipulando personagens e situações, Caio declara-se publicamente portador do vírus HIV. Como vimos, nas crônicas, o autor lança-se abertamente no texto, tomando, muitas vezes, o mote do jardim para falar de seu estado de saúde. Há neste procedimento o que chamamos de ficcionalização do eu ou transformação do acontecimento empírico em acontecimento textual. Mas estamos tratando do gênero crônica, o qual permite, naturalmente, um maior grau de pessoalidade no texto. Além do fato de que, na crônica, o autor é o próprio Caio Fernando Abreu, traço que integra o “pacto autobiográfico” referido por Philippe Lejeune. Mas, quando mudamos o foco para os contos e romances, cerne da obra literária de Caio, o que se verificaria de autobiográfico nestes gêneros propriamente ficcionais? O fato é que a tomada de aspectos autobiográficos para a construção do texto ficcional aponta várias questões instigantes para os estudos literários. Problematizações que sempre colocam em xeque o tênue limite entre escrita e vida, seja quando o texto parte da vivência empírica do autor, como seria o caso das autobiografias e memórias, seja quando o texto ficcional tece uma vida maior que a “vida real”, como sentia Caio.

Se, por um lado, o autor não estabelece o pacto autobiográfico com o leitor, e não se compromete com a “verdade” ou referencialidade do seu texto, não assumindo a responsabilidade pela “realidade” de suas histórias, e, pelo contrário, desvencilha-se totalmente deste caminho; por outro, assume sua presença no texto, fazendo da literatura a sua vida; ou sentindo a literatura como algo maior que a

própria vida, de modo que a escrita pudesse suprir algumas deficiências da realidade, sendo também arma de combate, tanto no sentido de denúncia do sistema autoritário e de resistência a este sistema, como na acepção de arma de sobrevivência, como na época do suicídio de sua amiga escritora Ana Cristina César, quando lamenta, em carta, que ela que tinha a literatura ao seu lado e poderia ter evitado uma morte tão prematura.

Por outro lado, alguns estudiosos sugerem a leitura da obra de Caio Fernando Abreu pelo viés da “autoficção”. A concepção de “autoficção”, cunhada a partir do pensamento de Serge Doubrovsky e de Vicent de Colonna, possibilita ao leitor perscrutar a presença do autor em seus textos, de modo que o escritor, ao conceber suas histórias, tome a sua vivência e a sua experiência pessoal como ponto de partida para a escrita. Há nesse processo, em que se misturam fatos reais e fatos ficcionais, a tessitura de um texto que mescla o “real” e o imaginário. Pela autoficção muitas vezes o autor se faz o herói da história, e pela memória ou pela vivência empírica reconstrói fatos realmente vividos por ele, mas que agora ganham uma “roupagem” ficcional; e o texto de fato passa a ser ficção, no sentido de ser uma criação linguística, desvincilhando-se por completo do pacto de verdade ou da identidade onomástica entre autor-narrador-personagem. Dessa forma, haveria “pistas” ou determinadas circunstâncias que permitiriam verificar a relação de semelhança entre o autor e a sua história, a fim de que se pudesse compreender a presença do autor naquele texto. Essas informações que circundam a obra ou se forjam a partir dela constituem o que Genette vem chamar de paratextos, como estamos observando.

Assim, *Ovelhas Negras* é, na verdade, uma coletânea de contos com algumas peculiaridades que se reúnem na formatação do livro. Essas peculiaridades são os paratextos dos quais já falamos: os textos dos prefácios. São as informações destes prefácios que poderiam levar o autor a “sentir” o livro como uma espécie de autobiografia ficcional, quando ele acrescenta aos textos ficcionais informações circunstanciais sobre a sua própria vida e a confecção dos textos. Percorrendo um período de 33 anos, que correspondem à carreira de escritor de Caio, os contos selecionados também poderiam conter elementos autobiográficos na composição do enredo e dos personagens. Ao contemplar textos que percorrem a sua carreira literária, selecionados e revisados com cuidado, Caio apresenta cada um destes seus filhos “desgarrados”. Esta reaproximação com os textos, num momento tão

decisivo para o escritor, faz com que o trabalho de seleção e revisão para a publicação tenha um sentido e feitiço próximo ao de quem escreve suas memórias ou sua autobiografia, quando a morte parece iminente. Caio, como sabemos, não escreveu qualquer livro de memórias ou autobiografia, mas compôs, ao longo desses anos, por cartas, crônicas e até mesmo por sua obra ficcional, um conjunto de textos que permitem recontar toda a sua trajetória de vida pessoal e profissional. O fato é que estes textos, ao mesclarem o ficcional, o documental e o confessional, tecem um aparato digno de história ficcional, e é assim que sua vida é contada.

Então, ao apresentar cada um dos contos por meio dos miniprefácios, Caio, pela memória, refaz a história de cada uma dessas histórias. Nesse ato, revisa também a sua trajetória de escritor, ao visitar os bastidores da criação dos contos “perdidos”. A memória opera de volta ao passado, e, embora contendo informações técnicas sobre os textos, os miniprefácios não deixam de ser confessionais. Ao sentir o livro pronto e acabado como uma “autobiografia ficcional”, o autor sugere também, por meio do prefácio geral, esta possibilidade de interpretação para seus leitores. Caio estaria assim, mais uma vez, assumindo sua presença nos textos? O fato é que as circunstâncias paratextuais que envolvem *Ovelhas Negras* permitem investigações e indagações que extrapolam o livro em questão. Sendo o último livro publicado em vida pelo próprio autor, e com tanta presença paratextual, a obra *Ovelhas negras* pode sim ser lida como uma autobiografia ficcional, no sentido de conter informações sobre a obra e a vida do autor, nos miniprefácios; e ainda a possibilidade de uma leitura que busque o teor autobiográfico em cada um dos contos da coletânea ou o modo como o autor utiliza sua vivência pessoal para a construção de suas histórias. Pois, como aponta Maingueneau:

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 ele 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 (Maingueneau, 2001, p.46).

De fato, separar o que é ficção do que seria factual é quase impossível ou tão desnecessário quanto inútil para entendimento de uma obra literária. Afinal, o que está em jogo é qualidade do texto escrito que se considera como literatura. A propósito, *Ovelhas Negras* ganhou o prêmio Jabuti de melhor livro de contos em 1995.

Os elementos paratextuais que constituem *Ovelhas negras*, mais precisamente o peritexto – como o título, subtítulo, dedicatórias, prefácios e epígrafes –, estabelecem uma íntima relação com o texto e contribuem para que o livro tome forma e produza sentidos. Caio F. sempre foi um adepto das epígrafes, expressando assim seu universo de leituras e influências, e ainda sua capacidade de diálogo com o outro, quando, através de uma pequena citação, é capaz de condensar em uma nota de abertura o tom e as cores do enredo que se segue. É dessa forma que a epígrafe geral de *Ovelhas negras*, de autoria de Clarice Lispector, cumpre com sua função de anunciar o livro, funcionando também como uma espécie de justificativa, ao mesmo tempo “técnica” e pessoal: uma epígrafe bem ao estilo dos miniprefácios escritos pelo autor para comentar cada conto.

Caio toma de empréstimo a mesma explicação de Clarice para seus “fundos de gaveta”, quando a autora reunira algumas crônicas e outros escritos dispersos na segunda parte de *Legião Estrangeira*, com o nome de “Fundo de gaveta” (que mais tarde seria publicada separada com o título *Para não esquecer*). Ao considerarmos os títulos das publicações, tanto de Clarice quanto de Caio, percebemos que eles tentam ser diretos e objetivos, sintetizando o conteúdo do livro, o que não impede nem dispensa notas explicativas, que ajudam a moldar os livros cuja fragmentação escritural possibilita falar sobre o processo da criação. Justamente nesta abertura ao tom confessional sobre a escrita é que se mescla ao ficcional o depoimento e o caráter documental, assinalando um livro que brinca com a memória, com a ficção e com as interferências do ato da escrita na vida do autor. Assim escrevem Clarice e Caio:

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto do modo carinhoso do inacabado, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão (Lispector *apud* Abreu, 1995, p.5).

Fica, portanto, justificada a reunião dos escritos inacabados e dispersos que constituirão os livros em questão. Talvez mais que a qualidade técnica e literária, o gosto pessoal e o “carinho” por esses escritos é que justificam de fato a publicação. Essa primeira epígrafe cumpre, portanto, com a função de justificar o título do livro e ao mesmo tempo se ajustar ao conteúdo do texto. “A prática da epígrafe como anexo justificativo do título impõe-se quase desde o tempo em que o próprio título é constituído de um empréstimo, de uma alusão ou de uma deformação paródica” (Genette, 2009, p.141). Poderíamos dizer que este é o caso do título adotado por

Caio para nomear o livro. O lugar comum da expressão “ovelha negra” cede espaço para algumas possibilidades de entendimento do título, que no plural passa a englobar de forma especial as 24 ovelhas-textos que construirão o rebanho de Caio Fernando Abreu. O título remete ao significado comum da expressão, ao referir-se a algo que destoa do comum, do normal e do geral. Como a maioria das ovelhas é branca e, às vezes, por desvio genético, algumas nascem negras, essas não são as prediletas dos criadores devido à impossibilidade de tingimento da lã. Talvez venha daí o tom negativo que a expressão foi adquirindo ao longo do tempo, passando a designar uma *persona non grata*. O sentido se intensifica se recorremos à Bíblia e à parábola da ovelha desgarrada, em que observamos a necessidade de resgate daquilo que se distancia do rebanho. O ensinamento aparece em Mateus (8, 10:14) e em Lucas (15, 1-7):

Qual de vós é o homem que, possuindo cem ovelhas e tendo perdido uma delas, não deixa as noventa e nove no deserto, e não vai em busca da que se havia perdido até achá-la? Quando a tiver achado, põe-na cheio de júbilo sobre os seus ombros; e chegando à casa, reúne os seus amigos e vizinhos e diz-lhes: Regozijai-vos comigo, porque achei a minha ovelha que se havia perdido.

É exatamente a tarefa que Caio executa: a do pastor que sai em busca das ovelhas desgarradas. Como “Pastor-autor”, Caio assina o prefácio do livro e assim se comporta ao longo das pastagens, ao apresentar com certo orgulho cada um de seus contos que se haviam perdido. O trabalho de resgate opera por meio do mecanismo de resgate pela memória daquilo que fez parte da sua formação enquanto escritor, e que agora retorna à casa do pai. Esse retorno encontra também na Bíblia um reforço para o entendimento do que o título do livro anuncia. Na parábola do filho pródigo, o pai recebe com festa o filho perdido, que havia abandonado tudo e que, depois de uma vida desregrada, resolve voltar. Mais uma vez, apresentam-se o resgate e o prazer de ter de volta o que havia se perdido.

O título do livro ainda registra o tom de marginalidade ao qual Caio sempre se incorporou. Vale lembrar o modo como o escritor assinava algumas de suas cartas, adotando o F. de Cristiane F. ao seu nome, expressando o mesmo desejo de revolta e marginalidade da protagonista do livro e do filme que marcou os anos 80. O espírito hippie e da contracultura dos anos 70 também marca sua vida, e alguns de seus escritos serão uma forma de denúncia e combate ao sistema autoritário vigente. Além, é claro, do desenvolvimento de seus enredos e da criação de personagens que estarão fora do centro ou excluídos do contexto social dominante,

problematizando assim um espaço social e de subjetividade das minorias. Por essa perspectiva, Caio explora a temática da Aids, representando pela ficção a situação de opressão, contaminação, angústia e também de relacionamentos daqueles que são tocados pelo vírus.

Todas essas possibilidades de interpretação condensadas no título, tomado de empréstimo ao cunho popular da expressão, ganham força e justificativa na citação de Clarice Lispector como epígrafe do livro. É nesse sentido que a epígrafe cumpre a função, apontada por Genette, de justificar o título “constituído de um empréstimo, de uma alusão ou de uma deformação paródica”. A mesma epígrafe cumprirá também com a sua função mais canônica, que “consiste num comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente” (Genette, 2009, p.144). A epígrafe também estabelece uma relação afetiva entre os autores, denotando muitas vezes o raio de influência e de afinidades literárias. Caio, ao citar Clarice, registra em seu livro de resgate o gosto pela escritora que tanto marcou sua formação. Autor e texto citados se tornam cúmplices do que ora vem a público. O eu se desnuda ao vestir as vestimentas do outro. A epígrafe é também uma forma de penhor, quando o autor confia aos leitores a promessa do que a citação anuncia, justifica ou antecipa.

A capacidade hermenêutica do leitor é não raro colocada à prova, aponta Genette. Cabe ao leitor, como em qualquer trabalho de citação, a atribuição de pertinência e de significados. Mais enigmáticas são as epígrafes que anunciam cada uma das três partes em que o livro se divide. O volume estabelece uma estreita relação entre os subtítulos e as citações, e seu des-velamento constitui uma chave para a compreensão da formatação do livro da maneira como Caio o organizou.

Caio recorre ao *I ching, o livro das mutações* para nomear as três partes do seu livro, as quais recebem como título um hexagrama do livro chinês. Para cada parte, o autor toma como epígrafe uma pequena citação do *I ching*, que, junto com o hexagrama, resume e antecipa os conteúdos dos contos que se seguem. Ao estruturar o livro dessa forma, Caio imprime mais um traço autobiográfico à sua coletânea. Fica registrado o lado exotérico e espiritualista que norteou toda a sua vida e influenciou sua produção literária. É sabido o intenso interesse do escritor pelo esoterismo, mapas astrais, *tarot* e filosofias orientais. Para o jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, em 1972, chegara a afirmar: “Faço ioga, estudo astrologia, quiromancia, numerologia, sou rosa cruz... Minha maior ambição é ser um grande

magos (...) Sou de Virgem, como Cortázar...” (Abreu, 2005, p.351). Para alguns de seus personagens, Caio chegou a fazer o mapa astral, bem ao estilo de Fernando Pessoa e seus heterônimos. O conhecimento profundo de seus personagens fazia vir à tona o universo do autor, suas crenças, medos e expectativas.

A subdivisão do livro em três partes atende ao propósito de agrupar uma diversidade e quantidade de histórias em uma unidade, ou, como Caio comenta, em uma “enfermaria”. Nesses três grupos, os contos descansam depois de uma tarefa de seleção e revisão. Três partes agrupam o disforme, dão forma ao caos e formatam o livro de ficção segundo uma concepção subjetiva e pessoal, quando este perfaz o caminho de formação intelectual do autor. Tal caminho não está pautado pela intenção de escrever uma autobiografia convencional, compactuada pelo acordo entre autor, narrador e leitor. O trajeto se concretiza na construção de um livro em que a forma instrui seu modo de leitura. Tem-se, por um movimento metonímico, o acionamento da engrenagem da “máquina de expressão Caio Fernando Abreu”. O desejo de comunicar-se e de expressar-se se concretiza no texto ficcional e no texto de testemunho. A confissão, a revelação e a apresentação do conto resgatam a história perdida e adormecida e a tornam viva, revisitada, plena de vigor para compor um novo livro, que já é todo velho, mas que apresenta o autor e sua obra, no momento de encerramento da vida.

O *I ching*, também conhecido como *Livro das mutações*, tem o uso oracular, cuja sabedoria milenar guarda respostas para situações enigmáticas. Ao oráculo, Caio teria recorrido diversas vezes a fim de buscar respostas para questões difíceis de sua vida, inclusive sobre o desenvolvimento de alguns de seus contos. Por ser o “livro das mutações”, cada hexagrama refere-se ao momento de transformação da vida e da obra de Caio F. O hexagrama representa e agrupa, como veremos, cada fase de sua produção literária. Há uma ordem mais ou menos cronológica, mas, no entanto, prevalece a afinidade entre uma história e outra com “mesma alma”, numa sequência que ajuda a construir a unidade das partes e do todo.

4.2.1 Ch'ien: Começo: o escritor

A primeira parte recebe o hexagrama chinês “Ch'ien”, que representa o céu, caracterizando-se como a força criativa, origem de todas as coisas. “O criativo”

garante a perseverança e impulsiona ao sucesso. A epígrafe sintetiza: “Aparece uma revoada de dragões sem cabeça”. Ao folharmos as oito histórias, podemos entender esta parte como sendo a de formação do escritor, quando, ainda imaturo, Caio busca se encontrar, pessoal e profissionalmente. A maior parte das histórias vai de 1962 a 1984, compreendendo, portanto, uma época em que, do sonho hippie aos anos árdus da ditadura, o autor percorre um tempo de sonho e destruição que renasce com a possibilidade da redemocratização do país, nos anos 80.

Como lemos em uma de suas cartas, Caio assume a literatura como sina, como destino e profissão, arcando com todas as consequências dessa escolha. As informações dos miniprefácios nos colocam a par do desejo de publicação, da vontade de se fazer escritor, repetindo, anos depois, o que, no calor do momento, as cartas já profetizaram. Esses pequenos textos compreendem também as leituras e influências do escritor e, aos poucos, vão reunindo alguns dos elementos presentes em uma autobiografia tradicional, principalmente aquelas que versam sobre a vida intelectual ou literária do autor.

O primeiro conto, “A maldição dos Saint-Marie”, escrito aos 14 anos de idade, seria a primeira publicação de Caio Fernando Abreu, a qual circulou no ginásio de Santiago. Nesse primeiro prefácio Caio escreve:

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, 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).

Embora Caio confesse a falta de qualidade do texto, essa ovelha garante seu lugar no rebanho por “render algumas risadas” e por, anos mais tarde, ser a base para que, junto com Luiz Arthur Nunes, Caio possa escrever a peça de teatro *A maldição do Vale Negro*. Por fim, Caio salienta: “Não mudei absolutamente nada do original: a graça aqui, creio, está justamente no tosco e no tolo” (Abreu, 1995, p.13).

Dedicado a Ilone Madalena Dri Almeida, “sua primeira leitora”, o prefácio salienta a importância do professor de colégio como o incentivador da escrita, e o desejo de se destacar, ao vencer o concurso de romances; e, principalmente, o desejo da publicidade, do reconhecimento da “carreira de escritor”, ao ter uma fila de meninas para ler a cópia em circulação.

O prefácio seguinte narra a expectativa de sua primeira publicação num veículo de ampla circulação nacional. Publicado na revista *Cláudia*, “O príncipe sapo” marca o momento em que Caio, a seu ver, se torna “definitivamente escritor”.

Dedicado à memória de Carmen Silva – escritora e jornalista a quem o amigo pediu uma apreciação sobre o conto e que intermediaria a publicação na revista –, o conto agora publicado em livro guarda a “inocência dos 18 anos do autor”.

O próximo conto, “A visita”, é datado de 1969, período em que Caio está mergulhado na leitura dos autores do realismo-mágico latino-americano, como Carlos Fuentes, Juan Rulfo e Garcia Márquez. Publicado duas vezes, uma no suplemento literário de *O Estado de S. Paulo* e outra no Caderno de Sábado do *Correio do Povo*, este conto guarda semelhanças com as circunstâncias históricas do conto “O ovo”, publicado no *Inventário do Ir-remediável*. Teria sido um período sombrio para o Brasil devido à ditadura militar, e na época Caio se refugiou, fugindo do DOPS, na Casa do Sol de Hilda Hilst, em Campinas, quando deu os últimos retoques em seu primeiro livro de contos. Passados 25 anos da publicação do volume, em suas bodas de prata com a literatura, o escritor dedicou-se à revisão de seus livros. Pelo menos nos prefácios das novas edições do *Inventário do ir-remediável* (1996), de *Morangos Mofados* (2005), de *Limite Branco* (2007), de *O ovo apunhalado* (2009), e do *Triângulo das águas* (2008), encontramos a voz de Caio, que cumpre a tarefa de resgatar – tal como em *Ovelhas negras* – as circunstâncias e os fatos que circundaram as produções. Nos prefácios, a que se acrescentam os do livro *Ovelhas negras*, o autor forja uma espécie de autobiografia ou de texto de memórias, em que recolhe e acolhe as pessoas e os acontecimentos que julga importantes e que fizeram parte da construção da sua obra. Nos prefácios, os bastidores da criação são revelados, os sentimentos da juventude lembrados e o autojulgamento exposto. A memória e o sentimento do homem e do escritor profissional confrontam-se com a obra do passado. Crítico, perfeccionista, o escritor-revisor depara-se com aquilo que o fez homem e constituiu toda a sua vida: sua obra literária. Lembramos que esta época é aquela em que Caio, já doente, se propõe a revisar seus livros e a cuidar do jardim. É o momento em que faz a revisão de toda sua vida pelo viés de seus livros, enquanto ainda sabe absorver o aprendizado das flores.

Nessa mesma época, suas crônicas publicadas em jornais são abertamente autobiográficas e, pode-se dizer, constituem parte da exposição do eu, que se faz por meio da escrita literária e dos prefácios, os quais atestam um teor técnico e ao mesmo tempo confessional. Assim, vai se formando a autobiografia do autor,

fragmentada e breve, velada pela linguagem e roupagem formal de quem apresenta com cuidado sua obra, e se despe protegido pela literatura.

No prefácio de *Inventário do ir-remediável*, o escritor reconhece os “exercícios de forma e estilo, além de textos demasiados pessoais, que soam mais como trechos de cartas ou diários” (Abreu, 1996b, p.6). Caio confessa também a influência marcante e “perigosa” de Clarice Lispector, enquanto recorda suas andanças nos “primeiros loucos tempos de 1968, AI-5 e ebulição cultural”, além de seu refúgio na casa de Hilda Hilst, quando fugia da polícia da ditadura militar.

Entre os miniprefácios dos contos de *Ovelhas negras* datados de 1975 e 1976, está o de “Loucura, chiclete e som”, cujo “texto marca com a decisão a ruptura com o sonho hippie” (Abreu, 1995, p.79); ao mesmo tempo, “De várias cores, retalhos” faz parte de uma alegre fase pop. “Por uma tarde de junho”, de 1976, registra, por sua vez, características de uma fase experimental do autor, que o apresenta como um conto marcado pela metalinguagem e pelo hermetismo. O texto foi publicado na extinta revista gaúcha *Cultura Contemporânea*. O miniprefácio de apresentação do conto é breve, sem maiores detalhes, inclusive sem aqueles que possam explicar a motivação da seleção e da publicação. Se, para com alguns contos, Caio demonstra mais afinidade e gosto carinhoso, por outros parece não demonstrar tanta predileção ou esmero. Esse comportamento verifica-se com alguns personagens, pelos quais não sente qualquer simpatia, punindo-os com o “fundo da gaveta”, privando-os da publicidade. É o que diz sobre “Loucura, chiclete e som”:

Poderia ter entrado em algum livro (tem algo a ver com “Os Sobreviventes”, de *Morangos Mofados*), mas acho que isso não aconteceu porque, embora goste da sua estrutura, simulacro de roteiro cinematográfico, antipatizo com o personagem. E a forma mais eficiente de punir um personagem non grato é sem dúvida condená-lo à gaveta (Abreu, 1995, p.79).

Aqui encontramos a ovelha negra das ovelhas negras, mas que, no entanto, passa a ter seu lugar no rebanho. O pastor se redime, e a ovelha encontra as pastagens, deixando o limbo da gaveta.

A formação de escritor não se faz apenas de histórias prediletas, ou prontas e acabadas, pelo contrário; muitas vezes pode ser como “uma revoada de dragões sem cabeça”, como sugere a epígrafe desta parte. Assim, os contos se harmonizam nesta mesma enfermaria, apontando, entre predileções e defeitos, a busca por um lugar ao sol, assim como fora a luta do seu autor para se firmar como escritor.

Se algumas histórias ou personagens são punidos pela antipatia, outras ovelhas-textos podem sofrer com a falta de pastagem. Este é o caso do conto

“Sagrados Laços”: “é um texto escrito no Rio de Janeiro em 1984. Deveria ter sido incluído em *Os dragões não conhecem o Paraíso*, mas acabou não havendo lugar para ele” (Abreu, 1995, p.87). Então, mais uma ovelha é resgatada.

Ainda compondo a primeira parte do livro, o conto “Introdução ao Passo da Guanxuma”, de 1984, é apresentado por um texto em que o autor explicita seu desejo de escrever um “romance inteiro sobre o Passo”. Passo da Guanxuma é uma cidade imaginária, que servira de cenário para outras histórias de Caio. O autor esclarece: “Este texto, de 1990, pretendia ser o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre o Passo, tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo” (Abreu, 1995, p.80). Em uma carta de 25 de junho de 1984, Caio sinaliza o quanto seria realmente “caudaloso” escrever o romance, quando comenta: “Bueno, com tantos agitos, a literatura tem ficado em segundo, quizás terzero, plano. Quero dizer *Passo da Guanxuma*” (Abreu, 2002, p.80). No entanto, esta cidade fictícia apareceria no conto “Uma praizinha de Areia bem clara, na Beira do Sanga”, de 1984, do livro *Os Dragões não conhecem o paraíso*, nos romances *Limite Branco* e *Onde Andará Dulce Veiga?*, além de ser referida em passagens de outros contos, crônicas e cartas. Se Passo da Guanxuma não é a Pasárgada de Bandeira, é pelo menos um projeto audacioso ao qual o autor sempre quis dedicar algo à altura da importância que lhe conferia. Embora admita a impossibilidade de sua escrita, “de qualquer forma, acho que tem vida própria, com o estabelecimento de uma geografia e esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis respingados aqui e ali como gotas de sangue entre as palavras”, confessa, quase dramático. Mas talvez a criação de cidades seja mesmo penoso para os poetas. Pasárgada também o fora para Bandeira.

Depois de o Passo surgir no conto de *Os Dragões não conhecem o paraíso*, Caio “assume” a cidade, que está presente em outros três contos de *Os dragões*: “O destino desfolhou”, “Linda, Uma história horrível” e “Pequeno monstro”. No romance *Onde andará Dulce Veiga?*, o Passo concentra traços de uma cidade interiorana, a qual o protagonista descreve de forma quase idílica, confrontando-a com as características urbanas da grande metrópole de São Paulo.

Ao revisar sua obra na década de 1990, o autor inseriu sua cidade fictícia em algumas de suas histórias. É o caso da novela “Pela Noite”, de *Triângulo das águas*, publicada pela primeira vez em 1983, em cuja reescritura do conto de 1991, passa a incorporar a cidade do Passo na história, substituindo o espaço ficcional antes

nomeado apenas de “Cidade”. O mesmo acontece com o romance *Limite Branco*, de 1970. Sua reescritura, no ano de 1992, incorpora referências ao Passo de Guanxuma. A cidade ficcional é também inserida no conto “Morangos Mofados”, quando é reescrito em 1994. Observa-se, de um modo geral, que o Passo da Guanxuma, nas histórias apresentadas, caracteriza-se como uma cidade do interior, um espaço idílico, associado às lembranças da infância, ao ambiente familiar e tranquilo, em confronto com o ambiente urbano e caótico da metrópole, espaço em que os protagonistas vivem ou transitam. A presença dessa cidade nas histórias sinaliza a tentativa de manutenção da identidade dos personagens frente ao processo de massificação enfrentado nas grandes cidades.

“Introdução ao Passo da Guanxuma” foi escrito em 1990, e seria o primeiro capítulo do romance inteiro que o autor pretendia escrever sobre a cidade, a qual, devido a tanta recorrência em suas histórias, passou a se constituir como um lugar orgânico e particular, coerente em seus traços espaciais e físicos, espaço que se configura como um lugar associado à infância, à lembrança, à tranquilidade e às particularidades de seus personagens. Incorporando a cidade em *Ovelhas Negras*, Caio resgata a introdução de seu romance, e a apresenta como o projeto de sua arquitetura, que “jamais viria” a escrever inteiramente.

O Passo da Guanxuma é apresentado fisicamente no texto de *Ovelhas Negras*. O autor coloca o leitor dentro de sua cidade, oferecendo os quatro pontos por onde se pode entrar ou sair do Passo. Vista de cima, a “cidade se pareceria exatamente com uma aranha na qual algum colecionador tivesse espetado um alfinete bem no meio, como se faz com as borboletas, no ponto exato em que as quatro estradas se cruzariam, se continuassem cidade adentro, de onde se ergue a igreja” (Abreu, 1995, p.68). Embora fictício, o Passo guarda referências diretas a cidades e países com existência real. Localizado no estado do Rio Grande do Sul, nas proximidades de Porto Alegre e Santiago do Boqueirão, o Passo substitui a referência anterior a Santiago do Boqueirão, cidade natal de Caio. Passo da Guanxuma é então a cidade fictícia de Caio, uma espécie de projeção imaginária de Santiago do Boqueirão ou “um pouco como a Santa María de Juan Carlos Onetti”, como aponta o próprio autor no miniprefácio do conto. Cidade esta que concentra as lembranças da infância e representa a possibilidade de retorno.

A cidade foi tema de muitos dos escritos de Caio. O escritor sempre em deslocamento fez a crônica do espaço em que estava. Sua correspondência é o

mapeamento das andanças por cidades e países; suas crônicas publicadas em jornais registram o olhar crítico e de apreço por esta ou aquela cidade; e seus textos de ficção guardam a imaginação, o projeto de histórias e cidades que, mesmo fictícias, despertam o desejo de serem conhecidas e desfrutadas por leitores-visitantes, tal como fizera Manuel Bandeira, ao projetar Pasárgada e nos entregar as suas chaves. Afinal, “isso é o que se conta, o que se diz, o que se vê e não se vê, mas se imagina do Passo” (Abreu, 1995, p.76).

Por fim, as oito histórias que completam a primeira parte de *Ovelhas negras* revelam um Caio Fernando Abreu num processo de busca e amadurecimento. Ao reuni-las em livro, já consciente da escolha da profissão de escritor, no turbilhão da “revoada de dragões sem cabeça”, a escolha do hexagrama do *I Ching* aponta o desejo de vencer, de ter a criatividade como caminho. Considerando o recorte temporal de escrita das histórias e principalmente a temática que as harmoniza, a primeira parte de *Ovelhas negras* pode ser lida em diálogo com as cartas do escritor, agrupadas pelo organizador Ítalo Moriconi, sob o título de “Começo: o escritor”. Os escritos documentais, pessoais e ficcionais se suplementam e se articulam na montagem do primeiro momento da “autobiografia” do escritor.

4.2.2 K'an: travessias

O hexagrama K'an intitula a segunda seção de contos de *Ovelhas negras* e significa “precipitar-se”. “Enquanto imagem é água, a água que vem do alto e que se movimenta na terra em rios e correntezas, dando origem a toda vida”. No entanto, o livro alerta que, “aplicado ao homem, representa o coração, a alma aprisionada no corpo, o princípio de luz contido na escuridão, ou seja, a razão”. A epígrafe que complementa o subtítulo reforça o tom de adversidade e perigo representado pelo hexagrama e anuncia: “Amarrado com cordas e cabos, aprisionado entre muralhas de uma prisão, cercado de arbustos espinhosos.” (*I Ching apud* Abreu, 1995, p.106). Cumprindo o papel de oráculo, esta figura e a síntese da epígrafe antecipam o tom sombrio das oito histórias seguintes, cuja linguagem e enredo marcados pela violência e dor estampam, no âmbito social e político, uma previsão nada otimista para o contexto histórico em que se inscreve a maioria dos contos, os anos 70. Talvez seja a parte do rebanho que mais sofreu censura ou alguma punição devido

ao conteúdo do enredo ou ao tom da linguagem. São ovelhas separadas “à força” do rebanho, sintetizando o processo de castração e exclusão imposto pelo sistema autoritário da época. Processo que reflete os tempos de difíceis pastagens e de liberdade limitada para ovelhas e seus pastores.

Mais de 20 anos depois, ao prefaciar o conto “Creme de alface”, Caio escreve:

O que mais aterroriza neste conto de 1975 é a sua atualidade. Com a censura da época, seria impossível publicá-lo. Depois, cada vez que o lia, 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 (Abreu, 1995, p.137).

A história do conto acompanha a vertigem dos acontecimentos e dos pensamentos do personagem numa cidade grande. Interpelada, no meio da multidão, por uma pedinte de esmola, uma mulher reage com extrema e gratuita violência contra a criança. A partir do fluxo de consciência do personagem, o leitor acompanha seu pensamento e suas ações, não podendo escapar ao caos dos acontecimentos que se acomodam na linguagem do conto, que se apazigua, com naturalidade, depois do surto de violência, no desejo da mulher em comprar um creme de alface. Para Jaime Ginzburg,

Embora esse texto 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 (Ginzburg, 2005, p.37).

A violência é também o que horroriza e fascina Caio, em seu depoimento sobre o conto “Mas apenas e antigamente guirlandas sobre o poço”, escrito em 1970 ou 71. O autor o considera o conto mais estranho que já escreveu; como não se lembra onde e porque o escreveu, a gênese do texto é “mistério absoluto”. O conto foi publicado no Caderno de Sábado do *Correio do Povo* e retirado do livro *O Ovo apunhalado* pela censura interna do Instituto Estadual do Livro (IEL). Embora não tenha encontrado pastagens em *O ovo apunhalado*, o conto condiz com a proposta do livro ao qual originariamente pertenceria. Um depoimento de Caio sobre seu ato de escrever traduz a experiência de falar da dor, quando a escrita passa a ser um meio de expressão daquilo que aterroriza, mas que precisa ser dito:

O livro é uma coisa agressiva, muito violenta e muito dolorosa para mim. Porque eu tenho uma paixão muito doída por existir: nunca 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 por 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 (Não estou satisfeito com nada que escrevi (*Suplemento Literário do Minas Gerais*. 15/08/1970, p. 3).

A citação reforça o caráter de transformação do acontecimento pessoal em acontecimento textual, de modo que o processo discursivo e estético da escrita opere sobre o homem e seu universo. Dessa forma, muitos dos textos de Caio dos anos 60 e 70 contêm um sentimento de perda da esperança e ao mesmo tempo de denúncia dos fatores de opressão e autoritarismo. Sendo um escritor capaz de “biografar a emoção” e “fotografar o seu tempo”, seus textos são marcados pela subjetividade de quem experimenta o que conta, e pela lucidez de quem não pode se distanciar do seu tempo.

Outro conto censurado pela direção do Instituto Estadual do Livro, “Triângulo em cravo e flauta doce”, escrito em 1971, também faria parte originalmente de *O ovo apunhalado*. Foi publicado em 1978, na revista *Ficção*. Nunca publicados, os contos “Noites de Santa Tereza” e “Red Roses for a blue lady”, de 1983 e de 1969, respectivamente, têm o ineditismo justificado pela linguagem pornográfica ou “gratuita”. Os miniprefácios dos contos apontam as influências do autor: enquanto “Red Roses for a blue lady” traz uma “vaga influência do realismo-mágico” e a linguagem descontraída de J. D. Salinger, “Noites de Santa Tereza”, dos anos 80, apresenta a influência deliberada de Ana Cristina César.

“Lixo e Purpurina”, primeiro texto desta seção, escrito em 1974, é o texto mais subjetivo do agrupamento; composto por fragmentos, é o diário do autor escrito em Londres em 1974, e “em parte é verdadeiro, em parte ficção”. Mesclando documento e ficção, Caio expõe sua experiência no exílio. Este conto-diário marca o deslocamento do homem em busca de si mesmo, num registro que tenta dar conta da intensidade dos acontecimentos. Ao mesmo tempo pode ser lido sob a ótica do exilado, do homem distante de sua terra natal, e ainda como forma de visualizar um “conjunto de imagens perturbadoras da década de 1970”, como propõe Jaime Ginzburg. Para o pesquisador,

O eixo de “Lixo e Purpurina” é o exílio, entendido em duas concepções. 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, identidade e alteridade, recompondo constantemente as referências de entendimento da realidade. A segunda, adotando ideias de Marcelo Vinar, consiste em pensar o exílio em termos de uma condição de construção 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 (Ginzburg, 2005, p.38-9).

Assim, a condição de marginalidade marca o sujeito e o define no momento. O texto traz a experiência hippie do escritor, a busca por comida e abrigo, a fuga da polícia e a tentativa de ainda perseguir algum glamour, algum brilho, alguma purpurina, em meio a tantos destroços, dificuldades, adversidades e lixo. Os fragmentos que compõem o conto-diário são uma soma de gêneros discursivos em que predomina a subjetividade para a construção do texto. Além da tentativa do registro diário dos acontecimentos e da escrita epistolar, o texto ainda contém características da crônica e do aforismo, e traz citações, numa linguagem às vezes intimista e marcada pelo fluxo de consciência, às vezes permeada pela pontualidade de fatos dolorosos experimentados pelo autor.

Os miniprefácios desta seção de *Ovelhas negras* resumem-se a uma apresentação formal e objetiva dos contos, não abrindo espaço para algum comentário de ordem mais subjetiva ou íntima sobre o processo de criação das histórias ou da vida do autor. Talvez reflitam, mesmo escritos tantos anos depois da repressão e da censura vivida nos anos 70, o tom que marcou aquela década.

O prefácio tardio escrito por Caio para a edição revisada de *O ovo apunhalado* pode ser lido como um suplemento para os miniprefácios desta seção de contos. Não só porque os contos se inserem num período cronológico próximo ao da escrita ou da publicação do livro, mas também, como vimos, porque alguns dos textos, a princípio, pertenceriam àquela publicação. Dessa forma, o prefácio intitulado “O ovo revisitado”, escrito em agosto de 1984, é a página das memórias de Caio sobre a década de 70. O texto traz algumas informações sobre a primeira edição de *O ovo apunhalado*, bem como sobre a importância do livro para o autor, publicado depois de seu exílio voluntário em Londres, narrado em “Lixo e purpurina”. O prefácio assinala a “transição entre um certo amadorismo dos livros anteriores – mal editados, mal-distribuídos – para uma espécie de profissionalismo” (Abreu, 2009, p.9). Caio aproveita e pincela alguns dados sobre o contexto da escrita dos contos (entre 1969 e 1973) e o da primeira publicação do livro em 1975. Temos então “aquele Rio do começo dos anos 70, com a coluna “underground” de Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim*, do píer de Ipanema, com as dunas da Gal (ou do barato), dos Jornais alternativos tipo *Flor do mal*. Tempo de dançadas federais.

Tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. (...) Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante” (Abreu, 2009, p.10).

Já a data de publicação do *O ovo apunhalado* coincide com a publicação de obras importantes da literatura brasileira na década de 70, como *Zero*, de Ignácio de Loyola, *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, *A festa*, de Ivan Angelo.

Por fim, Caio comenta sobre a dificuldade da revisão do livro e sobre o impulso que o levou a cumprir a empreitada. O comentário do autor entra em consonância com o tom de violência que marca os contos da década de 70, tanto os presentes em *Ovelhas negras*, quanto em *O ovo apunhalado*:

mesmo com todas as falhas e defeitos, este *Ovo* talvez sirva ainda como depoimento sobre o que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo. Amargo, às vezes violento, embora cheio de fé. Essa mesma que me alimenta até hoje, e que me faz ser capaz – como neste momento – de ainda me emocionar ouvindo os Beatles cantarem coisas como ‘All you need is Love, Love, Love’” (Abreu, 2009, p.10).

Lembrando que, no momento da escrita desse prefácio, Caio está em São Paulo, no ano de 1984 – um tempo que se desvencilhava das amarras da ditadura militar, mas em que os destroços e entulhos daqueles tempos ainda enchiam a vida de muita gente e a Aids já assombrava desde os inícios dos anos 80.

O último conto da segunda parte da coletânea distancia-se temporalmente dos anos 70, e instiga pelo tema e pelo modo como foi desenvolvido o enredo. É outro conto de certa forma censurado, não tendo sido publicado no tempo de sua escrita. Com o título de “O escolhido”, Caio explica a gênese do conto e as circunstâncias que envolvem a história:

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 ideia 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 (Abreu, 1995, p.181).

O conto foi publicado, posteriormente, no “bravo e breve jornal alternativo *Verve*”. Caio, no miniprefácio, faz a seguinte anotação: “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 da morte de Dona Leda Collor de Mello” (Abreu, 1995, p.180). Caio dedica o conto à memória da mãe de Fernando Collor.

A história narra o sonho do garoto Fernando, “não mais menino, mas um homem alto, moreno claro, forte, olhos penetrantes”, que tem sob seu olhar e suas

mãos “milhões de cabeças humanas” e “para todos aqueles olhos, rostos e cabeças, ele dizia palavras que saíam de sua boca como pedras de ouro – ouro falso, ele sabia, e por isso mesmo ainda mais brilhante” (Abreu, 1995, p.182). No sonho, um menino ruivo o acompanha em um ritual que sela o poder deste homem sobre uma nação. O menino ruivo volta a se encontrar com o menino Fernando fora do sonho e lhe propõe todas as promessas de poder e riqueza que sonhara na noite anterior. Detalhista na proposta, o menino persuade Fernando, enumerando todas as promessas da proposta tentadora: “– Ouro – o menino sussurrou. Ouro e poder, você quer? (...) – Não só um apartamento ou uma simples casa – o menino sussurrou ainda mais baixo, mais perto. – Um país inteiro, você quer?” (Abreu, 1995, p.186). Enumerando tudo o que Fernando poderia ter, o menino ruivo é taxativo:

Para possuir todos, você foi o escolhido - o menino disse. E curvando-se mais: - Pense bem, Fernando. Vou perguntar pela última vez. Tudo isso você quer? Ele voltou a cabeça até mergulhar os olhos no verde sem limites dos olhos do outro. E aceitou:
- Quero (Abreu, 1995, p.187).

A partir de então, o conto narra o pacto do menino ruivo com o garoto Fernando, que, depois de 30 anos, teria tudo que lhe fora prometido. Então Fernando é indagado sobre seu novo nome: “Astaroth, imaginou ouvir” (Abreu, 1995, p.189). Dessa forma, o conto sugere o pacto demoníaco de Fernando em troca do poder e da riqueza: na mitologia, Astaroth é um demônio que seduz por meio da beleza e da vaidade.

Embora com dados biográficos do candidato Fernando Collor, Caio cria uma história totalmente ficcional, nos moldes de contos tradicionais de pactos demoníacos. Por trás da ficção, o autor escancara uma crítica ao sistema político do país. Esta seria a primeira eleição direta para presidente da república depois de tantos anos sob o regime ditatorial e de todo o esforço em vão da campanha das “diretas já” de 1985. Embora fosse um momento que consolidaria o processo de redemocratização do Brasil, a travessia dos anos 80 não seria fácil, e Caio não deixaria passar despercebido o seu ponto de vista contrário a qualquer sistema de poder. Embora não seja uma história de esperança ou de desapontamento, o conto concentra-se na figura do candidato e parece profetizar um futuro duvidoso para a nação brasileira. Fernando Collor seria eleito naquelas eleições de 1989 e sofreria um processo de *impeachment* em 1991, revelando um governo desastroso e um verdadeiro tropeço para a democracia brasileira.

Como já analisamos, Caio, anos mais tarde, em uma de suas crônicas escreve uma carta aberta ao então eleito presidente Fernando Henrique Cardoso, na qual, em nome dos brasileiros, pede uma nação mais justa, um governo que olhe por todos. Dessa forma, variando o gênero literário e o tom, conforme a liberdade de expressão e a censura de cada tempo, Caio tece uma crítica ao poder, e denuncia, ou pela literatura ou abertamente, as mazelas e a opressão que recaem sobre o país. Acompanha, como sobrevivente da ditadura militar, um processo de redemocratização do país nos anos 80 e o tropeço da nova república no início dos anos 90. Ao somarmos sua produção literária à sua correspondência, encontramos o olhar e o depoimento de quem participou de todos esses acontecimentos.

4.2.3 Kên: Todas as horas do fim

O hexagrama Kên – A quietude – intitula a terceira parte de *Ovelhas negras*. Simbolizado pela montanha, o tema do hexagrama consiste na busca da serenidade do coração. A epígrafe “Mantendo imóveis as mandíbulas. As palavras estão em ordem” reforça o caráter de tranquilidade e quietude.

Se as duas primeiras partes do livro abarcam o começo e o meio, com as tribulações e obstáculos da caminhada, agora o livro aponta para a quietude que antecede o fim ou para a necessidade de parar a fim de alcançar a tranquilidade. Uma leitura totalmente coerente com a vida de Caio, e que também pode ser verificada em sua correspondência e na coletânea de crônicas *Pequenas epifanias*. Uma leitura que nos permite citar o poema “Consoada”, de Manuel Bandeira, que em versos traduz a atitude que também seria a de Caio nos últimos anos de sua vida:

Quando a Indesejada das gentes chegar
 (Não sei se dura ou caroável),
 Talvez eu tenha medo.
 Talvez sorria, ou diga:
 - Alô, iniludível!
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.
 (A noite com seus sortilégios.)
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
 A mesa posta,
 Com cada coisa em seu lugar (Bandeira, 2006, p.71).

Aliás, é esta a proposta de Caio ao selecionar e publicar os contos de *Ovelhas*: deixar a casa pronta antes da partida. Deixar um último registro que permitisse uma visão geral de sua obra. Como dissemos, o autor penhora uma última promessa na tentativa de garantir a continuidade.

A leitura oracular do hexagrama Kên também aponta para o comportamento de Caio nos seus últimos anos de vida, quando, já doente e cansado, o escritor retorna para a casa dos pais, em Porto Alegre. Aquieta-se o espírito nômade e entra em cena o escritor em busca de serenidade: zelador de jardins e atento escritor, revisor da própria obra. O trecho “As palavras estão em ordem”, da epígrafe do *Ching*, assinala o desejo de deixar a obra pronta, acabada e revisada. Algo que podemos verificar no depoimento de Caio ao *Jornal da Tarde*, em 11 de outubro de 1994. Ao ser indagado sobre a Aids, o escritor responde: “Eu acho que quando supunha ser sadio é que estava doente. Agora que estou com Aids me sinto muito saudável. Me veio uma visão das prioridades de minha vida. Como talvez eu tenha pouco tempo e muitas coisas para escrever, tive que ordenar as coisas. (...) Sinto uma certa urgência. Isto porque nos sentimos o tempo todo muito imortais.” No mesmo texto podemos observar o modo de concepção da escrita para o autor: “Eu gostaria de reescrever o mito de Ícaro. Mas nunca fui à Grécia. Preciso ir ver a luz da ilha de Creta. Não escrevo senão o que conheço profundamente. Meus livros me perseguem durante muito tempo” (Abreu, 2006a, p.277-8). Na época, correspondendo-se com Maria Lídia Magliani, Caio comenta sobre a Aids, que acabara ser diagnosticada, e sobre sua vontade de escrever: “E pasme. Estou bem. Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de *determinar prioridades*. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, Che. Surto criativo tipo Derek Jarman, Cazusa, Hervé Guibert, Cyrill Collard” (Abreu, 2002, p.312, *italico do autor*). Embora os projetos desses livros não fossem possíveis, Caio dedica-se à organização de *Ovelhas negras* como uma saída para o irremediável.

Os contos da última seção da coletânea se harmonizam mais por aquilo que os abriga na “mesma enfermaria” do que pela ordem cronológica. A data da escrita varia de 1974 a 1995 e o conjunto apresenta, em sua maioria, versões reescritas de contos publicados ou não, o que demonstra a preocupação do autor em deixar realmente a casa pronta. Caio era obcecado pela perfeição de seus textos; daí as

inúmeras revisões e reescritas antes da publicação, e, depois dela, o autor também se detinha em reescrever a maioria de seus livros.

“Anotações sobre um amor urbano” ilustra bem essa obsessão pela história na sua forma mais perfeita possível. O miniprefácio do conto traz as seguintes informações:

Entre 1977, quando foi escrito, e 1987, este texto passou por várias versões. Três delas chegaram a ser publicadas(...). Alguns trechos também foram utilizados por Luciano Alabarse num espetáculo teatral. Mas nunca consegui senti-lo pronto, e por isso mesmo também nunca o incluí em livro. Continuo tendo a mesma sensação. Mas talvez o jeito meio sem jeito destes pedaços mais parecidos com fragmentos de cartas ou diário íntimo afinal seja a sua própria forma informe e inacabada (Abreu, 1995, p.201).

A justificativa para as pastagens dessa ovelha-texto encontra reforço na epígrafe de Clarice Lispector, quando a escritora expõe seu gosto carinhoso pelo inacabado. A palavra “anotações” anuncia o caráter de fragmento do conto e consolida sua “forma informe e inacabada”. Outra questão que pode ser explorada, a começar pelo título, são as temáticas do amor e da cidade, tão presentes e recorrentes na obra do autor. E de fato o amor e a cidade se entrelaçam na escrita que trava um diálogo com um “você” e com o próprio eu que escreve. Assim, o texto assume a forma de carta e de diário e consolida as impressões e os sentimentos do eu que escreve para si e para o outro. Essa configuração talvez seja o que dá o tom de inacabado ao conto, algo que a princípio parece preocupar bastante o autor, que chega a produzir pelo menos três versões para história, no intervalo de 10 anos, de 1977 a 1987. Neste período de tempo houve muitas transformações nas relações de afeto entre as pessoas, principalmente devido ao aparecimento da Aids. Embora não tenhamos tido acesso às outras versões do conto, parece que Caio, na versão ou nas versões dos anos oitenta, tenha inserido a questão da Aids como modificadora do modo de se relacionar das pessoas. Pelo menos é o que sugerem algumas passagens do texto:

Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste: (Amor, amor certamente não.) Como evitaremos que nosso encontro se decomponha e apodreça junto com o louco, o doente, o podre? Não evitaremos. Pois a cidade está podre, você sabe. Mas a cidade está louca, você sabe. Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro (Abreu, 1995, p.205).

A cidade como representação da sociedade e como palco para a possibilidade de vivência do amor percorre todo o conto. É no turbilhão e na correria

do dia-a-dia que o eu tenta se encontrar e consolidar o toque no outro, que não surge mais com naturalidade devido ao medo, ao preconceito trazido pela Aids. Logo no início do conto, o eu-narrador diz: “Desculpa, digo, mas se eu não tocar você agora vou perder toda a naturalidade, não conseguirei dizer nada (...) é só vontade quase simples de estender o braço para tocar você” (Abreu, 1995, p.202). Havendo tanto obstáculo para o contato corporal, o texto deságua no desabafo, que acaba por refletir não só as dificuldades dos relacionamentos homoeróticos na década de 80, mas por todo o período do cristianismo:

Cachorro sem dono, contaminação. Sogui no ombro, sarna. Até quando esses remendos inventados resistirão à peste que se infiltra pelos rombos do nosso encontro? Como se lutássemos – só nós dois, só os dois, só os dois – contra dois mil anos amontoados de mentiras e misérias, assassinatos e proibições. Dois mil anos de lama, meu amigo. Esse lixo atapetando as ruas que suportam nossos passos que nunca tiveram aonde ir (Abreu, 1995, p.205).

Por todo o conto, o eu anseia por um lugar “limpo” em oposição à sujeira e à podridão da cidade. A representação social da Aids, em suas metáforas, trouxe um período de um quase medievalismo para os homossexuais, nos anos 80. A falta de conhecimento sobre o vírus da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida e suas consequências provoca na sociedade mundial da década de 80 reações de angústia e preconceito, ao mesclar medos e tabus sobre epidemias, castigos, homossexualidade e morte. Susan Sontag (2003) dá-nos uma visão do uso de metáforas relacionadas a doenças como a sífilis, a tuberculose, o câncer e a Aids, que, entre mitos e fantasias, tangenciam a vida, a morte e a expressão artística. Relacionam-se, dessa forma, numa mesma necessidade de permanência e continuidade – dada a nossa mortalidade –, a escrita, as metáforas e o erotismo. “O que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, da sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda”, aponta Georges Bataille, ao conceber o erotismo como “a aprovação da vida até na morte”. Formas de vida e morte, imbricadas, relacionadas, que instauram um estado de possível imortalidade – ou pelo menos de descoberta da mortalidade e da fragilidade da vida. Uma experiência interior que encontra no corpo (e na escrita) o mediador para contar aquilo que o sujeito experimenta e percebe.

O corpo, de acordo com Sontag, sempre foi metáfora para a sociedade, para a família, para a política e também para as enfermidades. A metáfora militar para a Aids, como uma invasora do corpo e da sociedade, envolve a descrição de um

arsenal de guerra, que revela a fragilidade e a vulnerabilidade humana e do corpo social. A luta, a guerra, a defesa e o combate à doença se aliam a outros vocábulos bélicos e planejam campanhas para a derrota do “inimigo”. As metáforas militares não só para doenças, mas também para o combate à pobreza, às drogas, por exemplo – aponta a crítica americana –, se justificam nas sociedades capitalistas.

Sem adentrarmos em estudos sobre a Aids no seu período de descoberta e sobre as relações com questões polêmicas envolvendo a sexualidade, a religião e até mesmo a comunidade científica, cabe aqui apenas uma analogia com as metáforas da sífilis, do câncer e da tuberculose. As metáforas para essas enfermidades do século XIX provocam na sociedade do fim do século XX reações, fantasias, mitificação e preconceitos semelhantes aos que acontecem com a Aids, representada, desde o início de 1981, como peste, câncer gay e ira divina – castigo para o exercício do sexo e para o comportamento tortuoso. Interessa observar como a escrita poética da pós-modernidade vivencia e experimenta os resquícios da lírica romântica, “tida, muitas vezes, como a linguagem de ânimo, da alma pessoal” (Friedrich, 1978, p.17). E que “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos” (Friedrich, 1978, p.17). Portanto, sem qualquer leitura ou entendimento da relação naturalista e fatalista entre obra e vida, a poesia é capaz, pela voz do poeta fingidor, de dramatizar os sentimentos do eu e da sua geração, captando e antecipando a compreensão do seu tempo histórico. O mal-estar contemporâneo se estende metafórica e metonimicamente para a literatura e esta encena a angústia, o desconcerto, os medos, as fantasias, a esperança e todos os sentimentos do homem pós-moderno.

A experiência da Aids é também marcante e explícita no último conto do livro. “Depois de agosto” “foi escrito em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre”, como anuncia o autor no miniprefácio do conto. De certo modo, a informação sobre o processo de elaboração da história retoma o velho caráter nômade de Caio Fernando Abreu, em suas perambulações por diversos lugares, seja qual a fosse a necessidade do deslocamento. O título do conto aponta para a exploração da temática da dor, da doença e das demais dificuldades enfrentadas pelo autor, como já analisamos – tematizadas em diversas crônicas publicadas em jornais. “Agosto” representa metaforicamente o tempo marcado pelo diagnóstico da

Aids e suas consequências. Entretanto, ao intitular esta última história de *Ovelhas negras* como “Depois de Agosto”, pode-se observar uma pitada de esperança para os protagonistas, reforçada pela epígrafe do conto retirada do livro Deuteronômio, do *Antigo Testamento*: “porque o Eterno, teu Deus, te há abençoado em toda a obra das tuas mãos; soube da tua longa caminhada por este grande deserto; há já quarenta anos que o Eterno, teu Deus, está contigo e nada tem faltado (Deuteronômio, II, 7).

“Depois de Agosto” é uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la Distancia*”, como é anunciado na indicação de leitura, logo abaixo do título. Embora o “positivo” se refira à condição de portadores do vírus HIV dos protagonistas, a palavra também pode ser lida no sentido de esperança, de um tom um pouco mais otimista para este novo tempo que vem “depois” de agosto. O mesmo caráter de duplo sentido da palavra, Caio já o havia usado em suas cartas ao anunciar para a amiga Magliani que era portador do vírus da Aids.

Dividida em partes pequenas, no estilo dos aforismos, a história traz subtítulos que resumem os momentos e acontecimentos que envolvem o protagonista no agora, depois de agosto. As subdivisões ajudam a criar uma história um “tanto cifrada”, como observa o próprio Caio no miniprefácio. O “certo mistério” que envolve a história pode dizer respeito à sua condição fragmentada, suspensa e com comentários sarcásticos do narrador, e ao alto teor autobiográfico contido no enredo, considerando as particularidades da vida pessoal de Caio. Fato que o leva a dizer pouco sobre o conto no miniprefácio: por um lado, por estar ainda muito próximo do seu tempo de escrita; por outro, por reservar-se a qualquer informação paratextual que permita uma associação quase factual entre autor e texto. E assim, o texto, um tanto poético, embora dolorido, permite perceber a maestria da construção ficcional elaborada por Caio, na qual desbobra-se o seu eu. Talvez seja o texto que mais se encaixa naquele modo como Caio “sente” *Ovelhas negras*: como uma “autobiografia ficcional”. Lida aqui no sentido de que o autor se autoficcionaliza para contar literária e biograficamente mais uma fase de sua vida, encerrando o seu último livro.

Jaime Ginzburg (2006) vislumbra três possibilidades de interpretação do conto, marcadas, no entanto, por um olhar que acompanha a perspectiva do protagonista portador do vírus HIV, numa experiência-limite. O título do seu artigo – “Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu” – sugere, desde logo, uma leitura

pontuada pela fatalidade, pelo incisivo “tarde demais” que sinaliza um tempo final, de solidão, reclusão e privações para o doente de Aids. Dessa forma, para Ginzburg, os três horizontes interpretativos do conto se complementam de modo difuso e contemplam:

- a imagem da sociedade brasileira como desumana e hipócrita, capaz de marginalizar e com isso intensificar a experiência de sofrimento, imagem acentuada pela caracterização de São Paulo, e marcada pelos perfis de estereótipos caracterizados como “vivos inconscientes” (p.249), “cúmplices complacentes” e “sórdidos preconceituosos” (p.250);
- a imagem da AIDS como condição negativa de aniquilação das relações de sociabilidade e interação com a realidade externa;
- a imagem da sexualidade como alvo de repressão, gerenciada com autoconsciência pelo próprio sujeito, em função de suas dificuldades de aceitação por si mesmo e pelos outros (Ginzburg, 2006, p.368-9).

A imagem da cidade grande e das relações urbanas aparece novamente nesse conto relacionada com as questões da doença. Em “Anotações para um amor urbano”, vimos a cidade como metáfora do corpo social, difusora de uma crença preconceituosa em relação à homossexualidade e ao aparecimento e propagação da Aids nos anos 80. A cidade representa ainda a possibilidade do encontro, do toque, e ao mesmo tempo impõe a clandestinidade, o estranhamento e a marginalidade, o que dificulta o contato, a aproximação daqueles que “desaprenderam” o simples jeito natural de tocar o outro. Em “Depois de agosto”, a cidade grande e sua vertigem metálica, seus hospitais e cemitérios, se converte num espaço hostil, triste, fúnebre, que intensifica os sentimentos do protagonista, que, ao sair de um período de internação hospitalar, enxerga o mundo pela perspectiva do portador de uma doença fatal, e decide deixar a cidade e viajar. Deixar a cidade grande e viajar é vislumbrar uma fatia de esperança, é abrir uma brecha para a possibilidade de continuar a viver: “Vou viajar. Porque não morri, porque é verão e eu quero ver, rever, transver, milver tudo que não vi e ainda mais do que vi, como danado, quero ver feito pessoa, que também morreu sem encontrar” (Abreu, 1995, p.248). Será na viagem que o protagonista conhecerá outro rapaz, também portador do HIV. A partir de então, a escrita focaliza a emergência do agora no que tange às possibilidades e incertezas que rondam essas duas pessoas no limite da experiência do “tarde demais”.

A pitada de esperança que mencionamos é na verdade a conversão do “tarde demais”, do início do conto, para “cedo demais” e “nunca tarde”, que se estabelece depois do encontro entre os dois personagens. Substitui-se o olhar de fatalidade

para a incerteza da situação de quase-morte e quase-vida em que se situam os personagens. O “depois de agosto” é o tempo reduzido e restante, o “depois” do diagnóstico, e as dores e limitações impostas pelos sintomas da doença. O depois é o quase-fim, é a oscilação do estado febril e de des-esperança. É o desejo de reversão do que já não é mais possível, mas que vislumbra a possibilidade – ainda que pequena – do que sempre buscou o protagonista. No entanto, a consciência de si e o desejo da possibilidade levam o protagonista à seguinte constatação: “Como antigamente, como quando fazia parte da roda, como quando estava realmente vivo – mas se porra ainda não morri caralho, quase gritava. E talvez não fosse tarde demais, afinal, pois começou desesperadamente outra vez a ter essa coisa sôfrega: a esperança” (Abreu, 1995, p.251).

Diante da incerteza, o que resta é essa esperança sôfrega e desesperada que se resume no “talvez”, que quer dizer estender o tempo, e esperar pelo restante: “Talvez um voltasse, talvez o outro fosse. Talvez um viajasse, talvez o outro fugisse, (...) Talvez um perdesse peso, o outro ficasse cego. (...) Talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não-morte dos dois (Abreu, 1995, p.257).

O conto termina depois da parte intitulada “Finais”, como numa espécie de epílogo, no qual o subtítulo “Bolero” justifica a indicação da leitura do conto para ser lido ao som da canção “*Contigo em la distancia*”. No mesmo passo, na mesma sintonia e sincronia íntima, embora distantes, os dois permanecem juntos:

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 em quase noventa graus, latejando duro entre as coxas um do outro (Abreu, 1995, p.257).

O “depois” que aparece no título, no final do conto, pode ser lido como a perenidade do tempo cíclico. O conto termina em suspenso, cifrado, e aposta na continuação. A escrita para Caio Fernando Abreu é esta aposta, é o penhor, a promessa do “depois” entregue ao leitor.

A última parte de *Ovelhas negras*, nos miniprefácios, ainda apresenta informações importantes sobre o modo de escrita de Caio, ou algum dado sobre projetos não desenvolvidos, e também, mais uma vez, a obsessão em reescrever suas histórias. Como é o caso de “Uma história confusa”, de 1974, cuja versão

definitiva “foi totalmente reescrita”. Caio completa: “creio que ganhou, embora pareça paradoxal, mais ambiguidade e mais clareza” (Abreu, 1995, p.212).

Por sua vez, o penúltimo texto do livro pode ser lido como uma metáfora para o modo de concepção de alguns textos do autor, e até mesmo sobre o próprio modo de composição de *Ovelhas negras*, enquanto partes fragmentadas que deram origem a um novo ser, um novo livro. Com o nome de “Metâmeros”, Caio apresenta dois fragmentos de histórias, e explica no miniprefácio: “Desde que li em algum livro de biologia que ‘metâmero é cada um dos anéis do corpo de um verme, e que cada um desses metâmeros pode formar um verme novo’, fiquei fascinado pela ideia de textos que seriam assim como embriões de si mesmos. Se desenvolvidos, poderiam resultar em contos ou até mesmo novelas ou romances” (Abreu, 1995, p.241). Essa ideia resultaria em alguns projetos que Caio pretendia desenvolver. Como é o caso do romance sobre a cidade fictícia Passo da Guanxuma, cuja “Introdução” está presente em *Ovelhas negras*, e do conto-diálogo, de 1977, também presente em *Ovelhas negras*, intitulado “Antípodas”, que “originalmente era um capítulo do romance *Os girassóis do Reino*, que venho tentando escrever há uns vinte anos, mas acabou virando, creio, um conto com vida própria” (Abreu, 1995, p.155). Embora o autor não tenha desenvolvido tais projetos, a “vida própria” desses embriões de romances é o que justifica a sua publicação.

Outro “metâmero” que perseguiu Caio seria a sua proposta de reescritura dos contos de fadas de Andersen, numa versão “para adultos”. Seguindo essa proposta, o autor escreveu “Os sapatinhos vermelhos”, publicado em *Os Dragões não conhecem o paraíso*. No miniprefácio para o conto “Onírico”, Caio explica: “Escrito em 1991, este conto originalmente pretendia ser uma reescritura de *A pequena Sereia*, de Andersen. Com “Os sapatinhos Vermelhos” (de *Os Dragões não conhecem o paraíso*), mais outras histórias até agora apenas em projeto, formaria um livro chamado *Malditas fadas*, só com versões de Andersen ‘para adultos’” (Abreu, 1995, p.231).

Percebe-se, assim, que se pode ler de *Ovelhas negras* de acordo com a proposta de construir um livro cujas subdivisões respeitam a temática dos hexagramas e das epígrafes, as quais anunciam o percurso do processo de formação do escritor, fornecendo-nos, junto com o “conto do conto”, informações paratextuais que suplementam os textos ficcionais.

Caio também se preocupou com as dedicatórias de cada uma das histórias do livro. São amigos, escritores e demais pessoas que tiveram uma relação especial com o escritor ou com as circunstâncias que envolvem o processo de escrita das histórias. A dedicatória, além de cumprir com sua função de homenagem, é também um repertório de nomes que se juntam ao do escritor, nomes que, resgatados pela memória e pelo carinho, compõem mais uma página de sua autobiografia. Vale citar o que Caio disse a respeito das dedicatórias contidas em *Os dragões não conhecem o paraíso*: “Eu gosto muito de dedicar minhas coisas, porque eu acho que sou movido a pessoas. As pessoas são muito importantes, gosto delas (Abreu, 2005, p.261).

Ovelhas negras se encerra citando Mário Quintana, cujos versos soam como o adeus do escritor: “Que importa restarem cinzas se a chama foi bela e alta?/ Em meio aos toros que desabam/ cantemos a canção das chamas!” (Quintana *apud* Abreu, 1995, p.259). A chama é sua obra, que não se apaga.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dedicamo-nos, ao longo destas páginas, à leitura de Caio Fernando Abreu. Na vastidão de sua produção literária e documental, entre vários gêneros, selecionamos sua correspondência, suas crônicas e contos. Dos três gêneros, recortamos a correspondência do autor organizada e publicada por Ítalo Moriconi, em 2002, as crônicas escritas para o jornal *O Estado de S. Paulo*, publicadas na coletânea *Pequenas Epifanias*, organizada por Gil França Veloso, em 1996, e a coletânea *Ovelhas negras*, que contém contos selecionados pelo próprio Caio, em 1995.

A escolha do *corpus* implicou num caminho de pesquisa que buscava contemplar os três livros em questão naquilo que os constitui, em particular, como unidade e gênero discursivo, e, principalmente, naquilo que os aproximava na possibilidade de estudar os desdobramentos do eu na escrita de Caio Fernando Abreu. A intenção foi explorar, nos espaços biográficos e literários, o entrelaçamento de vida e grafia e as possibilidades da escrita de si, de forma que a leitura pudesse contemplar o homem e seu tempo através de seus escritos ficcionais e pessoais.

Ao fim – pelo menos por enquanto – da caminhada, podemos dizer, com certeza, que cada um dos livros em questão, por si só, permitiria a mesma proposta de pesquisa e outras tantas leituras e investigações, dada a riqueza dos textos e a abrangência dos temas desenvolvidos pelo autor. Os períodos de escrita e os da publicação dos livros também incentivam uma leitura que contempla um tempo tão especial para história do Brasil: um final de século marcado pelos resquícios da ditadura militar, o desejo da redemocratização do país e a vivência do futuro, num presente que se revelou ainda desastroso, melancólico e doentio, mas que não deixou de ser festivo e esperançoso. Outras tantas veredas se abrem para ler Caio Fernando Abreu.

A tarefa de aproximar os três livros seguiu alguns propósitos que foram desenvolvidos com mais detalhes ao longo da pesquisa. A princípio, o *corpus* se agrupou para que fosse possível o desenvolvimento de uma leitura-escrita que versasse sobre os desdobramentos do eu na escrita de Caio Fernando Abreu. Se o objetivo veio primeiro e ditou a escolha do *corpus*, o contrário também foi verdadeiro: aproximar os três livros – de gêneros diferentes – vislumbrou uma leitura sobre a escrita de si. De certa forma, *corpus* e objetivos impuseram um caminho de leitura

do qual não pudemos escapar, embora, ao longo da caminhada, tenham surgido tantas outras veredas que, se não nos desviaram do roteiro inicial, deixaram o convite para muitas outras leituras possíveis de uma obra tão rica.

São três livros de gêneros diferentes: a carta, a crônica e o conto. Assim, enveredamos pelos modos e artifícios de construção da subjetividade nos gêneros mais propícios ao tom pessoal e íntimo, como é da natureza da carta e dessa possível abertura na crônica. O conto, como texto ficcional, em especial na seleção de *Ovelhas negras*, ganha, pelas informações dos miniprefácios ou “do conto do conto”, uma roupagem que permite uma discussão do eu no processo de escrita e de seleção das histórias. Dos textos abertamente autobiográficos, como a correspondência, passamos às formas tênues do conto e da crônica, nos quais se entrecruzam ficção e subjetividade, experiência e invenção. Dessa forma, os três livros se aproximam pelo tom subjetivo, em grau variado, dos textos, o que permitiu estudar o desdobramento do eu na escrita de Caio Fernando Abreu.

Os livros analisados são todos eles publicações tardias de textos selecionados, revisados, editados e publicados num tempo distante ao da escrita. Além disso, configuram-se como textos que, originalmente, não se destinariam para a publicação em livro. A carta, por ser um escrito íntimo e atender à função imediata da comunicação entre os interlocutores; a crônica, por ser escrita para o jornal; e os contos, por não terem encontrado, por diversos motivos, local para publicação nos livros. O deslocamento ou a busca de suporte para estes textos implica algumas transformações que modificam o modo de olhar para eles. Força-se um deslocamento e um assentamento que permitem leituras diferentes daquelas que seriam feitas nos suporte originais ou para cumprir a função e os objetivos primeiros de cada texto.

O deslocamento do suporte dos textos deve levar em consideração, em primeiro lugar, o seu novo leitor. Nos três gêneros, ganha-se um outro leitor, o que obviamente amplia os modos de leituras, que se afastam da intenção original do autor. Em segundo lugar, as funções e objetivos de escrita dos textos são modificados em decorrência do lugar e do modo de leitura, feita por um outro e novo leitor. A carta ganha novos destinatários, a crônica adia seu tempo de validade ao sair do jornal de ontem e ganhar o livro de hoje e de amanhã, e o conto e os escritos do fundo de gaveta ganham seu lugar esplendoroso no livro. Nos três casos, os

textos atingem um maior contingente de leitores e encontram uma morada definitiva no livro.

O deslocamento desses textos para o livro paga o preço da violação do arquivo pessoal dos escritores. Principalmente no caso da carta, escrita íntima e pessoal, designada a um interlocutor em particular. “Ao invadir a intimidade da letra epistolar, estamos sendo transgressores”, salienta Silviano Santiago ao escrever sobre as cartas de Mário e Drummond (Santiago, 2006, p.61). A invasão do espaço íntimo faz de “Suas cartas”, “nossas cartas”, como sugere o título do artigo de Silviano. Questões éticas que envolvem os personagens “reais” mencionados nesses textos devem ser levadas em conta, mas felizmente tem-se percebido, “graças à gentileza e altruísmo (na sua acepção etimológica) dos herdeiros”, cada vez mais um número maior de publicações da correspondência de escritores e pessoas ligadas ao universo da arte e da cultura. A “espontaneidade” e o olhar sobre os fatos e sobre si mesmo no calor dos acontecimentos propiciam uma vastidão de temas e personagens, num enredo que se desenrola sobre o homem, sua obra e seu tempo. Grosso modo, a publicação da correspondência dos escritores se justifica pela riqueza do que elas trazem para os estudiosos e pesquisadores. Além do mais, somos *voyeurs*, entregues à curiosidade, ao prazer pelas coisas e segredos alheios.

Crônicas escritas para jornais, ao serem, posteriormente, publicadas em livros, provocam um deslocamento de suporte que traz inúmeros benefícios. O principal deles é assegurar a presença mais firme e duradoura em um suporte como o livro: além de resguardar o texto da efemeridade do jornal, o livro atinge um número maior de leitores em tempos diversos. A publicação da crônica em livro atesta também a qualidade do texto, revela-o atemporal e universal, digno de novos leitores em qualquer tempo e em tantos lugares.

Os contos esquecidos, renegados, censurados ou perdidos, ao serem resgatados e publicados, fazem vir à tona um amontoado de textos antes vistos como reles fundo de gaveta ou que, por algum motivo editorial ou comercial, não encontraram espaço nos livros a que pertenceriam a princípio. Ao selecionar e publicar estes textos, Caio penhora uma promessa fundada em seu arquivo, amparado pela justificativa da citação de Clarice Lispector, que expõe o gosto pelo inacabado. Desloca-se o esboço, o rascunho, a primeira versão para as páginas do livro. Revisados, os textos ganham o espaço que lhes era de direito, resgatando o

débito com o passado e creditando para o presente e para as gerações futuras mais uma obra na estante.

Os três livros do *corpus*, ao promoverem o deslocamento temporal – uma vez que sua publicação se dá em um tempo posterior ao da escrita dos textos –, provocam um retorno ao passado e trazem para o presente o arquivo que poderia permanecer perdido, guardado ou esquecido. A promessa do penhor que percebemos no trabalho de Caio Fernando Abreu, ao publicar *Ovelhas Negras*, também pode ser estendida à publicação da correspondência e das crônicas do autor, elaboradas, nesse caso, por uma terceira pessoa. O trabalho de seleção e edição desses textos também se pauta na crença do que eles possam oferecer aos novos leitores. Como dissemos, é uma questão de penhor, creditado no valor alcançado pelo autor e pela obra. O lugar sagrado do livro garante a perenidade dos textos, uma morada nova, que protege o texto, garantindo uma difusão e abrangência que a carta e a crônica jamais teriam, se ficassem presas ao papel frágil e amarelado ou ao jornal destinado a embrulhar peixes. Para estas “joias” penhoradas, os prefácios parecem lavrar uma espécie de contrato que garante o valor do que o leitor-credor tem em mãos. É nesses prefácios que muitas vezes encontramos as motivações, as razões e ainda os bastidores do trabalho que envolve tais publicações.

Os livros em questão, porém, estão fadados ao imperativo da seleção. Diante da impossibilidade de agrupar todas as cartas, todas as crônicas ou todos os contos não publicados, os editores e o autor precisaram estabelecer critérios que justificassem o que seria deixado de fora. A obrigação e a dor do recorte foram – e são – inescapáveis.

Porém, a altitude alcançada pelo autor incentiva outras seleções e publicações. Caio teve parte de sua correspondência e outros escritos pessoais publicados em coletâneas, a exemplo da coleção Caio 3D, da editora Agir, que se comprometeu com o essencial da obra do autor: “em três volumes, cronologicamente divididos nas décadas de 1970, 1980 e 1990, a coleção traça um panorama exemplar e valioso da produção de Caio Fernando Abreu em cada um desses períodos. Cada volume apresenta uma obra significativa da década enfocada, além de poesias, contos, cartas e depoimentos representativos de sua atividade, da evolução de sua escrita e de seu modo de pensar”, garantem os editores no posfácio da coletânea. Outro exemplo é o livro *Para sempre teu, Caio F.*,

escrito por Paula Dip, no qual a autora mescla, em seu depoimento pessoal, as “cartas, conversas e memórias de Caio Fernando Abreu”. O livro, alerta a autora, “não é uma biografia, Caio não cabia numa vida, mas sim uma tentativa de registrar nossa amizade, em velhas cartas e textos que não descasam nas estantes e que, a cada releitura, ficam mais atuais. Neles Caio vive, jovem e eterno, como sempre sonhou” (Dip, 2009, p.10). Recentemente foi lançada mais uma seleção de crônicas do autor escritas para o jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1986 e 1996. Ao lado de *Pequenas Epifanias*, temos agora duas edições que garantem para gerações futuras a capacidade de Caio de transitar pelo território comunicável e metafórico da crônica. Ítalo Moriconi, ao prefaciá-la, dá-nos mais uma garantia do penhor e da continuidade da obra de Caio:

A obra de Caio perdura por seu poder de atração, não por sustentação institucional. Ela não pode ser estudada na escola, pois apela para nosso lado extraclasse: o que somos e fazemos quando estamos fora das molduras, mas ainda sofrendo com elas e por causa delas. Imperdível” (Moriconi, 2012, p.14).

São publicações que, de alguma forma, vão suprimindo as lacunas inevitáveis de edições anteriores, *suplementando*, aos poucos, a vastidão dos escritos deixados pelo autor.

Para este trabalho, nós também cedemos ao imperativo da escolha. Elegemos os três livros mencionados, focalizando apenas os textos selecionados e editados para publicação *nesses* livros. Fato que impôs um caminho de leitura específico, que seria um tanto diferente se, por exemplo, trabalhássemos com os manuscritos ou originais desses textos, que nos levariam a recorrer aos estudos de crítica genética, por exemplo. Também foi tentador nos depararmos com tantos escritos saborosos de Caio. Nunca se publicou tanto sobre o autor.

Os três livros se suplementam e formam o que chamamos, com as devidas ressalvas, de “autobiografia” e de “memórias” de Caio Fernando Abreu. Como é sabido, o autor não deixou nenhuma obra que pudesse ser classificada estritamente como autobiografia ou relato memorialístico, embora seja notável o teor de subjetividade em sua escrita, tanto a ficcional quanto a documental. Porém, ao considerarmos a soma de seu montante epistolar, de suas crônicas e dos contos (+ “o conto do conto”) de *Ovelhas Negras*, podemos ler esses textos como a autobiografia ou as memórias que o autor jamais escreveu. Os textos carregam, de acordo com o gênero a que pertencem, uma alta carga de subjetividade,

contemplando no âmbito da escrita literária e íntima o desdobramento dos eus-Caio Fernando Abreu naquilo que tange à sua vida pessoal, à formação profissional e ao meio histórico e social em que se desenrola esse enredo de vida dedicado à literatura. Afinal, “¿qué mejor modelo de autobiografía se puede concebir que *El conjunto de cartas que uno ha escrito y enviado a destinatarios diversos, mujeres, parientes, viejos amigos, em situaciones y estados de animo distintos?*” (Piglia *apud* Santiago, 2006, p.60).

Prefaciando a segunda edição de *Pequenas Epifanias*, Maria Adelaide Amaral escreve: “Alguns anos e publicações depois, Caio foi para o ‘Caderno 2’ e começou a escrever aquelas crônicas perturbadoras onde fixou todos nós, a época, o *Zeitgeist* dos anos 1980, o permanente e o passageiro, modas e eternidades” (Amaral, 2006, p.17). Completando o quadro de citações, podemos recorrer ao próprio Caio sobre o modo como ele sentia *Ovelhas negras*:

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. Não consigo senti-lo – embora talvez venha a ser acusado disso, pois escritores brasileiros geralmente são acusados, não criticados – como reles fundo de gaveta, mas sim como espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabam ficando fora de livros individuais (Abreu, 1995, orelha).

Os livros analisados contemplam um período de vida especial de Caio Fernando Abreu, aquele marcado pela doença. Esse assunto se desenvolve com frequência nos textos, acomodando-se de acordo com o gênero. A carta é lugar privilegiado para tratar de notícias sobre o corpo e sobre o estado de alma de nosso escritor. E o mesmo tema, na crônica e em alguns contos, foi desenvolvido de forma metafórica, como uma espécie de tomada de uma mesma cena. Nas cartas, podemos acompanhar os medos e preconceitos que envolvem a aparição e propagação da Aids no início dos anos 80, passando pelas suspeitas de estar contaminado até a vivência dos mais dolorosos e traumáticos sintomas. Temos, assim, pela conversa, pelo desabafo e reflexões permitidos na escrita das cartas, um contato mais íntimo com quem viveu e registrou, no calor dos acontecimentos, os fatos que modificaram toda a forma de as pessoas se relacionarem. Nas crônicas e nos contos, o mesmo assunto ganha as formas elaboradas da escrita literária e passa a aludir, pela vivência dos personagens, a uma “realidade” mais ampla e mais nítida, cujos contornos delineiam as relações afetivas, sexuais e sociais do amor nos tempos da Aids. Os textos se tornam, por isso, artefato histórico, documento de uma

época. São textos que representam, com mais clareza, mais detalhes – e também mais poesia – o homem do final do século 20.

O recorte temporal dos livros tenta ser o da vida profissional de Caio como escritor: a experiência profissional se confunde com a vivência pessoal e, sem distinção, temos o itinerário de uma vida contada pelo que não era possível deixar de escapar à pena. Nesse sentido, os textos do corpus se agrupam numa ordem cronológica ou temática, englobando grandes períodos e temas bastante caros ao homem e à literatura. Sem fugir a esse programa, a escrita de Caio pode ser lida como a memória dos sobreviventes da travessia. Uma memória sincrônica com o homem e com o seu tempo, representada pela escrita. Podemos dizer que esses escritos se configuram como parte da “poética da travessia”, naquele mesmo sentido que atribuímos à leitura das letras de música de Renato Russo e Cazuza, produzidas nos anos 80.

Fizemos uma leitura de Caio Fernando Abreu na qual se podem perseguir os rastros do animal na escrita ficcional que opera como desejo de continuidade, de desnudamento e domínio do que o aterroriza. Bataille acredita que o “homem não tem possibilidade de esclarecer e esclarecer-se melhor, se não dominar o que o aterroriza”. Por sua vez, Derrida, na genealogia da escrita com forma de conhecer a si próprio, compreende a escrita como o lugar em que se percebe a vergonha, a culpa, a nudez, o autoquestionamento e a tentativa de livrar do “coração o que quer que seja de perverso”. Foucault aponta que a regularidade da escrita está sempre pronta a ser experimentada em seus limites, havendo assim possibilidades de transgressão e inversão: “a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando” (Foucault, 1992, p.35.). De certa forma, Caio F. extravasa todas as regras, experimenta todos os limites, inverte e transgride, vai além, volta e fica.

Como seus companheiros de travessia, Cazuza e Renato Russo, por meio da palavra escrita, Caio antecipa os sentimentos de sua geração e “grava” para as gerações futura um texto centrado no mais íntimo do eu. Uma escrita que concentra com toda sinceridade o “fingimento” que quer a poesia e de que necessita o poeta, como ensinara Pessoa. E por falar em Pessoa, a escrita de Caio F. desdobra-se em múltiplas facetas, desestabiliza qualquer tentativa genérica de categorização, amplia o conceito de texto e de literatura. Uma escrita apaixonante, envolvente. Uma escrita do sentimento mais rotineiro e humano, que se alça, por isso, a voos altos. Uma

escrita que instiga acadêmicos e pesquisadores e se consagra, cerimoniosamente, em livros e reedições impressas. Uma escrita que se propaga pela internet, como um vírus, por blogs e rede sociais. Uma escrita que foi muito, muito além dos muros...

Contaminados pelos tantos eus-Caio, escrever sobre qualquer escrita do eu é correr o risco daquele que se entrega ao instinto do animal autobiográfico. É correr o risco do desdobramento do eu-pesquisador, que se vê envolvido na leitura de cada carta, como se ela fosse escrita para ele; ou de cada crônica, como se fosse domingo e o jornal acabasse de chegar. Escrever sobre a escrita do eu é também escrever sobre o nosso eu. É vasculhar gavetas, pastas e estantes, em busca de livros e fichamentos, autores e suportes teóricos para dar conta de textos que foram escritos, a princípio, apenas para o simples prazer da leitura. De toda forma, não só desviamos a carta que não nos foi endereçada, mas também a crônica e o conto. Apropriamo-nos deles, acreditamos na “amizade” com o autor. Tornamo-nos íntimos a cada manuseio do livro, a cada menção e repetição de seu nome, a cada anotação no pé da página. Vamo-nos inchando de pressupostos e citações. Edipianos, sentimo-nos culpados. Desculpamo-nos pela própria escrita, que acreditamos poupar nossos olhos e garantir nossa salvação.

Quando cheguei à frase final – que já existia desde que escrevi a primeira – tive uma crise de choro de quase uma hora. Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê. Só repetia, na terceira pessoa, Caio F., Caio F. você conseguiu.

Caio Fernando Abreu

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Caio 3D. O essencial da década de 70*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Caio 3D. O essencial da década de 80*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Caio 3D. O essencial da década de 90*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.
- _____. *Girassóis*. São Paulo: Global, 1998.
- _____. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____. *Onde andaré Dulce Veiga? um romance B*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. *Ovelhas negras*. Rio Grande do Sul: Sulina, 1995.
- _____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *Pequenas epifanias*. Rio Grande do Sul: Sulina, 2006.
- _____. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. *Inventário do ir-remediável*. Rio Grande do Sul: Sulina, 1996.
- ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura: correspondência entre Tchêkhov e Górkí*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- ARRIGUCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.
- ASSIS, Machado de. O nascimento da crônica. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). *As cem melhores crônicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.27-28.
- BANDEIRA, Manuel. *50 poemas escolhidos pelo autor*. São Paulo, Cosacnaif, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *O erotismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a Aids*. São Paulo: Record, 1997.

_____. *Os perigosos: autobiografia e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p.13-22.

CASTRO, E. M. de Melo e. Odeio cartas. In: GALVÃO, Walnice N.; GOTLIB, Nádya Battella. *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: [s.n.], 2000. p.11-17.

CAZUZA. *O tempo não para*. Rio de Janeiro: Polygram, p1988. 1CD.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTINHO, Afrânio, Ensaio e crônica. In: _____. *A literatura no Brasil*. São Paulo. Global, 1986. p.117-143.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2002.

_____. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

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

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p.129-160.

_____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [19--].

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Dora F. Silva e Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALVÃO, Walnice N. *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2000.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n.8, p.36-45. 2005.

_____. Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu. In: _____. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p. 367-374.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEGIÃO URBANA. *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: EMI, p1993. 1CD.

_____. *Dois*. Rio de Janeiro: EMI, p1986. 1CD.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista de Estudos Históricos: arquivos pessoais*, Rio de Janeiro, v.11, n. 21, p- 89-101.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.) *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, IEB, 2001.

_____. A epistolografia de Mário de Andrade: Memória da Criação. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v.3, n.1, p.71-78, jun. 2009.

_____. Edição da Correspondência Reunida de Mário de Andrade: Histórico e alguns pressupostos. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v.4, n.2, p.123-124, jun. 2009.

MORICONI, Ítalo. Escrita vertiginosa. In: ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

REZENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SANTIAGO, Silvano. A democratização no Brasil (1979-1981): cultura versus arte. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p.134-156.

_____. Suas cartas, nossas cartas. In: _____. *Ora direis puxar conversa*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora: Aids e suas metáforas*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *Assim vivemos agora*. Tradução de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. El artista como sufridor ejemplar. In: _____. *Contra la interpretacion y otros ensayos*. Barcelona: LetraL, 1984.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p.111-120.

SILVEIRA, José Roberto. *Renato Russo e Cazuzza: a poética da travessia – rock e poesia nos anos 80*. São João del-Rei: Malta Editores, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.