



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcio Ramos Junqueira

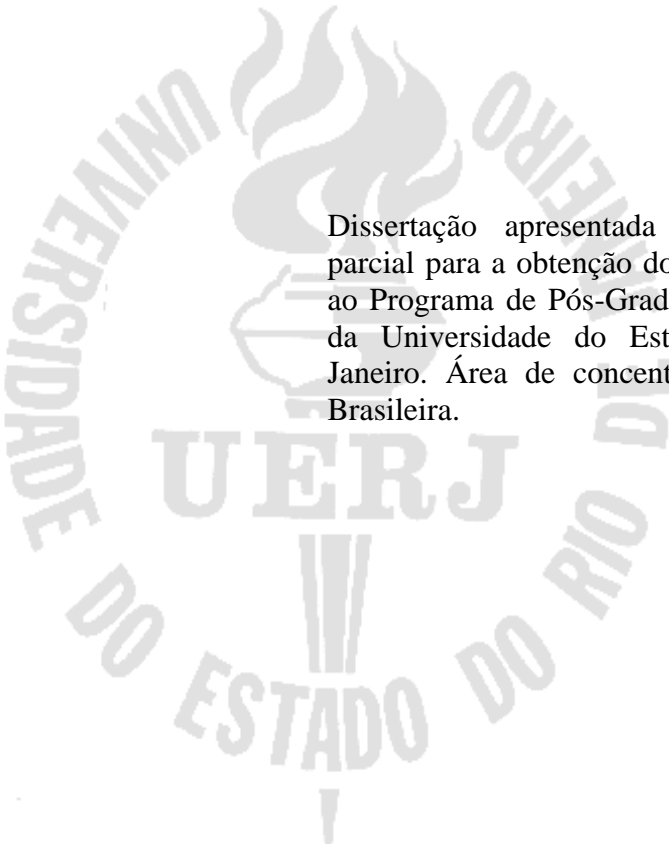
O desbunde e o depois: Caio Fernando Abreu e a contracultura

Rio de Janeiro

2009

Marcio Ramos Junqueira

O desbunde e o depois: Caio Fernando Abreu e a contracultura



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Ítalo Moriconi

Rio de Janeiro

2009

Marcio Ramos Junqueira

O desbunde e o depois: Caio Fernando Abreu e a contracultura

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em: 31 de março de 2009

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ítalo Moriconi (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Ana Claudia Viegas

Instituto de Letras - UERJ

Fátima Rocha

Faculdade de Letras - PUC- RJ

Rio de Janeiro

2009

Para minha mãe e tia Biliu, por acreditarem.

AGRADECIMENTOS

Meu muito obrigado aos professores: Ítalo Moriconi, meu paciente orientador. Vitor Hugo Adler Pereira, exemplo de entusiasmo e compromisso intelectual. Ana Cláudia Viegas, que me revelou encantos biográficos. Rubens Pereira, Francisco Lima e Antonio Zorzo, que viram a semente desse texto.

Aos amigos: Raphael Salomão Khede, Luciana di Leoni e Fernanda Shcolnik, meu bonde carioca, que do primeiro semestre aos e-mails encorajadores durante o período de escrita da dissertação, num tórrido verão entre a Bahia e o Rio, permaneceram fieis. Lucas Matos e Clarissa Freitas, meus cúmplices de Bliss e da vida. Pati e Vitor, que me acolheram. Vera Antoun, Sandro Pamponete, Adriana Lunardi, Leo S., José Raimundo (Coringa), Antonio Sampaio, Carlito Azevedo, Camila Regina e Paulo Rabelo.

Karine Braga, que foi meu anjo da guarda no período final de redação.

Minha família: Tia Juju, Tia Carmelita, Tia Lucinha, Scheila, Irmã, Painho, Fabio, Mirra. Tio Cícero, Danilo e Dudu, que me suportaram durante dois anos.

Aos funcionários das bibliotecas: UERJ (11 andar); CCBB; Livros e Trilhos; Marques Rabelo (Biblioteca Popular da Tijuca).

E por fim, Mãinha e Tia Biliu, que nunca deixaram de acreditar.

Muda o mundo. Mas lembra que ele não se deixa mudar através de planos. O mundo não entende planos: só entende surpresas. Do mesmo modo que ele te surpreende, surpreende também o mundo a cada instante. Podes mudá-lo, não a longo termo, mas aqui e agora, no que tiveres debaixo do teu nariz e ao alcance de tuas mãos. Se não sabes ver a beleza mágica dessas mudanças, então estás cego, amizade. Se tua casa está suja, limpa-a. Se percebes que o que estás fazendo está errado, conserta-o. Se tua vida pessoal é feia, embeleza-a. O que mais pode haver para fazer?

Luis Carlos Maciel

RESUMO

JUNQUEIRA, Marcio Ramos. *O desbunde e o depois: Caio Fernando Abreu e a contracultura*. 2009. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

A dissertação explora a relação entre a Contracultura, de modo genérico, e a obra de Caio Fernando Abreu, de modo mais detalhado e sistemático. Previenciando os livros "O ovo apunhalado", "Pedras de Calcutá" e "Morangos Mofados"; escritos entre fins da década de 1960 e o começo da década de 1980. O tema é abordado a partir do levantamento de questões centrais do imaginário contracultural (a saber: sexualidade, razão, engajamento político e revolução) e da análise de como esse imaginário se apresenta no texto de Caio Fernando Abreu. Aborda-se ainda, como se processa o trânsito entre biografia e obra.

Palavras-chave: Contracultura. Caio Fernando Abreu. Literatura Brasileira pós-1964.

ABSTRACT

The dissertation explores the relationship between the Counter Culture, in general, and the work of Caio Fernando Abreu, in more detailed and systematic. Focusing the books “O ovo apunhalado”, “Pedras de Calcutá “ and “Morangos Mofados”, written between the end of the 1960s and the beginning of the 1980s. The subject is approached for the survey of central issues of counter culture imaginary (sexuality, reason, revolution and political engagement) and the analysis of how the imaginary is present in the text of Caio Fernando Abreu. It also discusses, as the traffic carried between biography and works.

Keywords: Counter culture. Caio Fernando Abreu. Brazilian Literature after-1964.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
1 ALEGRIA, ALEGRIA.....	13
2 DROP(S) OUT.....	36
3 OS SOBREVIVENTES.....	70
4 CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS.....	100
REFERÊNCIAS.....	103
APÊNDICE.....	106

APRESENTAÇÃO

O objetivo desta dissertação é propor uma articulação entre a obra de Caio Fernando Abreu e o imaginário que emergiu no final da década de sessenta sob a etiqueta de Contracultura, indicando onde e como a vivência e as preocupações contraculturais se apresentam no Caio Fernando. Ao analisar a obra de um autor sob a moldura de determinada época ou tema, corre-se sempre o risco de se apagarem as marcas individuais em favor de uma leitura mais esquemática, criando ilusões de causalidade para explicar relações que na realidade se apresentam de forma mais complexa e menos direta. No caso específico da Contracultura, os riscos são enormes, já que ela não se apresenta sob a unidade de uma ideologia política ou movimento artístico ou intelectual. Muito ao contrário. É bastante provável que o único traço unificador das diversas práticas e discursos que se abrigam sob o rótulo de contraculturais sejam uma resistência a programas e pautas unificadoras. Uma resposta agressivamente subjetiva a todas as ordens de enquadramento.

A Contracultura é um dos núcleos responsáveis pela orgia utópica que invadiu o mundo entre o fim da década de sessenta e o começo da década de setenta. No Brasil, o desbunde, apelido que a contracultura ganhou entre nós, vai coincidir com um dos períodos mais controvertidos da política nacional: a ditadura militar, instaurada em 1964 como medida preventiva à alegada ameaça comunista. Entre os planos dos militares existia a necessidade de promover um processo de modernização do país para integrá-lo ao universo do mercado internacional. A esquerda também acreditava na necessidade de um processo de modernização do país, mas que levasse ao socialismo. Margeando à esquerda e à direita, a Contracultura pregava a grande recusa. Recusa da pré-determinação das convenções e valores médios. Recusa do “messianismo revolucionário” da esquerda tradicional que, substituindo Jesus por Marx, mantinha intactos todos os pressupostos que fugissem da luta de classes. Recusa da racionalidade ocidental e cristã e suas dicotomias entre o princípio de prazer e o princípio de realidade. Um modelo comportamental centrado no sujeito e orientado pela alegria, pelo lúdico.

O impulso irracionalista que move a Contracultura e a elasticidade de sua “pauta” acaba por lhe conferir uma qualidade polimórfica podendo se adequar a diversos discursos e práticas os mais variados. Essa qualidade da contracultura constitui a maior dificuldade em apreendê-la teoricamente, mas também é seu aspecto mais instigante.

Caio Fernando Abreu, durante seu período de formação, vai estar absolutamente mergulhado na movimentação contracultural. Quando lembramos que nesse mergulho existia

um vivo desejo de fazer obra e vida coincidirem, as marcas contraculturais presentes no autor ganham outra luz.

Dos parangolés de Helio Oiticica, que transformavam o público em suporte da obra, às narrativas autobiográficas de ex-militantes da esquerda revolucionária, o desejo de embaralhar os limites entre a obra e a vida (em diversas propostas) vai ser uma das dominantes nas artes brasileiras a partir da década de 1970. Neo-naturalismo – assim vai denominar Flora Sussekind a produção literária fortemente ancorada no eu e com pretensões de transcrição da realidade, que emerge no referido período. Menos ingênuo, Caio vai construir seus textos com cuidado e lirismo, exibindo, além disso, um domínio de muitas ferramentas narrativas desde os primeiros livros. A obra do Caio fica a meio caminho entre os grandes projetos do alto modernismo e a impossibilidade deste, que caracteriza as gerações seguintes. Alinhando a vontade construtiva do primeiro aos compromissos geracionais e históricos do segundo.

De uma comuna hippie em Santa Teresa ao auto-exílio na Europa, a trajetória do Caio ilustra aspectos de como a experiência da contracultura se deram entre nós, brasileiros. Em três obras específicas, essa experiência é bem marcada: *O ovo apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1978) e *Morangos Mofados* (1982). Intencionalmente, nessas três obras, o Caio se coloca como uma espécie de biógrafo das subjetividades empenhados num projeto de utopia total. Em outros livros, esse momento retorna, mas nesses três a vivência contracultural é a espinha dorsal em torno da qual os contos de articulam.

O ovo apunhalado é dominado por alegorias que anunciam uma nova sensibilidade. Habitado por anjos, flores e freaks é o livro desbundado por excelência. *Pedras de Calcutá* marca o declínio dos projetos contraculturais. Nesse livro os sujeitos se encontram entre a repressão brutal dos anos de chumbo e as últimas pétalas do flower power. Em *Morangos Mofados*, finda a década e as utopias todas, resta o inventário das perdas.

Em torno dessa trilogia se estrutura essa dissertação.

Para dar conta desses três livros e quase quinze anos de história do Brasil e do Caio Fernando Abreu, dividi o texto em três planos, que se iluminam e desmentem, atravessando todo corpo da dissertação. No primeiro plano temos um painel político e cultural entre 1967 (com o aparecimento do tropicalismo) e 1980 (estruturação dos movimentos identitários no Brasil). O segundo plano se ocupa de aspectos mais factuais e biográficos do Caio Fernando Abreu. O terceiro se dedica a leituras de contos do Caio, escritos nesse período ou que tematizassem questões ligadas à contracultura. Esses três planos se articulam em cada um dos três capítulos, seguindo uma divisão cronológica inspirada em Elio Gaspari, Flora Sussekind, Heloisa Buarque e Zuenir Ventura.

No primeiro capítulo procurei focalizar os anos entre 1967 e 1968, aqueles que acredito sintetizar as tensões, na arte e sociedade brasileiras, que se seguiram ao golpe militar de 1964. O fio condutor desse capítulo é a Tropicália, entendida como lugar de confronto entre uma sensibilidade nacional popular purista e os hibridismos midiáticos, que vão tentar dar conta do Brasil urbano e contemporâneo. Essa clivagem que a tropicália vai produzir no corpo cultural brasileiro prefigura o surgimento de uma contracultura nacional. No plano da vida e obra do Caio essas novas forças acabam por problematizar o modelo “psicológico”, tributário principalmente de Clarice Lispector, marcando uma virada em relação aos dois primeiros livros do autor (*Inventário do ir-remediável* e *Limite Branco*). O capítulo se encerra com o aumento das tensões políticas entre as esquerdas e resposta governista a esse tensionamento: a edição do AI-5.

O segundo capítulo tenta focalizar, no plano político, o momento entre o milagre econômico e os anos de chumbo da repressão política, ou seja, imediatamente depois à edição do AI-5 até a chegada do General Ernesto Geisel ao Planalto. Culturalmente é a eclosão da contracultura propriamente dita. Do ponto de visto biográfico do Caio vamos ter a convivência com Hilda Hilst, as tentativas de viver no Rio de Janeiro e posteriormente o auto-exílio na Europa. Nesse capítulo analiso *O ovo apunhalado*, partindo do seu diálogo com o gênero fantástico e os possíveis diálogos deste com o imaginário contracultural. Aqui também insinuo uma proposta de abordagem dos contos que tematizam o exílio em cotejo com as cartas e o depoimento de Vera Antoun, destinatária privilegiada das cartas escritas nessa primeira temporada na Europa.

O terceiro capítulo flagra o Caio de volta da Europa e enfrentando o começo do refluxo revolucionário. Compreendendo entre 1974 a 1979, apresenta a lenta, segura e gradual retomada da mobilização política no Brasil. Nesse capítulo me demoro sobre *Pedras de Calcutá e Morangos mofados*. Partindo da movimentação dos primeiros grupos identitários, analiso a representação da temática homoerótica na obra do Caio até o momento de lançamento de *Morangos mofados*, buscando articular essa representação a posição contracultural.

A opção por uma narrativa cronológica se deve ao meu desejo de situar a produção inicial do Caio dentro do esquema mental que animou os anos 60 e 70. Sabia que tal opção (narrativo-cronológica) acabaria por aproximar, talvez mais do que o indicado, o texto do gênero biográfico. Nunca tive intenção de escrever uma biografia do Caio, apesar de, no projeto original, a aproximação com o gênero biográfico se desejar ainda mais íntima. Havia pensado em realizar entrevistas com pessoas ligadas ao Caio Fernando durante o período em

questão, além de críticos, escritores e artistas que, mesmo não sendo próximos ao Caio, tiveram uma posição destacada naqueles dias. Cheguei inclusive a realizar a primeira entrevista e marcar algumas outras, que por uma série de dificuldades foram abandonadas.

A partir das entrevistas, pretendia confirmar intuições sobre o caráter fortemente autobiográfico da obra do Caio bem como analisar como ocorre o trânsito vida-obra, num texto em que a vontade (empenho) do literário é tão explícito. Algo desse desejo se encontra no bloco dedicado aos textos de exílio, mas mesmo nesses casos me ative às conexões que pudessem iluminar a relação entre meus objetos (Contracultura e obra do Caio Fernando Abreu), no máximo indicando outras possibilidades latentes.

Durante o período de redação, num verão particularmente confuso entre o Rio de Janeiro e a Bahia, sofri muitas vezes com o desejo de alterar radicalmente os caminhos do texto, lançando-me em trilhas que nem suspeitava no começo do processo. Diante do apertado dos prazos e do cansaço que me assaltava, a essa altura, acabei capitulando dos meus projetos mais ambiciosos e me contentado com uma versão, que se não expressa a inteireza dos meus objetivos de dois anos atrás, também não os desmentem no geral.

Alegria, Alegria

*Pensei ter pisado solo firme
quando descobri
no texto, **What is Zen**, de D. T. Suzuki
que a palavra inglesa “**elusive**”
poderia solidamente me definir de uma vez por todas.
Qual o quê.
Vou onde poesia e fogo se amalgamam .
Sou volátil, diáfano, evasivo.*

Waly Salomão, Novíssimo Proteu

PARA LER AO SOM DE (1967-1968)

- 1-Caetano Veloso e Gal Costa – Domingo (1967)
- 2- The Beatles – Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (1967)
- 3-Country Joe and the Fish – Electric Music for the Mind and Body (1967)
- 4- Captain Beefheart and His Magic Band- Safe as Milk (1967)
- 5- Tim Buckley – Goodbye and Hello (1967)
- 6- Cream – Disraeli Gears (1967)
- 7- Pink Floyd – The Piper at the Gates of Dawn (1967)
- 8- The Who – The Who Sell Out (1967)
- 9- The Velvet Underground – The Velvet Underground and Nico (1967)
- 10- The Doors – The Doors (1967)
- 11- Jefferson Airplane- Surrealistic Pillow (1967)
- 12- The Jimi Hendrix Experience – Are You Experienced (1967)
- 13- Shivkumar Sharma, Brijbushan Kabra, Hariprasad Chaurasia- Call Of the Valley (1967)
- 14- The Velvet Underground – White Light, White Heat (1967)
- 15- The Jimi Hendrix Experience – Axis: Bold as love (1967)
- 16- The Rolling Stones – Beggar’s Banquet (1967)
- 17- The Incredible String Band – The Hangman’s Beautiful Daughter (1968)
- 18- Os Mutantes – Os Mutantes (1968)
- 19- The Jimi Hendrix Experience – Electric Ladyland (1968)
- 20- The Byrds – The Notorious Byrd Brothers (1968)
- 21- Big Brother And The Holding Company – Cheap Thrills (1968)
- 22- The Pretty Things – S. F. Sorrow (1968)
- 23- Simon And Garfunkel – Bookends (1968)
- 24- The Small Faces – Ogden’s Nut Gone Flake (1968)
- 25- Caetano Veloso – Caetano Veloso (1968)
- 26- Vários – Tropicália (Ou Panis Et Circencis) (1968)
- 27-The Beatles – The Beatles (a. k. a. The White Album) (1968)
- 28- The Mothers of Invention – We’re Only In It For The Money (1968)
- 29- The Rolling Stones – Jumpin’ Jack Flash (1968)

I

Contrariando a máxima de um curta anarco-punk¹ que dita que *a revolução não será televisionada*, é exatamente através dela (a televisão) que vem a público o movimento divisor de águas na cultura brasileira nas últimas quatro décadas.

Vestindo um terno xadrez marrom sobre uma camisa de gola rulê laranja-vivo e ladeado pelos Beat Boys argentinos, armados de guitarras elétricas e cabelos assimétricos, Caetano Veloso apresentava em outubro de 1967 *Alegria, Alegria* no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido e transmitido pela TV Record, inaugurando o, ainda inominado, Tropicalismo.

Naquela noite a TV Record transmitia do Teatro Paramount para todo o território nacional o aprofundamento e coroamento de uma corrente da cultura brasileira que procurava responder às *contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, configurado de forma acentuada a partir do período JK* (HOLLANDA, 2004, p.20) e ao nacionalismo reativo, surgido no desenrolar desse processo e aprofundado com o golpe militar de março de 1964.

Desde 1962, através do Centro Popular de Cultura (CPC), a UNE buscava estabelecer uma “arte popular revolucionária” fundamentada no *fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontrava o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para outros* (HOLLANDA, 2004, p. 139). Tal fundamento apontava para, mais que uma identificação, uma simbiose entre produtor cultural e povo (“neutralizando” as contradições e interesses de classes em nome de um ideal comum) e a compreensão da arte como instrumento de conscientização (e ou estímulo) do povo para a grande tarefa da revolução política, que reverteria tal estado. Para Heloisa Buarque:

Trata-se, claramente, de uma concepção da arte como instrumento de tomada do poder. Não há lugar aqui para os ‘artistas de minoria’ ou qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de ‘povo’. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconseqüente se a ela não se chega pelo problema social.
(HOLLANDA, 2004,p. 23)

A profissão de fé na arte como “força política” vai estimular um movimento quase missionário dos produtores culturais em direção as ‘massas trabalhadoras’. Ao artista (como ao intelectual de forma geral) cabe o papel de traduzir e conscientizar o “povo” da exploração realizada pela oligarquia rural e o empresariado urbano, conduzindo-o revolucionariamente

¹ *The revolution will not be televised* de Kim Bartley e Donnacha O’Brian. Irlanda, 2003.

do capitalismo ao comunismo. Essa postura vai gerar, como sub-produto óbvio, a idealização paternalista do “povo” pelos produtores culturais e ao mesmo tempo adiar a discussão sobre o lugar das camadas médias e urbanas no processo revolucionário.

Em parte tal esquema mental se deve à atitude conciliatória do Partido Comunista (PC), que buscava na burguesia nacional mais progressista um aliado na tarefa de reformar as estruturas arcaicas do país. O PC entendia como principais entraves dos seus projetos modernizadores o imperialismo e o latifúndio (encarnados no setor agrário e pró-americano) que dominavam o Brasil. Explicitando a lógica que unia esses males, afirmava a proposição de que se era impossível acabar com o latifúndio sem tocar no imperialismo. Para tanto recorria ao apelo nacional-popular, que conseguia mobilizar tanto a classe trabalhadora quanto a nova burguesia industrial. Para essa nova burguesia industrial o apelo nacional-popular do PC era uma forma de intimidar a direita latifundiária e manter sob controle a massa trabalhadora, mantendo sua atenção desviada das questões diretamente ligadas à luta de classes para um combate ao imperialismo estrangeiro.

Depois do Golpe Militar de 1964 esse quadro começa a sofrer questionamentos. Em primeiro lugar: a produção artística explicitamente engajada se vê apartada do seu público-alvo e restrita ao circuito de classe média. Fala-nos outra vez Heloisa Buarque:

Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedidas de chegar às classes populares, a produção engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – a ser consumida por um público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes de classe média. A perda de contato político com o povo e a incapacidade de uma reflexão crítica a respeito da derrota sofrida criaram, num primeiro momento, uma situação em que a produção artística preserva-se marcadamente didática e ingênua – apregoando obviedades para um público ‘culto’ e grosso modo, de esquerda. Os espetáculos são verdadeiros meetings onde a *intelligentzia* renovava entre seus pares suas inclinações populares, antiimperialistas, socialistas e revolucionárias. Mais do que nunca a intelectualidade faz de sua opção ‘revolucionária’ uma opção ‘espiritual’. Enquanto ela reitera em seus encontros cívicos-teatrais os propósitos de não dar tréguas à ditadura a aos yankees, sua produção começa a formar um público consumidor de cultura ‘revolucionária’ – um processo que virá por vários caminhos, nos anos seguintes e até nossos dias, configurar um rentável comércio de obras engajadas, perfeitamente integradas ao esquema de produção e consumo controlados pelo sistema. Como dizia Benjamin, referindo-se à literatura de esquerda na Alemanha, o aparelho burguês é capaz de assimilar uma quantidade surpreendente de temas revolucionários e, inclusive, de propagá-los, sem pôr em risco sua própria permanência e a da classe que o controla.” (HOLLANDA, 2004, p. 35)

Em segundo lugar: ao ideário nacional popular apregoado pela produção cultural de esquerda, restrita aos seus próprios quadros, o governo malandramente vai contrapor à estética do espetáculo. A partir do governo Castelo Branco o setor de comunicação vai sofrer uma enorme expansão, particularmente em relação aos de canais de televisão, concessões do Estado com quem mantinham laços estreitos.

Comenta Flora Sussekind, em *Literatura e vida literária*:

Tiro certo o da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas seus possíveis espectadores já tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformava o país e sua história. A utopia do 'Brasil Grande' dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os media e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém ouvia. A não ser outras Cassandras iguais." (SUSSEKIND, 1985,p. 24)

Além desses golpes do governo, uma parte considerável do público consumidor formado pela cultura revolucionária servido pela esquerda – numa dieta ainda baseada em nacionalismo e populismo – passa a receber com certa ambigüidade, para não dizer desconfiança, o discurso reformista vinculado pelo PC (Partido Comunista).

De 1945 até então, dentro da esquerda o Partido Comunista havia se mantido na posição hegemônica de principal vanguarda cultural no país. Eram militantes afiliados ou simpatizantes do PC, desde Oscar Niemeyer, o cultuado arquiteto de Brasília, até parte dos jovens cineastas do Cinema Novo, que inspirados no aproveitamento das lições do neo-realismo italiano apreendidas por Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 graus* (1954), buscavam construir um cinema que refletisse as condições existenciais e políticas da miséria brasileira.

Arquetípico desse movimento de ambigüidade (ou desconfiança) com que o discurso do PC relacionado à cultura, mas não só a ele, passa a ser recebido em meados dos 60 é *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha.

Em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), seu segunda longa, Glauber através de Corisco, o mítico cangaceiro participante do bando de Lampião, atualiza o modelo do banditismo social como o justiceiro. Mesmo limitado em sua consciência dos mecanismos de dominação de classe, o justiceiro tinha sua carreira de violência entendida como algo que encontrava afinidade com a ação revolucionária de contestação da ordem supostamente mais

conseqüente. Potencialmente ele era um agente histórico transformador, bastando enfim uma elevação da sua consciência social. Alegoria que reitera um didatismo correlato ao populismo, cuja finalidade última era a conscientização que conduziria à revolução.

Três anos mais tarde com *Terra em transe* (1967), tal operação já não é mais possível. A alegoria que emerge da posição de Paulo, o poeta interpretado soberbamente por Paulo Autran, é de desengano e crítica a tal opção de prática política. *Terra em transe* pode ser entendido como uma marca da virada de atitude de uma parte da esquerda para caminhos até então insuspeitados. Nesse sentido, o depoimento de Caetano Veloso sobre o impacto do filme na formulação de uma sensibilidade e percepção pelo Tropicalismo é exemplar:

No caso de *Terra em transe*, o próprio poeta protagonista trazia, envolta em sua retórica, uma visão amarga da política, que contrastava flagrantemente com a ingenuidade dos seus companheiros de resistência à ditadura militar recém-instaurada (o filme é o momento do golpe de Estado reconstruído como um pesadelo pela mente do poeta ao morrer). (...) o personagem, cuja desesperada tentativa de criticar com maior lucidez possível os projetos políticos nos quais se envolvera e, ao mesmo tempo, realizar os gestos mais eficazes no sentido de consolidá-los – tipo do dilema que levou tantos à loucura, ao misticismo ou às trincheiras opostas – acabava por levá-lo, de modo bastante gratuito, à morte. Não deixa de ser comovente pensar em como isso pode, hoje, passar, sem grande margem de erro, por uma biografia sucinta do próprio Glauber.

O filme, naturalmente, não foi um sucesso de bilheteria, mas causou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca. Alguns líderes do teatro engajado chegaram a proferir protestos exaltados ao final de uma sessão na porta de um cinema onde era exibido comercialmente. Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes (e para nós, na sala do cinema): *isto é o povo! Um imbecil, analfabeto, um despolitizado!* Em seguida um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre da multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa imagem é reiterada em longos close-ups destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema.

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em mesas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. Sem dúvida, os demagogos paulistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesiásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelo homem do povo – o que aqui era descartado como arma

política ou valor ético em si.(...) O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem, foi porque as imagens que, no filme, a precediam e sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam pelo nosso destino. Uma grande cruz na praia domina um grupo formado por demagogos políticos, bichas com fantasias de luxo do baile do Municipal e índios de carnaval: experimenta-se a um tempo o grotesco e o arejado da situação dessa ilha sempre recém-descoberta e sempre oculta, o Brasil; em meio à multidão de um comício, um velhinho samba de maneira graciosa e ridícula, lúbrica e angelical, alegremente perdido: o povo brasileiro é captado em seus paradoxos que não sabe se são desesperantes ou sugestivos; decisões políticas são discutidas num pátio cimentado em que linhas negras de divisa entre as lajes ressaltam e desmentem as entradas e saídas das personagens; a câmera passeia por entre os grupos de quatro, cinco, seis inquietos agitadores, discordantes em suas táticas e seus movimentos corporais; tudo numa fotografia em preto e branco em que enormes espaços de luz são assombrados por dominadoras manchas negras. Era dramaturgia política distinta da usual redução de tudo a uma caricatura esquemática da idéia de luta de classes. Sobretudo era a retórica e a poética da vida brasileira pós-64: um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nos de ser e sentir. (VELOSO,1997,p. 104-106)

O jovem diretor do Teatro Oficina de São Paulo, José Celso Martinez Correia, também caminhava na mesma direção que o filme de Glauber Rocha apontava. Resgatando o mais odiado e amado dos modernistas brasileiros participante da semana de arte moderna de 1922, Oswald de Andrade, através da montagem de *O Rei da vela*, texto do autor escrito na década de 1930 e até então inédito, Zé Celso reclamava o diálogo com a Antropofagia, manifesto publicado em 1928 e que postulava uma atitude canibalizante, inspirada nos índios que cá viviam quando da chegada dos portugueses, como cura para os males da cultura brasileira.

A antropofagia trazia a cena de deglutição do bispo sardinha para o centro da cultura brasileira, propondo como imagem mítica de fundação. Ao recorrer a essa imagem, Oswald de Andrade (e Zé Celso por extensão) buscava responder às forças que apregoavam um nacionalismo tacanho como modelo para a produção cultural, articulando um projeto de nacional, nem subserviente as tendências metropolitanas do capital financeiro nem estreitamente defensivo. Tal mirada se adequava a perfeição aos embates culturais pós-64.

A Poesia Concreta, vanguarda construtiva nascida da atmosfera modernizadora dos anos 50, já reivindicava Oswald de Andrade e a antropofagia, na releitura da tradição da literatura brasileira (e da cultura em geral) e estabelecimento de novas plataformas de ação. Sendo Augusto e Haroldo de Campos, os irmãos paulistas que respondiam por dois terços do

núcleo fundador da Poesia Concreta, os principais responsáveis pela reedição e discussão crítica do modernista na década de 1960.

No caso específico da música, o aproveitamento da lição oswaldiana indicava para a superação, ou talvez a problematização, da tensão entre certa tendência esquerdizante e nacionalista, cujos maiores representantes eram Edu Lobo, Chico Buarque e Geraldo Vandré e as manifestações artísticas de caráter popular, veiculada pelos novos meios de comunicação (que tinha na Jovem Guarda, ou mais especificamente em seu líder Roberto Carlos, como maior representante).

No momento imediatamente anterior ao Golpe, já vinha ganhando terreno uma produção musical, tributária da bossa nova, mas que exigia um tratamento político dos temas. Uma série de estilos regionais, em geral ligados ao Nordeste e sua longa história de pobreza e superação da mesma criativamente, passaram a ganhar versões harmônicas sofisticadas e temas políticos.

Paralelo a essa guinada à esquerda da música popular a *Jovem Guarda*, programa musical idealizado pela tv Record para o público jovem com repertório informado principalmente pelo pop italiano (uma versão da matriz americana com o imaginário marginal adocicado), vai encontrada expressivo sucesso popular. Para a ala universitária da música popular brasileira, a *Jovem Guarda* era um perigo insidioso e claramente submisso às leis do mercado e da ideologia americana.

Os festivais de música da TV Record eram a arena onde essas questões eram debatidas. Fala-nos Caetano Veloso:

Num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional – e a imprensa cobria condizentemente. Os festivais eram o ponto de contato de interseção entre o mundo estudantil e a ampla massa de telespectadores. Esta, naturalmente, era maior do que a de compradores de disco. Mas em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernização. As questões de mercado, muitas vezes as únicas decisivas, não pareciam igualmente nobres para entrar nas discussões acaloradas. Claro que as meninas gritavam ‘lindo!’ quando Chico entrava no palco (e, embora com muito menos razão, passaram a gritar para mim também), mas as conversas e as hostilidades entre os grupos eram motivadas pela posição política de um autor, por sua fidelidade às características nacionais, por seu arrojo harmônico ou rítmico. Era um luxo que fosse assim. Com todas as tolices que esse quadro comportava, vivia-se um período excepcionalmente estimulante para os compositores, cantores e músicos. E um ponto central era genuíno: o reconhecimento da força da música popular entre nós. Tudo era exacerbado pela instintiva repulsa à

ditadura militar, o que unia uma aparente totalidade da classe artística em torno do objetivo comum de lhe fazer oposição. (VELOSO, 1997, p. 178)

A aparição de Caetano Veloso, vestindo um terno xadrez marrom e gola rulê laranja-vivo e ladeado pelos Beat Boys, no Festival da Canção em outubro de 1967, sintetizava as tensões dessa cena. E isso era apenas o começo.

II.

Caetano Veloso ao longo dos anos afirmaria reiteradas vezes que o Tropicalismo foi um gesto de resguardo das principais conquistas trazidas pela Bossa Nova, ao mesmo tempo que uma libertação do cercadinho de bom gosto em que essa tinha se tornado em meados da década de 60.

(...) Do ponto de vista dos que fizeram o tropicalismo, a bossa nova de João Gilberto e Antônio Carlos Jobim significava violência, rebelião, revolução e também olhar em profundidade e largueza, sentir com intensidade e coragem, querer com decisão (...)(VELOSO, 2005, p.48)

Dentro dessa perspectiva, a música popular pós-bossa parecia desmerecer o próprio legado que pretendia resguardar, com sua estilização dos temas nordestinos rearranjados em acordes dissonantes e a crença “na força dos ideais de justiça social transformados em slogans nas letras das músicas e em motivação de programas de atuação” (VELOSO, 2005, 48) .Aqui colocam-se duas questões distintas mas imbricadas: a autonomia artística e os modelos de engajamento político. Acredito ter demonstrado na seção anterior que a concepção de “arte popular revolucionária”, vinculada principalmente, ao CPC da UNE, via o objeto artístico como instrumento de conscientização das massas trabalhadoras para a tarefa da revolução comunista que se acreditava emergente. Sendo assim a eficácia da obra de arte estava diretamente ligada à mobilização (conversão) política que ela conseguia produzir no “povo” e não às problematizações estéticas que ela possa suscita. Nesse quadro em que a autonomia artística está subordinada à militância política, e uma militância política que não percebe a arte como mais que um instrumento na tarefa de preparação da revolução, só se pode eleger como modelo artístico um tipo de arte de fácil assimilação, já que seu objetivo é emitir com o máximo de clareza possível uma mensagem que deve ser imediatamente assimilada pelo

“povo” (isto é, um tipo de público não acostumado com a gramática artística de maior exigência formal ligada à vanguarda).

Desde o romantismo pelo menos a busca de autonomia no campo artístico vai estar relacionada com uma busca correspondente no plano político e existencial. É o entendimento das formas artísticas como formas ideológicas. Ideologia que se manifestaria tanto na mensagem da obra (conteúdo?) quanto na estrutura da mensagem, o meio dela. Ou seja: no momento em que Caetano Veloso introduz a guitarra elétrica e a Coca-cola na moderna canção brasileira, no momento em que ele traz esse dado estético novo ele não apenas introduz um procedimento formal distinto do usual, ele propõe um novo imaginário não apenas para a música mas para a vida brasileira. Nas palavras de Zé Celso “Para exprimir uma realidade nova e complexa era preciso reinventar formas que captassem essa nova realidade”. (Corrêa, 2008, p. 131)

Os tropicalistas em que nos tornamos são da linhagem daqueles que consideram tolo o otimismo dos que pensam poder encomendar à História salvação do mundo. Naturalmente não víamos o tolo otimismo como o motor das atitudes de Nara Leão ou Carlos Lyra quando eles, em parte influenciado pelo Cinema Novo e pelo Teatro de Arena, iniciaram o movimento de politização da moderna canção brasileira pós-bossa nova: era, por um lado, a força dos temas sociais que se impunha, por outro, a força da música popular brasileira, essa onda imensa que já vem de lá de trás e que não pode de deixar de arrastar tudo; víamos antes o risco de que aqueles artistas e suas obras fossem reduzidos à ideologia difusa que eles criavam. Temíamos também que assim os lessem nossos companheiros de geração. Mas também aqui, dada a força dos talentos individuais e o sentido profundo que percebíamos em tantas das suas escolhas, encorajávamo-nos a fazer o que afinal fizemos, mais para revelar dimensões insuspeitadas na beleza de suas produções do que para negar-lhes o valor. Mas essas revelações nos aproximavam ora do sentimentalismo real e hipócrita dos puteiros, ora da voz bruta das lavadeiras da tradição, ora do comercialismo de Roberto Carlos e do significado da música na TV, ora do homossexualismo de Assis Valente, ora da mera macaqueação dos americanos etc. Enfim, muitas identificações não aceitáveis para eles – embora soubéssemos que disso também se fazia a sua possível grandeza -, e não é por outra razão que muitas vezes eles (nossos colegas e suas obras) vieram aparecer como objetos das colagens tropicalistas (VELOSO, 2005, p.50)

Assim, a Tropicália não se define em termos de estilo ou formas musicais, mas através de uma série de estratégias (paródia, pastiche, citações etc.) de abordagem de uma ampla gama de sons (que incluíam desde o iê-iê-iê até os velhos samba-canções, passando por ruídos e atonalismos vários). Essa postura sugere a instauração de uma nova sensibilidade, que lançasse uma nova luz sobre a tradição musical brasileira (o que Caetano vai chamar de

“retomada da linha evolutiva da musica brasileira”) e subvertesse as noções de “bom gosto” dominantes.

O deslocamento de um imaginário nacional popular (e de bom gosto) para um esfera mais subjetiva e critica se explicita ao compararmos “Par não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré com “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso.

A canção de Geraldo Vandré:

Caminhando e cantando
 E seguindo a canção
 Somos todos iguais
 Braços dados ou não
 Nas escolas, nas ruas
 Campos, construções
 Caminhando e cantando
 E seguindo a canção...
 Vem, vamos embora
 Que esperar não é saber
 Quem sabe faz a hora
 Não espera acontecer...
 Pelos campos há fome
 Em grandes plantações
 Pelas ruas marchando
 Indecisos cordões
 Ainda fazem da flor
 Seu mais forte refrão
 E acreditam nas flores
 Vencendo o canhão...
 Vem, vamos embora
 Que esperar não é saber
 Quem sabe faz a hora
 Não espera acontecer...
 Há soldados armados
 Amados ou não
 Quase todos perdidos
 De armas na mão
 Nos quartéis lhes ensinam
 Uma antiga lição:
 De morrer pela pátria
 E viver sem razão...
 Os amores na mente
 As flores no chão
 A certeza na frente
 A história na mão
 Caminhando e cantando
 E seguindo a canção
 Aprendendo e ensinando
 Uma nova lição...

A canção de Caetano Veloso:

Caminhando contra o vento
 Sem lenço, sem documento
 No sol de quase dezembro
 Eu vou.
 O sol se reparte em crimes
 Espaçonaves, guerrilhas
 Em Cardinales bonitas
 Eu vou.
 Em caras de presidentes
 Em grandes beijos de amor
 Em dentes, pernas, bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot.
 O sol nas bancas de revista
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia?
 Eu vou
 Por entre fotos e nomes
 Os olhos cheios de cores
 O peito cheio de amores vãos.
 Eu vou
 Por que não? Por que não ?
 Ela pensa em casamento
 E eu nunca mais fui à escola.
 Sem lenço sem documento
 Eu vou.
 Eu tomo uma coca-cola
 Ela pensa em casamento
 Uma canção me consola
 Eu vou
 Por entre fotos e nomes
 Sem livros e sem fuzil
 Sem fome, sem telefone
 No coração do Brasil.
 Ela nem sabe, até pensei
 Em cantar na televisão
 O sol é tão bonito
 Eu vou.
 Sem lenço, sem documento
 Nada nos bolsos ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo
 Amor.
 Eu vou.
 Por que não ? Por que não?

As duas canções se iniciam com o verbo caminhar no gerúndio numa indicação da movimentação em que os eu-líricos se encontram. Mas enquanto que na canção de Vandr , que foi o hino das esquerdas que se queriam revolucionarias, o movimento se pretende junto com as massas populares (habilmente sugeridas em escolas, ruas, campos e construções) na canção de Caetano o eu-lírico não se dissolve no coletivo, como explicita o “eu vou” que

retoma a cada ciclo de imagens descrita pelo personagem. Essa relação entre o eu e a massa é paradigmática das posições do tropicalismo e da esquerda tradicional. Na canção de Vandrê a supressão da distancia entre as classes sugere uma ampla aliança na tarefa de construção do país e da libertação dele do jugo militar. A canção (numa metonímia do artista e intelectual) explicitamente se sugere como guia das massas unidas - no verso “e seguindo a canção” que é retomado repetidas vezes ao longo da letras da mesma forma que o “eu vou “ em *Alegria, alegria*. A canção de Caetano Veloso no seu gesto de afastamento das massas se coloca criticamente em relação a esse projeto de tutelação esquerdista e do populismo seu correlato

Nesse sentido o tropicalismo pode ser lido como um movimento contra-ideológico. Silviano Santiago ao analisar a literatura pós-64 aponta esse aspecto como uma das dominantes da melhor arte brasileira produzida pós-golpe.

O deslize das questões dos e sobre os oprimidos para o questionamento amplo do opressor (do lugar de onde fala, dá ordens e dita leis; do modo como, mesmo revolucionário, pode ser conservador, etc.) não é uma simples reviravolta retórica a gosto político com ranço tático militar. O deslize está no centro das rebeliões jovens que se multiplicaram nas décadas de 60 e 70 e nas explosões libertarias(...) (SANTIAGO, 1988,p.14)

III

Em 1967, Caio Fernando Abreu era um jovem calouro do curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pela manhã freqüentava as aulas da universidade; à tarde e à noite, numa pensão na rua General Vitorino, centro de Porto Alegre, onde morava desde que deixara de ser interno do Instituto Porto Alegre (IPA), escrevia o que viria a ser seu primeiro livro: o romance *Limite Branco*.

No prefácio escrito quando da segunda edição do romance, em 1992, Caio assim o define:

(...) Limite Branco (que originalmente não se chamava assim: foi rebatizado por Hilda Hilst, a quem devo ainda a bela epígrafe e tantas coisas mais) é um romance de e sobre um adolescente no final dos anos 60. Naquela transição, no Brasil, entre o golpe militar e o fatal AI-5, um pouco antes do psicodelismo e do sonho hippie mudarem o comportamento. O momento histórico em que se passa mal e mal aparece no livro: ele é intimista, voltado quase exclusivamente para dentro. É óbvio, com todas as ingenuidades que a visão de mundo de um autor e um personagem adolescente (ou pouco mais que isso) pode conter. (ABREU, 1994,p. 6)

Leitor apaixonado por Clarice Lispector e influenciado por certa corrente subjetiva da literatura (incluem-se aí Lúcio Cardoso, Virginia Woolf e James Joyce, entre outros) Caio deixa transpirar essa atmosfera de hipersensibilidade nas frases torneadamente líricas (uma das marcas do autor durante toda a vida) com que narra a história de Mauricio, o adolescente em crise que protagoniza o romance.

A escritora brasileira, nascida na Ucrânia, havia debutado na literatura em 1944 com *Perto do coração selvagem* - cujo título é roubado das páginas de *O lobo da estepe* do escritor alemão Herman Hesse - romance responsável por introduzir na literatura brasileira o fluxo de pensamento, técnica narrativa inspirada na livre associação de idéias com que Freud vinha tratando seus pacientes e desenvolvida pelos modernistas de língua inglesa do começo do século XX. Em meados da década de 1950, por conta da sua colaboração na revista *Senhor*, a convite do então editor Paulo Francis, Clarice Lispector se torna uma figura destacada no cenário das letras brasileiras, iniciando uma linhagem, por assim dizer, feminina.

A aparição de Clarice Lispector abala de forma definitiva a sexualidade da literatura brasileira. Numa tradição marcada por paradigmas masculinistas e machistas de patriarcas, coronéis, Peris e Martins o texto de Clarice Lispector vai propor uma subjetividade explicitamente feminina. Uma perturbação de gênero onde o feminino é entendido como ameaça, crise, caotização. Caotização que se apresenta já no próprio sistema de representação da realidade, com a subversão das noções tradicionais de enredo, personagem, espaço tempo e linguagem.

Desse terreno instável da subjetividade feminina é que brota e ramifica o texto do Caio Fernando Abreu. Nos primeiros dois livros essa questão se dá através da ambigüidade que atravessa todo o texto. Um desejo clivado de tensão como na fantasia a que se entrega Mauricio, protagonista de *Limite branco*, ao observa o retrato de um antepassado:

(...) desceu uma grande névoa . No meio dela, aquele homem alto e fino sorri para ele, estendendo os braços (...) mas não tinha coragem de libertar-se . Ele estendia mão pálida, segurando a luva vermelha num convite mudo. “Vem, vem” – parecia dizer, a voz cortante como punhal. Punhal que entrava em sua carne sem dor mexendo devagarinho. “Vem, vem”. O punhal colava em sua carne, o homem encolhia o braço, puxando-o para si (...) Mauricio hesitava, colado ao chão, as emoções retorcidas como as cobras nos olhos do homem, um cavalo branco surgia por trás, crinas ondulantes, narinas abertas, relinchava, e seu relincho era um longo grito de revolta e susto, rios corriam aos pés do homem, havia frutas em volta dele, um campo azul por trás, o vento ondulando a cabeleira repartida ao meio, dobrando o corpo do homem como um junco, o cavalo esperava, o cavalo convidava, o homem esperava, o homem convidava, estendendo a mão: “Já vou partir, ele me espera. Vou partir para ver campos mais azuis que este,

montar outros cavalos ainda mais brancos. Vou comer frutos vermelhos, banhar-me nu em rios de claras águas verdes. Vou prender-me nas nuvens, levantar vô como se fosse um pássaro, ah, vou cavalgar dias inteiros, noites sem fim, o vento nos cabelos, a chuva lavando meu corpo, o caminho deslizando sob os cascos da minha montaria. E só, muito só, eternamente só se tu não vieres comigo”. (ABREU, 1994, p.52)

Nesse belo trecho o desejo se apresenta sob as imagens do punhal, numa referencia claramente fálica mas ambígua, já que o punhal também aponta para o corte. Corte que conduziria ao paradisíaco encarnado no homem, mas também corte ameaçador, como na imagem onde a latência do desejo homossexual é quase explicita: *Punhal que entrava em sua carne sem dor mexendo devagarinho*. Essa imagem do punhal e das promessas paradisíacas da copula se desdobra nas imagens das cobras e do cavalo. Imagens igualmente fálicas e cheias de potencia, identificadas com o universo masculino. Como em Clarice Lispector, a sedução da potencia masculina é também jogo, embate na busca dessa potencia em si, num jogo de atração e repulsa, daí a clivagem. Mas enquanto em Clarice a busca da potencia, em certo sentido, questiona essa *zona onde as coisas tem forma fixa e arestas, onde tudo tem um nome sólido e imutável* (LISPECTOR, 1999, p.212) que seria o masculino, no Caio Fernando esse projeto de inscrição de uma subjetividade feminina, ou de uma subjetividade identificada com a subjetividade feminina, aponta para um processo de experimentação libertaria. A partir de *O ovo apunhalado* até pelo menos *Morangos mofados*, isso vai se torna explicito.

No fim da década de 1970, numa carta ao escritor José Márcio Penido, Caio fala de Clarice Lispector não apenas como uma das grandes influências para o seu trabalho, mas como um modelo ético de enfrentamento do trabalho literário.

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteirinha, porque ela me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sagrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, para mim, é o que eu conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de ‘meio doida’. Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce, como Kafka, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh. Como Artraud. Ou Rimbaud. (ABREU, 2002, p.518)

Tamanha era a paixão que, em *Inventário do Ir-remediável*, Caio chega a reescrever um clássico conto da autora “O ovo e a galinha” e usá-lo como epígrafe da sua versão do conto: “O ovo”.

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. Talvez eles me impeçam até mesmo de contar o que se passou. Mas há dias está tudo escuro e a luz da vela em cima da minha mesa não vai acordar ninguém.

Bem acho que todas as narrativas desse tipo começam com um nasci no dia tal em tal lugar, coisa profundamente idiota, porque se o sujeito está escrevendo é mais que evidente que nasceu. Pois eu também nasci, determinado dia, determinado lugar. O quando não lembro, mas onde foi aqui mesmo. Nunca saí daqui. Nem vou sair mais, eu sei. A cada dia tudo se torna um pouco mais difícil. Por isso é quase impossível que isto aqui se torne uma história interessante. As pessoas gostam de aventuras, de viagens, trepações loucas. E eu nunca tive nem fiz essas coisas. Queria escrever qualquer coisa grande, ou muito triste ou muito escura, mas qualquer coisa de muito, e que alguém, se descobrisse, publicasse e procurasse castigá-los. Mas vai sair tudo parecido comigo: desinteressante, miúdo, turvo. (ABREU, 1996,p.36)

Mas não tenho apenas Clarice Lispector em mente quando vinculo o texto do Caio a uma linhagem intelectual feminina. Basta lembrar que a primeira importante interlocutora de Caio vai ser Carmen da Silva. À psicóloga, responsável pela coluna *A arte de ser mulher* na feminista revista *Claudia*, Caio deve a publicação do seu primeiro conto (*O príncipe sapo*). Ainda nesse período de formação vão ser figuras destacadas na vida do Caio as escritoras Helena Cardoso (irmã de Lucio Cardoso), Nélide Piñon, Lygia Fagundes Telles e principalmente Hilda Hilst. Posteriormente Ana Cristina César e Márcia Denser vem se juntar a esse grupo.

Pois vai ser justamente Hilda Hilst (sobre quem falarei mais no próximo capítulo) juntamente com o Tropicalismo que serão os responsáveis pela introdução de outros elementos no texto (e vida) do Caio que o afastariam mais da Clarice Lispector.

No plano geral o Tropicalismo é o filtro onde se transmuta a *sensibilidade erudita dos anos 50 para a nova sensibilidade pop, bissexual, das drogas, da libertação psicanalítica e outras formas do início dos anos 70*. (HOLLANDA, 2004,p. 86)

O Tropicalismo sugeria um gigantesco universo de temas e tratamentos para as mais diversas questões: psicanálise, candomblé, magia, religiões orientais, índios, negros, mulheres, gays, ecologia, carnaval; Bahia mítica e paradisíaca em diálogo com São Paulo tecnológica e contemporânea; modernidade e tradição; direito à preguiça e à festa; rock, bolero, mambos, samba-canção, jovem guarda, bossa novas e todas as outras bossas, hippies, pivetes, marginais todos. Essa atmosfera de potencial libertador só podia excitar cabecinhas adolescentes, como era o Caio no momento. Não mais o triste e explorado “povo”, mas os freaks, os marginais todos dispostos ao carnaval. E pela televisão.

No caso específico do Caio é evidente a transformação entre *Limite Branco* e *Inventário do Ir-remediável* para *O Ovo Apunhalado*. Os dois primeiros livros tinham como horizonte o mal-estar existencial e uma atitude aristocrática de recolhimento ou resguardo do ser em oposição ao que lhe era oferecido pelo mundo – o que geralmente os fazia girar em torno do próprio eixo, com narrativas centradas no eu aprofundando o contexto liricamente sufocante em que se passam as histórias.

Já n' *O ovo apunhalado*, o mal-estar também se encontra presente, mas é um elemento entre outros. O pop, misticismos e a linguagem tendente à alegoria fantástica apontam para algo mais que os dilemas existenciais dos personagens. Uma articulação entre estados psíquicos do sujeito com o *ethos* do momentos histórico, que parece querer responder diretamente a ele, mas através do ângulo específico de uma subjetividade, e de uma subjetividade que não consegue mais abarcar o mundo, conferindo-lhe sentido através de si, comprazendo-se em polaroides parciais que indicam uma estado de fratura difícil de sanar. É como se entre os dois primeiros livros e o terceiro, Caio mimetizasse as simbologias do tarot e lentamente começasse a caminhar de dentro de si mesmo para o mundo.

É fato que a atitude violentamente subjetiva dos textos do primeiro momento já indicam uma crítica, sendo a mais óbvia, a do lugar do sujeito humano num mundo cada vez mais robotizado, tecnicizado. Porém, existe um abismo entre a melancolia, calculadamente literária de *Limite Branco* e *Inventário do Ir-remediável* e o que se seguiria a *O ovo apunhalado*.

Ainda em 1967, respondendo a um anúncio publicado na revista *Realidade*, da editora Abril, Caio vai se candidatar a uma das vagas oferecidas a jovens estudantes de todo o país para participarem da primeira equipe do que viria a ser a revista *Veja*. A *Veja* era a resposta da Editora Abril aos novos tempos. Calcada nos modelos da *Time*, *Veja* se pretendia (pretende-se até hoje) um misto de política, interesses gerais e jornalismo investigativo. A política tinha a soberania sobre as demais pautas, pois já existia uma série de publicações outras, inclusive da própria Abril, dedicadas mais especificamente às outras áreas.

Aprovado na longa bateria de testes e entrevistas, em 1968 – o ano que não acabou, como diria Zuenir Ventura – Caio se muda para São Paulo, para trabalhar na *Veja*. É possível avaliar o impacto que São Paulo teve sobre Caio Fernando Abreu. Nascido na pequena Santiago do Boqueirão (mais tarde transmutada literariamente em Passo de Guanxuma) e depois transferido para uma ainda provinciana Porto Alegre do começo dos anos 60, Caio estava acostumado ao ritmo calmo e mesmo opressor dessas cidades, em tudo diferente da ligada capital paulista. Ao ritmo da modernização agressiva promovida pela ditadura militar e

realizada pelos investimentos do capital internacional, São Paulo fervia. A atmosfera carregadamente política que dominava aquele período também era uma antítese do temperamento do Caio, introspectivo e dado a longos estados contemplativos.

Em diversas entrevistas ao longo da vida, Caio afirmaria que um dos motores da sua escrita era o impacto que havia lhe provocado a chegada a São Paulo em 1968, e que ainda o assombrava. O desconforto e inadequação, o sentimento de ser um anônimo fazendo parte de uma massa também anônima em que cada um deve contar apenas consigo mesmo, se contrapunha a um certo index identitário das cidades pequenas e médias, onde se é sempre o filho, neto, primo ou irmão de alguém. Por outro lado também existia a alegria de reinventar-se sem demasiado assombro, e repressão, dos demais. Na mesma carta escrita a José Marcio Penido citada anteriormente, Caio fala:

(...) vezenquando me dá um ódio de São Paulo e da cidade grande, e depois uma cidade pequena me dá uma coisa n'alma, sabe como? uma sensação de estar longe de tudo. Vezenquando penso que da cidade pequena pra cidade grande alguma coisa se perdeu portanto insustentável. Daí vou pensando um pouco mais nisso e então me dói mais fundo, porque parece irremediável, inconsertável, insubstituível esse elo, essa vértebra perdida. (ABREU,2002,p.514).

No olho do furacão, São Paulo junto e em oposição com Bahia havia sido decretada pelos tropicalistas como alegoria máxima do Brasil, Caio tateava em direção a uma “nova sensibilidade”. Nova sensibilidade que encontraria seu *modus operandi* perfeito quando da descoberta da contracultura.

IV

Durante o governo Castello Branco, entre 1964 e 1966, a esquerda, mal ou bem, havia conseguido manter sua unidade. As brigas internas acabavam se transformando num prolongamento do debate sobre o modelo de enfrentamento da ditadura militar. Os dirigentes do PC propunham o caminho constitucional, através de brechas sindicais, políticas e eleitorais deixadas pelo regime. A vanguarda revolucionaria queria pegar em armas. No entanto para não enfraquecer a oposição ao regime sempre que necessário fingiam estar de acordo.

Segundo Elio Gaspari (Gaspari, 2005, p. 247) isso se devia principalmente a dois fatores. O primeiro fator era o clima de legalidade constrangida existente no primeiro governo

militar. Castello sempre acredito num regime democrático, sendo a ditadura, para ele, um momento necessário (mas de exceção) para salvaguarda o país da ameaça comunista.

O segundo fator era a burocracia das próprias organizações da esquerda revolucionária que se propunham a pegar em armas. Para transformar esse desejo em ação sem uma atmosfera de insurreição era preciso da estrutura de uma retaguarda que não apenas financiasse as ações, mas também fornecesse refugio aos militantes promissores ou dirigentes ameaçados. O PC, até então único grupo que contava com uma estrutura sólida, não queria pegar em armas.

Com a chegada de Costa e Silva ao poder, em 1967, quebrava-se o primeiro laço que mantinha a esquerda unida. O segundo se quebraria no decorrer de 1967 e 1968, com as ações de expropriações e o terrorismo de esquerda.

Costa e Silva – ex-ministro do exercito e competidor de Castello Branco- havia construído sua chegada a presidência jogando astutamente com o enfraquecimento do governo e o fortalecimento da chamada “linha dura”. A linha dura correspondia a uma parcela militar que propagava a idéia de que havia uma revolução em andamento e que as forças armadas era seu principal instrumento de representação e poder. Para tanto insuflava a insubordinação militar entendendo que essa era maneira de levar o governo a tomar as medidas que lhe pareciam cabíveis. Sem força ou vontade de atacar a anarquia militar Castello acabava avançando sobre os direitos constitucionais, buscando satisfazer a fome desse grupo.

Essa é a lógica que explica entre outras coisas a edição do AI-2 – três semanas depois da divulgação do resultado, negativo ao governo, das eleições para governador em 1965 – que transferia os crimes políticos às cortes militares. Fala-nos Elio Gaspari:

(...) quando Castello aceitou a recaída ditatorial do AI-2, nada do que nele se colocou respondia a arcanas concepções do governo ou a racionalizações políticas. Produziu-se uma mixórdia ditatorial destinada exclusivamente a mutilar o alcance do voto popular e a saciar o radicalismo insubordinado de oficiais que prendiam sem provas e não queria libertar cidadãos amparados pela justiça (...) a militarização do processo judicial conduziria à inevitável militarização da repressão política ou, mais precisamente, a policialização da instituição militar (...) (GAPARI,2005, p.260)

A chegada de Costa e Silva à presidência significava a vitória do setor militar mais agressivo. Estima-se que entre 1967 e 1968, só na cidade do Rio de Janeiro, o terrorismo de direita tenha promovido pelos menos 20 atentados com explosivos e dois duplos seqüestros.

As organizações esquerdistas no mesmo período realizaram 50 ações, entre explosões de bombas, assaltos a bancos, casas de armas e depósitos de explosivos(GASPARI, 2005, 269).

Esse surto terrorista de direita e esquerda tinham em comum o objetivo de instrumentalizar uma “guerra revolucionária”. Na lógica da direita militar havendo a existência de uma “guerra revolucionária” o regime constitucional transformava-se de um constrangimento em um estorvo. Para a vanguarda esquerdista, em tal quadro a luta armada deixava de ser uma tese para tornar-se uma inevitabilidade. Fala-nos outra vez Elio Gaspari:

(...) nos dois casos o uso da expressão [guerra revolucionária] era uma conveniência retórica a serviço de uma idéia maior de tutela da sociedade. O radicalismo de esquerda beneficiava-se da idéia de “guerra” dispensando o caminho revolucionário da mobilização da sociedade, ou de pelo menos uma parte considerável da classe operaria. Para apressar o socialismo, dispensava-se temporariamente as massas. Do outro lado, o regime embebia-se na literatura militar francesa, em que o conceito de guerra revolucionaria racionalizava a derrota sofrida na indochina e justificava a conduta do exercito na repressão ao movimento de libertação da Argélia. Os dois lados queriam provar que estourara uma revolução no Brasil, mas ela não existia(...) por isso falavam a mesma língua. (GASPARI, 2005, p.329)

Nessa atmosfera de ânimos exaltados o movimento estudantil vicejava, ganhando as ruas e as manchetes dos principais jornais do país com manifestações de repúdio à ditadura. Em março de 1968, um estudante é morto pelos militares. Edson Luís, um jovem estudante secundarista vindo do interior para o Rio de Janeiro, jantava no Calabouço, um restaurante popular construído pelo governo, quando se iniciou um protesto – pratica que era bastante comum naquele momento – que evoluiu rapidamente para uma passeata-relâmpago – outra pratica corriqueira -, a qual foi prontamente saudada pelos policiaes com cassetetes. Os estudantes reagiram com pedaços de madeira e pedras. Os policiaes revidaram com tiros, um dos quais atingiu o estudante, que caiu morto entre os colegas.

No longo ato público que se tornou o velório e o enterro do estudante as esquerdas unidas davam o tom do protesto, que se tornaria cada vez mais grave no decorrer dos meses. Aos gritos de “mataram um estudante e se fosse um filho seu ?”, buscavam sensibilizar parte da camada da população que quatro anos antes saudara o golpe militar com chuva de papel picado e passeatas em nome da família e de Deus. Fala-nos Zuenir Ventura em *1968: O ano que não terminou*:

A repercussão de certos acontecimentos políticos nem sempre é proporcional à importância dos atores neles envolvidos. O episódio do Calabouço, que desencadeou uma série de manifestações de protestos que iriam culminar com a lendária passeata dos Cem Mil, três meses depois, ficou na História como um marco.

Pode-se dizer que tudo começou ali – se é que se pode determinar o começo ou o fim de algum processo histórico. De qualquer maneira, foi o primeiro incidente que sensibilizou a opinião pública para a luta estudantil. Como cingidamente lembrava a direita, “era o cadáver que faltava”. (VENTURA, 1988, p.103)

A violência com que a força policial se apresentou na missa de sétimo dia de morte do estudante, realizada na igreja da Candelária, entraria para a mitologia política nacional como o momento em que a urgência de ação (postulada pela ala revolucionária) ganhou a partida que vinha jogando com o legalismo, no seio da esquerda brasileira.

Três meses depois, em meados de junho, outra ação policial detonaria a maior manifestação de repúdio a política de segurança pública do Estado: A Passeta dos Cem Mil. Expondo a crise de legitimidade em que se encontrava o governo Costa e Silva e aprofundando as divisões no meio militar, que exigiam uma resposta efetiva do governo capaz de silenciar os protestos.

A Passeta dos Cem mil era a resposta popular a “sexta-feira sangrenta”. Esta por sua vez também era resposta à ação da PM, que no dia anterior (quinta-feira, 20 de junho de 1968) havia acuado, no campo do Botafogo, cerca de quatrocentos alunos que participavam de uma assembléia no Teatro de Arena da Faculdade de Economia, na Praia Vermelha.

Através das fotos e descrições dos principais jornais do Rio de Janeiro, a população descobria *soldados urinando sobre corpos indefesos ou passeando o cassetete entre as pernas das moças(...) jovens de mãos na cabeça, ajoelhados ou deitados de bruços com o rosto na grama* (VENTURA, 1988, p.130).

Fala-nos outra vez Zuenir Ventura:

Se fosse possível precisar o momento exato em que o governo Costa e Silva perdeu definitivamente a batalha pela conquista da opinião pública, esse momento estaria situado entre os dias 19, 20 e 21 de junho [de 1968] - quarta, quinta e sexta-feira. Mais por insensatez própria do que por estratégias do adversário, as autoridades estaduais e federais, em três dias, atraíram para si o ódio da classe média, e aceleraram o que na época se chamava de “ascendo do ME”.

A morte de Edson Luís já tinha provocado uma grande comoção, a repressão na porta da Candelária chocara e indignara, mas o que de fato levou a população a tomar partido, a se revoltar, a entrar fisicamente na guerra, foi a “sexta-feira sangrenta”. (VENTURA, 1988, p.134)

O centro do poder, mais do que o terrorismo de esquerda e o crescente apoio da classe média as manifestações de repúdio à ditadura, preocupava-se com o racha existente no meio militar. A linha dura que havia possibilitado à ascensão de Costa e Silva à presidência agora exigia cada vez mais poder, para tanto se valia das mesmas estratégias que de que ela havia se valido para minar o governo Castello Branco.

Um discurso proferido pelo deputado federal Márcio Moreira Alves, em que convocava a população a não participar das festividades de 7 de setembro e aconselhava as jovens moças a não dançarem com os cadetes, serviu como pretexto para o endurecimento do regime. Os militares dizendo-se provocados exigiam que a câmara dos deputados concedesse licença para que o parlamentar fosse processado. Diante da negativa, o governo respondeu com um golpe dentro do golpe: o AI-5.

DrOP(S) out

Queríamos acabar com a hipocrisia, ampliar o campo de percepção, reencontrar a dimensão espiritual da nossa época de grandes massas, salvar o mundo. Queríamos arte de vanguarda na indústria do entretenimento e hábitos alimentares ao mesmo tempo mais artificialmente criados e mais racionalmente naturais. Queríamos radicalizar as conquistas democráticas, romper as barreiras entre os sexos, as classes sociais e os graus de cultura e também entre as diferentes culturas e entre as faixas etárias, para atingir um individualismo pluralista nuançado dentro do mais generoso espírito comunitário.

PARA LER AO SOM DE .(1969-1974)

- 1- Captain Beefheart And His Magic Band – Trout Mask Replica (1969)
- 2- Caetano Veloso e Gilberto Gil – Barra 69 –Ao vivo na Bahia (1969)
- 3- Crosby, Stills And Nash – Crosby, Stills And Nash (1969)
- 4- The Beatles – Abbey Road (1969)
- 5- The Who – Tommy (1969)
- 6- Bob Dylan- Nashville Skyline (1969)
- 7- Gilberto Gil – Gilberto Gil (1969)
- 8- Gal Costa – Gal Costa (1969)
- 9- The Rolling Stones – Let It Bleed (1969)
- 10- Nick Drake – Five Leaves Left (1969)
- 11- The Velvet Underground – The velvet Underground (1969)
- 12- Quicksilver Messenger Service – Happy Trails (1969)
- 13- Led Zeppelin – Led Zeppelin (1969)
- 14- The Band – The Band (1969)
- 15- Caetano Veleso – Caetano Veloso (Album branco) (1969)
- 16- MC5 – Kick Out The Jams (1969)
- 17- Sly And The Family Stone – Stand! (1969)
- 18- The Grateful Dead – Live, Dead (1969)
- 19- The Stooges – The Stooges (1969)
- 20- Frank Zappa – Hot Rats (1969)
- 21- The Doors – Morrison Hotel (1970)
- 22- The Carpenters – Close To You (1970)
- 23- John Lennon – John Lennon , Plastic Ono Band (1970)
- 24- Os Mutantes – A Divina Comédia (1970)
- 25- Crosby, Stills , Nash and Young – Déjà Vu (1970)
- 26- Van Morrison – Moondance (1970)
- 27- The Grateful Dead – American Beauty (1970)
- 28- Ananda Shankar – Ananda Shankar (1970)
- 29- Novos Baianos – É Ferro Na Boneca (1970)
- 30- The Who – Live At Leeds (1970)
- 31- George Harrison – All Things Must Pass (1970)
- 32- Gal Costa – Le-Gal (1970)

- 33- Bob Dylan – New Morning (1970)
- 34- Simon And Garfunkel – Bridge Over Troubled Water (1970)
- 35- Cat Stevens – Tea For The Tillerman (1970)
- 36- The Stooges – Fun House (1970)
- 37- Santana – Abraxas (1970)
- 38- Tom Zé – Tom Zé (1970)
- 39- Syd Barrett – The Madcap Laughs (1970)
- 40- Sly And The Family Stone – There’s A Riot Goin’ On (1970)
- 41- Caroline King – Tapestry (1971)
- 42- The Rolling Stones – Sticky Fingers (1971)
- 43- Caetano Veloso- Caetano Veloso (1971)
- 44- John Lennon – Imagine (1971)
- 45- The Doors – L.A. Woman (1971)
- 46- Janis Joplin – Pearl (1971)
- 47- Gilberto Gil – Expresso 2222 (1971)
- 48- David Bowie – Hunky Dory (1971)
- 49- Chico Buarque –Construção (1971)
- 50- Gal Costa – Fa-Tal (A Todo Vapor)(1971)
- 51- Bob Dylan – Watchin’ the River Flow (1971)
- 52- Neil Young – Harvest (1972)
- 53- Caetano Veloso – Transa (1972)
- 54- Lou Reed – Transformer (1972)
- 55- Novos Baianos - Acabou Chorare (1972)
- 56- Milton Nascimento e Lô Borges – Clube da Esquina (1972)
- 57- T. Rex – The Slider (1972)
- 58- Alice Cooper – School’s Out (1972)
- 59- David Bowie – The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars (1972)
- 60- The Rolling Stones – Exile On Man St. (1972)
- 61- David Bowie – Aladdin Sane (1973)
- 62-) Caetano Veloso e Chico Buarque – Caetano e Chico juntos e ao vivo (1972)
- 63- Bob Marley And The Wailers – Catch a Fire (1973)
- 64- Novos Baianos – Novos Baianos F. C. (1973)
- 65- Pink Floyd – The Dark side Of The Moon (1973)

- 66- Alice Cooper – Billion Dollar Babies (1973)
- 67- Iggy And The Stooges – Raw Power (1973)
- 68- Caetano Veloso – Araça Azul (1973)
- 69- Gal Costa – India (1973)
- 70- New York Dolls – New York Dolls (1973)
- 71- Gilberto Gil – Ao Vivo - no Tuca (São Paulo) (1974)
- 72- Joni Mitchell – Court And Spark (1974)
- 73- Roxy Music – Country Life (1974)
- 74- Queen – Sheer Heart attack (1974)
- 75- Neil Young – On The Beach (1974)
- 76- Novos Baianos – Novos Baianos (Alunte) (1974)
- 77- Novos Baianos – Vamos pro Mundo (1974)
- 78- Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa – Temporada de Verão (Ao vivo na Bahia) (1974)

I

O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi o mais radical recurso repressivo do Estado autoritário brasileiro. A partir da noite de 13 de Dezembro de 1968, e por tempo indeterminado, o Congresso era fechado, assim como cassações de mandato, demissões sumárias, suspensão de direitos políticos e *habeas corpus* poderiam ser realizados em nome da segurança nacional, além da supressão da liberdade de expressão e reunião. As estações de rádio e televisão, mais as redações de jornais e revistas, passaram a contar com censores, recrutados na polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais, para julgar os conteúdos que poderiam ou não ser veiculados. Três meses depois do AI-5, os encarregados pelos inquéritos policiais ganharam o poder de prender qualquer cidadão pelo prazo de sessenta dias, sendo que dez desses incomunicáveis. Elio Gaspari n' *A ditadura envergonhada* (GAPARI, 2005, p.135), primeiro volume dos livros dedicados ao regime de 1964, destaca o fato de que esse prazo se destinava a favorecer o trabalho dos torturadores.

Os presidente Castello Branco e Costa e Silva, até então, exibiam uma atitude ambivalente em relação às estratégias de cerceamento das liberdades democráticas que permitiam o aprofundamento do discurso crítico (engajado) da esquerda tradicional, desde que apartado das massas trabalhadoras, e o florescimento de um movimento tal como o Tropicalismo, que se valendo das mesmas estratégias (e veículos) de espetacularização da cultura utilizados pelo governo militar problematizava esse uso. Com o AI-5 entrávamos definitivamente numa ditadura.

Para a faixa geracional formada, entre 1950 e 1964, pelos filmes iniciais do Cinema-Novo, o CPC da UNE, a Poesia Concreta, o teatro Oficina (e Oswald de Andrade filtrado por eles via concreto), Nouvelle Vague, Bossa-Nova, Jovem Guarda, Tropicalismo, Paulinho da Viola, Neoconcretismo, Clarice Lispector no JB de sábado, Realismo Fantástico, João Cabral de *Morte e vida severina*, Brasília, métodos Paulo Freire de ensino e cheia de anseios de transformação libertária, no momento em que o governo acaba com o movimento estudantil (prendendo 920 pessoas no XXX congresso da UNE, em Ibiúna), só restam duas alternativas:

A primeira era luta armada.

Desde que o Ação Popular (AP), um grupo formado por quadros da esquerda católica, explodira uma bomba no aeroporto dos Guararapes, em Recife, visando matar Costa e Silva (então aspirante de candidato à presidência), a luta armada era um tema que dividia a esquerda.

De um lado estava o PC (o partidão), antiimperialista e legalista, tentando costurar alianças e acreditando que sem um processo de educação das massas para a tomada efetiva do poder, a luta armada era “ações sectárias de alguns comunistas” (GASPARI, 2005, p. 177). Do outro, um contingente de estudantes universitários, ex-militares, religiosos e revolucionários profissionais que tentavam criar franquias socialistas na América Latina, inspirado-se no modelo da revolução cubana (onde pouco mais de 50 homens barbudos e esfomeados haviam derrubado o ditador Batista) e na inflamável figura de Che Guevara (o bonito médico argentino, que encarnava um bizantino e erótico cristo). Além da AP, católica, a ANL, VPB, MR-8, Colina e PCBR, entre outras organizações, se envolverem em diferentes graus com a luta armada.

A outra face da moeda era a ramificação brasileira da Contracultura, que no começo de 1969, auge da repressão do regime instaurado em 1964, começa a dar sinais de vida no planeta Brasil. Desbunde é o nome que designa a versão tropical da contracultura. Palavra valise, polissêmica, deslizando sempre de qualquer possibilidade de conceituação (ou agregando-a excessivamente). Caetano Veloso, em seu livro de memórias *Verdade Tropical*, tenta defini-la:

Desbunde (...) esse o nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo *des* a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o *hip* – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para ‘corpo’ a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo (mas que não se confunde totalmente com aquelas nem com este), sendo uma porção exuberante de carne que, não obstante, guarda apolínea limpeza formal. (VELOSO, 1997, p. 469)

O desbunde vai provocar mal estar tanto à direita quanto à esquerda da sociedade brasileira. Ambos os lados, formados pela ideologia desenvolvimentista produzida pelo ISEB na primeira metade dos anos cinquenta, denunciava o desbunde como idéias fora do lugar, usando a expressão de Roberto Swartz para definir a importação de princípios liberais no Brasil escravocrata. A contracultura internacional seria uma resposta ao *estrangulamento existencial promovido pelas modernas sociedades industriais, e que portanto, só seria válida se inserida no contexto de um país desenvolvido* (MACIEL, 1973, p. 77). Em jargão marxista: não existe manifestação superestrutural autêntica desligada da infra-estrutura que lhe é própria, logo, a contracultura seria uma importação inútil. Para a esquerda em particular, a contracultura era um ato de demissão política que consagrava a passividade e alienação em

tempo de guerra. Ítalo Moriconi, em seu ensaio biográfico sobre a poeta Ana Cristina César, ilustra bem essa divisão ao explicar como as duas vertentes utilizavam o termo:

Desbunde no sentido que lhe era dado pelo vocabulário político-militante e não pelo vocabulário da contracultura, tinha originalmente um significado negativo (...) já no vocabulário contracultural, desbunde era uma palavra positiva, embora pudesse assumir uma conotação senão negativa, pelo menos indicadora de perigo, quando, por exemplo, a loucura produzida por excesso em uso de drogas mais pesadas (como LSD ou remédios do tipo Mandrix) deixava de indicar um estado de beatitude narcótico-alucinatória e passava para o terreno da patologia e do internamento e, às vezes, para o drama das lesões cerebrais sem volta.

No vocabulário político-militante, desbunde significava o abandono do engajamento, da militância, em favor de algum projeto pessoal. No início da década de 70, tal abandono era identificado como alienação e medo da repressão brutal que se abateria sobre a esquerda no governo da Junta e logo em seguida sob Médice. Acusava-se a falta de coragem do militante em assumir a perspectiva de luta armada, abraçada pela maioria das organizações partidárias clandestinas, com exceção do PCB. Nesse contexto, podia-se dizer que alguém “tinha desbundado” por ter resolvido abandonar a militância para casar, ganhar dinheiro, ter filhos. “Deve estar até fumando maconha e dando o cu”, diziam dos desbundados da política os chefões dos comitês centrais (também chamados de picões). (MORICONI, 1996, p. 31-32)

Os cronistas do período liam a contracultura como uma pulsão irracionalista, que partindo da primeira geração romântica francesa, cortariam as agitações liberais (1820, 1830, 1848, 1870), se espalhando pela Europa inteira até ser abortado pelo contexto reacionário que emergiu junto com a Primeira Guerra Mundial. Primeiros desbundados já seriam o contingente de artistas, intelectuais e ativistas políticos que, fugindo do clima opressor dos países de origem, fluíam para Paris, formando um grupo ostensivamente anti-burguês na virada do século XIX para o XX. Fumavam cigarros baratos, bebiam muito e raramente se alimentavam. Acordavam quando todos iam dormir, dormiam quando todos acordavam. Festejavam noites adentro vestidos extravagantemente de preto, com grandes chapéus, lenços vermelhos coloridos no pescoço ou no alto do braço esquerdo, sapatos de bico-fino e toda sorte de penduricalhos. O oposto da racionalidade sóbria que o bom senso burguês ditava. Essa bolha dentro da sociedade parisiense, abominada pelos cidadãos decentes e perseguida pela polícia, era denominada “boemia” (numa clara alusão à comunidade gitana) e supostamente era indisciplinada intelectualmente, não gostava de trabalho, anti-higiênica, indecente, intoxicada por festas e danças lúbricas renunciando aos mais altos ideais da tradição cultural cristã, racional e Iluminista.

São produtos dessa atmosfera toda, as vanguardas européias do começo do século XX: Cubismo, DADA, futurismo italiano, expressionismo alemão, a poesia de Apollinaire, Erik Satie, o ready-made de Duchamp (e a invenção da arte contemporânea).

Depois de quase meio século migrando em pequenos surtos em algumas cidades pelo mundo e mais uma guerra que levou a uma imigração maciça para os Estados Unidos, que tinha se tornado a capital financeira do mundo, o impulso dionisíaco voltava à tona em 1968 num surto planetário. Guerra do Vietnã, primavera de Praga, maio francês, do Japão à Polônia a imaginação parecia querer tomar o poder.

II

A região de Bay Área, em São Francisco, nos anos 60, era o lugar mais quente dos Estados Unidos. Desrespeito à lei, drogas em abundância e animadas festas ao psicodélico som das guitarras elétricas era a rotina de prostitutas, artistas, estudantes e demais pirados. Nos anos 50, Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William S. Burroughs já cortavam as ruas de North Beach, com os manuscritos do que viria a ser *Howl and other poems*, *On the road* e *Naked lunch*, ensaiando os primeiros passos do movimento *beat*, o que tornou o bairro o reduto oficial dos poetas *beats* e diversos outros *beatniks* até pelo menos meados da década de 60, quando uma geração mais roqueira (os *beats* era jazzísticos), mais cabeluda e mais drogada veio se juntar a eles.

Os beats apelidaram os novatos, com irônico afeto, de “hipster”, uma expressão do circuito jazzístico para designar marginais ou drogados, que traz no seu radical a palavra *hip* (quadril) um indicativo de movimentação e ou desembaraço. O escritor Norman Mailer, em um conhecido ensaio chamado *The white negro*, publicado em fins da década de 50, vai caracterizar o “hipster” como o homem branco que em face da opressão crescente dos sistemas totalitários e da iminente possibilidade de destruição planetária (lembremos que a bomba atômica jogada sobre as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, dando fim à Segunda Guerra Mundial, ainda assombrava os imaginários) se rebela contra esse estado de coisas e faz uma radical aposta pelo risco e marginalidade, salvaguardando seu potencial revolucionário. Identificando-se com os negros, que respondiam à segregação e à repressão americana com jazz, soul e blues, o *hipster* apostava no poder anárquico e libertador do sexo e do prazer contra todo e qualquer condicionamento imposto pelas normas razoáveis de comportamento burguês (simbolizado pelos *squares*).

Os novos hippies, diminutivo de hipster, que começavam a invadir North Beach nos 60, eram entusiastas da *cannabis sativa* e adeptos do sexo livre como os beats, mas diferentemente desses, pessimistas e combativos do *American Way of Life*, eram doces e otimistas em relação ao potencial do lúdico de transformar o mundo. *A revolução se fará brincando ou não se fará de maneira nenhuma*, alardeava Abbie Hoffman num comício da New Left. Desencantados dos métodos convencionais de luta política e suas promessas de macro transformações (inspiradas em Marx), eles partiam para a ação de revolucionar seu cotidiano individual. Lendo poemas (Blake e Rimbaud, sobretudo), ouvindo Mick Jagger pedir simpatia ao demônio ou fumando unzinho, eles pretendiam levantar seu próprio astral e consequentemente o do planeta.

Drop Out, baby. Se sua família, os capitalistas, os marxistas e o Estado concordam, essa coisa não pode ser boa para você. Papai quer filhinho doutor e empregado comprando geladeira e fogão. As grandes empresas querem mão-de-obra para construir geladeiras e fogões para depois vender aos filhinhos. O Estado quer imposto. Os marxistas querem melhores salários. Caia fora, neném. Desenhe. Pinte. Cante. Venda seus livros. Faça bordados. Um filme. Pulseiras de couro. Uma revista. Aprenda a fazer tranças. O trabalho como uma expressão pessoal criativa. Outras possibilidades de relação com as coisas. Novas estruturas de família.

Em meados da década, o alto preço dos aluguéis de North Beach, junto com as constantes batidas policiais em busca de drogas, levou os hippies para Haight-Ashbury, um bairro operário em decadência, onde com pouquíssimo dinheiro se poderia desfrutar de construções vitorianas.

A partir de 1965, Ken Kesey, um jovem escritor, encantado com os efeitos do LSD descoberto num programa experimental para estudar os efeitos das drogas psicomiméticas, passou a organizar em South Bay (ao sul de São Francisco) um evento chamado *Electric Kool-Aid Acid Tests*. Anunciado como uma tentativa de reproduzir, eletronicamente (por meio de luzes, filmes e música) as sensações provocadas pelo LSD, os *acid tests* eram na verdade um lugar onde os Pranksters distribuíam LSD para quem estivesse afim. Os Pranksters foram um dos primeiros grupos hippies dos EUA. Compraram um ônibus velho e saíram pelo país realizando testes e festas lisérgicas. Na época, o LSD ainda era uma droga legal: era um remédio. Sintetizado em 1938 pelo Dr. Albert Hoffmann, nos laboratórios suíços da Sandoz, o LSD durante certo período foi empregado por uma série de psicólogos, psiquiatras e psicanalistas como fonte alternativa de tratamento. Fauzi Arap em *Maré Nostrum*, relato de sua experiência com o LSD a partir de 1963, fala de grupos de escritores e artistas plásticos

brasileiros fazendo experiências com ácido organizadas por Rubem Braga no Rio no começo dos 60. Segundo Arap, *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, foi escrito a partir de uma experiência com ácido na qual a escritora não teria sentido nada.

O fundo comum a todos esses discursos e práticas era uma crítica feroz à racionalização da vida social e seu autoritarismo excludente da alteridade. Para melhor entendermos a afirmação anterior façamos um pequeno recuo. Finda Segunda Guerra, os Estados Unidos se projetam como a maior potência capitalista mundial. Em tempos de guerra fria com sua bipolaridade ideológica – reproduzida internamente, no caso norte americano, pelos confronto do marcatismo versus stalinismo (capitalistas e comunistas) - os EUA tornam seu modelo social, sob o rótulo de American Way of Life, o principal produto de exportação, vinculando-o principalmente através do cinema. Carlos Alberto Messeder Pereira, num dos livros da coleção *Primeiros Passos* dedicado à contracultura, assim vai definir a sociedade americana que emerge do pós-guerra:

(...) suas marcas mais fortes parecem ser um industria altamente avançada, aliada a uma razoável afluência, aliança que se traduz numa pauta de consumo sempre renovada e num sistema essencialmente massificante. Trata-se, na verdade, de uma sociedade tecnocrática voltada para a busca ideal de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégio dos aspectos técnicos-rationais sobre os sociais e humanos, reforçando uma tendência crescente para a burocratização da vida social. Tudo isso, por sua vez, apoiado e referendado pelo dogma da ciência, ou melhor, pela crença absoluta na objetividade do conhecimento científico e na palavra do especialista, o interprete autorizado dos discursos da tecnologia, da produtividade e do comercio (PEREIRA, 1983, p.23)

Concomitante a esse quadro houve um impressionante aumento na taxa de natalidade. Esse fenômeno conhecido como *baby boom*, vai marcar uma mudança sensível no esquema mental americano e no seu modo de vida. Essa geração nascida entre 1946 e 1954, e criada dentro dos privilégios de uma sociedade afluente, com uma educação bem mais liberal do que todas as gerações que à antecederam, frente a um sistema social altamente repressivo e massificante vai definir-se pela recusa desse estilo de vida. Mais do que isso, tratava-se de uma recusa da estrutura mesma que prevalecia nas sociedades ocidentais, onde prevalecia o domínio da racionalidade científica.

Theodore Roszak, em célebre estudo sobre a contracultura americana, em 1968, alerta:

Quando contestamos o finalismo da consciência objetiva como base para a cultura, o que está em discussão é a dimensão da vida do homem. Devemos insistir em que a cultura que renega, subordina ou degreda a experiência

visionária comete o pecado de aviltar nossa experiência. É exatamente isso que ocorre quando insistimos em que a realidade se limita àquilo que a consciência objetiva é capaz de transformar em matéria-prima da ciência e de manipulação técnica. (...) Não é essencial que um ser humano seja um bom cientista, um bom estudioso, um bom administrador, um bom perito; o essencial é que ele seja, tão amiúde quanto possível, um produtor correto, racional, sagaz ou até mesmo criativo de objetos de perfeita fatura. A vida não é aquilo que somos em nossas várias funções profissionais ou na prática de alguma habilidade especial. O essencial é que cada um se torne uma pessoa, uma pessoa inteira e integrada em que se manifeste um sentido da variedade humana genuinamente vivida, um sentido de haver conciliado com uma realidade cuja vastidão deve despertar reverência. (ROSZAK, 1972, p. 237)

Na cruzada para expandir a consciência para além da racionalidade ocidental, os hippies, além das drogas psicodélicas (LSD e maconha) e da valorização das formas sensoriais de percepção (que inclui uma revisão crítica da sexualidade), vão em busca das religiões orientais. Roszak sugere que grande parte do sucesso do Zen numa parcela significativa da juventude dos 60, estaria relacionada a uma “invulgar vulnerabilidade”, à “adolescência”, ou seja, muitas das características do zen se harmonizariam perfeitamente com comportamentos adolescentes: do silêncio do sábio com o amuamento jovem à uma paixão pelo paradoxo compartilhada tanto pelo mestre zen quanto pelas confusas cabeças adolescentes. O zen oferecia uma alternativa de religiosidade que contornasse o núcleo da sagrada família cristã e suas leituras de onipotência paterna, submissão feminina, pecado original (em geral relacionado ao sexo) e resignação tendo em vista o futuro (em outra vida ou não). O princípio masculino contido no feminino e o princípio feminino contido no masculino. O balé de *yin* e *yang* que se espalha na transposição que Marcuse faz do jovem Marx para a sexualidade. Para além dos dualismos. Intersubjetividade.

III

No Brasil a temporada de caça às bruxas que se seguiu a edição do AI-5, com prisões, expurgos, tortura e exílio, leva Caio Fernando Abreu a uma temporada ao lado de Hilda Hilst. Jeanne Calligari, em sua biografia sobre o autor, informa que, segundo o próprio, Caio teria recebido dois telefonemas da redação da *Veja* informando que oficiais do DOPS estariam à sua procura. Assustado, teria buscado refúgio na *Casa do Sol*. Outra versão é narrada em carta enviada aos pais, em Março de 1969:

[...] Estou passando uma temporada genial, numa praia no litoral norte de São Paulo, quase fronteira com o Rio, na casa daquele casal meu amigo, Hilda e Dante. O chato é que fui despedido da Abril. Acontece que a Veja está dando prejuízos enormes desde que foi lançada, vende pouquíssimo e os anunciantes não se interessam em comprar espaço. Por uma questão de honra, somente, os chefões não fecham a revista. Mas para a Abril inteira não ir à falência, era preciso tomar uma providência qualquer. Entraram num regime de economia feroz, despedindo meio mundo. Quem não tinha pistolão lá dentro foi mandado embora. Saiu aproximadamente um terço do pessoal (mais ou menos umas mil pessoas), entre os quais, infelizmente, eu – que não tinha absolutamente ninguém para me proteger. No começo fiquei em pânico – minha vontade era arrumar as malas e voltar correndo para junto de vocês. Mas resolvi não me deixar abater. Procurei vários conhecidos, que me encheram de cartas de recomendação para jornais, agências publicitárias. Mas, depois de quase um mês perambulando por São Paulo, não consegui encontrar 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. Aí pensei bastante no que podia fazer. Na verdade, todo esse tempo que fiquei em São Paulo não foi nada fácil, muitas vezes me desesperei, chorei, pensei em voltar. 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 a tristeza foram enormes. Era terrível trabalhar sem parar de segunda a sexta, das oito da manhã até seis da tarde. Emagreci muito, fiquei nervoso, irritado. Às vezes ficava gripado, com febre, e tinha que ficar sozinho no apartamento, sem coragem de sair sequer para fazer as refeições. (ABREU,2002, p. 355- 356)

Seja como for, demitido ou por conta do DOPS, nos primeiros meses de 1969 Caio vai estar em contato permanente com Hilda Hilst, o que vai ter um considerável peso em sua obra.

Hilda Hilst. A bela poeta paulista, contemporânea de Lygia Fagundes Telles na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, havia debutado na poesia em 1950 com o singelo *Presságios*, que já no título trazia ecos do misticismo metafísico que caracteriza toda sua obra. Depois de 17 anos entregues, exclusivamente, à poesia lírica inspirada nas canções de amigo quinhentista e na poesia órfica, via Rilke, HH mergulhara numa busca pelo Outro que lhe levaria primeiro ao teatro e depois à prosa. A busca pelo Outro em outros Gêneros. A identificação do outro ser humano com outros gêneros literários parece ainda mais significativo se lembrarmos que a Lírica é o “gênero literário em que se cantam emoções e sentimentos íntimos”, conforme o dicionário Aurélio. A busca pelo Outro, detonada pela leitura de *Carta a El Greco* de Nikos Kazantzakis, estranhamente também levaria Hilda a sair da cidade, onde dizia sofrer invasões cotidianas de contatos agressivos, para uma vida inteiramente dedicada à leitura e à escrita na casa que ela mandou construir numa antiga fazenda da mãe, próximo a Campinas, a *Casa do Sol*. Pois é exatamente lá que Caio vai

acabar a versão definitiva do *Inventário do Ir-remediável* e *Limite branco* e começar a escrever *O ovo apunhalado*.

Um dado que julgo capital no entendimento d'*O Ovo Apunhalado* e na guinada que vemos entre os dois primeiros livros do Caio e este terceiro é o fato de que no momento em que Caio se hospeda na *Casa do Sol*, Hilda iniciava suas incursões na prosa, gestando o que viria a ser *Fluxo Floema*, que tem entre suas novelas uma dedicada ao Caio (Lazaro). Pelas cartas trocadas entre o Caio e a Hilda, principalmente entre 1969 e 1973, quando ele viaja para a Europa, é possível acompanhar o *making of* desses dois livros e tentar sublinhar pontos de contato. Em primeiro lugar, tomemos as referências de leituras, abundantes nas cartas: Gabriel Garcia Marques, Clarice Lispector, Carlos Fuentes, Joyce, Beckett, além de muitos contemporâneos. Parte desses nomes se deve à voga, também conhecida como *boom* da literatura latino-americana, em sua versão fantástico-realista.. Mas para além de questões editoriais, existia um vivo interesse pelo gênero fantástico, o que talvez explique o *boom*. Em tempos de violenta repressão e racionalização quase irracional, o fantástico parecia um instrumento capaz de dar conta de um tempo tão absurdo.

De forma simplificada: o gênero fantástico surge entre os séculos XVIII e XIX como resposta à rejeição do pensamento teológico medieval e da metafísica durante o século das luzes. Da fratura da racionalidade, num processo de laicização da sociedade, que não consegue conter os complexos processos do indivíduo, nasce o fantástico. Seus interesses, como o questionamento do real tal qual postulado pela física, entre outras coisas, harmoniza-se à perfeição com a pauta contracultural em sua cruzada contra a racionalidade técnica.

Podemos afirmar que o diálogo com o gênero fantástico corta toda a obra do Caio Fernando Abreu. Desde “Os cavalos brancos de Napoleão” do *Inventário do Ir-remediável* até o romance final *Onde andaré Dulce Veiga?*, passando pelo “Marinheiro” do *Triângulo de águas* e outros contos de *Pedras de Calcutá* e *Os dragões não conhecem o paraíso*. No entanto, n'*O ovo apunhalado*, essa presença é mais intensa. Este é também o livro onde a experiência da contracultura (e da busca de uma lógica não estritamente cartesiana) é mais marcada, tanto temática quanto formalmente. No conto “Eles”, desse volume, Caio se valerá das lições sobre o fantástico apreendidas nas leituras e em longas conversas com Hilda Hilst para construir uma alegoria do aparecimento da contracultura.

Nesse conto, um narrador anônimo conta, em primeira pessoa, a história de um menino muito especial – embora parecido com todos – que possuía uma marca na testa. Esse menino, que morava em uma pequena vila, tediosamente igual a todas as pequenas vilas, *pertencia àquela espécie de gente que mergulha nas coisas às vezes sem saber por que, não*

sei se na esperança de decifrá-las ou se apenas pelo prazer de mergulhar (ABREU, 2001,p. 63) Dado a longas contemplações de insetos, pedras e do mar, esse menino costumava dar passeios pelo bosque todas as tardes, até que um dia:

[...] eu o vi descendo lento o caminho do bosque. Vinha mais lento do que de costume, e desde o momento em que sua silhueta apareceu na curva do morro, desde esse momento eu soube. Não que houvesse algo especial, além daquela lentidão não havia nada – mas é preciso estar com as sete portas abertas para saber quando as coisas se modificam. As coisas começaram a se modificar quando o menino apareceu lento na curva que levava ao bosque (ABREU,2001,p. 65)

No bosque o menino havia encontrado três estranhos seres. Altos, de olhos claros, longos cabelos, gestos mansos e vestidos de branco. Traziam um amuleto sobre o peito e falavam uma língua estrangeira. Se nos atentarmos à caracterização dos três estranhos, vamos notar que suas roupas e seus movimentos lembram a caracterização dos hippies que começavam a “surgir” na paisagem urbana, o que para o leitor do período devia ficar evidente. Sigamos: os três estranhos fizeram um círculo sobre o menino, tocando-o no peito, nos ombros, nos pulsos e no sinal na testa. Desde então o menino delirava.

O encontro com os três estranhos vai marcar uma mudança no menino, mas também em toda a vila, como veremos a seguir. A partir desse encontro algo se quebra no menino, uma certa unidade, ainda que precária, existente anteriormente com o mundo (a vila) não mais poderá se manter

[...] porque você não pode voltar atrás no que vê. Você pode se recusar a ver o tempo em que quiser: até o fim de sua maldita vida, você pode recusar, sem necessidade de rever seus mitos ou movimentar-se de seu lugarzinho confortável. Mas a partir do momento em que você vê, mesmo que involuntariamente, você está perdido: as coisas não voltarão a ser mais as mesmas e você próprio já não será o mesmo. O que vem depois não se sabe. (ABREU, 2001,p. 66)

O delírio do menino leva sua mãe a buscar ajuda com o narrador. Ainda que anônimo, o narrador nos informa que ele (narrador) possuía algum prestígio na vila, algo vagamente ligado ao conhecimento (ele cita livros e quadros), que não chega a ficar muito claro no conto. A caracterização do narrador como um homem medianamente culto, apartado da morosidade e preconceitos que, por oposição, marca os demais moradores da vila, além da sugestão de algum tipo de distinção intelectual, visa reforçar nossos laços de empatia com esse personagem, aprofundando a identificação entre o ceticismo nosso e dele, atribuindo-lhe a

função de um leitor implícito do texto. Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, vai definir o fantástico a partir do efeito de incerteza e hesitação provocada no leitor em face a um acontecimento natural, o que

[...] implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador). (TODOROV, 1970, p. 37)

Voltemos ao conto. A mãe pede que o narrador vá ao bosque, ao que este assente desde que seja com o garoto, afinal só este saberia onde exatamente encontrou os três estranhos. Depois de um temor inicial da mãe, ela concorda e alguns dias depois o narrador e o menino voltam ao bosque.

Até então a alteridade do garoto era pura potência pulsando sob uma vida igual a de todos os outros garotos da vila; o encontro no bosque marca a tomada de consciência dessa alteridade, tomada de consciência descrita no conto como “um delírio”, que envolve o menino e faz com sua mãe busque ajuda no narrador. Passado esse delírio, no momento em que o menino volta ao bosque, o que antes era potência agora é manifesto.

[...] eu não compreendia mais aquele menino a partir do momento em que penetramos no bosque. Não compreendia seu ato de coragem e seu despojamento em enfrentar o que eu desconhecia, e sua disponibilidade em se modificar penetrando em regiões talvez escuras e perigosas. (ABREU, 2001,p. 66)

No bosque se segue um novo encontro com os três seres. A locação do encontro no bosque não é gratuita. Além das referências ao impenetrável, e de uma sugestão de natureza como a personificação do mistério (um clichê presente em quase todos os filmes de terror e suspense) existe uma associação romântica na contracultura da natureza com o homem não-corrompido pela sociedade. Um certo eco das teorias rousseanas sobre o primitivo, conjugada ao *locus amenus* árcade, mas sem subjugar ou subtrair, mesmo ao contrário valorizando, os aspectos desagregador da natureza:

[...] cercaram o menino como velhos amigos, talvez irmãos, pois o menino se parecia com eles no jeito e no olhar. Emitiram sons estranhos e fragmentados, andavam à volta do menino numa ciranda, tocavam-no no ponto central da testa, e então seus olhos se faziam ainda mais claros,

tocavam no plexo, eu senti que o coração do menino batia com mais força, renovando um sangue que fluía nas veias feito fogo. (ABREU,2001,p. 67)

Tem-se lugar então um ritual de iniciação do menino. Na iniciação, por meio de gestos rituais marca-se, conforme o dicionário Aurélio, *uma passagem de um indivíduo à novas posições sociais ou a determinadas funções*. Nas tradições místicas (como no conto) essa passagem marca o abandono do velho mundo-consciência em favor de um novo mundo-consciência e seus dogmas, que podem negar os anteriores. Durante esse momento iniciático, e secreto em quase todas as tradições místicas, o narrador é acometido de um providencial sono profundo. Quando desperta encontra-se sozinho no bosque. Os três seres haviam sumidos, e o neófito já se encontrava na vila, em chamas.

Fui perguntando como aquilo acontecera, disseram-me que tudo havia começado na casa do prefeito e se alastrara depois pelas casas dos outros líderes e que ninguém sabia ao certo como tudo começara: haviam apenas visto aquele menino olhando fixamente no meio da praça para casa do prefeito, e depois o fogo, e que o menino não se movera do meio da praça, e repetira que o mais importante é a luz, mesmo quando consome, isso lhe disse o primeiro ser, e que a cinza é mais digna que a matéria intacta, isso lhe dissera o segundo ser, e que se salvaria apenas aqueles que aceitassem a loucura escorrendo em suas veias. Com o olhar ateava fogo às casa dos líderes, um a um. Chamaram sua mãe para que o detivesse, e foi ela quem falou nos estranhos seres. Dividiram a população em dois grupos: um deles tentava apagar o fogo enquanto o outro partia armado de tochas em direção as montanhas. (ABREU,2001,p. 68)

O narrador tenta se anteciper ao grupo que parte para a montanha, mas quando chega lá, os três seres, que docilmente esperavam os moradores na entrada do bosque, foram aprisionados e estão sendo conduzidos à vila onde serão queimados numa fogueira em meio às cinzas do que foi a vila. O fogo e as cinzas que dominam essa cena, que prepara o clímax, retomam o mote (os três postulados) dito pelos três seres ao garoto e que se repete durante o conto: *importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence aqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias* (ABREU,2001,p.62). Também a morte na fogueira dos três, além de mimetizar os dois primeiros postulados, remete aos mártires e santos católicos, tal qual Joana D'Arc, que na defesa de um ideário ou crença aceitam passivamente a morte, confiantes no seu sacrifício como um capítulo necessário no estabelecimento de um novo esquema mental. Podemos também ligá-los a uma leitura em negativo dos “mártires” da luta armada, mortos pelo fogo dos revólveres da polícia política. O cumprimento do terceiro postulado acontece quando imediatamente antes de serem consumidos pelo fogo, os três seres transferem um líquido

claro de seus pulsos ao pulso do narrador que, apiedado, foi tentar um último contato com estes. Caio se vale aqui de uma pequena variação rítmica para indicar o alterado estado de consciência que essa transfusão causa no narrador:

as cores se chocavam contra minhas retinas. E tudo era: belo não: não belo tudo: as coisas: elas próprias: as coisas verdadeiras: e profundas belas como: pode ser belo: também o terrível eu: me afastava entre céu e inferno tentando ver: beleza no fogo carbonizando: suas carnes claras o líquido: escorria farto e as: pessoas enlouquecidas: vastas e miúdas: ruas. (ABREU,2001,p. 70)

Depois de mais um providencial desmaio e um fugaz encontro com o menino, antes desse ir-se definitivamente ao bosque, que reforça o terceiro postulado acrescido da ordem-conselho: [...] *E quando te ferirem, deixa que o sangue jorre enlouquecendo também os que te feriram.* (ABREU,2001,p. 70) O narrador contempla o desfecho dessa saga:

Os habitantes da vila levaram muitos dias para voltarem ao normal – depois dos homens terem provado do sexo de outros homens, e também do peito das mães e das irmãs, e de terem bebido dos pais o mesmo líquido de que foram feitos, e de terem cruzado com animais e se submetido à luxúria dos cães e dos cavalos e de touros, e de terem possuído a terra e a palha como se fossem mulheres ou o reverso de homens iguais a eles -, mas não voltaram. Agora os dias não são mais de pesca, sono, sesta, cadeiras sem procuras na frente das casas. Todos buscam com olhos desvairados luzes estranhas no céu, alfa, beta, gama, delta, sinas, signos, cumprem esquisitos rituais de devoção e perdição. Nada sabem. Nem sequer se lembram dos três seres e do menino: foram apenas despertados para o oculto. Mas não sabem o que fazer do desconhecido – do imensamente permitido – revelado. E não podem voltar atrás. (ABREU,2001,p. 71)

No parágrafo final o narrador ainda alerta ao leitor:

(...) talvez você ache que eu sou louco. Queria que você entendesse que apenas contei o que realmente aconteceu, e se isso que aconteceu é loucura, quem enlouqueceu foi o real, não eu, ainda que você não acredite. Não tem importância. A história é essa, talvez eu tenha falado mais do que devia, mas tenho uma certeza dura de que você nem os outros perdem por esperar. Cuidado: eles estão aqui: à nossa volta: entre nós: ao seu lado: dentro de você. (ABREU,2001,p. 72)

Através dos recursos do fantástico, Caio empareda o leitor entre acreditar na visão do narrador, que pode bem ser descrito como louco ou perturbado, o que levaria ao estraçalhamento do real, exigindo uma mudança de postura frente a este por parte do leitor (implícito), ou uma leitura racionalizada, mais próxima da leitura primeira dos moradores da

vila, que inevitavelmente, na leitura do narrador, será rebentada pela irrupção do mistério que se avizinha e que, não aceito, poderá jogar-nos *inevitavelmente nas trevas da insatisfação até o fim dos dias*. De qualquer modo, o confronto é inevitável, por escolha ou imputado.

Nos anos 70 a leitura da loucura como razão superior e da aceitação dessa mesma loucura como meio de transcendência para outros planos mais elevados de consciência vai ser uma constante na contracultura. A loucura vai se afirmar como única possibilidade de negação do presente e reinvenção deste. Heloisa Buarque no clássico *Impressões de viagem* nos fala:

A fé no marxismo como ideologia redentora é abalada pelo sentimento de que a única realidade seria o poder. Instala-se a desconfiança em todas as formas de autoritarismo, inclusive os que são exercidos em nome de uma revolução e de um futuro promissor, promovendo a valorização política de práticas tidas como alienadas, secundárias ou pequeno-burguesas. O moralismo comunista é recusado como uma atitude de ‘salão’ que resguarda o corpo, teme as forças revolucionárias do erotismo e evita pensar as próprias contradições. Estremecidas as sólidas e antigas referências, sob o signo da mudança, o empenho na procura de uma forma nova de pensar o mundo, a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda. (HOLLANDA, 2004, p. 78)

O BRASIL GRANDE do Estado provocava a euforia de uns e o desespero de outros. O “milagre brasileiro”, extremamente atraente para o capital internacional, expunha a lógica do modelo de modernização adotado pelos militares. Fala-nos Silviano Santiago:

Tratava-se de enquadrar a economia dos diversos países da América Latina aos padrões do capitalismo tecnológico, através de um domínio autoritário de uma tecnocracia burocratizada. Esta seria responsável, na sua racionalização do progresso e pela competência indiscutível dos técnicos, pela modernização das diferentes nações do hemisfério sul, optando-se para isso por uma entrada maciça do capital estrangeiro. Por trás da fachada milagrosa, além do autoritarismo e da repressão, vê-se hoje a realidade do endividamento externo típico do capitalismo selvagem dominante. (SANTIAGO, 1988, p.15)

Ufanista, agressivo, dedicado a construir monumentos faraônicos, deslumbrado com o *Jornal Nacional*, os automóveis, a seleção canarinho campeã do mundo...ou você amava ou você deixava o Brasil pós-AI-5.

Sob a bandeira do “contra a pátria não há direitos”, a Política de Segurança Nacional instituiu a tortura como prática legítima no combate ao terrorismo comunista (ainda que negada pelo discurso oficial, que criava o estereótipo do torturador como o militar

indisciplinado e emocionalmente perturbado). Criando, assim, uma potente indústria nos porões do DOPS, movida a medalhas, disputas e subornos, que carcomiriam o exército e a polícia num processo que se estende até os dias atuais. Transformada em política de Estado, a tortura, forneceu a régua e o compasso dos anos de chumbo.

Se até então o estado havia mantido a produção de esquerda intocada, em parte por não ter o que colocar no lugar, no começo da década de 1970, o governo, através do estímulo a determinadas estações de televisão (leia-se Rede Globo), passava a fornecer *valores e padrões para ‘um país que vai pra frente’* (HOLLANDA, 2004, p. 101). Na intensa correspondência que Caio vai manter com Hilda Hilst a voltar ao seu nem sempre alegre porto natal, depois da temporada na Casa do Sol, temos o tom do momento.

Escreve Caio em abril de 1969:

Sei que tu não gostas do Caetano Veloso, mas vais 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 de uma destruição total, não só dos valores pequeno-burgueses (louças) ou materiais (as prateleiras e as estantes), mas também de valores abstratos (os livros), de conceituações estéticas ou artísticas que viciariam 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. (ABREU, 2002, p. 363)

Buscando fazer alguma coisa realmente nova, Caio cursa Letras e Direção teatral na UFRGS. Não chega a concluir nenhuma das duas. Apesar do empenho nas tentativas, a rigidez (de prazos, horários, currículo, etc.) de uma graduação, aliada à intervenção sofrida pelos departamentos de humanidades, vistos como foco de subversivos pelos donos do poder, esfriavam o Caio. Ele queria novas experiências, o que não teria num banco de universidade (tomada por milicos). Some-se a isso seu “ser nômade” que o impele em constantes viagens todo o tempo. Alguns poucos meses depois de voltar para Porto Alegre lá foi ele tentar a vida na Cidade Maravilhosa. Em carta enviada aos pais, em setembro de 1969, ao explicar suas andanças todas, temos uma bonita profissão de fé na escrita:

Eu quero escrever – e somente no Rio existem possibilidades de se conseguir alguma coisa. Em Porto Alegre eu me sentiria muito mal, vocês me conhecem e sabe que não há mais jeito de me adaptar aí. É duro pra mim ficar longe de vocês, de Gringo, Felipe, Márcia e Cláudia, que eu amo tanto e queria ter sempre perto, mas escolhi a literatura como caminho, e tenho que aceitar todas as coisas resultantes dessa escolha, sejam elas boas ou más. Não é fácil, muitas vezes eu me sinto sufocar de saudade, de vontade de estar perto, de ver vocês – mas espero, se Deus quiser em breve, fazê-los

muito orgulhosos de mim. Espero poder proporcionar-lhes viagens, conhecimentos, passeios, muitas alegrias, todos nós, os sete, juntos; para isso, porém, é preciso dar duro, suar e trabalhar. Estou disposto a isso. (ABREU,2002,p. 379)

Caio vai fazer três tentativas de morar no Rio de Janeiro. Uma no final na década de sessenta, a segunda nos setenta e uma terceira na década de oitenta. Da primeira (“Retratos”, “Eles”) e da segunda (“O dia de ontem”, “uns sábados uns agostos”) vamos ter os contos de *o ovo apunhalado*. Da terceira as novelas que formam *Triângulo de águas*, dedicado à poeta Ana Cristina César, grande interlocutora no período. O Rio do comecinho dos setenta, apesar da brutal repressão do Estado, era o centro irradiador da contracultura nacional. Nas páginas do Pasquim, Luis Carlos Maciel falava da cena *underground* tropical; no mesmo Pasquim Caetano Veloso contava suas aventuras e desventuras no exílio londrino, Torquato Neto ditava o *in* e o *out* na *Geléia Geral* brasileira, junto com Waly Salomão (então Waly Sailormon), Torquato também agitava a *Navilouca* além de participar de uma série de outros nanicos. Tentando driblar o bloqueio sobre o *underground* que imperava na imprensa brasileira, articulou-se um vibrante circuito de revistas que ficou conhecida como imprensa nanica: *Flor do mal*, *presença*, *bondinho*, *verbo encantado*, *beijo* entre outras. Gal Costa, que havia ficado no Brasil, dominava essa cena. Uma trecho da praia de Ipanema, que teve suas areias revolvidas para a construção de um emissário submarino, e passou a ser chamado de dunas da Gal ou dunas do barato, era o quartel general dessa moçada movida a sol e ácido.

Luiz Carlos Maciel, na edição de 8 de janeiro de 1970 do Pasquim, num misto de brincadeira e coisa séria, vai publicar um manifesto hippie, enumerando em colunas as oposições entre a antiga e a nova sensibilidade.

Angústia	paz
Uísque	maconha
Neurose Compulsiva	Esquizofrenia
Amor livre	amor tribal
Agressivo	tranquilo
Papo	cor e som
Ateu	místico
Sombrio	alegre
Brasil	Ipanema e Bahia
Panfleto	flor
Na casa dos outros	na sua

Todo um contingente de signos vai ser desrecalcados nessa maré. Místicos das mais variadas tendências, índios, mulheres, negros, crianças, animais, anti-psiquiatras, anti-tudo que fosse o macho heterossexual branco e burguês. No próximo capítulo, ao analisar as contribuições da contracultura, voltarei a esse ponto ao falar dos movimentos identitários e do nascimento do politicamente correto. Antonio Risério, em depoimento já no novo milênio aponta a eleição desse elenco como *signo da recusa do 'sistema' e presença inspiradoras para ensaios e viagens em busca de uma nova cultura e uma nova moral* (RISERIO, 2005,p. 29). Além de rejeitada como alienada pelo *establishment* contestador e de subversiva e depravada pelo *establishment* conservador, a contracultura era alvo de intensa repressão policial (na Bahia e no Rio os hippies eram presos sob a rubrica de vagabundagem) e familiar. São notórios os casos de internação por loucura, notória ou atribuída. A dissidência passa a ser aprisionada: sejam em celas ou em quartos.

IV

Depois da uma primeira tentativa abortada por conta das dificuldades em arranjar emprego, Caio volta a viver na Cidade Maravilhosa em 1971. Oficialmente, vai para o lançamento do seu segundo livro *Limite branco*, mas junto com um grupo de amigos, vai *disposto a ficar por lá, trabalhando com artesanato, teatro, cinema, vivendo numa comuna* (ABREU,2002,p. 411). Um conto desse período que ilustra bem o estado de espírito de Caio é “O dia de ontem”, presente n’*O ovo apunhalado* e dedicado a Vera Lopes, amiga gaúcha com quem o Caio foi dividir um apartamento em Botafogo, nessa segunda temporada. No Rio também Caio vai travar conhecimento com Vera Antoun, a *Verinha* das cartas de Porto Alegre e da temporada na Europa.

Numa quinta-feira nublada de junho de 2008, tomando suco de abacaxi com hortelã no Hipódromo, Baixo Gávea, Vera me conta como conheceu o Caio:

Foi meio ao acaso. Eu morava no Leme, e conheci um pessoal. Era um baiano e uma menina de Recife (a Gal) que estava morando em Botafogo e aí através deles eu conheci uma galera. Que era um pessoal que realmente, todo mundo bem destoante, tinha umas pessoas que tinha vindo de Recife... tudo mundo era meio que um pessoal de fora vindo pro Rio. Tinha um pessoal de Recife, tinha uns casados, tinha um pessoal do Rio Grande do

Sul, uma moça que era ... a moça, justamente que alugava uma casa em Botafogo, que era amiga do Caio, e que o Caio tinha vindo de Porto Alegre pra lançar aqui no Rio o Limite Branco. E ele estava lá. Ele estava hospedado lá, e por causa desse pessoal que eu conheci, eu, um dia, fui nessa casa de Botafogo. Ele tava lá e eu sentei do lado dele. A gente ficou conversando e logo pintou uma coisa assim. Não de namoro, pintou uma afinidade, a gente ficou conversando, falando de livro. Alguns dias depois, por pura coincidência, eu fui no antigo Villa Lobos, eu fui descendo as escadas e de repente dei de cara com o Caio, ele tava com a Irene, que era uma amiga dele de Porto Alegre. Ele estava subindo a escada eu estava descendo.

Aí ele pegou assim na minha mão, na escada, e disse “poxa, eu vou fazer um curso de alquimia, você não quer fazer? (risos). Eu achei o máximo. O curso era todo dia à noite, a gente estava em fevereiro, janeiro, acho que era janeiro. Toda noite eu ia lá fazer o curso de alquimia. Era uma cara que entendia de alquimia e estava explicando. Mas tinha um curso, também, de tantra ioga. (risos). A gente foi fazer o curso de tantra ioga. Era tudo de graça. Aí que a gente começou meio a que namorar.

Algum tempo depois, Caio e Vera descobririam que o professor de astrologia era na verdade um agente do DOPS. Mas aí a relação já estava consolidada. Depois de um período sem notícias um do outro, acreditando nas sincronicidades do acaso, vão se encontrar num momento dramático para o Caio. Vera nos fala outra vez:

Depois que acabou esse negócio de alquimia, não sei o que é que houve, que a gente ficou um tempo sem se ver. Aí um dia eu encontrei ele, na rua, lá no Leme. Ele falou que tinha brigado com a menina lá da casa, houve um desentendimento, ele teve que sair da casa e estava procurando um lugar pra ficar. Eu: vou falar com minha mãe, pra vê se você pode ficar lá em casa e tal, e foi. Aí eu falei com minha mãe, ele esteve lá e tal, ela viu que ele era uma pessoa legal e falou que podia ficar até resolver esse sufoco. Porque ele estava com uma perspectiva de emprego na Bloch, ele estava resolvendo isso. Aí ela falou: fica aí pra você resolver.

Caio ficou pouco mais de um mês na casa dos Antoun.

Depois ele sumiu, desapareceu. Aí namorei outra pessoa. E a gente não se encontrou. Uma vez nós nos encontramos, uma vez por acaso, uma ou duas vezes. Uma vez eu me lembro nitidamente. Era uma sessão de meia-noite no (não decifrei), a gente se encontrou muito por acaso, e ele falou comigo assim. Mas ele não se chegou muito não. Eu achei, realmente, sem saber dele... eu percebi que ele estava se esquivando, entendeu disso. (inaudível) ele estava trabalhando na Bloch, era a única coisa que eu sabia.

Essa segunda temporada carioca vai acabar com a prisão do Caio num flagrante de drogas (montado). Em dezembro de 71, ele escreve a Vera e Henrique Antoun.

há cerca de dois meses precisei ‘fugir precipitadamente’ (chique, não?) do Rio: a polícia havia batido no apartamento onde eu morava, em Santa Teresa, FORJARAM um flagrante de humo, fui preso, me bateram, no fim a Bloch Editores em peso foi envolvida, acabei sendo demitido, e estava tão apavorado que precisei voltar. (ABREU,2002,p. 420)

A carta do Caio surpreende os irmãos Antoun. Tanto pela sinceridade quanto pelo conteúdo. No meu encontro com ela, Vera relembra esse momento:

Até que um belo dia... essa carta tem até aí (apontando para o livro de cartas do Caio, sobre a mesa). Mentira. Antes dessa que tem aí, eu tinha recebido outra. Logo depois eu recebi essa. Acho que é de dezembro de 1972.

Marcio: que ele fala de “um lugar verde”...

Vera: exatamente. Que ele quer retomar o contato com a gente. Ele escreveu para mim e para o Henrique uma carta. E ele fala “imaginem um lugar verde...”

Marcio: de dezembro de 1971.

Vera: isso. Dezembro de 71. Então foi essa mesmo. Não foi, não foi... essa foi a primeira.

Marcio: depois tem uma outra carta que ele fala que não sabe se vocês receberam essa carta. Que é uma carta para você.

Vera: é como eu estou te falando. Pensa bem: ele sumiu. Isso foi em março, abril, sei lá. Acho que foi em março de 71. Sumiu. Nunca mais apareceu.

Marcio: março de 71.

Vera: encontro com ele uma vez no cinema, e a gente se falou por cima assim. Ai ele me escreveu essa carta. Fiquei meio deslumbrada, sabe? Perplexa. Não sabia nem o que dizer para ele. Eu não respondi essa carta. Mesmo porque era uma época que as coisas já estavam mais complicadas. Eu estava num processo de muita mudança exterior. Coisa de adolescente mesmo. Mas eu estava num processo meio complicado. Eu não sabia mais o que dizer para ele. E não respondi. Aí depois, ele tornou a escrever. Que a gente não tinha respondido. Achando que a gente tinha esquecido ele. Aí eu resolvi responder. Respondi. Nem sei mais como foi a carta. Mas eu respondi. Daí ele me escreveu mais uma ou duas cartas, sei lá, aí escreveu que tinha ganho um prêmio, pelo “ovo”, e que ele queria ir para Europa. Mas aí nessa época a barra tinha pesado geral pra tudo quanto é lado.

Marcio: 72.

Vera: muita. O ano de 72 foi um ano pesadíssimo. Por que? Primeiro: todo aquele movimento que tinha rolado em 64, 68, com o AI-5 eles tinham abafado. E na década de 70 eles saíram matando mesmo. Pegando as pessoas e perseguindo como bicho. então, as pessoas estavam muito encolhidas. Aqui no Rio a gente tinha um clima péssimo, bem diferente. Hoje em dia eu fico muito puta, quando eu estou numa fila de banco, às vezes, que eu escuto umas velhinhas “porque na época da ditadura era melhor”. é uma coisa tão absurda. Despropositada. Era muito ruim. Então para todo mundo que estava num processo, como o que a gente vinha vivendo, de questionamentos, de valores. Não era nem a nível político não. Era de comportamento mesmo. Não era nenhum nível de política macro, média. A nível micro.

O recado londrino de Caetano que Gal Costa repetia toda noite no show FA-TAL, dirigido pelo poeta Waly Salomão, no teatro da praia, em Ipanema, dá o tom dos tempos: *meu amor, tudo em volta está deserto, tudo certo, tudo certo como dois são cinco.*

Essa passagem por Porto Alegre é descrita como muito dolorosa. Nas cartas e contos escritos, a loucura e a solidão espreitam os personagens. Em carta para Vera de março de 1972, ele fala:

[...] 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. Passei janeiro na praia, com meus pais e meus irmãos, e fevereiro fomos para Itaqui, uma cidadezinha na fronteira da Argentina, onde moram meus avós e tios. Acho que foi um pouco por ter voltado a encontrar a paisagem da minha infância que me fez reencontrar comigo mesmo, voltar a abrir os olhos e não fugir mais. (ABREU,2002,P. 423)

V

Embora escrito na volta da Europa, um conto que retoma o mote da loucura como razão superior é “Uma história de borboletas”, publicado em *Pedras Calcutá*. Se em *eles* a estória era uma alerta e um chamamento, aqui é sociedade secreta, reconhecimento subterrâneo do outro. A epígrafe de Antonin Artaud citada por Anais Nin não deixa dúvidas sobre o tema: *quando se é branco como o fênix branco e os outros são pretos, os inimigos não faltam*. O conto narra a história de André e o seu companheiro. O companheiro é quem nos fala, no entanto, não sabemos seu nome nem muitas informações sobre ele. Como em *Eles*, aqui também o narrador presenciou a loucura de perto e de alguma forma também foi atingido, ainda que sejam em simples deslocamentos de conceitos. No começo do conto nos informa nosso anônimo narrador:

André enlouqueceu ontem à tarde. Devo dizer que também acho um pouco arrogante da minha parte dizer isso assim – enlouqueceu -, como se estivesse perfeitamente seguro não só da minha própria sanidade mas também da minha capacidade de julgar a sanidade alheia. (ABREU,1996, p. 98)

Esse vai ser um dos primeiros contos do Caio onde os personagens são claramente homossexuais, embora eles não se declarem assim, nem o conto trate dessa temática. Só a partir de *Morangos mofados* a temática homoerótica vai começar a parecer com destaque nos contos, sendo problematizada. Nos livros anteriores ela também não estará ausente: muitas vezes, por meio de construções líricas, Caio sugere envolvimento entre personagens

masculinos; mas nesses casos, a exemplo de “Uma história de borboletas”, a questão erótica é mais um dado na caracterização dos personagens. Nesse conto, entretanto, o homoerotismo já ganha contornos mais definidos, talvez para caracterizar uma certa distância dos personagens dos modelos tradicionais, como uma espécie de afirmação do ponto de vista do não-enquadramento.

Diante da súbita loucura de André, nosso narrador resolve interná-lo numa clínica. Tem uma vaga lembrança dessas clínicas como *um lugar cheio de verde e de pessoas muito calmas*. A tranquilidade e enfermeiras prestativas era tudo de que ele precisava nesse momento. Porém, diante das impossibilidades, acaba levando André para um hospício. Depois dos protocolos todos, quando André finalmente está sendo levado por dois enfermeiros, ele lança um último olhar para o narrador, o que detona a ação do conto:

ele ficou ali na minha frente, me olhando. Não me olhando propriamente, havia muito tempo não olhava mais para nada – seus olhos pareciam voltados para dentro, ou então era como se transpassassem as pessoas ou os objetos para ver, lá no fundo deles, uma coisa que nem eles próprios sabiam de si mesmos. Eu me sentia mal com esse olhar, por que era um olhar muito... muito sábio, para ser franco. Completamente insano, mas extremamente sábio. E não é nada agradável ter em cima de você, o tempo todo, na sua própria casa, um olhar desses, assim trans-lúcido. (ABREU, 1996, p. 100)

Nesse momento de despedida André sai da sua apatia e lança um último olhar real sobre o outro.

André olhou bem nos meus olhos, como havia muito não fazia, e fiquei surpreso e tive vontade de dizer ao médico de plantão que era tudo um engano, que André estava muito bem, pois se até me olhava nos olhos como se me visse, pois se recuperara aquela expressão atenta e quase amiga do André que eu conhecia e que morava comigo, como se me compreendesse e tivesse qualquer coisa assim como uma vontade de que tudo desse certo para mim, sem nenhuma mágoa de que eu o tivesse levado para lá. (ABREU, 1996, p.100)

Antes de ser definitivamente levado pelos enfermeiros André ainda encontra tempo para repetir as palavras do Tao Te-King, como um aviso, ou um presságio: *só se pode encher um vaso até a Borda. Nem uma gota a mais*.

Ao voltar para casa, o narrador leva o olhar de André que o obseda. O olhar translúcido que varava as pessoas. Agora dentro dele.

aquele olhar dele estava me rasgando por dentro, eu tinha a impressão de que o meu próprio olhar tinha se tornado como o dele, e de repente já não era

impressão. Quando percebi, estava olhando para as pessoas como se soubesse alguma coisa delas que nem elas mesmas sabiam. Ou então. Ou então como se as transpassasse. (ABREU, 1996, p.101)

O olhar louco de André na despedida, assim como o encontro com os três estranhos seres em “Eles”, desmonta a farsa do teatro social e expõe as crueldades e possibilidades ao redor. O reconhecimento das madeiras que sustentam o chassi da tela, traz colado a si, a certeza a consciência do perigo de tal descoberta. Como se a consciência daquele um desmentisse o acordo tácito de todos,

[...] soube que todos eles na rua e na cidade e no país e no mundo inteiro sabiam que eu estava vendo exatamente daquela maneira, e de repente também não era possível fingir nem fugir nem pedir perdão e tentar voltar ao olhar anterior – e tive certeza de que eles queriam vingança, e no momento em que tive certeza disso, comecei a caminhar mais depressa para escapar. (ABREU,1996, p. 102)

Aflito, o narrador entra num táxi:

[...] abri os olhos para observar o motorista (prudentemente, é claro). Ele me vigiava pelo retrovisor. Quando percebeu que eu percebia, desviou o olhar e ligou o rádio. No rádio, uma voz disse assim: Senhoras e senhores, são seis horas da tarde. Apertem os cintos de segurança e preparem suas mentes para a decolagem. Partiremos em breve para uma longa viagem sem volta. Atenção, vamos começar a contagem regressiva: dez-nove-oito-sete-seis-cinco... Antes que dissesse quatro, soube que o motorista era um deles. Mandei-o parar, paguei e desci. (ABREU, 1996,p.102)

A salvo, em casa, o narrador relembra o processo de enlouquecimento de André e as borboletas que lhes nasciam nos cabelos:

primeiro remexia neles, afastava as mechas, depois localizava a borboleta, exatamente como um piolho. Num gesto delicado, apanhava-a pelas asas, entre o polegar e o indicador, e jogava-a pela janela. Essa era das azuis – costumava dizer, ou essa era das amarelas ou qualquer outra cor. Em seguida saía para o telhado e ficava repetindo uma porção de coisas que eu não entendia. De vez em quando aparecia uma borboleta negra. Então tinha violentas crises, assustava-se, chorava, quebrava coisas, acusava-me. Foi na última borboleta negra que resolvi levá-lo para o tal lugar verde e, mais tarde, para o hospício mesmo. Ele quebrou todos os móveis do quarto, depois tentou morder-me, dizendo que a culpa era minha, que era eu quem colocava as borboletas negras entre seus cabelos, enquanto dormia. (ABREU,1996,p. 103)

Entregue às lembranças de André, no quarto dele repetindo seu hábito de recortar figurinhas e inventar histórias, o narrador é apanhado.

Foi então que senti qualquer coisa como um comichão entre os cabelos, como se algo brotasse de dentro do meu cérebro e furasse as paredes do crânio para misturar-se com os cabelos. Aproximei-me do espelho, procurei. Era uma borboleta. Das azuis, verifiquei com alegria. Segurei-a entre o polegar e o indicador e soltei-a pela janela. Esvoaçou por alguns segundos, numa hesitação perfeitamente natural, já que nunca antes em sua vida estivera sobre um telhado. (ABREU,1996,p.104)

Subitamente iluminado, o narrador aconselha às borboletas, no monólogo que acredito sintetizar a perfeição, a ambição e o abismo da visão que se abria.

É assim mesmo – eu disse – O mundo fora da minha cabeça tem janelas, telhados, nuvens, e aqueles bichos brancos lá embaixo. Sobre eles, não te detenhas demasiado, pois correrás o risco de transpassá-los com o olhar ou ver neles o que eles próprios não vêem, e isso seria tão perigoso para ti quanto para mim violar sepulcros seculares, mas, sendo uma borboleta, não será muito difícil evitá-lo: bastará esvoaçar sobre as cabeças, nunca pousar nelas, pois pousando correrás o risco de ser novamente envolvida pelos cabelos e reabsorvida pelos cérebros pantanosos e, se isso for inevitável, por descuido ou aventura, não deverás te torturar demasiado, de nada adiantaria, procura acalmar-te e deslizar para dentro dos tais cérebros o mais suavemente possível, para não seres triturada pelas arestas dos pensamentos, e tudo é natural, basta não teres medos excessivos – trata-se apenas de preservar o azul das tuas asas. (ABREU,1996,p. 104)

Enlouquecido o narrador tem o mesmo destino de André: o internamento, no hospício. O reencontro com André no fim do conto reforça a leitura da loucura como espaço último de resistência. Num mundo podre e falso, a loucura passa a ser vista como uma atitude de recusa da racionalidade e dos interesses que alimentavam a podridão do mundo. A loucura que revela a ficção que chamamos de realidade.

Quando acordei, André me olhava dum jeito totalmente novo. Quase como o jeito antigo, mas muito mais intenso e calmo. Como se agora partilhássemos o mesmo reino. André sorriu. Depois estendeu a mão direita em direção aos meus cabelos, uniu o polegar ao indicador e, gentilmente, apanhou uma borboleta. Era das verdes. Depois baixou a cabeça, eu estendi os dedos para seus cabelos e apanhei outra borboleta. Era das amarelas. Como não havia telhado próximo, esvoaçavam pelo pátio enquanto falávamos juntos aquelas mesmas coisas – eu para as borboletas dele, ele para as minhas. Ficamos assim por muito tempo até que, sem querer, apanhei uma das negras e começamos a brigar. Mordi-o muitas vezes, tirando sangue da carne, enquanto ele cravava as unhas no meu rosto. Então vieram os homens, quatro dessa vez. Dois deles puseram os joelhos sobre os nossos peitos, enquanto os outros dois enfiavam agulhas em nossas veias. Antes de cairmos outra vez no poço acolchoado de branco, ainda conseguimos sorrir um para o outro, estender os dedos para nossos cabelos e, com indicadores e polegares unidos, ao mesmo tempo, com muito cuidado, apanhar cada um uma borboleta. Essa era tão vermelha que parecia sangrar. (ABREU,1996,p. 107)

VI

Não fugir mais era paradoxalmente, nesse momento, buscar outras paragens. Outros baratos. No tempo passado em Porto Alegre, Caio bota um ponto final n' *O ovo apunhalado* e trabalha em diversos biscates culturais. Em janeiro de 1973 escreve à Hilda Hilst:

[...] Tenho um 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 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, como aquele do anjo que mora no guarda-roupa. (ABREU, 2002, p. 431)

Para a mesma Hilda ele escreveria dois meses depois:

Hilda querida, talvez esta seja uma carta de despedida. Mas não se assuste, é que aconteceram alguns imprevistos e resolvi embarcar para a Europa em seguida, fim de abril ou começo de maio. (ABREU, 2002, p. 437)

Viajar era uma das paixões do Caio. Em cartas, crônicas e contos, ele nos detalha viagens várias. As estranhezas, as expectativas, os medos, as alegrias. Viajar é intensificar a metáfora da vida como movimento. Alguns anos depois, já de volta a Porto Alegre e doente, Caio falaria, numa das suas famosas crônicas, sobre as alegrias de viajar.

[...] Quem sabe por que o transitório que é a vida, em viagem deixe de ser metáfora e passa a ser real? Para mim, nada mais vivo do que ver o povo e paisagem passar além de uma janela em movimento. Talvez trouxe esta mania dos trens (janela de trem é a melhor que existe), carros e ônibus da infância, porque mesmo em avião hoje em dia, só viajo na janela. Quem já viu Paris, o Rio de Janeiro ou a antiga Berlim do muro sabe que vale a pena. (ABREU, 2008, p. 170)

Quando o Caio resolve realmente que iria para a Europa, escreve a Vera e Henrique Antoun, propondo que se encontrassem no aeroporto, durante um trânsito do avião dele. Os meninos prontamente aceitaram. Vera nos fala:

Quando ele resolveu ir para a Europa, escreveu uma carta dizendo que ele ia mas que queria ver a gente no aeroporto, se a gente não podia ir lá, e tal. Aí a gente foi. A gente resolveu ir. Levamos coisas para ele, revistas, coisas para ele comer no avião. E eu achando que a gente ia conseguir se falar. Só que quando chegou lá, não podia. Ele estava em transito, não podia sair. Tinha

uma coisa de ficar se vendo por uma vidro. Uma coisa horrorosa, foi muito horrível. A gente mandou as coisas para ele, e me deu uma vontade, uma vontade de ficar com ele. De ficar junto. Chorei pra caramba quando cheguei em casa. Chorei muito. Nessa altura do campeonato eu tava com 16 anos.

Da Europa Caio vai escrever lindas cartas a Vera. Contando do muito visto, sofrido, pensado e sonhado. Através das cartas podemos acompanhar o desenrolar da relação dos dois e as andanças do Caio pela Europa. A viagem começa pela Espanha ainda sob Franco. Caio acha o país bonito mas *as pessoas são fechadas e formais*. Segue para Paris, Estocolmo e finalmente Londres, onde vai se demorar mais.

Essa primeira temporada londrina vai render alguns dos melhores contos sobre exílio da literatura contemporânea. Destaco “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish” do volume póstumo *Estranhos Estrangeiros*, onde Caio pretendia juntar todos seus textos de viagens ou sobre viagens, e “Lixo e purpurina”, de *Ovelhas Negras*, última coletânea organizada pelo autor.

Nos dois contos temos o mesmo personagem masculino, brasileiro e não nomeado, que em meio às últimas pétalas do power flower tenta a vida em Babylon City.

Em “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish”, acompanhamos nosso personagem no *primeiro dia de fog autêntico*. Essa situação também vai se repetir em “Lixo e purpurina”, além de aparecer em cartas de Caio para Vera.

Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de babylon city entre as mãos. Primeiro dia de fog autêntico. Há um fantasma em cada esquina de Hammersmith, W14. Vou navegando nas waves do meu próprio assobio até a porta escura da casa vitoriana. (ABREU, 2007,p. 45)

Numa mistura de português e inglês, o narrador constrói imagens de desconsolo e abandono. Em “Ajax, Brush and rubbish”, um diálogo absurdo com a empregadora serve de introdução para um tour de force pela polifonia de imagens londrinas. Humor *camp*, melancolia, rasgos de lirismo desbragado e citações mil.

[...] But, sometimes, yo hablo también um poquito de español e, if il faut, aussi um peu de français: navego nas waves poluídas de babylon City, depois sento no HydePark, W2, e assisto ao encontro de Carmen Miranda com uma Rubeira-from-Kiúba. Perhaps pelas origens tropicais e respectivos backgrounds, comunicam-se por meio de requebros brejeiros e quizás pelo tom dourado das folhas de outono (like “Lê Bonheur”, remember “Lê Bonheur”?), talvez, maybe: amam-se imediatamente. Mas Carmen foge da briga, fiel às suas já citadas origens e repete enl(r)ouquecida, em português castiço, que aquele amor ledo e cego acabaria por matá-la. A rumbeira-from-Kiúba, cujo nome até hoje não foi devidamente esclarecido (something

between Remédios and Esperanza), decide tomar providências no sentido de abandonar a old-fashion e matricular-se no beginner de dança moderna do The Places, Euston, NM1. Para consolar-se do seu frustrado affair, todos os sábados vai a Portobello Rd, W11, onde dedica-se à pesquisa e eventual aquisição de porcelana chinesa. Su pequeña habitación em Earl's Court Rd, W8, está quase toda tomada. Ainda ontem substituiu o travesseiro por uma caríssima peça da dinastia Ming. Entrementes Carmen ganha \$20 por semana cantando "I-I-I-I-I like very much" nos intervalos das sessões no classic, Nothing Hill Gate, W11. Aos sábados compra velhos tamancos de altísimas plataformas, panos rendados e frutas nas barracas de Portobello – para preencher el hueco de su (c)hambre. Muito tarde da noite, cada uma em sus pequeñas habitaciones, lêem respectivamente Cabrera Infante e a lírica de Camões. Secretamente ambas esperam encontrar-se qualquer Saturday desses, entre lustres art nouveau, roupas de pajem renascentista, couves-de-bruxela e pastéis da Jamaica, bem em frente ao Ceres, Portobello Rd, W14, onde tudo acontece. Ou quase. Mas secretamente, apenas. Nenhuma falará primeiro. Nenhuma deixará transparecer qualquer emoção por detrás do make-up. It's so dangerous, money, e, de mais a mais, na Europa é assim, meu filho, trata de ir te acostumando. Pero siempre puede ser que sus ojos digan todo. Como nessas melosas e absurdas histórias de Rumbeira-from-Kiúba meeting Carmenmirandas pelas veredas outonais do HydePark – ode as folhas, a quem interessar (f)possa. Continuam caindo." (ABREU, 2007, p. 46)

Enquanto em "London, london ou Ajax, brush and rubbish", as imagens de locais e pessoas cortam uma performance altamente poética, em "Lixo e purpurina" vemos a trama da partida se desenrolar através das páginas de um diário.

No mini-prefácio que antecede o conto, Caio nos informa que ele nasceu a partir de um diário real escrito em Londres. Esses dois contos mais "Saudades de Audrey Hepburn", de *Os dragões não conhecem o paraíso* talvez sejam os melhores exemplos para se tentar estabelecer pontos de contato com o método de construção dos textos do Caio. Ambos encontram duplos em cartas pessoais escritas pelo Caio, no caso do conto que pertence a *Os dragões não conhecem o paraíso* o título do mesmo vem pressagiado numa carta endereçada a Jaqueline Cantore de junho de 1981.

Nos dois contos do período londrino, vemos de delinear a moldura em que se encerram os projetos da contracultura. Ambos possuem uma série de situações análogas. Destaco uma, que me parece simbólica do declínio do ideário contracultural.

Em "Lixo e purpurina" lemos:

sem data

Grafitado num muro em St. Johns Wood: 'flower power is died!' (ABREU, 2001, p. 107)

Em “London, London...” temos:

num muro perto de casa alguém escreveu com sangue: ‘flower power is died’. É fácil, magro, tu desdobra numa boa: primeiro procurar apartamento, depois trabalho, depois escola, depois, se sobrar tempo, amor. Depois, se preciso for, e sempre é, motivos para rir e ou chorar – ou qualquer coisa mais drástica, como viciar-se definitivamente em heroína, fazer auto-stop até katmandu, traficar armas para o Marrocos ou – sempre existe a old-fashion – morrer de amores por alguém que tenha nojo da sua pele latina. Why not? (ABREU,2007, p. 49)

O sonho havia acabado. Havia escorrido pelo ralo dos muitos restaurantes onde haviam lavados pratos, ou em alguma faxina para aristocráticas senhoras inglesas. Não era só no Brasil que as pessoas pareciam se encolher. Em todo o mundo as pessoas parecem estar menos disponíveis. Numa carta de outubro de 1973, Caio escreve para Vera:

Sempre entre dois pólos que não me agradam: o desbunde de um lado, a frescura do outro. Fico no meio. Sinto falta de solidão, de silêncio. Estou um pouco angustiado por causa disso. Consigo manter apenas o quarto razoavelmente calmo e limpo, com velas acesas e incenso. Mas não tenho tempo para mim. É tudo demais pela metade, compartilhado. Não sei se agüento muito tempo mais. Tento conviver – e convivo – mas é, quase sempre, uma violação incrível. Tenho vontade de ter segredos outra vez. Guardo segredos pequenos – as coisas que penso ou sinto, pequenos acontecimentos que não descrevo à ‘comunidade’. (ABREU,2002,p. 454)

Virginiano formado pelas leituras de Clarice Lispector, Drummond, e o melhor da literatura psicológica e existencialista da década dos 50 e 60, Caio estava a meio termo, entre a pequena burguesia (como se diria) e os desbundados. Queria um designe novo para a vida, mas que incluísse algum conforto, descanso, solidão, segredos. Não conseguia diluir-se num coletivo. Qualquer que fosse ele: drogados, gays, brasileiros, etc. Solitário caminhante noturno.

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. Que ninguém tá curtindo. A gente tem uma porção de amigos brasileiros, todos legais, mas nenhum realmente próximo, é estranho. E eu não tô querendo viver como eles vivem – não tô conseguindo viver como eu gostaria – e não tenho coragem de ficar sozinho e tentar, você me entende? Acho que não. Eu vou levando, tenho horas de soluções drásticas, vou levando. Mas não sei até quando. Mesmo Nelson, que poderia ter uma certa importância nesse sentido, de impulsionar uma escolha – ou pelo menos dar força – mesmo ele, consegue não ter peso nenhum, não interferir, não modificar nada. E eu fico muito comigo mesmo nisso tudo – cada vez mais sufocado, mais necessitado que pinte um VERDADEIRO ENCONTRO com outra pessoa, seja em que

termos for. Parece que ou eu ou os outros não somos mais tão disponíveis . Será que estou fechando, perdendo a curiosidade? Eu não sei. Vou dormir. Amanhã te escrevo mais um pouco. Silvia não apareceu. Eu tava esperando me entender um pouco com ela. (ABREU, 2002, p. 456-457)

Em todos os textos o sabor de derrota e de autocrítica impera. Outro crônica da morte anunciada do desbunde é a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. Escrita entre Londres e Porto Alegre, *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, é talvez o mais conhecido texto teatral escrito pelo Caio. Nessa história de um grupo de squatter brasileiros, numa cidade não nomeada, que busca abrigo numa casa abandonada durante uma noite de tempestade, os sete (!) personagens parecem perfazer prismaticamente os arquétipos que rondavam as cabeças e os corações daquele momento. Antes do final enigmático numa espécie de apocalipse, Leo, o bodiado personagem do signo de Peixes, desmonta as fantasias escapistas dos companheiros:

paz e amor... paz e amor não são coisa nenhuma quando o que cerca você é lixo. Eu não acredito em você. Eu estou cansado desse seu esoterismo de bolso, dessas suas normas de bem viver à la Seleções Reader's Digest... (irônico) Se você vem e me diz: agora nós vamos viver juntos e ser felizes para sempre. Vamos ter girassóis no terraço, passarinhos na varanda, almofadas macias, vinhos e queijos todas as noites. Eu vou te amar muito, você vai me amar muito. Tudo bem, meu anjo. Mas eu pergunto: e quem é que vai lavar os pratos, quem vai varrer o chão, quem vai limpar a privada? Quem vai batalhar a maldita grana? Ou vamos estar tão ocupados em nos amar profundamente que não teremos que pensar nessas coisas? Não, não diga nada. Eu já sei: é baixo-astral pensar nessas coisas, não é? Pois baixo-astral para mim é o banheiro imundo, baixo-astral é o lixo, a pobreza, a fome. Amor para mim inclui lençóis limpos, banho tomado e barriga cheia. E isso eu não tenho. Nenhum de nós tem. Para mim, o mundo é uma grande lata de lixo e nós somos apenas moscas esvoaçando sobre essa merda toda. (ABREU,1997,p. 23)

O próprio título de “Lixo e purpurina” retoma esse mote dos farrapos de sonho: *junkies pesados, heroína, morfina, policiais rondando, paredes quebradas, sujeira, miséria. E as três idiotas fascinadas pelo horror, falando sem parar de Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison*. (ABREU,2001,p. 112).

A pobreza, o lado escuro da força. Talvez os moinhos de vento fossem realmente tão poderosos quanto os monstros míticos. Partir enquanto ainda é possível manter algo, nem que seja uma ilusão de beleza.

O professor de desenho me vê com um livro de reproduções de Magritte na hora do almoço e dia que Magritte pintava sonhos, e que é impossível ter sonhos às seis e meia da manhã numa estação de metrô. Me surpreendo arranjando energia para contestar. E digo no meu inglês péssimo se a

realidade nos alimenta com lixo, a mente pode nos alimentar com flores. Talvez porque eu mesmo tome o metrô todo dia às seis da manhã para fazer todas as conexões e chegar a Aldagate, com Magritte embaixo do braço. (ABREU,2001,p. 110)

Mas voltar também não é fácil. A relação com Vera se fortalecerá durante a viagem, chegam mesmo a sonhar com Ariel, um filho. Mas Caio quis realmente alguma vez na vida se casar? Em uma carta de década de oitenta ela contaria que uma vez leram-lhe a mão e prognosticaram que o preço da sua criatividade era a infelicidade amorosa: *Os escritores são seres muito cruéis, estão sempre matando a vida à procura de histórias. Você me ama pelo que me mata. E se apunhalo é porque é para você, para você que escrevo – e não entende nada.* (Pequenas e: 66).

Pouco antes de voltar para o Brasil Caio escreve uma carta definitiva à Vera.

[...] tenho medo de te ferir. Mas temos que ‘falar seriamente’. Desculpe, mas acho que sim, sem fantasia, sem comicidade. Me pergunto sempre se você não teceu em volta de mim uma porção de coisas irreais – se você não está projetando em mim qualquer coisa como um príncipe encantado – esperando a minha volta como quem espera uma salvação. Você diz que me ama. Eu digo que você não pode amar a uma pessoa com quem transou há três anos atrás, e que viu rapidamente num aeroporto, e que escreveu e recebeu cartas durante um ano. Verinha, sei lá, amor a gente transa cara a cara, corpo a corpo. Não sei se te amo. Saberei isso quando a gente se encontrar outra vez e começar a transar, e der certo ou não. [...]

Há também uma outra coisa muito séria que você não pesou bem até agora. E eu sou muito franco com você: tenho um componente homossexual muito forte. Até hoje, minhas relações heterossexuais sempre foram, sei lá, meio idiotas – porque realmente, afora 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 também me pergunto até que ponto você REALMENTE poderia aceitar isso em mim. Pense você mesma e procure ser muito honesta na resposta. (ABREU,2002,p. 462)

Como num poema de Drummond, aquele era um momento em que a vida era uma ordem. A vida apenas, sem mistificação. Não haviam mudado o mundo, não haviam conseguido mudar de fato nem suas próprias vidas. Apesar de terem feito tudo que fizeram, ainda eram os mesmos, vivendo quase como seus pais, como cantava o sucesso de Belchior na voz de Elis. Com o sabor do fracasso ardendo na boca, sabor que depois seria identificado com o sabor de morangos mofados, em mais uma imagem certa do Caio, era o momento de voltar pra casa. Recomeçar outra vez. Tantas quanto fosse necessário, e muitas seriam.

Sobrevoamos o Atlântico, a grande asa sob minha janela. Escrevo, escrevo. O ronco dos motores, as narinas cheias de casquinhas de sangue endurecido. Penso em Sylvia, em Estocolmo, irá mesmo para a Índia? E eu não fui, agora é tarde. Tenho medo, desde Londres as palmas de minha mão estão encharcadas de suor.

Meu Deus, não sou muito forte, não tenho muito além de uma certa fé – não sei se em mim, se numa coisa que se chamaria de justiça-cósmica ou a-coerência-final-de-todas-as-coisas. Preciso agora da tua mão sobre a minha cabeça. Que eu não perca a capacidade de amar, de ver, de sentir. Que eu continue alerta. Que, se necessário, eu possa ter novamente o impulso do vôo no momento exato. Que eu não me perca, que eu não me fira, que não me firam, que eu não fira ninguém. Livrai-me dos poços e dos becos de mim, Senhor. Que os meus olhos saibam continuar se alargando sempre. Sinto uma dor enorme de não ser dois e não poder assim um ter partido, outro ter ficado com todas aquelas pessoas.

Volta a pergunta maldita: terei realmente escolhido certo? E o que é o 'certo'? Digo que todo caminho é caminho, porque nenhum caminho é caminho. Que aqui ou lá – London, London, Estocolmo, Índia – eu continuaria sempre perguntando. Minhas mãos transpiram, transpiram. O nariz seco por dentro. Não quero escrever mais nada hoje. Um casal transa em pé no corredor sobre o Atlântico. O italiano a meu lado dorme com a mão no pau o tempo todo, será um costume latino?

A lua já se foi. As Plêiades, como dizia Safo, já foram se deitar. E eu vim-me embora, meu Deus, eu vim me embora. (ABREU,2001,p.126)

Momento de balanço das vivências, de fechar um capítulo e virar a página.

Os Sobreviventes

Aos Predadores da Utopia

*Dentro de mim
Morreram muitos tigres*

*Os que ficaram
No entanto
São livres.*

Lau Siqueira

PARA LER AO SOM DE (1975-1979)

- 1- The Dictators – Go Girl Crazy! (1975)
- 2- Aerosmith – Toys In The Attic (1975)
- 3- David Bowie – Young Americans (1975)
- 4- Gilberto Gil e Jorge Ben Jor- Gil e Jorge – Ogum Xangô (1975)
- 5- Neil Young – Tonight’s the Night (1975)
- 6- Bob Dylan – Blood on the tracks(1975)
- 7- Caetano Veloso – Jóia (1975)
- 8- Caetano Veloso – Qualquer Coisa (1975)
- 9- Patti Smith – Horses (1975)
- 10- Curtis Mayfield – There’s No Place Like American Today(1975)
- 11- Caetano, Gil, Gal e Bethaânia – Os Doces Bárbaros (1976)
- 12- David Bowie- Station to Station (1976)
- 13- Abba- Arrival (1976)
- 14- Rolling Stones – Black and Blue (1976)
- 15- Jorge Ben – Africa –Brasil (1976)
- 16- Parliament – Mothership Connection (1976)
- 17- Caetano Veloso – Bicho (1977)
- 18- Caetano Veloso – Muitos Carnavais (1977)
- 19- Gal Costa – Caras e Bocas (1977)
- 20- Talking Heads – Talking Heads: 77 (1977)
- 21- Caetano Veloso – Muito – Dentro da Estrela Azulada (1978)
- 22- Rolling Stones – Some Girls (1978)
- 23- Caetano Veloso e a outra banda da terra – Cinema Transcendental (1979)
- 24- Ângela Rô Rô – Ângela Rô Rô (1979)
- 25- Jorge Ben – Salve Simpatia (1979)
- 26- Pink Floyd – The Wall (1979)

I.

Pedras de Calcutá, o livro escrito pelo Caio depois da temporada européia, se não afirma a morte do sonho hippie, ao menos indica o seu estrangulamento. A repressão militar, internações psiquiátricas, individualismo e desencanto são temas que perpassam os contos que compõem o volume.

Em “Ate oito, minha polpa macia”, uma ex-hippie prestes a completar trinta anos (e lembremos que qualquer pessoa com mais de trinta anos é um canalha, inclusive você mesmo) divaga sobre o passado e as possibilidades de futuro:

ah, menina, o que foi que aconteceu com você? Eu não sei, não entendo. Roubaram minha alegria, é Tiamelinha quando foi para a clínica só dizia isso: roubaram minha alegria, é tudo uma farsa, aquele olho desmaiado. É tudo uma farsa, roubaram minha alegria. A primavera, o vento, esperei tanto por essa margarida, e veja só. Atrofiada. Aleijada. (ABREU, 1996 ,p. 26)

A metáfora da flor, mais especificamente da margarida, retorna. *N’O Ovo apunhalado*, ela já era uma presença intensa, chagando mesmo a protagonizar um conto “A margarida enlatada”. Mas enquanto que no *Ovo...* a margarida, num registro pop, é o símbolo da alienação e manipulação do comércio sobre os assuntos do espírito – o que também pode ser lido como uma crítica à racionalidade instrumental que ganhava força no clima eufórico do milagre brasileiro –, em *Pedras de Calcutá* a margarida é o aleijão em que se transformaram os sonhos e projetos na curva dos trinta.

Para o Caio voltar para Porto Alegre era sempre mais um recomeço. Necessários, mas cansativos, desgastantes. A volta dessa primeira estadia na Europa particularmente. Se lá havia pobreza e dificuldades também existia um clima de maior soltura e liberdade. Em 1974, no Brasil, o governo havia extinguido qualquer tipo de dissidência. Nas matas do Araguaia foram mortos os últimos “mártires” da luta armada, os hippies que haviam enfeitado a atmosfera claustrofóbica do final dos sessenta e começo dos setenta, se resumiam a meia dúzia de loucos resistentes na praia de Arembepe, norte da Bahia. A produção cultural que agitou os sessenta havia sido silenciada pela censura, que desde 1970 exercia-se previamente sobre toda produção cultural. Era o decantado vazio cultural.

Decorridos dez anos do Golpe, o sentimento geral era de desânimo. O fervor de 1968 ia longe. No cinema a produção de longa-metragens caíra de 51 filmes realizados em 1968 para 37 em 1973. Nesses dez anos 452 peças foram censuradas previamente ou retiradas dos palcos pouco tempo depois da estréia. O aumento de 50% na edição de livros e folhetos devia-se

mais a uma literatura erótica ou digestiva, vulgarmente comercial, que a grandes romances ou livros de poesia.

Zuenir Ventura, numa série de artigos para a revista *Visão* vai documentar esse momento:

Transformar em possibilidade o que já é realidade é a primeira reação da impotência diante das insuportáveis situações de impasse. Qualquer organismo doente resiste em reconhecer a própria doença quando esta representa perigo ou ameaça. Nesses casos, protelar o autodiagnóstico, escamotear as causas e adiar o tratamento são reações ‘naturais’. O que não tem remédio, remediado está.

Os observadores da nossa cultura vêm há muito tempo diagnosticando sintomas que revelariam um estado não muito saudável do nosso corpo cultural, provocado por várias causas. Eleger entre elas a censura como única é um exagero talvez tão perigoso quanto minimizar os seus efeitos e aceitá-la como um mal necessário, capaz, inclusive, não de dificultar, mas de estimular a criação, sob o pretexto de que as grandes obras se construíram por causa da adversidade e do sofrimento, e não apesar delas. Essa tese semimasoquista encontra sustentação no fato de que num primeiro momento, a ação da censura não impede a criação, mas apenas sua manifestação, embora logo depois seus efeitos colaterais, imperceptíveis à primeira vista, acabem inoculando a criação na medida em que não pode manifestar-se. E esse processo é tão insidioso que as dores de cabeça que a censura externa provoca são até salutares em comparação com o torpor que produz depois, ao injetar no organismo, sob a forma de medo, o seu contagioso sucedâneo: a autocensura.

Afirmar que esse mal tomou conta da cultura brasileira talvez fosse um diagnóstico alarmista, mas encará-lo como se encara o câncer, como hipótese distante e improvável, não é certamente a teurapêutica mais realista, seja para o paciente, seja para o agente da doença, isto é, para os que fazem cultura e para os que impedem que ela seja feita. (VENTURA, 2000.p. 55-56)

Era o sufoco. Chico Buarque em entrevista à então jovem repórter Ana Maria Bahiana se declarava “ex-compositor”. Cacá Diegues denunciava as “patrulhas ideológicas” que davam batidas nas mentes dos artistas.

Escrito em 1975, mas publicado apenas em 1995, “Loucura, Chiclete e som” mimetiza bem essa atmosfera. Nas palavras do próprio Caio, esse conto *marca com decisão a ruptura com o sonho hippie*. Num simulacro de roteiro cinematográfico, mais um inomeado personagem sofre a ressaca pós-desbunde:

Olhar a cara branca no espelho do banheiro sem sentir nada, olhos inchados de tanto dormir um terço sono, outro de álcool e maconha, outro de entressono, cataléptico na cama, o pau quente, coceiras, sombras passando na cabeça, esse porão mofado onde caminha sem bússola no escuro, os cabelos continuam caindo, cravos na ponta do nariz, escovar os dentes,

comprar uma escova nova, tek dura, manchas de cigarro, ir no dentista, como se chama mesmo? coroa, me bota aí uma coroa no primeiro pré-molar superior direito, a velha disse que paga, quebrei naquela trip de anfeta já faz tanto tempo, o dentista fez uma arrumação porca e perguntou assim e-aí-continua-muito-louco-bicho? ele faz o enturmado, o puto, vezenquando tem essas intimidades, o diabo é que ninguém mais usa essas gírias, todos, todos caretas. (ABREU, 2002, p. 75)

Sem planos ou projetos, o personagem vaga pela casa paterna tendo diante de si mais um dia inteiro para inventar:

Apanhar o jornal, atravessar outra vez a sala vazia, abrir a porta da rua, sentar nos degraus do jardim, grama crescida, merda de cachorro, gatos noturnos, matagal de marias-sem-vergonha, muro branco, portão de ferro, rua, mormaço frio. Abre o jornal, o de sempre, o Líbano, cessar-fogo, quinze mortos na Argentina, seqüestro da atriz pornô, o leite, a gasolina, o rio podre, Martes, sondas – nenhum conhecido hoje na crônica policial, todo mundo dançando, tudo bem. Acende outro cigarro e tosse e cospe, bolinhas pretas viscosas na palma da mão, sem cheiro, OK os pulmões resistem, eu resisto, o planeta resiste, tudo resiste. O pai passa até o portão, olha em volta sem dizer nada, não existimos, duas realidades paralelas, dois ectoplasmas de sessões diferentes, fuma fuma fuma, joga a ponta acesa no canteiro, a brasa cai sobre uma folha, imagina que a planta sente dor, A vida secreta das plantas, essas coisas, diz que pois é, os vegetais, vai saber. Olhar a brasa acesa incendiando a folha até o rombo, depois o sol, uma nuvem se afasta e o sol bate claro, duro na sua cara branca, nos seus cabelos caindo, nos seus olhos inchados. Tira o tênis, as meias, estende os pés para o sol, as coceiras no corpo, a pele seca, o frio, este inverno que não termina nunca, ninguém passa cantando na rua, a velha do outro lado espia, o carteiro passa sem deixar nada e o cachorro late para o carteiro negro, racista esse cão, o retratinho do dono, pensa olhando o pai, não, nenhuma carta, mas de quem, se todos foram embora para Londres, Paris, Nova York, Salvador ou Machu-Pichu. (ABREU,2002,p.77)

A lembrança do pique de outros momentos, também difíceis, mas que mantinha ao menos o desejo de transformação.

Mas não, não era assim, em casa um bode mas você saía e via as pessoas e daí esquecia, todo mundo numa boa, agora em casa um bode, na rua é outro bode, na casa do teu amigo é mais um bode, um pirou, outro morreu de overdose, outro em cana. (ABREU, 2002, p. 78)

Um sentimento de exaustão e fastio, indisponibilidade geral.

Black Sabbath? ah, não, tô entupido de rock, pega um jazz, até MPB serve, escolhe aí, porra. Fica quente assim, um grudado no outro, e por que não, cadê o Gilson? no banheiro, cara, deve estar chupando o peru do loiro ou

cheirando pó, nem apresenta, ninguém apresenta mais nada, se quiser tem que ir à luta, ah, esquece, dá muito trabalho. (ABREU,2002,p. 79)

Habilmente Caio constrói a seqüência final, que corresponde ao começo da manhã ao dia seguinte em que acompanhamos o personagem, como o despedir-se da “festa”, em que o personagem havia passado a noite. Tal efeito intensifica a metáfora de fim-de-festa (em vários sentidos) que perpassa o conto.

No espelho cabelos caindo, olhos inchados na cara branca, a culpa é deles que deixaram tudo torto assim ou é a gente mesmo que está envelhecendo sem achar outra coisa, hein, cara? Abrir o chuveiro, a água pinga gotas geladas contra os mosaicos do piso, harmonizando primeiro com as batidas do coração, depois com as contrações do estomago. Levanta a tampa cor-de-rosa da privada, num salto o estomago sobe até a garganta escura ardida de cigarros, de palavras, de cervejas. Apenas curva a parte superior do corpo, e vai caindo devagar, os braços enlaçados a louça colorida como se fosse o corpo de Sônia Braga, cabeça enfiada no vaso, dedo na garganta. Bem fundo - imaginar, imaginar -, bem fundo. Então vomita vomita vomita vomita vomita vomita vomita. Sete vezes, feito um ritual. Amanhã tem mais. (ABREU,2002, p. 81)

Ao espelhar o começo e o fim do conto, Caio sugere um círculo de apatia onde o personagem se movimentaria. Pessoalmente o Caio não diferia muito da caracterização dessa personagem. Na volta da Europa mergulhara numa trip depressiva que se arrastou durante o final de 1974 e parte de 1975.

Desempregado, com um livro premiado mas que encontrava dificuldades de edição, sem conseguir encontrar uma linguagem com que se comunicar com quem tinha ficado no Brasil, confuso e solitário assim era o Caio Fernando Abreu modelo 74-75.

A relação que vinha mantendo por carta com Vera Antoun, durante os últimos três anos, alimentada principalmente de fantasias escapistas e projetos de futuro, chegara a um momento de definição. Definições com que o Caio, não podia ou queria arcar. Escreve ele em julho de 1974 para Vera:

Sua mãe acertou em cheio num ponto, eu acho. É verdade que estou morrendo de medo do amor que você sente por mim. Mas não é só isso. Também ando com muito medo das pessoas todas. Eu sei disso. Londres deixou marcas fundas. Também tenho um outro problema, sério. Objetivo. Externo. Eu estou precisando ‘ganhar a vida’ de alguma maneira. Eu parei de estudar. Eu não tenho especialização nenhuma em nada (nem quero). Eu não voltaria à faculdade. Eu não me submeteria a qualquer trabalho. E preciso. Minha mãe tem agüentado a barra, mas eles estão com mil problemas financeiros, e não é justo, no mínimo não é justo. E eu não agüento mais cidade, você me entende? Além disso há a barra de voltar. Eu

mudei. Tenho saído e olhado e às vezes encontro algumas pessoas. Tudo me parece muito ruim. As pessoas estão quase todas saindo ou entrando em clínicas (é um fato, poderia enumerar casos e nomes, se você os conhecesse). Me sinto perdido no mundo. Ou dentro de mim, seja. A perspectiva de fazer 26 anos em setembro me assusta: de repente já estou no fim dos 20 e não tenho nada do que as pessoas costumam ter nessa idade. Tenho planos, claro (todo mundo tem). Mas objetivamente estou aqui sem nada à minha frente. O momento futuro é uma incógnita absoluta. Eu não posso pensar ‘não, daqui a um ano eu vou pro campo ou eu me caso ou me formo ou vou à Europa’. Eu não sei. fico esperando que pinte uma coisa, naturalmente. E essa falta de ação me esmaga um pouco. (ABREU,2002,p. 472-473)

Caminhos cruzados. Cansaço e esperança. A esperança (à espera de algo) que parece nunca abandonar o Caio. Em quase todos os livros essa característica também pode ser percebida. Uma afirmação da potência da vida, apesar de. Numa entrevista, para um canal de televisão, pouco antes de morrer ele atribuiria essa fé no que virá, a uma espécie de deformação adquirida pelo o hábito do cinema “tem sempre um beijos triunfal antes que suba os créditos”.

Para me dar força, escrevi no espelho do meu quarto: ‘Tá certo que o sonho acabou, mas também não precisa virar pesadelo, não é?’ É o que estou tentando vivenciar. Certo, muitas ilusões dançaram – mas eu me recuso a descrever absolutamente de tudo, eu faço força para manter algumas esperanças acesas, como velas. Também não quero dramatizar e fazer dos problemas reais monstros insolúveis, becos-sem-saída. Nada é muito terrível. Só viver, não é? A barra mesmo é ter que estar vivo e ter que desdobrar, batalhar um jeito qualquer de ficar numa boa.o meu tem sido olhar para dentro, devagar, ter muito cuidado com cada palavra, com cada movimento, com cada coisa que me ligue ao de fora. Até que os dois ritmos naturalmente se encaixem outra vez e passem a fluir. Porque não está fluindo. (ABREU,2002,p. 474)

Para tentar fazer as coisas fluírem Vera ainda vai à Porto Alegre de férias. Como num verso de Drummond “[..] talvez fosse azul não houvesse tantos desejos”. O peso das expectativas, soma-se à depressão em que o Caio se encontrava, além do fato de existir uma distância grande entre o Caio das cartas e o Caio da vida real. No papel o Caio era mais doce, frágil e acessível. Duas semanas depois, Caio e Vera sentiam-se livres para buscar outros caminhos.

II

Fim é também começo. E 1974 é o começo do fim. Em 14 de março, o General Ernesto Geisel era o quarto presidente brasileiro (excetuando-se a trina presidência, de quando da doença de Costa e Silva) imposto pelo comando das forças armadas. Irmão mais novo do todo-poderoso Orlando Geisel, o “Alemão”, como era chamado quando jovem, ajudou a construir a ditadura e agora está disposto a desmontá-la. Conhecedor da anarquia política e militar que imperara nos últimos dez anos, acreditava que só o fortalecimento do executivo, e para tanto do legislativo e do judiciário conseqüentemente, poderia resolver aquela bagunça. Para acabar com a bagunça, a principal medida profilática seria exterminar com a tortura. Instituída como política de Estado, a tortura o enfraquecia por diversos motivos como, por exemplo, o fato de que as liberdades absolutas concedidas ao exército (e à polícia) criavam um mercado negro de prêmios e gratificações, potencializando o poder de mando e desmando do próprio exército (e da polícia) .

Fala-nos Elio Gaspari:

O problema do exército era tortura. O problema da tortura estava na indisciplina do aparelho de segurança e informações. O problema de indisciplina desse aparelho era a anarquia instalada no Exército. Transformada em política de Estado, a tortura derivava da anarquia dos primeiros meses da ditadura e produzia um novo tipo de desordem. O desembaraço do aparelho repressivo desmoralizava o governo e suas práticas bloqueavam-lhe a iniciativa política. Vale lembrar que desembaraço não significava poder paralelo ou maquinações clandestinas. Todos os torturadores eram funcionários públicos no exercício de suas funções, a tortura lhes dava gratificações e mimos burocráticos, como, por exemplo, a Medalha do Pacificador, comenda do Exército espetada no paletó do delegado Sérgio Fleury, dono dos porões paulistas, e de quase todos os oficiais que comandavam interrogatórios nos DOI. A tese segundo a qual as violências e mortandades foram obra de oficiais agindo à margem da estrutura do Estado é falsa. Covarde mistificação. Os torturadores eram agentes qualificados do governo. Se em alguns episódios mostraram-se indisciplinados, esse era um problema que a ditadura tinha comprado ao supor que poderia resolver o conflito político por meio da violência. (GASPARI,2002,p.15-16)

Em 1974 também, em novembro, o MDB, partido que congregava todas as possibilidades de oposição política naquele momento, deu uma surra no Arena, partido governista, elegendo 17 dos 22 senadores e fazendo a maioria na Assembléia Legislativa no Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Acre. Some-se a isso um lento, seguro e gradual abrandamento da censura e começamos o processo de remobilização da sociedade brasileira.

Mobilizar-se no fim da década de 1970 era bem distinto de mobilizar-se no fim da década de 1960. Os estudantes eram outros, o proletariado era outro e os intelectuais também. Os estudantes eram parte da explosão demográfica, principalmente nos grandes centros, onde imaginava-se viviam 70 milhões de pessoas. Crianças quando do golpe, em sessenta e quatro, chegavam ao debate público, libertos de uma série de derrotas e ideologias que marcavam as gerações anteriores. Percebiam com suspeita tanto a moral da situação, quanto da oposição.

O proletariado trágico e lírico projetado no CPC da UNE e congêneres, agora era um ativo movimento, com vagos ecos da teoria socialista, orientados num sentido de sindicalismo de negócios norte americano *combativo, apolítico, solidamente plantado na empresa, tecnicamente preparado para resolver os problemas gerais e específicos de seus representados* (GASPARI,2000,p.23) e com alto poder de barganha. Um dos efeitos do milagre econômico foi a formação de um núcleo trabalhador, ligado à indústria metalúrgica no ABC paulista, extremamente atuante.

Os intelectuais derrotados em 1964 e 1968, num processo auto-reflexivo abandonavam as grandes narrativas totalizantes (que suspeitavam também serem totalitárias) e passavam a descobrir instâncias políticas insuspeitadas no cotidiano. Se 1968 naufragara politicamente, culturalmente o mundo ainda vivia sob seu assombro. Dissolvida a atmosfera contracultural, as questões ligadas à sexualidade, religiosidades, meio ambiente, drogas, novas formas engajamento... ganhavam uma nova emergência.

Mas não ficávamos nisso.

Uma série de máscaras apropriadas no momento do desbunde passavam a exigir atenção às suas especificidades. Os ícones da marginalidade anti-burguesa (negros, gays, travestis, índios) começavam a buscar instâncias que os legitimasse politicamente. Esses novos (?) sujeitos históricos surgidos do refluxo da contracultura, vão engrossar o coro de auto-críticas e revisões que dominavam a cena pública nesse momento.

As “minorias”. Para a direita era coisa de viado, sapatão e maconheiro. Para grande parte da esquerda, era uma luta secundária, algo a se pensar depois da revolução. Com a volta dos exilados, a partir de julho de 1979, essas questões ganham novas cores com as idéias e as vivências trazidas, principalmente, da Europa.

Em depoimento de João Silvério Trevisan, amigo do Caio nesse período e um dos principais escritores e ativistas da causa gay, sobre o nascimento de um movimento gay organizado no Brasil, temos um plano geral desse momento:

Pode-se dizer que a eclosão do Movimento de Libertação Homossexual no Brasil faz parte de uma (vã) tentativa de se abrir para o mundo, buscando dialogar com seu tempo. Com o abrandamento, a partir de 1975, do mais recente ciclo ditatorial brasileiro, começou a esboçar-se entre nós um novo movimento de cosmopolitização. O golpe militar de 1964 tinha em suas entranhas um nem sempre secreto teor nacionalista – xenofóbico que, aliás, a esquerda daquele período compartilhava com gosto – não obstante as graves diferenças entre os dois pólos ideológicos. Paradoxalmente, a compulsória modernização deste período da vida brasileira ocorreu, no terreno cultural, por força dos próprios militares que, ao provocar o exílio de inúmeros intelectuais, colocaram-nos em contato brutal com o mundo. Quando esses personagens começaram a voltar, graças à anistia instaurada em 1979, trouxeram consigo vivências que haviam absorvido em suas forçadas temporadas longe do lar. Foi assim que nos chegou, por exemplo, o eurocomunismo. Assim nos chegaram as inquietações ecológicas, feministas e anti-racistas tal como vicejavam, àquele período, em países capitalistas avançados – Estados Unidos, França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Suécia. No mínimo, isso fazia parte daquele gesto canibalesco – tão comum na vida brasileira – de digerir o estrangeiro para garantir uma identidade periclitante. Não por acaso: a possibilidade de modernizar-se implica uma maneira muito brasileira de sobreviver; ou seja, estar sempre correndo do prejuízo de ontem, como se o presente fosse uma realidade a ser conquistada contra o passado. (TREVISAN,2000,p. 336)

Mais adiante ele continua:

[..] em 1978, grupos de mulheres, ainda muito sufocadas pelo alinhamento partidário de esquerda, começavam timidamente a incursionar por temas sacrílegos como sexualidade e aborto, já dentro de uma orientação crescentemente feminista. E tentavam impor uma autonomia metodológica em suas discussões, que foram se ampliando em torno da criação de alguns jornais e com achegada das exiladas. Também os negros iniciavam as primeiras investidas para discutir o racismo, cultura e organização da população negra fora do círculo de ferro dos partidos e centralismos da velha esquerda. Ao mesmo tempo, alguns sérios desastres ecológicos – rios envenenados, crianças nascidas sem cérebro por excesso de poluição, devastação avassaladora da Amazônia e o babilônico plano nuclear brasileiro, iniciado às escondidas pela ditadura militar – começaram a impulsionar diversos núcleos de ativismo ecológico. Um pouco às tontas, a esquerda ortodoxa enfiava tudo isso dentro do rótulo vago e finalmente depreciativo de ‘luta das minorias’. Na verdade, tudo isso representava problemas inéditos e não cabia mais em suas palavras de ordem, que valiam como dogmas. Se, para essa esquerda, a sexualidade e o racismo eram temas incomodamente discutidos fora dos parâmetros da luta de classes (ou ‘luta maior’, em sua gíria), o aborto podia criar desagradáveis atritos com a Igreja Católica progressista, sua aliada. Mais ainda: a questão da tecnologia nuclear despontava como um dado fundamental da geopolítica continental, na medida em que as investidas nucleares do Brasil e Argentina podiam significar uma ruptura da hegemonia imperialista americana, inclusive possibilitar o acesso à bomba atômica que os Estados Unidos tanto temiam. Portanto, do ponto de vista da esquerda ortodoxa, as chamadas ‘minorias’ apresentavam temas espinhosos. E, para nós das ‘minorias’, a sensação era de estar sendo prensado num círculo de ferro, à direita e à esquerda. (TREVISAN,2000, p. 338)

Continuemos com o João Silvério:

Queríamos propositadamente deixar de lado as históricas e estéreis discussões políticas onde se programavam a revolução do outro, o que significava que, desde o início, estávamos preocupados em não mais separar as esferas públicas e privadas, o crescimento da consciência individual e a transformação social. Sabíamos por exemplo, que muitos militantes de esquerda afundavam-se num ativismo político como resultado de uma refinada repressão sexual. Num artigo assinado coletivamente pelo grupo, considerávamos as trepadas como atos políticos, mesmo porque nossa atuação política devia ‘estar cheia de ternura que tínhamos aprendido fora e debaixo dos lençóis’. Começamos a pensar, de início timidamente, no prazer como um direito legítimo de qualquer cidadão; especialmente em se tratando de um país de grande pobreza como o Brasil, queríamos crer que a miséria não neutralizava a alegria. Estimulávamos as manifestações de ternura e fraternidade entre nós, os participantes, e contestávamos tanto as lideranças quanto a representatividade do tipo parlamentar. Além disso, já brotavam temas ligados à quebra de papéis sexuais, à ruptura do modelo heterossexista de relacionamentos amorosos e a polivalência amorosa como proposta potencialmente transformadora. (TREVISAN,2000,p.340)

Por fim:

Para gente ligada ao movimento estudantil, era difícil compreender que aquele grupo informe e inquieto encontrava-se assim justamente porque estava fermentando novas idéias sobre práxis política. Quanto a isso, havia uma crescente preocupação de contestar o ativismo como forma de busca e exercício de poder. Mesmo às tontas, o então incipiente grupo buscava contestar as próprias questões do poder, ciente de que nossa sexualidade (nossa terra de ninguém) estava sofrendo um controle social inerente a qualquer forma de poder disputado e conquistado. Para um período que ainda obedecia aos ecos da revolução de estilo comunista, tal proposta soava muito atrevida, quando vinda de companheiros esquerdistas, pois contestava a legitimidade das autodenominadas vanguardas de esquerda tomarem o poder ‘em nome do povo’. Queríamos ser plenamente responsáveis por nossa sexualidade, sem ninguém falando em nosso nome. E, na época, isso não era pouco. (TREVISAN,2000,p.341)

Acredito que o depoimento do João Silvério Trevisan sintetiza com clareza os caminhos que se abriam a uma parte dos egressos da contracultura e expõem com nitidez os debates que construiriam o momento seguinte, o pós-tudo.

III

Apesar do Caio Fernando Abreu, nunca haver sido um militante, no sentido restrito de engajamento numa causa política qualquer, acredito que essa atmosfera de abertura de espaços, tenha o influenciado a se aventurar em textos que acentuasse marcas identitárias, em especial a questão gay.

Em todos os livros do Caio encontramos personagens ou atmosferas homoeróticas, desde o Mauricio, protagonista do seu primeiro romance *Limite branco* até a desmunhecadíssima Jacira de *Onde andará Dulce Veiga?*. No entanto, ousou afirmar que só a partir de *Morangos Mofados* essa temática vai encontrar abrigo na obra do Caio. Até então a questão (homo)sexual, quando muito, intensificava um certo sentimento de inadequação existencial das personagens (uma exceção, talvez, seja o conto “Caçada”, publicado em *Pedras de Calcutá*). Mas em geral nem isso. Era apenas um dado a mais na caracterização das personagens. Acredito que isto se deve não apenas à censura daquele momento, ou pudor do Caio, mas também a uma leitura da sexualidade como um traço importante, distintivo na formação do sujeito (por isso a sugestão ou explicitação das preferências sexuais da personagem) mas não fundamental: isto é, a sexualidade não seria, a priori, definidora do modo de ser e estar no mundo do sujeito, um núcleo duro em torno do qual se formaria uma personalidade.

Ítalo Moriconi, toca essa questão lindamente, num ensaio comemorativo de quando dos dez anos de falecimento do Caio, realizados em 2006:

O dilema do Caio e desse novo discurso está no caráter paradoxal da condição homossexual. Esta é ao mesmo tempo lateral e central na definição da identidade. É certo que a condição homossexual define o ser sexual e afetivo de uma pessoa, mas é certo também, talvez contra Freud e o senso comum contemporâneo, que a identidade sexual e afetiva não define inteiramente o ser de uma pessoa. A dor-delícia de ser uma pessoa se define por aquilo que ela faz, em todas as esferas do cotidiano, muitas vezes conflitantes entre si. Mais importante que a identidade na definição do ser é a constelação existencial. (MORICONI, In: www.cronopios.com.br)

Para alguém que havia se tornado adulto durante a emergência da contracultura, a sexualidade era um terreno fundamental de experimentação. Mais importante (e charmoso) que definições de qualquer ordem era a eterna indefinição das possibilidades de estar aberto ao outro, fosse ele quem fosse. Nesse sentido é muito interessante se perceber como os movimentos identitários, fecundados na orgia contracultural mas nascidos do refluxo dela, ao

mesmo tempo que aprofundam certas questões parecem desmentir outras. Enquanto a vanguarda desbundada pregava a *libertação do potencial homoerótico de cada um* (verdade tropical: 479) reforçando uma desidentificação de toda ordem, o nascente movimento gay estimulava uma política de visibilidade e engendrava, muitas vezes, modelos tradicionais de masculinidade, com uma postura mais claramente integradora que contestatória.

Dentro da lógica da contracultura,

criar conceitos fechados de homossexual (ou bissexual) acabariam servindo mais aos objetivos de normatização do que a uma real libertação da sexualidade, inclusive por incentivar diretamente a política de gueto, do separatismo e do racismo sexual, numa discriminação às avessas. (TREVISAN,2000,p. 36)

Tal postura apontava para um mundo pansexual, polimorfo. Da indiferenciação. Onde, idealmente, tanto o objeto de desejo, quanto a construção desse objeto se estruturasse sob um borramento de conceitos e modelos anteriores ao encontro com esse objeto. O objeto não dissolve sua problemática, mas a reafirma numa economia distinta dos binarismos estruturadores da lógica cartesiana.

A partir de *Morangos Mofados*, esse pressuposto se mantém, mas nuançado por desleitura dos modelos de sexualidade, ou de expectativas em relação a esses modelos. Acredito que o texto que melhor explicita essa posição contracultural da sexualidade na obra do Caio seja o conto “Aqueles dois”, do volume *Morangos mofados*. Embora editado apenas em 1982, pela coleção “cantadas literárias” da editora brasiliense, o conto foi escrito em fins dos anos 70.

A “história de aparente mediocridade e repressão” narra o encontro entre dois rapazes, Raul e Saul, um vindo do norte o outro do sul, e sua amizade no “deserto de almas” de uma repartição pública. Raul e Saul, no entanto, não possuem nada do universo hippie. Não são desbundados, não usam drogas (salvo álcool e cigarro), nem estão empenhados na revolução diária do seu próprio cotidiano, muito pelo contrário: são dois jovens empregados numa burocrática repartição. Onde entre cigarros, cafezinhos e processos gastam seus dias.

Raul tinha um ano a mais que trinta; Saul, um a menos. Mas a diferença entre eles não se limitavam a esse tempo, a essas letras. Raul vinha de um casamento fracassado, três anos e nenhum filho. Saul, de um noivado tão interminável que terminara um dia, e um curso frustrado de arquitetura. Talvez por isso, desenhava. Só rostos, com enormes olhos sem íris nem pupilas. Raul ouvia música e, às vezes, de porre, pegava o violão e cantava,

principalmente velhos boleros em espanhol. E cinema os dois gostavam. (ABREU,1995,p. 134)

O subtítulo do conto (história de aparente mediocridade e repressão) já brinca com as perspectivas de leituras da narrativa, podendo o “aparente” ser tomado tanto como “evidente”, ou seja ‘história de evidente mediocridade e opressão’, quanto como suposição inicial por fim negada pelo desenrolar dos acontecimentos, ou seja ‘história que aparenta mediocridade e opressão’.

Eram dois moços bonitos, todos achavam. As mulheres da repartição, casadas, solteiras, ficavam nervosas quando eles surgiram, tão altos e ativos, comentou de olhos arregalados uma secretária. Ao contrário dos outros homens, alguns até mais jovens, nenhum deles tinha barriga ou aquela postura desalentada de quem carimba ou datilografa papéis oito horas por dia.

Moreno de barba forte azulando o rosto, Raul era um pouco mais definido, com sua voz de baixo profundo, tão adequada aos boleros amargos que gostava de cantar. Tinham a mesma altura, o mesmo porte, mas Saul parecia um pouco menor e mais frágil, talvez pelos cabelos claros, cheios de caracóis miúdos, olhos assustadiços, azul desmaiado. Eram bonitos juntos, diziam as moças, um doce de olhar. Sem terem exatamente consciência disso, quando junto os dois aprumavam ainda mais o porte e, por assim dizer, quase cintilavam, o bonito de dentro de um estimulando o bonito de fora do outro e vice-versa. Como se houvesse, entre aqueles dois, uma estranha e secreta harmonia. (ABREU,1995,p. 135-136)

O movimento de aproximação (re)conhecimento dos personagens se dá através da identificação de uma sensibilidade afim, o que nesse caso se processa através do cinema.

Cruzavam-se silenciosos mas cordiais, junto a garrafa térmica do cafezinho, comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam as suas mesas. Muito de vez em quando um pedia fogo ou um cigarro ao outro, e quase sempre trocavam frases como tanta vontade de parar, mas nunca tentei, ou já tentei tanto, agora desisti. Durou muito tempo, aquilo. E teria durado muito mais, porque serem assim fechados, quase remotos, era um jeito que traziam de longe. Do Norte, do Sul, de dentro talvez.

Até um dia em que Saul chegou atrasado e respondendo a um vago que-que-houve contou que tinha ficado até tarde assistindo um velho filme na televisão. Por educação, ou cumprindo um ritual, ou apenas para que o outro não se sentisse mal chegando quase às onze, apressado, barba por fazer, Raul deteve os dedos sobre o teclado da máquina e perguntou: que filme? Infâmia, Saul contou baixo, Audrey Hepburn, Shirley MacLayne, um filme muito antigo, ninguém conhece. Raul olhou-o devagar, e mais atento, como ninguém conhece? eu conheço e gosto muito, não é aquela história das duas professoras que. Abalado, convidou Saul para um café, e no que restava daquela manhã muito fria de junho, o prédio feio mais do que nunca parecendo uma prisão ou clínica psiquiátrica, falaram sem parar sobre o filme.

Outros filmes viriam nos dias seguintes, e tão naturalmente como se alguma forma fosse inevitável, também vieram histórias pessoais, passados, alguns sonhos, pequenas esperanças e sobretudo queixas. Daquela firma, daquela vida, daquele nó, confessaram uma tarde cinza de sexta, apertado no fundo do peito. (ABREU, 1995, p. 136-137)

A eleição do cinema como espaço de (re)conhecimento entre os personagens não é fortuita. Para o Caio Fernando Abreu o cinema é o lugar da fantasia, da fuga, da possibilidade de ilusão redentora do cotidiano árido, do sublime por excelência. Por extensão a identificação entre eles a partir (ou através) do cinema, os contamina dessa atmosfera lúdica, ou de resistência afirmativa, apartando-os dos autômatos e destituídos de alma, funcionários da repartição.

O filme escolhido como marco zero da relação entre os personagens segue a mesma lógica. *The Children's Hour* é um filme de 1961, dirigido por William Wyler e baseado na peça teatral homônima de Lillian Hellman, que já tinha sido adaptada para o cinema mais de vinte anos antes pelo próprio diretor. Em uma escola particular para meninas da Nova Inglaterra, uma menina rica, mimada e despeitada, Mary Tilford, é castigada após ter sido pega em uma mentira. Pressionada pela avó, uma das matriarcas da cidade, ela acusa as duas professoras que dirigem a instituição, Karen Wright e Martha Debie, de manterem um relacionamento lésbico. Segundo ela, Martha estaria com ciúmes do relacionamento de Karen com o Dr. Joe Cardim, médico da cidade. A avó acredita na menina e tira-a da escola. A notícia se espalha e em poucos dias a escola fica entregue às moscas. O médico é despedido do hospital por apoiar as professoras. As duas decidem então abrir um processo contra calúnia que chega as páginas dos jornais de todo o país e transforma a vida das professoras em um inferno.

Se o filme inicial parece prenunciar a narrativa por vir, uma série de referências (canções, músicos, pintores, quadros e obviamente filmes) que o Caio, vai salpicar por todo texto, parecem, ao mesmo tempo, sugerir climas e afirmar um certa sensibilidade, digamos, homoerótica. Denílson Lopes, num ensaio sobre *Onde andaré Dulce Veiga?* e um cinema ligado ao sublime, publicado no belo *O homem que amava rapazes*, aponta um “despudorado sentimentalismo” na obra do Caio. Sentimentalismo este que ecoaria um

fascínio que o melodrama exerce junto a um público feminino mas também junto a um público gay, criando um espaço paradisíaco, de férias na praia, em que as emoções não são corroídas pela ironia, mas suavizadas num espaço de artifício, como num cenário de filme hollywoodiano, repleto de músicas sentimentais e falas espirituosas. (LOPES, 2002, p. 217).

Outro traço de união entre os personagens é uma certa frustração em relação aos seus passados amorosos, mas não só em relação a eles, um fastio de tudo. Cansaço das mulheres e suas intraduzíveis tramas, emprego, governo, enfim, da escritura geral da vida. Frustração e cansaço compartilhados também com os protagonistas de “Madrugada”. Publicado em *Inventário do ir-remediável*, *Madrugada* é um duplo de “Aqueles dois”, com a diferença que no primeiro conto nem os personagens nem a trama é tão desenvolvida. Em “Madrugada” dois homens, levemente alcoolizados, se encontram num bar, e ajudados pelo álcool e o desalento compartilhado, desenvolvem uma instantânea e febril amizade.

Em “Madrugada”:

Estavam sós. A mulher de um estava viajando; o outro não tinha mulher. Mas tinha noiva, e desconfiava que ela o andava traindo. O outro maravilhou-se com a coincidência, pois tinha quase certeza ser a viagem da mulher apenas um pretexto para encontrar com o amante. Unidos na mesma dor-de-cotovelo, sua amizade esquentou a razão de cem graus por segundo. Ambos estavam insatisfeitos nos respectivos empregos. Operários, planejavam greves, piquetes, sindicatos, falaram mal do governo. Um deles, que tinha lido uma frese de Marx num almanaque, citou-a com sucesso. E o engajamento era outro elo a reforçar a corrente já sólida que os unia. De elo em elo, ligavam-se cada vez mais. (ABREU,1996, p. 125)

Em “Aqueles dois”:

Uma noite, Raul pegou o violão e cantou ‘tu me acostubraste’. Nessa mesma festa, Saul bebeu demais e vomitou no banheiro. No caminho ate os táxis separados, Raul falou pela primeira vez no casamento desfeito. Passo incerto, Saul contou do noivado antigo. E concordaram, bêbados, que estavam ambos cansados de todas as mulheres do mundo, suas tramas complicadas, suas exigências mesquinhas. Que gostavam de estar assim, agora, sós, donos de suas próprias vidas. Embora, isso não disseram, não soubessem o que fazer com elas. (ABREU,1995,p. 137)

Esse fastio não representa uma negação da heterossexualidade (ainda que inconsciente no caso dos personagens) mas uma recusa de determinado horizonte existencial estreitamente convencional (no qual se pode incluir a heterossexualidade, ou os papeis sócias relacionados a ela) em favor de uma possibilidade vislumbrada no outro. Uma possibilidade de acolhimento, entrega utópica, agora não mais assentada em grandes projetos políticos ou existências, mas corporificada no outro.

Com a lucidez dos embriagados, haviam-se reconhecido desde o primeiro momento. Ou talvez estivessem realmente destinados um ao outro, e mesmo sem o álcool, numa rua repleta saberiam encontra-se. O fulgor nos olhos e a

incerteza intensificada nos passos fora a pergunta de um e a resposta do outro. (ABREU,1996,p. 124)

Em “Aqueles dois” os encontros fortuitos na copa, para tomar um cafezinho e fumar um cigarro acabam se tornando um momento prazeroso, os melhores de todo o dia. Entre um encontro e outro vão estreitando a relação, trocam telefone e, ainda sem notarem, começam a sentir a ausência um do outro.

[...] os fins de semana foram se tornando tão longos que um dia, no meio de um papo qualquer, Raul deu a Saul o número de seu telefone, alguma coisa que você precisar, se ficar doente, a gente nunca sabe. Domingo depois do almoço, Saul ligou só para saber o que o outro estava fazendo, e visitou-o, e jantaram juntos a comidinha mineira que a empregada deixara pronta no sábado. (ABREU,1995,p. 138)

Os encontros se tornam mais constantes e intencionais. Frequentam as festas da repartição, vão ao cinema, visitam-se. O descoberta do outro encena a descoberta de uma outra configuração do mundo. Harmoniosa, mágica, como descreveria o Caio numa crônica anos mais tarde:

Nunca mais sair do centro daquele espaço para as duras ruas anônimas. Nunca mais sair daquele colo quente que é ter uma face para outra pessoa que também tem uma face para você, no meio da tralha desimportante e sem rosto de cada dia atravancado o coração. (ABREU,2008,p. 22)

No começo do verão a mãe de Raul morre e este viaja para acompanhar o funeral, no norte. Durante o período de ausência do amigo, Saul sente-se estranhamente infeliz, *vaga pelos corredores da firma esperando um telefonema que não vinha, tentando em vão concentrar-se nos despachos, processos, protocolos.* (ABREU, 1995, p.139). A perda parece fortalecer ainda mais o laço entre os amigos.

Raul voltou sem luto. Numa sexta-feira de tardezinha, telefonou para a repartição pedindo a Saul que fosse vê-lo. A voz de baixo profundo parecia ainda mais baixa e profunda. Saul foi. Raul tinha deixado a barba crescer. Estranhamente, em vez de parecer mais velho ou mais sério, tinha um rosto quase de menino. Beberam muito nessa noite. Raul falou longamente da mãe – que poderia ter sido mais legal com ela, coitada, disse, e não cantou. Quando Saul estava indo embora começou a chorar. Sem saber ao certo o que fazia, Saul estendeu a mão, e quando percebeu seus dedos tinham tocado a barba crescida de Raul. Sem tempo para compreender, abraçaram-se fortemente. E tão próximos ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco. Durou muito tempo. A mão de Saul tocava a barba de Raul, que passava os dedos pelos caracóis miúdos do cabelo do outro. Não diziam nada. No

silencio era possível ouvir uma torneira pingando longe. Tanto tempo durou que , quando Saul levou a mão ao cinzeiro, o cigarro era apenas uma longa cinza que ele esmagou sem compreender.

Afastaram-se, então. Raul disse qualquer coisa como eu não tenho mais ninguém no mundo, e Saul outra coisa como você tem a mim agora, e para sempre. Usavam palavras grandes – ninguém, mundo, sempre – e apertavam-se as duas mãos ao mesmo tempo, olhando-se nos olhos injetados de fumo e choro e álcool. Embora fosse sexta e não precisassem ir à repartição no dia seguinte, Saul despediu-se. Caminhou durante horas pelas ruas desertas, cheias apenas de gatos e putas. Em casa, acariciou Carlos Gardel até que os dois dormissem. Mas um pouco antes, sem saber por quê começou a chorar sentindo-se só e pobre e feio e infeliz e confuso e abandonado e bêbado e triste, triste, triste. Pensou em ligar para Raul, mas não tinha fichas e era muito tarde. (ABREU,1995,p.140)

A partir desse ponto o conto cresce em tensão. Tanto entre eles quanto ao redor deles. Como em “Madrugada” a relação de proximidade entre os dois homens vai estimular comentários e insinuações por parte do entorno. A felicidade ostensiva dos dois parece humilhar a todos, contidos em sua infelicidade: *o desespero não repartido dos outros era uma raiva grande, expressa nos gestos de quem não suporta mais.*(ABREU,1996,p.126)

Entre eles a tensão chega ao ponto máximo quando, na noite do reveillon Saul, que havia bebido demais, dorme na casa de Raul.

Na hora de deitar, trocando a roupa no banheiro, muito bêbado,Saul falou que ia dormir nu. Raul olhou para ele e disse você tem um corpo bonito. Você também, disse Saul, e baixou os olhos. Deitaram-se ambos nus, um na cama atrás do guarda-roupa, outro no sofá. Quase a noite inteira um podia ver a brasa acesa do cigarro do outro, furando o escuro feito um demônio de olhos incendiados. Pela manhã Saul foi embora sem se despedir, para que Raul não percebesse suas fundas olheiras. (ABREU,1995, p. 141)

Apesar de não explicitar nada Caio sugere esse momento como o da tomada de consciência dos personagens em relação aos seus desejos. A imagem da brasa furando o escuro traz o duplo (no mínimo) sentido de desejo pulsando secretamente, e desvelamento do desejo, esse último sentido reforçado pelo comentário de que Saul “foi embora sem se despedir, para que Raul não percebesse suas fundas olheiras”.

Seguido a esse momento de clímax entre eles segue-se (no parágrafo seguinte) o clímax ao redor deles, anunciando o desfecho.

Quando janeiro começou, quase na época de tirarem férias – e tinham planejado juntos quem sabe Parati, Ouro preto, Porto Seguro -, ficaram surpresos naquela manhã em que o chefe de seção os chamou, perto do meio-dia. Fazia muito calor. Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos os dois

ouviram expressões como ‘relação anormal e ostensiva’, ‘desavergonhada aberração’, ‘comportamento doentio’, ‘psicologia deformada’, sempre assinada por Um Atento Guardião da Moral. Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul levantou de um salto. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, depois de coisas como a-reputação-de-nossa-firma ou tenho-que-zelar-pela-moral-dos-meus-funcionários, declarasse frio: os senhores estão despedidos. (ABREU, 1995,p.142)

Os dois últimos parágrafos do texto retomam a ambigüidade do subtítulo. Se por um lado a decisão do chefe de sessão de demiti-los é claramente medíocre e repressiva, ainda que houvesse realmente alguma coisa entre eles, o que pela leitura do conto não se pode afirmar. - mesmo com a existência do clima óbvio de uma estória de amor, não há concreção de nada, mesma a paixão (inconsciente até certo ponto do conto) entre eles, é apenas sugerida - por outro lado, a partir da momento em que eles são despedidos pelo chefe de seção (e mais importante, a partir do momento em que houve as justificativas do chefe de seção para demiti-los) o não-dito irrompe. Confrontando-os com seus desejos e os possíveis desdobramento deles. Embora nenhuma das duas proposições se confirmem, ou as duas, Caio parece endossar a segunda, subvertendo uma história de opressão, na expressão do Denílson Lopes, num quase conto de fadas.

Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos na janela, a camisa branca de uma e a azul do outro, estavam ainda mais altos e mais altivos. Demoraram alguns segundos na frente do edifício. Depois apanharam o mesmo táxi. Raul abrindo a porta para que Saul entrasse. Ai-ai alguém gritou da janela. Mas eles não ouviram. O táxi já tinha dobrado a esquina.

Pelas tardes poeirentas daquele resto de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram. (ABREU,1995,p. 142)

O parágrafos finais dessa pequena obra prima da literatura brasileira mereceriam ao menos três laudas de análise detida para deslindar a multidão de sugestões que eles encerram. Se os compararmos com o parágrafo final de “Madrugada”, quando os dois bêbados amigos são também expulsos, dessa vez do bar e pelo gerente, atendendo a crescente hostilidade dos outros fregueses, percebemos um suave deslocamento de perspectiva. Leiamos o parágrafo final de “Madrugada”.

Fora, depararam-se com o frio e o brilho desmaiado das luzes de mercúrio. Encolheram-se devagar, as desgraças mútuas morrendo em calafrios. O domingo vinha vindo. Eles não sabiam o que fazer das mãos cheias de amizade e lembranças das mulheres ausentes. Bêbados como estavam, a única solução seria abraçarem-se e cantarem. Foi o que fizeram. Não satisfeitos com os gestos e as palavras, desabotoaram as braguilhas e mijaram em comum numa festa de espuma. Como no poema de Vinicius que não tinham lido nem jamais leriam. Depois calaram-se e olharam para longe, para além dos sexos nas mãos. Nas bandas do rio, amanhecia. (ABREU,1996,p.127)

A atmosfera de transição (que contamina até o título de conto) da “Madrugada” sugere certa desorientação inconsciente que vibra para além do fim do conto. “Eles não sabiam o que fazer das mãos cheias de amizade e lembranças das mulheres ausentes”. “Depois calaram e olharam para longe, para além do sexo nas mãos”. Como numa canção do Caetano Veloso em que o eu-lírico, numa situação “análoga”, a manhã, que nasce para as bandas do rio, parece perguntar se “o corpo não agia como se o coração tivesse antes que optar entre o inseto e o inseticida”?

Mas em “Madrugada” a insinuação de uma pulsão sexual entre os personagens é bem mais sutil do que em “Aqueles dois”. Nesse segundo conto tanto o cenário, verão escaldante de céu azul sem nuvem, quanto a atitude dos personagens “ a camisa branca de um e azul do outro, pareciam mais altivos”, “apanharam o mesmo táxi, Raul abrindo a porta para Saul” aprofunda a sugestão de uma resposta afirmativa dos personagens. Sugestão endossada pelo único comentário pessoal do narrador, ao se referir a sensação dominante entre os funcionários da repartição, após a saída dos dois, de que seriam infelizes para sempre “E foram”.

A imagem dos personagens deixando o “prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou penitenciária” (locais onde se confina a infração, e que se assenta no que parece faltar aos seus confinados, racionalidade e legalidade) e pegando um táxi em direção ao desconhecido (ao menos para o leitor) desdobra a metáfora do encontro onde se des-cobre o outro e a si. Ítalo Moriconi nos fala:

O território imaginário de Caio é como Brokeback Mountain, aquele lugar fora do tempo e do espaço regulados onde acontece a primeira entrega entre os amantes no filme dos caubóis gays que não se dizem nem se acreditam gays. (cronopios)

Apartado da sociedade, o encontro é o não-lugar imaginado pelo Caio. Lugar onde as vestes de hetero, homo ou bi, não fizessem sentido diante da rutila nudez do (re)conhecimento do outro.

IV

Morangos mofados não marca uma mudança só em relação à abordagem da questão (homo)sexual. Marca também o fim do que eu chamo de trilogia contracultural. *O ovo apunhalado*, através de uma atmosfera alegórica saturada de signos e símbolos, é o registro, no olho do furacão, das idéias e aspirações da utopia drop out. *Pedras de Calcutá* apresenta os primeiros sinais de esgotamento (ou repressão), de levar a fim e a cabo essas idéias e aspirações. Em *Morangos mofados* esse processo é findo. O poder multicolorido das flores foi substituído pelo cinza-bege dos prédios e escritórios onde os antigos hippies batalham agora o alimento físico. No lugar da crença revolucionária a autocrítica pós-sonho.

Heloisa Buarque em artigo publicado quando do lançamento do livro em 1982:

Não há dúvida de que Caio fala da Crise da contracultura como projeto existencial e político. Do resgate sofrido pela utopia de um mundo alternativo centrado na recusa selvagem da racionalidade e resgatado pelos princípios do prazer e pela realidade espontânea do aqui e agora. Em *morangos mofados* a viagem da contracultura é refeita e checada em seu ponto nevrálgico: a questão da eficácia do seu 'sonho-projeto'. Em 'Transformações', diz o personagem: 'alguma coisa explodiu, partida em cacos. A partir de então, tudo ficou mais complicado. E mais real'. O que absolutamente não impede que o autor não abandone o 'direito adquirido' da percepção plástica e sensorial da própria trip da contracultura, percepção que informa mesmo os contos que não se referem diretamente a 'velhas histórias coloridas', como 'Sargento Garcia', 'Aqueles dois' e 'Terça-feira gorda'. (HOLLANDA,2000,p. 247)

O livro é estruturado em três partes. "O mofo", "Os morangos" e "Morangos mofados". Na primeira seção "O mofo" se abrigam os contos que gravitam em torno de um certo sentimento de desamparo e niilismo imobilizante. Não por acaso os textos dessa primeira seção são os que trazem, de forma mais marcada, referências a experiência contracultural. Em "O dia que Urano entrou em escorpião" e "Os sobreviventes" isso se torna explícito.

"Os sobreviventes", tal qual "Loucura Chiclete e som", marca de forma clara o fim do sonho hippie. A partir da reavaliação de uma relação de amor fracassada entre dois personagens egressos da contracultura é feito o balanço das vivências ligadas a essa opção. O

próprio título do conto, somada a indicação de leitura “ao som de Ângela Ro- Ro”, já aponta para um clima blues de lamento.

Quanto a mim, a voz tão rouca, fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autentico onde nesse exato momento vossa reverendíssima assenta sua preciosa bunda e essa exótica mesinha de centro em junco indiano que apóia nossos fatigados pés descalços ao fim de mais outra semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados. (ABREU, 1995,p. 17)

As etapas do contracultura parece se mistura com as etapas da relação entre os dois personagens desde o primeiro ímpeto de encantamento ate a broxada final.

(...) Mas tentamos tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaro, tentamos tudo inclusive trepar, porque tantos livros emprestados, tantos filmes vistos juntos, tantos pontos de vista sócio-políticos existenciais e bababá em comum só podiam era dar mesmo nisso: cama. Realmente tentamos, mas foi uma bosta. Que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu, eu pensava depois acendendo um cigarro no outro e não queria lembrar, mas não me saía da cabeça o teu pau murcho e os bicos dos meus seios nem se quer ficavam duros, pela primeira vez na vida, você disse, e eu acreditei, pela primeira vez na vida, eu disse, e não sei se você acreditou. Eu quero dizer que sim, que acreditei, mas ela não pára, tanto tesão mental espiritual moral existencial e nenhum físico, eu não queria aceitar que fosse isso: éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos mais, éramos vagamente sagrados, mas no final da conta os bicos dos meus peitos não endureceram e o teu pau não levantou. (ABREU,1995.p. 18)

Numa performace altamente poética, através de referências várias a personagem repassa criticamente os últimos vinte anos em seus símbolos. Do engajamento político nos anos 60, passando pela revisão desse engajamento e a busca de uma política mais centrada no sujeito durante a década de 70, à urgência apocalíptica que vai domina os anos 80 os personagens fazem o inventário do irremediável. Os movimentos arquetípicos de uma geração em transe.

Ah, não me venha com essas histórias de atraioamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada, e completamente feliz. Podia ter dado certo entre a gente, ou não, eu nem sei o que é dar certo, mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo nem eu a lamber buceta, ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois

Castañeda, depois Laing embaixo do braço, aqueles sonhos tolos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo here comes the sun here comes the sun little darling, 70 em Nova York dançando disco-music no Studio 54, 80 a gente aqui mastigando esta coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca. Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou esse nó no peito, agora faço o que? (ABREU,1995,p. 19)

Esse talvez seja o conto do livro em que o saldo das experiências é mais amargo. Tudo parece contaminado pelo travo da descrença, do niilismo imobilizante, que só prevê mal tempo. A saudade de si, do que se poderia ter sido, retorna como remorso das possibilidades que não se cumpriram.

Te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca esse gosto podre de fracasso, esse travo de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando. (ABREU,1995,p. 22)

A segunda seção do livro “Os morangos”, já aponta na direção de superação do niilismo e desamparo na busca de um movimento de afirmação da possibilidade, ainda que. Em “Transformações”, conto que abre essa segunda seção (e já no título, simboliza, o contexto por vir), o anônimo personagem prenuncia esse movimento que vai se aprofundar no decorrer dos contos.

Feito febre, baixava às vezes nele aquela sensação de que nada daria jamais certo, que todos os esforços seriam para sempre inúteis, e coisa nenhuma de alguma forma se modificaria. Mais que sensação, densa certeza viscosa impedindo qualquer movimento em direção à luz. E além da certeza, a premonição de um futuro onde não haveria o menor esboço de uma espécie qualquer não sabia se de esperança, fé, alegria, mas certamente qualquer coisa assim. (ABREU,1995,p. 71)

O primeiro parágrafo do conto parece reproduzir exatamente a mesma atmosfera em que nos encontrávamos na seção anterior. Onde imobilidade, descrença, niilismo dão a tônica.

Eram dias parados, aqueles. Por mais que se movimentasse em gestos cotidianos – acordar, comer, caminhar, dormir -, dentro dele algo permanecia imóvel. Como se seu corpo fosse apenas a moldura do desenho de um rosto apoiado sobre uma das mãos, olhos fixos na distância. Ausentou-se, diriam ao vê-lo, se o vissem. E não seria verdade. Nesses dias,

estava presente como nunca, tão pleno e perto que estava dentro do que chamaria – tivesse palavras, mas não as tinha ou não queria tê-las – vaga e precisamente de: A Grande Falta. (ABREU,1995,p.71)

Esse estado de torpor impregna dois terços do conto, até que:

Não saberia dizer com certeza como nem quando aconteceu. Mas um dia – um certo dia, uma dia qualquer, uma dia banal – deu-se conta que. Não, realmente não saberia dizer ao menos do que dera-se conta. Mas foi assim: olhando-se ao espelho, pela manhã, percebeu o claro reflexo esverdeado. Está de volta, pensou. E no mesmo instante, tão imediatamente seguinte que confundiu-se com o anterior, cantava, novamente ele mesmo. No segundo verso, pequena contração, tinha novamente entre os dedos o caco de vidro luminoso. (ABREU,1995, p. 73)

Como vamos descobrir no finzinho do conto a súbita transformação do personagem, o começo do movimento, ou da vontade do movimento, é a chegada do outro. Aqui, como em “Aqueles dois” (que encerra essa segunda seção), o outro, o encontro com o outro, corporifica o lugar do encontro de si.

Ele olhou para o lado. Ao lado havia Outra Pessoa. A Outra Pessoa olhava-o com cuidadosos olhos castanhos. Os cuidadosos olhos castanhos eram mornos, levemente preocupados, um pouco expectantes. As transformações tinham se tornado tão aceleradas que, no primeiro momento, não soube dizer se a Outra Pessoa via a ele ou a Ela, se dirigia à moldura, à casca, ao cristal ou ao desenho, ao corpo original, às gotas de sangue. Isso num primeiro momento. Num segundo, teve certeza absoluta que se tinha desinvisibilizado. A Outra Pessoa olhava para uma coisa que não era uma coisa, era ele mesmo. Ele mesmo olhava para uma coisa que não era uma coisa, era Outra Pessoa. O coração dele batia e batia, cheio de sangue. (ABREU,1995,p. 75)

Outro conto que explicita a transformação em relação ao momento anterior é “Pêra, uva ou maçã?”. Nesse conto acompanhamos o confronto entre um psicólogo ou psicanalista (que narra o conto) e sua paciente. O psicanalista com suas óculos de aro estilo *nouvelle vague* encarna a racionalidade assertiva, que passeia sem grandes dores ou pesar pelo mundo, enquanto a jovem, levado pelos pais a buscar ajuda no psicanalista (ou psicólogo), depois de internações psiquiátricas e da apatia que se seguiram a elas, seria a antítese desse modelo.

Já no começo do conto, o jogo começa a se inverter, quando a jovem aponta as meias trocadas do psicanalista. Acostumado à extrema fragilidade da paciente, o narrador se sobressalta, mas mantendo o verniz profissional e não baixando a guarda, para um possível aceno de fragilidade ou confusão, o que não cairia bem numa posição em que se espera, no mínimo, coerência e auto-controle absoluto, ele inverte o comentário da paciente numa

pergunta, em que busca deslindar conteúdos psicológicos recalcados ou dolorosos, fragilizando a paciente e reafirmando a posição analista e objeto.

– escuta, hoje não estou disposta a passar aqui uma dessas suas horas de quarenta e cinco minutos discutindo as razões sub ou inconscientes de por que eu disse que você está com as meias trocadas. (ABREU,1995,p. 104)

Obliqua mas resolutamente a paciente rechaça a postura do psicanalista (ou psicólogo) através da narração de um evento recém acontecido com ela, e que funciona como uma espécie de epifania.

- sei lá, que eu ando. Muito triste. Uma merda, tudo isso. Mas não importa, não me interrompa agora. Deixa eu falar, por favor deixa eu falar. Tem uma coisa dentro de mim que continua dormindo quando eu acordo, lá longe de mim. – traga fundo. E solta a fumaça quase sem respirar. – foi então que vi aquelas ameixas e achei tão bonitas e tão vermelhas que pedi um quilo era minha última grana certo porque meus pais não me dão nada e daí eu pensei assim se comprar essas ameixas agora vou ter que voltar a pé para casa mas que importa volto a pé mesmo pode ser até que acorde um pouco e aquela coisa lá longe volte para perto de mim e então eu vinha caminhando devagarinho as ameixas eu não conseguia parar de comer sabe já tinha comido acho que umas seis estava toda melada quando dobrei a esquina aqui da rua e ia saindo um caixão de defunto do sobrado amarelo na esquina certo acho que era um caixão cheio quer dizer com defunto dentro porque ia saindo não ia entrando certo e foi bem na hora que eu dobrei não deu tempo de parar nem de desviar daí então eu tropecei no caixão e as ameixas todas caíram assim paf! na calçada e foi aí que eu reparei naquelas pessoas todas de preto e óculos escuros e lenços no nariz e uma porrada de coroa de flores devia ser um defunto muito rico certo e aquele carro fúnebre ali parado e só aí eu entendi que era um velório. Quer dizer, um enterro. O velório é antes, certo?

- É – confirmo – o velório é antes.

- Ficou todo mundo parado, me olhando. Eu abaixei e comecei a catar as ameixas na sarjeta. Eu não estava me importando que fosse um enterro e que todo mundo tivesse parado só por minha causa, certo? Apanhei uma por uma. Só depois que tinha guardado todas de volta no pacote é que as coisas começaram a se mexer de novo. Eu continuei vindo para cá, as pessoas continuaram carregando o caixão para o carro fúnebre. Mas primeiro ficou assim um minuto tudo parado, como uma fotografia, como quando você congela a cena no vídeo. Eu juntando as ameixas e aquelas pessoas todas ali paradas me olhando. você está prestando atenção? (ABREU,1995,P.106)

O caráter simbólico da narrativa da paciente é obvio, ainda mais dentro da perspectiva em que venho lendo os contos do segundo capítulo. O sentido de afirmação da potência da vida, apesar de, é ainda mais explícito na fala final da paciente:

– Olha, antes de ir embora eu quero dizer a você que aposto nas ameixas. Foi isso que me veio à cabeça depois que saí caminhando. E quando entrei no

edifício, de costas para o enterro, o tempo todo, sem olhar para trás, no elevador, na sala de espera, quando entrei e sentei aqui, o tempo todo. – Os olhos brilhando mais, ela nunca me olhou tanto tempo assim de frente, antes – Eu quero, certo? Eu preciso continuar apostando nas ameixas. Não sei se devo, também não sei se posso, se é. Permitido? Sei lá, acho que também não sei o que é dever ou poder, mas agora estou vendo de um jeito muito claro o que é precisar, certo? E quando agente precisa, não importa que seja proibido. Querer? – Interrompe-se como se eu tivesse feito uma pergunta. Mas eu não disse nada. – Querer a gente inventa. (ABREU,1995,p.108)

O desmascaramento das posições – e o conseqüente redimensionamento – se torna mais evidente no último terço do conto. A postura displicente do médico – entregue a devaneios de que cor seriam suas meias trocadas, durante a narrativa da paciente – que tem sua autoridade e respeitabilidade garantida pelo discurso científico (racional), é posta em xeque, e com ela toda o universo de valores que lhe sustentam. Afirmada, a paciente vai embora, subentendendo-se para sempre, disposta a não abdicar dos seus valores e do mundo, deixando atrás de si um atônito psicanalista.

Diferentemente de “Uma história de borboletas”, onde o encarceramento na loucura é visto como única possibilidade de salvaguardar o potencial lúdico das personagens, aqui se percebe a necessidade do diálogo tenso com o exterior, de continuar, insistir, catar os sonhos que pareciam mortos da sarjeta e, contra tudo ou todos, revalidá-los, ainda que sob outra perspectiva.

“Morangos Mofados”, a terceira parte do livro e conto que nomeia a coletânea, traz já no nome a síntese entre as outras duas outras partes do livro. Arquetipicamente, mais que em qualquer outro momento do livro, vemos um ex-hippie, agora integrado no sistema, abandonar o niilismo e imobilidade em direção à necessidade da crença, ainda que filtrada, nos sonhos e projetos de outrora. Crença afirmada no “sim” que encerra o livro.

V

Sim. “Sem últimas esperanças. Temos esperanças novinhas em folha, todos os dias. E nenhuma fora de viver, cada vez mais plenamente, mais confortáveis dentro do que a gente, sem culpa é. Let me take you: I’m going to strawberry.” (cartas: 522). Assim Caio se despede da década de 70 e do amigo José Márcio Penido, numa carta de 22 de dezembro de 1979. Ambos haviam se conhecido no ano anterior quando, depois de quase quatro anos de uma confortável e morna vida em Porto Alegre Caio resolvera voltar a se arriscar na selva paulista.

Nessa linda carta a um confuso e descrente José Márcio Penido – que não gratuitamente é a eleita pelo Ítalo Moriconi para encerrar o bloco dedicado ao período de formação do escritor, no volume de cartas do Caio organizado por ele - Caio fala sobre a urgência de reabilitar o sonho, da necessidade de rever o trajeto anterior e, apesar das ruínas em que se transformaram os sonhos, extrair algum tipo de sabedoria dele, não descartando-o como ilusões juvenis.

(...) das poucas linhas da tua carta, DOZE terminam com ponto de interrogação. São, portanto, perguntas. Respondo a algumas. A solução, concordo, não está na temperança. Nunca esteve nem vai estar. Sempre achei que os dois tipos mais fascinantes de pessoas são as putas e os santos, e ambos são inteiramente destemperados, certo? Não há que abster-se: há que se comer desse banquete. Zézim, ninguém te ensinará os caminhos. Ninguém me ensinará os caminhos. Ninguém nunca me ensinou caminho nenhum, sem a você, suspeito. Avanço às cegas. Não há caminhos a serem ensinados ou aprendidos. Na verdade não há caminhos. E lembrei duns versos dum poeta peruano (será Vallejo? não estou certo): ‘Caminante, no hay camino. Pero el camino se hace al andar’.

Mais: já pensei, sim, se Deus pifar. E pifará, pifará porque você diz ‘Deus é minha última esperança’. Zézim, eu te quero tanto, não me ache insuportável pretensioso dizendo essas coisas, mas ocê parece cabeça dura demais. Zézim, não há última esperança, a não ser a morte. Quem procura não acha. É preciso estar distraído e não esperando absolutamente nada. Não há nada a ser esperado. Nem desesperado. Tudo é Maya/ ilusão. Ou samsara/circulo vicioso. (ABREU,2002,p. 517)

Na tentativa de consolar e encorajar o amigo, Caio afirma uma vez mais o poder da literatura, e apresenta uma linda definição do poder do fazer literário.

você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz o poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho, ‘apaga o cigarro no peito/ diz para ti o que não gostas de ouvir/ diz tudo’. Tira sangue com as unhas. Pouco 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-bun-dan-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é 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)

Nesse quadro reavaliações e entrega Caio fala sobre a gênese de “Morangos Mofados”, conto recém escrito, mobilizado por essas questões.

Quanto a mim, te falava desses dias na praia. Pois olha, acordava às 6, 7 da manhã, ia pra praia, corria uns quatro quilômetros, fazia exercícios, lá pelas 10 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 e McCartney, tô aqui com a letra de Strawberry Field Forever para 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 verem certas coisas. Aí tomei notas, muitas notas, para outras coisas. A cabeça ferve. Que bom, Zézim, que bom, a coisa não morreu, e é só isso que eu quero, vou pedir demissão de todos os empregos pela vida afora quando sentir que isso, a literatura, que é só o que eu tenho, estiver sendo ameaçada. (ABREU,2002,p. 520)

Mais adiante, Caio fala de um artigo publicado pelo Nirlando Beirão na *Isto é*, como um dos catalisadores do conto.

Foi um pequeno artigo de Nirlando Beirão na última *Isto é* (do dia 19 de dezembro, please, leia), chamado O recomeço do sonho. Li várias vezes. Na primeira, chorei de pura emoção – por que ele reabilita todas as vivências que eu tive nesta década. Claro que ele fala de uma geração inteira, mas daí saquei, meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração. Termina com uma alegria total: reinstaurando o sonho. É lindo demais. É novo, sadio. Deu uma luz na minha cabeça, sabe quando uma coisa te ilumina? Assim como se ele formulasse o que eu, confusamente, estava apenas tateando. (ABREU,2002,p. 521)

A carta a José Márcio é um vivo documento dos sentimentos que orientavam o Caio no momento de ocaso da década de 1970. A vontade, a necessidade de inventar novos caminhos, com fé, com esperança, e sem medo vão orientar a escrita de *Morangos Mofados* digo mais, *Morangos Mofados* é a concreção dessa necessidade.

Cenas dos próximos capítulos

Morangos Mofados seria publicado em 1982, depois de dois anos na geladeira da Nova Fronteira, por Luís Schwarcz na coleção “Cantadas Literárias” – onde também vieram a público os betas americanos e uma quantidade imensa de jovens literatos brasileiros, entre eles a Poeta Ana Cristina César, que lançou por essa coleção, também em 1982, *A teus pés* – da editora Brasiliense. Imediatamente o livro tornou-se um clássico de público e crítica, com oito edições tiradas em seqüência. Com ele, Caio ganhou definitivamente a imagem de outsider, maldito, que marcaria sua figura dentro das letras brasileiras contemporâneas.

A nascente década de oitenta traria muitos outros desafios. Ítalo Moriconi vai situar exatamente os anos de 82-83 como fim não apenas da década de 70, mas de 60 também

[...] fim (quem sabe apenas temporário) dos sonhos e paixões de 1968. De certa maneira, as coisas tomaram um rumo inesperado para quem tinha se formado sob o impacto do pós-68 e emergido para a vida madura ao compasso safado das brasileiríssimas distensões de Figueiredo. Focalizada a história pelo ângulo carioca, o verão de 80 ainda foi o da anistia e o da sunga do Gabeira, lembram-se? E no ano de 82, com a explosão dionisíaca representada pela primeira eleição de Brizola, tudo parecia permanecer igual do ponto de vista das sensibilidades. Só depois, um pouquinho depois, começou o longo período de decadência da cidade. Só depois, um pouco depois, foi que as turmas de Ipanema emigraram para outras praias. Um pouquinho depois, festas escassas, noite dispersa, atomizadas. Em nível nacional, ainda houve as emoções da campanha pelas diretas no início de 84. Logo em seguida, começou a era do auto-investimento. Acabou-se a era da entrega passional. (MORICONI,1996,p. 19)

Logo adiante os esperava a AIDS, com a dor das perdas de figuras queridas e de certo espaço de experimentação sexual legado pela contracultura, particularmente em relação à vivência homoerótica. A identidade sexual ambígua, entendida como um processo de abertura libertária, passa a confrontar-se com limites mais rígidos impostos por uma serie de exigências existenciais(e políticas) e promovidos pela industria cultural, que necessita classificar com o máximo de nitidez as faixas de consumo. A industria cultural contribuiu também para o enterro definitivo do movimento hippie(e da pauta ligada à ele) promovendo a dissolução da sua figura em estilizações ora de rebeldia programada ora de ridicularização. Inflação, neoconservadorismo e muitas outras pestes e epidemias (físicas ou não) que dariam o tom apocalíptico de pós-tudo que dominaria a paisagem.

Na década de oitenta Caio se afirmaria como um dos mais importantes escritores brasileiros surgidos na segunda metade do século XX. Em livros cada vez mais burilados, como *Triângulo de Águas* e *Os dragões não conhecem o paraíso*, escancararia a vocação de “escritor da paixão”, como o chamara Lygia Fagundes Telles, fixando um imaginário dos caminhos e descaminhos do amor urbano no fim da década e do milênio. O simbolismo da

doença e a morte por AIDS em 1996 reforça esses dois laços, da contracultura (que tinha grande parte das suas figuras principais tocadas pela epidemia) e da questão (homo)sexual. Como mais uma resposta negativa aos esforços todos realizados. Reforçando o refluxo geral.

Essa, porém, é uma outra história.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L & PM, 2001.
- _____. **Morangos Mofados**. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: L & PM, 2002.
- _____. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- _____. **Cartas**. Organização Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. **Limite Branco**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. **Inventário do Ir-remediável**. Porto Alegre: Sulinas, 1996.
- _____. **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. **Teatro completo**. Porto Alegre: Sulinas, 1997.
- _____. **Caio 3D - o essencial da década de 1990**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ARAP, Fauzi. **Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos**. São Paulo: SENAC-São Paulo, 1998.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70 – 30 anos depois**. Ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.
- CALLIGARI, Jeanne. **Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável**. São Paulo: Seoman, 2008.
- GABEIRA, Fernando. **Entradas e bandeiras**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa; VENTURA, Zuenir. **Cultura em Trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- GASAPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Denílson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MACIEL, Luis Carlos. **Nova Consciência – Jornalismo Contracultural - 1970-1972**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MORICONI, Ítalo. **Ana Cristina César: o sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

_____. **Dez anos sem Caio F.**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br>> .Acesso em: 12 jan. 2009.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

OITICICA, Hélio. **Penetráveis** (Catalogo da exposição de mesmo nome). Rio de Janeiro: Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica: Prefeitura, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1983. (Coleção Primeiros Passos).

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas das letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso** (a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade). Ed. rev. e ampl. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). Carlos Basualdo (Org). São Paulo: Cosac Naif, 2007. Vários autores.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

APÊNDICE

Transcrição da entrevista com Vera Antoun. 26 de junho de 2008.

Marcio: A primeira pergunta é essa mesmo: como você conheceu o Caio?

Vera: Foi meio ao acaso. Eu morava no Leme, eu conheci um pessoal que estava morando no... Na verdade não. Era um baiano e uma menina de Recife (a Gal) que estava morando em Botafogo e aí através deles eu conheci uma galera. Que era um pessoal que realmente, todo mundo bem destoante, que era um pessoal... Tinha umas pessoas que tinha vindo de Recife... Todo mundo era meio que um pessoal de fora vindo pro Rio. Tinha um pessoal de Recife, tinha uns casados, tinha um pessoal do Rio Grande do Sul, uma moça que era... A moça, justamente que alugava uma casa em Botafogo, que era amiga do Caio, e que o Caio tinha vindo de Porto Alegre pra lançar aqui no Rio o *Limite Branco*. E ele estava lá. Ela se relacionava com..., era modelo, se não me engano, uma loura bonita, não sei se era Graça. Não é aquela Graça, que também era super amiga dele lá, era uma outra. Ele estava hospedado lá, e por causa desse pessoal que eu conheci eu um dia, fui nessa casa de Botafogo. Ele tava lá e eu sentei do lado dele. Todo mundo tava sentado no chão e tal. Era meio assim uma...

Marcio: (*completando*)... Uma comuna!

Vera: ... Tinha um monte de gente morando lá nessa época. Aí, eu sentei no chão do lado dele. Eu tinha 14 anos, era muito nova. Mas eu era meio, sei lá, via gente na praia com 20, 22, o pessoal cabeludão, eu ia pra perto conversar, puxar assunto. Saber do que tava falando e tal. Eu e o Henrique, meu irmão mais velho, que também ficou muito amigo do Caio. A gente foi nessa casa, encontrou o Caio lá, sentou do lado dele, ficou conversando e logo pintou uma coisa assim. Não de namoro, pintou uma afinidade, a gente ficou conversando, falando de livro. Alguns dias depois, por pura coincidência, a gente foi no antigo Villa-Lobos, ainda não tinha sido destruído, tava tendo um amiga do meu irmão, uma amiga do Henrique que ia fazer um prova de teatro, porque ela fazia Teatro na UFRJ. Faziam umas provas lá, tinha um palco.

Marcio: (*inaudível*)

Vera: No antigo prédio da UNE mesmo, que foi destruído. A gente tava lá e eu fui descendo as escadas e de repente dei de cara com o Caio, ele tava com a Irene, que era uma amiga dele de Porto Alegre. Ele estava subindo a escada, eu estava descendo. Ele tinha ido lá para ver também. Tinha muita gente naquele dia. Aí ele pegou assim na minha mão, na escada, e disse “poxa, eu vou fazer um curso de alquimia você não quer fazer?” (risos). Eu achei o máximo. O curso era todo dia à noite, a gente estava em fevereiro, janeiro, acho que era janeiro. Toda noite eu ia lá fazer o curso de alquimia. Era um cara que entendia de alquimia e estava explicando. Mas tinha um curso, também, de tantra ioga. (risos). A gente foi fazer o curso de tantra ioga. Era tudo de graça. Aí que a gente começou meio a que namorar. Ninguém transava, mas tinha uns exercícios, porque o tantra é uma ioga que tem a ver com o outro, não é uma ioga que você faz sozinha, é pra fazer pra dar gás, né? Então a gente começou a fazer, era muito legal, a gente fazia uma porção de exercícios de sensibilização, se tocar, fazer as posturas... (*não consegui decifrar*) A gente começou a ficar muito junto, a gente se via todo dia, fazia esses cursos, às vezes depois saía, ia não sei aonde, ia em Santa Teresa. Tudo porralouquice. O cara que dava o curso de tantra ioga... Depois a gente descobriu, a gente começou a achar ele meio esquisito, e aí vinha uma estória de que, na verdade, ele era do DOPS. (risos) ele era, sabe, aqueles caras informantes que a gente encontrava nos lugares?

Marcio: (*completando*)... Não era nada tântrico.

Vera: ... É, não era nada daquilo. Ele era todo metido a artista, fazia uns quadros horrorosos, mas enfim. Mas a gente foi ficando mais próximo, mais amigo. Aí teve o lançamento do livro, saiu o “inventário”, que eu tenho com dedicatória dele. O “ovo” também. O “ovo” eu acompanhei muito de perto, aquilo foi um sofrimento.

Marcio: *O ovo* vamos chegar nele daqui a pouco. Eu tenho mil perguntas sobre ele.

Vera: Aí o que aconteceu, a gente ficou assim, não era UM NAMORO, “oh, estamos namorando”. Imagina. Eu tinha 14 anos. Era uma coisa assim. Devagar. Não tinha uma coisa formal. O Caio era muito... Ele era um barato... (*pausa*) porque ele era uma pessoa inteligentíssima. Ele já era (*inaudível*), mas muito sensível, muito acessível, muito engraçado. Tinha um ótimo senso de humor. Não era nada disso que as pessoas têm a idéia do Caio como um bode, né? Tinha um pouco de personagem que eu acho que ele fazia.

Marcio: Eu também acho.

Vera: Quer dizer, eu não posso dizer do Caio dos anos 80, nem do Caio depois. Mas o Caio que eu conheci, era muito engraçado. Tinha um senso de humor maravilhoso. Então a gente ficou, a gente se encontrava às vezes e tal. Depois que acabou esse negócio de alquimia, não sei o que é que houve, que a gente ficou uns tempos sem se ver. Aí um dia eu encontrei ele, na rua, lá no Leme. Ele falou que tinha brigado com a menina lá da casa, houve um desentendimento, ele teve que sair da casa e estava procurando um lugar pra ficar. Eu: “vou falar com minha mãe, pra vê se você pode ficar lá em casa e tal”, e foi. Aí eu falei com minha mãe, ele esteve lá e tal, ela viu que ele era uma pessoa legal e falou que podia ficar até resolver esse sufoco. Porque ele estava com uma perspectiva de emprego na Bloch, ele estava resolvendo isso. Aí, ela falou: “fica aí pra você resolver”. Ela tinha certeza. O Caio era educadíssimo. Ele não era nenhum porra-louca, assim no mal sentido.

Marcio: Agressivo...

Vera: Não, imagina! Ele era educadíssimo. Ficou lá.

Marcio: Ele passou quanto tempo na casa de vocês?

Vera: Um mês mais ou menos. Ele ficou no quarto do meu irmão. E a gente ficou. Namorou e tal, mas era uma coisa muito inocente, porque eu era realmente uma menina, naquela época. E ainda assim muito tímida com relação a sexo, tudo. A gente não transou. A gente namorava. O Caio me contava várias histórias de meninas que ele tinha namorado lá em Porto Alegre. Tinha Irene, essa que eu conheci, que estava aqui no Rio na época. A Mônica, que era irmã da Irene.

Marcio: Que o Caio também tinha namorado?

Vera: Também.

Marcio: Caio, o pegador. (*risos*)

Vera: Nessa época ele não me falava NADA dos questionamentos que ele tinha em relação à sexualidade dele. Nem tocava nesse assunto, comigo. Acho que ele ficava com vergonha de falar.

Marcio: Mas a figura pública... Tipo, fisicamente...

Vera: Lindo. O Caio era lindo, na minha opinião. A cara comprida. Tinha os cabelos lisos aqui no ombro. Eu achava ele muito bonito. Era uma pessoa tranqüila, ele ficava dentro de casa, agradável. No tempo em que ele ficou lá em casa, minha mãe adorava ele, meu irmão. Ele tinha um senso de humor. Uma cara cultíssimo e que tinha um senso de humor ótimo, contava muitas estórias. Minha mãe era professora de filosofia. A gente tinha uma biblioteca lá em casa maravilhosa. Livros fantásticos, e a gente era rato mesmo, traça, de ler tudo-tudo-tudo. A gente era novo, 14, 15, o Henrique 16, sei lá. A gente era de ler tudo que aparecia pela frente. Então a gente tinha uma afinidade com o Caio muito grande, por causa disso também.

Marcio: Leitores...

Vera: Pessoas que gostavam de ler, que tinham um envolvimento com literatura.

Marcio: O que vocês liam nessa época? Tudo que caísse nas mãos, né? Mas o que mais tocava vocês?

Vera: O Henrique, meu irmão, já lia coisas de filosofia mesmo, mas eu não, eu gostava de literatura. Muita coisa brasileira. Dos cronistas: Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Stanislaw Ponte Preta. Mas eu lia também Graciliano, Nelson Rodrigues, Mário de Andrade. Naquela época o Teatro Oficina tava bombando aqui no Rio a gente assistia aquelas peças todas. Muito com a minha mãe. Minha mãe era fanática, sempre levava a gente pra ver tudo. Enfim: lá em casa tinha Clarice Lispector, tudo. O Caio adorava Clarice Lispector. Tinha tudo. Fora tudo de filosofia...

Marcio: Até eu fiquei com vontade de dar uma passada nessa biblioteca maravilhosa.

Vera: Tinha. Se esfacelou. A biblioteca da casa da minha mãe era assim. Então a gente tinha muitas afinidades. Mas o Caio já tinha todo um lado que ele não me mostrou. Acho que tinha essa questão da sexualidade, que ele não me mostrou. Não conversou comigo naquela época.

Quando ele conseguiu resolver o problema dele de emprego ele resolveu ir morar em (*inaudível*), resolveu ir dividir apartamento lá com umas pessoas. E foi e sumiu. Naquela época agente nem tinha telefone em casa, então, eu não tinha como achar ele... mas também era indiferente. Era uma coisa muito desencanada. Não tinha nenhum peso, não tinha nenhum problema, nenhuma *bode* “estamos namorando, não estamos namorando”. Não tinha esse problema.

Marcio: Bem solto.

Vera: É. Mas tudo isso já eram posturas avançadíssimas pra época. Na época as pessoas não eram assim. Quer dizer, tinha pessoas como agente, que estavam começando a mudar os costumes, vamos dizer assim. Mas era tudo muito careta, os namoros, os casamentos. Era tudo muito- muito- muito mais tradicional que hoje em dia. Era 1970, 71.

Marcio: O Caio foi morar na sua casa em 71, já.

Vera: É, início de 71. Depois ele sumiu, desapareceu. Aí namorei outra pessoa. E a gente não se encontrou. Uma vez nós nos encontramos, uma vez por acaso, uma ou duas vezes. Uma vez eu me lembro nitidamente. Era uma sessão de meia-noite no (*não decifrei*), a gente se encontrou muito por acaso, e ele falou comigo assim. Mas ele não se chegou muito não. Eu achei, realmente, sem saber dele... eu percebi que ele estava se esquivando, entendeu ? Eu não tinha o que fazer. Não ia ficar... Mas não teve nada. Agente não brigou. Nada disso. (*inaudível*) ele estava trabalhando na Bloch, era a única coisa que eu sabia.

Marcio: Ele fazia o que na Bloch?

Vera: Eu nem sei direito.

Marcio: Redator, alguma coisa assim?

Vera: É alguma coisa assim. Depois nunca mais soube dele. Até que um belo dia... essa carta tem até aí (*apontando para o livro de cartas do Caio, sobre a mesa*). Mentira. Antes dessa que tem aí, eu tinha recebido outra. Logo depois eu recebi essa. Acho que é de dezembro de 1972

Marcio: Que ele fala de “um lugar verde...”

Vera: Exatamente. Que ele quer retomar o contato com agente. Ele escreveu para mim e para o Henrique uma carta. E ele fala “imaginem um lugar verde...”

Marcio: De dezembro de 1971.

Vera: Isso. Dezembro de 71. Então foi essa mesmo. Não foi, não foi... essa foi a primeira.

Marcio: Depois tem uma outra carta que ele fala que não sabe se vocês receberam essa carta. Que é uma carta para você.

Vera: É como eu estou te falando. Pensa bem: ele sumiu. Isso foi em março, abril, sei lá. Acho que foi em março de 71. Sumiu. Nunca mais apareceu.

Marcio: Março de 71.

Vera: Encontro com ele uma vez no cinema, e agente se falou por cima assim. Aí ele me escreveu essa carta. Fiquei meio deslumbrada, sabe? Perplexa. Não sabia nem o que dizer para ele. Eu não respondi essa carta. Mesmo porque era uma época que as coisas já estavam mais complicadas. Eu estava num processo de muita mudança exterior. Coisa de adolescente mesmo. Mas eu estava num processo meio complicado. Eu não sabia mais o que dizer para ele. E não respondi. Aí depois, ele tornou a escrever. Que agente não tinha respondido. Achando que agente tinha esquecido ele. Aí eu resolvi responder. Respondi. Nem sei mais como foi a carta. Mas eu respondi. Daí ele me escreveu mais uma ou duas cartas, sei lá, aí escreveu que tinha ganhado um premio, pelo ovo, e que ele queria ir para Europa. Mas aí nessa época a barra tinha pesado geral pra tudo quanto é lado.

Marcio: 72.

Vera: Muita. O ano de 72 foi um ano pesadíssimo. Por quê? Primeiro: todo aquele movimento que tinha rolado em 64, 68, com o AI-5 eles tinham abafado. E na década de 70 eles saíram matando mesmo. Pegando as pessoas e perseguindo como bicho. Então, as

peessoas estavam muito encolhidas. Aqui no Rio a gente tinha um clima péssimo, bem diferente. Hoje em dia eu fico muito puta, quando eu estou numa fila de banco, às vezes, que eu escuto umas velhinhas “*porque na época da ditadura era melhor*”. É uma coisa tão absurda. Despropositada. Era muito ruim. Então para todo mundo que estava num processo, como o que a gente vinha vivendo, de questionamentos, de valores. Não era nem a nível político não. Era de comportamento mesmo. Não era nenhum nível de política macro, media. A nível micro.

Marcio: Micro política. Uma política do dia-dia. Das relações.

Vera: Exatamente. Agente vinha questionando tudo isso (*inaudível*) e ficou um negocio meio estranho mesmo. De repente o Rio de Janeiro, depois de todo aquele processo de política, a gente viveu aquele processo do desbunde. Que foi uma coisa, que de repente houve um derrame de ácido no Rio. Um derrame de tudo quanto é droga que você possa imaginar. As pessoas passaram a se drogar MUITO. E isso fazia parte daquele processo. Por quê? As pessoas não podiam mais se organizar politicamente, então partiram para um (*inaudível*)

Marcio: Pessoal.

Vera: Que era uma maneira de questionar também. E sabe o que eu acho, que aquilo dali, da forma que foi naquela época, eu me pergunto sempre se não foi uma armadilha. Porque, você não tem idéia, no píer em Ipanema era todo mundo viajando. Todo mundo viajando o dia inteiro. (*risos*) Era um negocio absurdo. Não existe mais. Mas tem uma pergunta no ar: se eles não deixaram essas drogas todas entrarem dessa forma aqui, para depois irem pegando as pessoas? Porque foi isso que aconteceu. De 71 para 72 (*inaudível*) aconteceu isso, um desbunde geral. Pessoas muito doidas, muito doidas. Viajando, viajando. Muito ácido. Loucura. E depois a policia foi pegando essas pessoas e prendendo por droga. Porque mais ou menos eram as mesmas pessoas. (*risos*) Uma coisa muito louca. Agente tava vivendo um clima aqui

Marcio: seu irmão era militante, não era?

Vera: Não.

Marcio: É porque no livro do Ítalo (*sobre Ana Cristina*), o Ítalo fala dele. Que ele participou do jornal com a Ana Cristina. Não um militante político, mas uma pessoa...

Vera: Não, desse jeito sim. Mas não engajado. Nós éramos muito novos, quando tava acontecendo esse negocio de política. Não chegamos a nos envolver. Mas então, o ano de 72. O Caio estava lá já. Agente ficou aqui, foi um ano assim. Barra pesadíssima, horroroso. Para mim foi um ano muito difícil. Enfim. A gente se escreveu um pouquinho. Um duas ou três cartas. No final de 72, inicio de 73, que ele me escreveu uma carta me dizendo que tinha escrito um livro, que era o *ovo*, e que ele tinha ganhado um prêmio, com o que ele tava afim de viajar para a Europa e tal. Ele sempre, desde aquela carta que ele escreveu, antes mesmo em 71, que ele fala muito dessa coisa, que ele foi muito bem acolhido lá em casa. Sei lá, a gente criou um laço entre agente. E acho que naquele momento agente tinha muita afinidade mesmo. Tinha um laço meio que de gratidão também. Por que foi assim, um afeto muito gratuito. Não aquela coisa das pessoas às vezes, interesseiramente se relacionando. A gente teve um afeto muito assim. Puro afeto, mesmo. Não era uma paixão naquela época, nada disso. Foi uma coisa legal. Bonita. E aí, e depois a gente realmente não ficou mantendo contato. Ele contava muitas historias. Ele, até por ser mais velho, sabia muito mais o que ele estava fazendo do que a gente. Eu e Henrique não sabíamos muito bem. Então, a gente aprendia muito com o Caio, ouvia muito o que ele dizia, porque ele era muito mais culto, ele tinha muito mais vivência, ele contava muitas historias das coisas de Porto Alegre, ate desses relacionamentos que ele tinha tido lá. Ele era um questionador mesmo. A gente era meio pivetizinho. O Caio não, o Caio sabia muito bem o que ele estava fazendo. Por que ele era um questionador mesmo. Ele lá já tinha estudado teatro, já tinha saído, nessa altura ele já tinha feito um bando de coisas. E sempre questionando.

Quando ele resolveu ir para a Europa, escreveu uma carta dizendo que ele ia, mas que queria ver a gente no aeroporto, se a gente não podia ir lá, e tal. Aí a gente foi. A gente resolveu ir. Levamos coisas para ele, revistas, coisas para ele comer no avião. E eu achando que agente ia conseguir se falar. Só que quando chegou lá, não podia. Ele estava em transito, não podia sair. Tinha uma coisa de ficar se vendo por um vidro. Uma coisa horrorosa, foi muito horrível. A gente mandou as coisas para ele, e me deu uma vontade, uma vontade de ficar com ele. De ficar junto. Chorei pra *caramba* quando cheguei em casa. Chorei muito. Nessa altura do campeonato eu tava com 16 anos.

(a fita acaba e Vera continua falando enquanto troco a fita)

Vera: O Caio era muito vísceras. E ele era muito acessível. Essa época que eu me correspondia com ele, que agente ficou se correspondendo. Tanto que eu me correspondi com ele uns quatro anos seguidos, cinco. E eu me sentia muito amada, sabe (-) Era uma coisa independente se agente estivesse junto ou não estivesse junto. Era uma coisa muito legal. Por que ele tinha essa capacidade de amor, de afeto. E no fundo eu acho que ele é isso mesmo que ele buscava nas pessoas. Ele reclamava muito que as pessoas eram muito interesseiras, viviam fazendo joguinhos. Ele reclama varias vezes explicitamente. Por que ele era muito inteligente, percebia muito as pessoas. Ele ia no âmago da coisa. Ele sofria muito por conta disso também. Agora essa questão toda da sexualidade dele, eu não sei bem como é que foi. O que aconteceu direito, como que depois ele entrou numa meio que de homossexualidade. Por que na verdade eu acho que ele nunca foi homossexual mesmo. Gostava muito de mim.