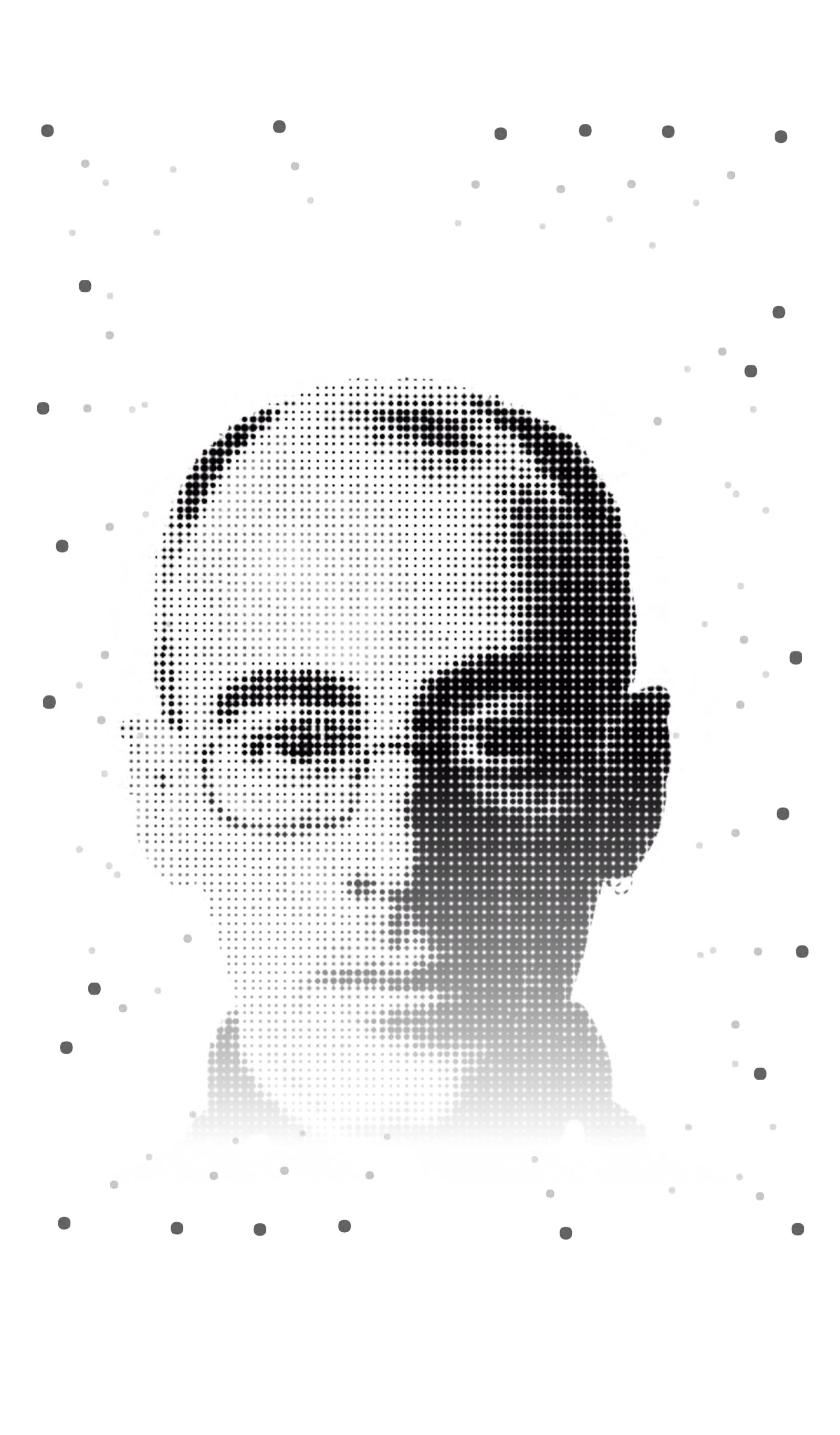


Fábio Figueiredo Camargo  
Organização

PARA  
SEMPRE  
NOSO,  
*Caió F.*  
ESCRITA DE SÍ E AUTOFICÇÃO



Fábio Figueiredo Camargo  
Organização

PARA  
SEMPRE  
NOSSSO,  
*Caió f.*

ESCRITA DE SI E AUTOFICCÃO

1<sup>a</sup> edição  
Uberlândia - MG  
2018

<sup>sexão da</sup>  
PALAVRA

Edição © O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais. 2018  
Curadoria: Fábio Figueiredo Camargo  
Projeto gráfico: Antonio K.valo  
Produção executiva: Andressa dos Santos Xavier Silva  
Revisão: Andressa dos Santos Xavier Silva  
Organização: Fábio Figueiredo Camargo

L732

CAMARGO, Fábio Figueiredo

Para sempre nosso, Caio F. - Escrita de si e autoficção/org. Fábio Figueiredo Camargo.

- Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2018.

179 p.; 5,42 MB

ISBN: 978-85-93892-11-0

1. Publicações periódicas. 2. Jornalismo. 3. Homoerotismo

1. Título

CDD: 070.4

CDU: 070.050

#### CONSELHO EDITORIAL

Alex Fabiano Jardim  
Ana Maria Colling  
André Luiz Mitidieri  
Andréa Sirihal Werkema  
Antonio Fernandes Jr.  
Cíntia Camargo Vianna  
Cláudia Maia  
Cleudemar Fernandes  
Davi Pinho  
Djalma Thurler  
Eliane Robert de Moraes  
Eneida Maria de Souza  
Flávia Teixeira  
Flávio Pereira Camargo  
Joana Muylaert  
Karla Cipreste  
Larissa Pelúcio

Leandro Colling  
Leonardo Mendes  
Luciana Borges  
Maria Elisa Moreira  
Nádia Batella Gotlib  
Patrícia Goulart Tondinelli  
Paulo César Garcia  
Renata Pimentel  
Ruth Silviano Brandão  
Telma Borges  
Vinícius Lopes Passos

#### CURADORIA

Fábio Figueiredo Camargo  
Leonardo Francisco Soares  
Ivan Marcos Ribeiro

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da editora.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 1º de janeiro de 2009.



[www.osexodapalavra.com](http://www.osexodapalavra.com)

O Sexo da Palavra - Projetos Editoriais  
Av. Cesar Finotti, 566/302 | Jd. Finotti  
CEP: 38.408-138 | Uberlândia - MG  
Tel: (34) 3084-3592  
CNPJ: 27.693.900/0001-18  
Printed in Brazil / Impresso no Brasil



---

## Sumário

Apresentação - Carta para Caio F. <i>Fábio Figueiredo Camargo</i>	06
O cão com Plumas <i>Joaquim Vicente</i>	13
"A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe": Homoerotismo masculino, experiência urbana e solidão em Caio Fernando Abreu <i>Flávio Camargo</i>	18
A escrita de si em mim <i>Luiz Fernando Lima Braga Júnior</i>	37
Caio Fernando Abreu: escrita de um eu e o cuidado de si <i>André Gomes</i>	50
Repertório de leitura de Caio F.: os poemas textualizados em <b>Triângulo das águas</b> <i>Guilherme Gomes</i>	70
De Caio Fernando Abreu para Hilda Hilst: Cartas e vivências poéticas na casa do sol <i>Karyne Pimenta</i>	80
A Loura e a Morena, o Moço do Norte e o Moço do Sul: a proscrição dos monstros em Exílio, de Lya Luft, e "Aqueles dois", de Caio Fernando Abreu. <i>André Pereira Feitosa</i>	102
Ritos limiares em <i>Morangos Mofados</i> , de Caio Fernando Abreu: entre-lugares, passagens e travessias <i>Rosicley Andrade Coimbra</i>	119
A solidão lírica em Caio Fernando Abreu <i>Ricardo Alves dos Santos</i>	143
Como era bonito lá! <i>Nara Keiserman</i>	151
Sobre os autores	172



## APRESENTAÇÃO

*Fábio Figueiredo Camargo*

Querido Caio,

não se assuste com o querido, e nem com essa intimidade toda, pois falo com você a partir dessa materialidade palpável com a qual convivo, seus livros e suas narrativas, que fazem parte da minha vida entre livros. Você mais do que ninguém sabe o que é isso. No fundo, Caio, somos feitos dos livros que lemos. Eu, como texto de memória, me construo o tempo todo ou me desconstruo a todo instante e não nego que seus textos me fazem ser quem sou também. Ser de memória, no qual a ausência das pessoas e dos objetos que me foram caros, transforma-se em presença em meu corpo, tornados palavra, do mesmo modo como você, provavelmente construiu seus textos. Assim, neste momento presentífico meu pai, minha perda, como sua escrita o faz presente todas as vezes que leo você. Afinal você escreveu: “A gente tem tantas memórias. Eu fico pensando se o mais difícil no tempo que passa não será exatamente isso. O acúmulo de memórias, a montanha de lembranças que você vai juntando por dentro. De repente o presente, qualquer coisa presente. [...]. As ruas vão mudando, os edifícios vão sendo destruídos. Mas continuam inteiros dentro de você” (ABREU, 1991, p. 188).

Tenho que te contar que eu consegui, juntamente com muita gente boa, organizar um colóquio no qual

você é homenageado. É Caio, você tomado pela sua obra. Veja como você se fez livro, texto! Quem diria que você, um guri de Santiago do Boqueirão ou seria de Passo da Guanxuma? viraria livro e moraria dentro dos outros! No fundo você sempre quis isso: ser amado pelos textos que escrevia.

Então, aproveito para te contar que nesse colóquio eu conheci o seu amigo Gil Veloso, cara mais legal, que me deixou emocionado como o guardião de seus discos, livros, diários, sua materialização em memória afetiva. O Gil é muito seu fã, seu fiel escudeiro, e também escreve, fazendo malabarismos com as palavras.

Também conheci a Nara Keyserman, outra criatura bondosa e doce, que foi sua professora e dirigiu você no teatro. Ela me espantou com tanto saber sobre sua obra, declamando de cor seus textos. Confesso que chorei e senti saudades de você, a quem nunca conheci pessoalmente, mas que tenho aqui comigo como uma memória boa de se ter.

Também conheci o Joaquim Vicente, sujeito simpático e alegre, que muito me incentivou a escrever essa carta, coisa que você gostava demais, escrever cartas. Exercício que eu fiz pouco em minha vida, mas que vale muito enquanto interação com meus semelhantes. O Joaquim me contou que está preparando uma peça sobre suas cartas, que ele e a Nara apresentaram ontem pra gente. Que maravilha ver sua escrita falada por outros!

Nossa Caio, ontem teve uma mesa redonda em que três estudiosos do seu trabalho, o André, o Luiz Fernando e o Flávio apresentaram sobre sua obra. Eles são estudiosos mesmo, todos eles têm doutorado em Caio Fernando Abreu. Menino, você tem poder junto à academia! Você imaginava isso? Tantos trabalhos sobre sua obra? Se a minha pesquisa estiver correta, dos anos 2000 até hoje temos 419 trabalhos entre teses e dissertações sobre seus textos cadastrados na

base de dados da CAPES. Pode não parecer, mas a maioria das pessoas que faz trabalho sobre sua obra, embora falem em distanciamento científico ou coisas do tipo, amam você. Quase ninguém te conheceu pessoalmente, é o mais provável. No entanto vivem e convivem com você durante bastante tempo. Produzem seus textos, recortam, colam, parafraseiam, analisam, criticam, invejam, desdenham. Seus livros estão à disposição e nem precisa muito esforço, eles são facilmente legíveis.

O Guilherme de Almeida Prado, outro cara superbacana, com jeito desconfiado, mas bom de se conversar, nos deu a honra da sua presença, e hoje estou sentado ao lado dele pra ouvi-lo falar de você. Ele me disse, inclusive, que não iria planejar a fala dele, pois gosta de falar de você sem ter as coisas todas prontas. As memórias do Guilherme sobre você dizem respeito ao tempo em que vocês estavam escrevendo o roteiro pra fazer a Dulce Veiga. Ele nos contou que o roteiro começou a partir de uma ideia sua, vinda de uma crônica intitulada “Onde andará Lyris Castellani”, e que vocês produziram muito juntos. Inclusive que ele e você confundiam de quem eram as ideias. Ele nos disse que o filme demorou demais a ficar pronto por questões financeiras, mas que quando ele resolveu fazer, fez como quis. Mas você está lá, sua memória está lá, seu roteiro, mesmo modificado, está vivo no filme do Guilherme.

Ah é Caio, e a meninada que te lê ainda é bastante empenhada. Aqui eu contei com alguns dos bons: o Guilherme, o Lucas, o Eddy, o Paulo, a Andressa, a Vanessa, a Jaqueline, a Lorena, a Tamira, o Ricardo, o Carlos, o Antonio, gente jovem reunida no evento pra te homenagear, trabalhando duro pra você aparecer, garantindo que cada um deles elabora suas memórias de você, as quais eles construíram através de mim também.

Também tivemos uma instalação montada pelo Antonio Kvalo, que produziu uma série de flâmulas dispostas em um labirinto, projetado a partir do seu mapa astral. Nas flâmulas há algumas frases suas em cartas escritas para amigos. O Gil Veloso achou que está a sua cara! A instalação funciona e quebra com a secura do ambiente acadêmico, torna o espaço mais aconchegante pra gente. Vida universitária é muitas vezes monótona, Caio, mas a gente, ao produzir ilhas de beleza, tenta fazer da vida uma obra de arte.

Veja Caio que o colóquio é sobre você, mas é também sobre escrita de si e autoficção, que a mesa de ontem discutiu tão bem, inclusive, tenho que te dizer que ontem o Luiz Fernando, o Flávio e o André falaram muita coisa que eu queria falar. Então, posso estar chovendo no molhado! Mas fazer o quê, né? O texto, o pensamento, as memórias de mim também têm que aparecer aqui. E nisso a minha escrita é uma autoficção, pois carrega traços biográficos meus, que escrevo, operando com esquemas de reflexividade, mecanização e automatismo, com as marcas do meu corpo, em sua mundanidade, aquilo que vários sujeitos fazem, ao produzir seus textos para os outros. Não quero fazer aqui a distinção que nós, da literatura, lugar de onde falo, costumamos fazer entre ficção e vida. Por isso mesmo, lembro o quanto de ficcional a narrativa de uma vida em uma (auto)biografia guarda, pois a memória, mais do que vivida, é, em sua (re)apresentação, inventada em todo o seu desejo de verdade. O que equivale a dizer que a memória em sua mundanidade é inventada, pois, na hora de escrevê-la, fabula-se muito mais, gerando os desvios da memória, que, para nós, não são meros extravios, mas elementos que geram a sedução do olhar do outro sobre nós. Desse modo, seduzimos e desviamos o outro através da narrativa escrita de nossas vidas inventadas.

Nossa Caio, tanta coisa pra te contar! Você poderia ter vivido mais! É claro que alguém já te contou que, embora não tenham ainda divulgado a cura da AIDS, muitas pessoas hoje tomam apenas 1 comprimido. Você, que chegou a tomar quantos? 40 por dia? Duros tempos os seus, amigo, mas, embora estejamos com esses avanços na medicina com relação à famigerada peste dos anos 1980, nós ainda estamos engastalhados em uma série de coisas. Ainda continuamos a ser o país que mais mata LGBT e apresenta sua misoginia a céu aberto pra todo mundo ver. Você ficaria estarrecido e, talvez, achando o país pior. Realmente está muito difícil viver! No Brasil houve milhares de estupros de mulheres denunciados no ano de 2015 e recolhidos estatisticamente; entre 1980 e 2013 mais de cem mil mulheres foram assassinadas; entre 2008 e 2014, foram registradas centenas de mortes de travestis e transexuais no país, só em 2015 foram 144 assassinatos; no Brasil, um homossexual é assassinado a cada 28 horas. Que “Terça-feira gorda” não é mera ficção eu já sabia, mas que a coisa ficasse tão feia ninguém esperava.

A discriminação assola o país, embora as Jaciras tenham feito uma fechação! Você não pôde ver a primeira parada LGBT em São Paulo, né? Que pena! Não sei se você teria ido, mas você veria que as irmãs soltaram as frangas na Avenida Paulista. O João Silvério escreveu sobre a felicidade dele ao ver tanta gente na rua na terceira Parada, em 1999. Segundo ele, quem “[...] não compareceu perdeu uma das coisas mais lindas do ano. [e quem compareceu] aposto que queria mais”. É a visibilidade! Cada vez mais saímos do armário e mostramos que não temos vergonha de amar e exigir que nos respeitem. A luta é grande, mas vale a pena. Saímos dos guetos, olha que bacana, tenho até grupo de pesquisa em Universidade Federal, que me garante discutir a minha sexualidade e a dos outros. Isso é babado mesmo!

Continuamos aqui, Caio, a amar, a sofrer, a nos debater com essa vida. Vida que nos é cara, né? Vida que você viveu intensamente. Vida que você recriou em sua literatura. Sua ficção ou sua biografematização continua a me mostrar o quanto eu tenho de você comigo. Eu que sofri com Saul e Raul, que me vi como pequeno monstro, que conheci algumas Adelinhas e muitas damas da noite, que, embora não tenha tido a experiência com o sargento Garcia, quis muito ser Hermes para sentir aquele clima daquela relação sexual homoerótica. É Caio, como sua literatura tão bela ainda me comove, me faz exultar com seus personagens, com suas mazelas, tristezas, alegrias!

E mais ainda Caio, ver sua obra passada para a telona é um imenso prazer. Não sei se você gostaria, mas creio que o que o Guilherme fez com Dulce Veiga é muito peculiar. Ele elabora uma relação afetiva, naquele metacinema que ele faz tão bem, e que eu gosto tanto de ver desde a beleza que é *A dama do cine Shangai*. Estão lá a poltrona de veludo verde, a cabeleira loura da Maité Proença, tão *old fashioned*, tão Gilda. Linda, sexy, uma beleza de doer. Ao mesmo tempo uma São Paulo teatral, tão cenário dos filmes noir. Um beco, espaços escuros, lugares estranhos, e um jornal tão falso como o Planeta Diário. Tão neon-realismo! Nem sei se ele gosta desse rótulo, mas esse rótulo é tão você, né não? e ao mesmo tempo tão o cinema do Guilherme! É mesmo Caio, e aquela ideia de que ninguém é de verdade, afinal o que é Dulce Veiga, senão uma criatura composta de tantas outras? A beleza espectral dela aparecendo na praia, em lugares inusitados, em contraste com os fundos limpos, faz com que ela se sobressaia como um pedaço de memória que se desprega desse amálgama que resta. Lembro que o personagem principal foi batizado de Caio Almeida, como a apontar que nesse universo de memórias e imagens dois universos ficcionais se fundem, o seu,

querido Caio, e o do Guilherme. Realmente ninguém é de verdade ou o pós-modernismo de vocês, esse mundo do noir misturado com o rádio e com o cinema dos anos 1940, com muita luz e cor, produz e reproduz você. Você continua a nos olhar com seus óculos emprestados ao Eriberto Leão em busca da beleza, seja a da cidade feérica ou da selva amazônica, seja a beleza de Maitê Proença ou a beleza gótica de uma irreconhecível Carolina Dieckmann.

Bem, Caio, espero que sua obra continue a ganhar adaptações, que ela continue viva e a doer na gente. Me esforço para um dia ser um bom escritor, que alguém me ame também pelo que escrevo, que eu seja memória escrita nos corpos dos meus leitores como você foi pra mim. Desejo que aí na eternidade você esteja bem e que se divirta, mas saiba, vamos continuar a insistir, seja com você e outros autores, a mostrar que sua literatura é esteticamente política.

Acho que é hora de eu me despedir, mas ainda lembro que o narrador de “Terça-feira gorda” diz que os planctons brilham quando fazem amor. Nesses três dias fomos planctons por fazermos amor com você enquanto obra. Um grande beijo!

Para sempre seu,

Fábio.

Uberlândia 28 de abril de 2017.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Fábio Camargo".



## O CÃO COM PLUMAS

*Joaquim Vicente*

Quando a Profa. Dra. Flávia Andréa Rodrigues Benfatti, mediadora da mesa de abertura do Colóquio Para Sempre Noso – Caio F – da Universidade Federal de Uberlândia, me apresentou como amigo do Caio Fernando Abreu (Santiago do Boqueirão, 1948 – Porto Alegre, 1996), muso do colóquio, apesar de nervosíssimo por ser o primeiro a falar, por alguns milésimos de segundos, tive uma primeira tentação de me assumir assim, afinal não é assim que todos nos sentimos diante da obra dele, como se ele fosse um amigo íntimo e confessional da gente?

Um adendo: quando aceitei o convite da UFU, feito na figura do admirável e incansável batalhador da cultura, Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, responsável pela realização deste colóquio e do multiartista Antonio Kvalo, eu não sabia que iria viver dias inteligentes, intensos e interessantes ao lado dos abaixo cidados Nara, Gil Veloso, Guilherme e ainda Luiz Fernando Lima Braga e alunos organizadores, participantes, alunos da minha oficina de dramaturgia A Mão Pensa.

Bem... continuando, mas olhando os dois outros participantes da mesa: a atriz, diretora, artista Nara Keyserman e Gil Veloso, escritor, artista e curador da obra de Caio e, além disso, na plateia, nos observando o cineasta Guilherme de Almeida Prado, esses três sim, verdadeiros amigos pessoais do querido escritor, considerei que eu não poderia começar a minha participação com

um blefe, isso seria anti-Caio. Então, corrigi docemente a mediadora: Não, eu não fui amigo e nem conheci pessoalmente Caio Fernando Abreu.

Para falar a verdade, eu nem sei se conseguíramos ser amigos, se tivéssemos nos conhecido. Um amigo fez uma piada-confidência de que Caio era tão forte, tão brigão, que brigava com todos, que se fosse vivo não seria mais amigo de ninguém. Eu pondero que paga-se um preço para ser escritor no Brasil e também paga-se um preço para poder ser quem se é. É lógico que isso é só uma piada do tipo que o Caio fazia e adorava, uma pequena najice, tipo “limpa o veneno que está escorrendo pelo canto da boca”.

Mas não que em nossas vidas, minha e de Caio, a gente não tenha quase se tocado (e sim, poderíamos ser amigos) e que não tenhamos nenhuma ligação. O meu primeiro encontro com Caio foi quando participei, ainda jovem, do boom do seu livro *Morangos Mofados* (1982). Eu tinha 18 anos, ainda era “virjão” e vivia a angústia daqueles tempos pré-abertura e pré-discussão de direitos LGBTQI+. E a literatura brasileira era ainda uma casa muito distante dos jovens, mesmo para mim que já tinha lido todos os heterônimos de Fernando Pessoa e outros autores estrangeiros, além de, é claro, a indefectível Clarice Lispector. Caio era um escritor com uma obra dizendo a nós jovens: Olha, a literatura pode falar de você, a literatura é legal. Era um convite sedutor a gostar de lê-lo, a gostar de ler, a ler outras coisas, mil coisas, mil dicas que ele dava no texto dele. Caio era e dava referências: olha isso, presta atenção naquilo. Sim, não tinha email, não tinha internet, não tinha música *on line*, não tinha nada. Sim, eu sobrevivi à minha juventude. Eu sobrevivi aos anos 80.

Outra ligação que tivemos foi que no livro *Morangos Mofados*, que li várias vezes, há um conto chamado “Terça-feira gorda”, dedicado a Luiz Carlos Góes (Rio

de Janeiro, 1944-1914) letrista, dramaturgo e escritor. Pois bem, em 1986, eu e Luiz Carlos, nos tornamos namorados e vivemos um casamento de 28 anos até sua morte. Assim que conheci Luiz comentei do conto e da coincidência de conhecer alguém para quem um conto tão lindo daquele era dedicado. Luiz não tinha lido o livro, mas já sabia por amigos najas sobre a existência do conto e, acreditando em versões de quem lera, achava que o conto era muito cruel com ele e o expunha publicamente de uma forma depreciativa. Eu argumentei que o conto era lindo, potente, corajoso, enfim, a cara dele e do Caio e que qualquer pessoa inteligente ficaria orgulhosa de ter dedicado para si um conto daquele quilate, num livro considerado uma obra-prima.

Numa tarde linda, li o conto para Luiz e ele, emocionado, me contou a história original do conto, a sinistra como ele sempre se referiu “história da Farme” (Rua Farme de Amoedo, em Ipanema, Rio de Janeiro) Luiz Carlos morava numa espécie de “comunidade” nos moldes hippies, com alguns artistas amigos, todos começando, e tinha começado a namorar o Caio. Estavam todos felizes, curtindo suas ondas, criando nesse apartamento quando ele foi invadido por uma turma de motoqueiros barra-pesada da própria Farme, todos preconceituosos, não conformados em tantas mulheres lindas, atrizes, estrelas de cinema, frequentando o apartamento dos hippies talvez meio alegres demais, festeiros demais, felizes demais. Bem, quando invadiram o local, os homofóbicos, bem... na maneira de dizer, não é, pois a gente hoje já sabe como são esses danadinhos, queriam estuprar, principalmente, os rapazes. Um tesão louco e proibido, mais do que pelos corpos, pela liberdade que esses jovens e belos artistas ostentavam descaradamente na cara da sociedade. Como eram livres e só dariam se quisessem, não deram e apanharam muito. Em um determinado momento conseguiram fugir e chamar ajuda. Essa é

a história do conto ficcionada pelo Caio. Embora quisesse, Luiz nunca conseguiu escrever sobre essa história, por causa do trauma. Esse episódio de terror foi tão traumático para os dois que eles desmancharam o namoro e não se viram nunca mais até que Vicente Pereira, melhor amigo de Luiz, melhor amigo de Caio, meu melhor amigo e melhor amigo de muita gente boa e diferente, tentou fazer a aproximação entre os dois. O clima era tenso. Não sei porque não conheci Caio dessa vez. Não lembro se eles se encontraram, se foi só uma vez, ou algumas vezes na casa de Vicente. Certamente este episódio deve ter deixado alguma marca na obra de Luiz e de Caio, que são legítimos representantes de sua época, defensores ferrenhos de uma liberdade que a gente ainda hoje luta para preservar. Ambos eram donos de obras potentes, violentas às vezes, apaixonadas. Esses são os traços em comum que consigo identificar entre os dois.

Detesto discordar desse que virou um querido amigo, o cineasta Guilherme de Almeida Prado, mas continuo achando a obra de Caio Fernando Abreu completamente dramática e cinematográfica. Acho que Caio já abre em sua obra literária vários caminhos que podem ser seguidos nas adaptações, como um bandeirante, basta saber garimpar. Tanto que ele foi, é e será muito adaptado para outros veículos. Parafraseando Roland Barthes, em um futuro distante poderemos pegar uma nave tal, para irmos a uma estrela ou estação interplanetária tal, para assistirmos a uma peça baseada numa obra de Caio. Para esse colóquio eu trouxe especialmente uma pequena performance do espetáculo *Homossexualismo Não Existe* baseado em cartas de Caio Fernando Abreu selecionadas pelo Italo Moriconi. Como o ator que iria fazer, Wesley May, sofreu um pequeno acidente, convidei Nara Keyserman para fazer a performance comigo. E foi uma apresentação potente e arrebatadora de Nara.

O que me interessou como material de espetáculos e

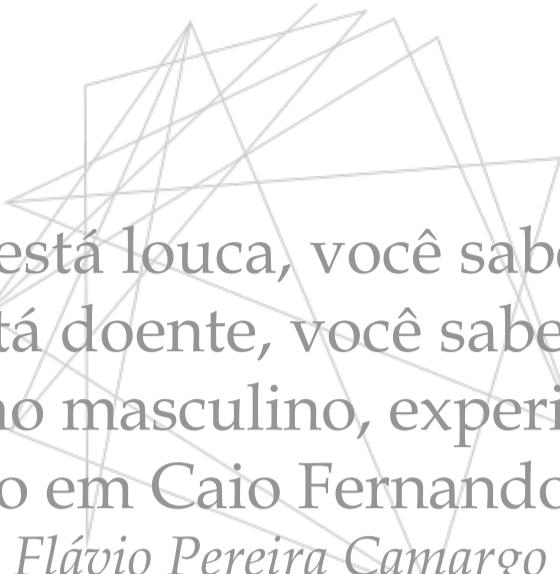
filmes nos escritores sempre foi mais a sua vida e o processo de criação, daí o interesse maior pelas cartas, do que pela obra. Tendo convivido 28 anos com um escritor, aprendi a amar esses seres e toda a minha pesquisa teatral principal foi dirigida para escritores e suas vidas, cartas, memórias, coisas íntimas.

A correspondência de um escritor suscita de imediato a questão: que tipo de leitura ela propõe? Mais explicitamente: pode ser a carta lida e usufruída como obra de literatura, ou constitui apenas um material auxiliar para o conhecimento de seu autor, de problemas relacionados com a sua obra, de suas concepções e de seu ambiente social?<sup>1</sup>

Para Manuel da Costa Pinto, no Prefácio de “Três Russos e Como Me Tornei Escritor”<sup>2</sup> : “O resultado é um gênero singular [...] que pode ser lido como peça de alta literatura”. Aos 18 anos fiz minha primeira adaptação teatral que foi “Perto do Coração Selvagem” de Clarice Lispector que misturei com informações biográficas da autora e seu primeiro romance. Depois vieram os espetáculos “A Grande Viagem do Doutor Tchékhov” (2004 a 2006) e “Eu, Augusto dos Anjos” (2006) ambos trabalhando com cartas e escritos considerados não literários desses autores. Era natural que caísse em Caio Fernando Abreu. Pretendo trabalhar numa versão de “Terça-Feira gorda” misturando ficção e dados verdadeiros do acontecido.

Continuarei em busca das histórias desses seres que movem o mundo, escrevendo-o, e não acham nada demais o que fazem. Tanto que como citação inicial de *Morangos Mofados* Caio usa Clarice Lispector: “Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo” de *A Hora da Estrela*. E Luiz Carlos Góes fala em sua última peça, *O Professor de História Geral*: “Os cachorros são mais importantes do que a Literatura.” Sendo um cão, contrariando João Cabral de Melo Neto, a literatura seria um “cão com plumas”.

1 - Angelides, Sophia. Carta e Literatura – Correspondência entre Tchékhov e Gorki – Edusp, 2001 p.15  
2 - Górkii, Máximo, Três Russos e Como Me Tornei Escritor – Ed. Martins Fontes – 2006 p. VII



“A cidade está louca, você sabe. A cidade  
está doente, você sabe”:  
Homoerotismo masculino, experiência urbana  
e solidão em Caio Fernando Abreu  
*Flávio Pereira Camargo*

Eu queria querer-te amar o amor  
Construir-nos dulcíssima prisão  
Encontrar a mais justa adequação  
Tudo métrica e rima e nunca dor  
Mas a vida é real e de viés  
E vê só que cilada o amor me armou  
Eu te quero (e não queres) como sou  
Não te quero (e não queres) como és

Ah! bruta flor do querer.  
Ah! bruta flor, bruta flor.

Caetano Veloso

## 1 - A literatura urbana de Caio F.

Na narrativa de temática urbana, na qual Caio Fernando Abreu se insere, há uma estreita relação entre metrópole, identidade e sexualidade. Na metrópole contemporânea, seus habitantes tornam-se seres sexualizados, convivendo não somente com novos produtos, comportamentos, outras situações, modas e atitudes, como também com a exploração comercial e com uma nova dimensão política dos corpos e da sexualidade. Esta, o sexo e o prazer passam a ter cada vez mais atenção e importância na vida dos indivíduos.

Nos contos de Caio F. é possível observarmos uma representação das experiências urbanas vivenciadas por seus personagens, particularmente, os que são homossexuais. Estas figurações da experiência urbana revelam uma vivência balizada por variados aspectos, tais como: a solidão, a dor, o sofrimento, a angústia, o preconceito, a discriminação e a carência afetiva, que leva a uma busca constante por um amor, por uma afetividade não correspondida. É justamente essa carência afetiva que provoca um desassossego nos personagens homossexuais de Caio F., levando-os a trilhar caminhos diversos e ásperos pelas ruas das metrópoles em uma busca quase frenética por sexo e prazer, mas eles procuram, sobretudo, pelo amor e pela afetividade, causa maior de suas carências.

Em momentos diversos, o próprio Caio F. afirma que a metrópole, de modo geral, principalmente São Paulo, é “barulhenta, pouco saudável, solitária, amarga”, além de ser violenta, mas, ao mesmo tempo, ela também é “mágica, sensual, afetiva, tesuda” (ABREU, 2002a, p. 52). Na perspectiva de Caio F., a cidade de São Paulo também é sedutora, bela, tentadora e envolvente como uma bela mulher ou um belo homem, “que se oferece, tentador(a), como se amasse, te envolve, te seduz – e na hora em que você não suporta mais de tesão e faria qualquer negócio, ela(e) te diz o preço. Que é muito alto” (ABREU, 2002a, p. 92).

Esta metrópole a que o autor se refere será representada em diversas de suas narrativas. Trata-se de um espaço ambíguo, múltiplo, em que há e não há lugar para a afetividade, um espaço urbano no qual os personagens homossexuais experimentam os “labirintos e [os] desencontros de afetividade”, principalmente em um contexto social marcado pela eclosão da AIDS, como ocorre no conto “Anotações sobre um amor urbano”.

## **2 - “A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe”**

Caio F. é considerado o primeiro escritor brasileiro a tematizar a AIDS e ele o faz de forma muito sutil, inicialmente, em boa parte de sua obra quando se refere à epidemia presente no corpo de seus personagens. Em relação a esta sutileza do autor ao se referir à AIDS, principalmente através de metáforas, do não-dito, Marcelo Secron Bessa afirma que

[...] nos textos de Caio Fernando Abreu que abordam a AIDS, a não-nomeação é uma ordem. Em todos eles, a AIDS é subentendida em maior ou menor grau, mas quase nunca a sigla é escrita. As exceções são as duas rápidas vezes em “Pela noite”, uma em “Dama da noite” (conto de *Os dragões não conhecem o paraíso*), e uma em *Onde andará Dulce Veiga?*, o que praticamente não conta (BESSA, 1997, p. 81).

Em relação a este discurso sobre a AIDS e suas implicações na vida afetiva, sexual e social daqueles que foram contaminados pelo vírus,

[...] pode-se constatar facilmente que o discurso da Aids, em torno da Aids, pautado pela Aids, já estava presente na obra de Caio desde o início da epidemia, na primeira metade da década de 80. Diante da possibilidade de que ele mesmo viesse a se tornar vítima, tal como já ocorria a todo instante com tantos e tantos de seus amigos próximos e distantes, sua postura foi idêntica à de muitos no Brasil, cheia

de contradições, idas e vindas, já que a epidemia colocava no centro do debate algo que havia começado a se tornar simples e que de repente ficava complicado de novo – a vivência da condição homossexual (bissexual?) masculina (MORICONI, 2002, p. 14).

Exemplar desse discurso em torno da AIDS que já aparece na década de 1980 na produção de Caio F. são os contos “Linda, uma história horrível” e “Dama da noite”, incluídos em *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1988. Este livro é composto por treze narrativas marcadas pelo signo da morte e pela metáfora da AIDS que permeia a maioria desses contos, sendo percebida pelo leitor nas atmosferas criadas pelo autor tanto no que se refere ao plano físico quanto ao plano psicológico dos personagens, marcados por um “estado de sítio afetivo-sexual” (BESSA, 2002, p. 120), resultado direto de sua contaminação pelo vírus HIV, contribuindo ainda mais para acentuar o sentimento de solidão e carência afetiva advinda justamente da impossibilidade de tocar o corpo do outro, um corpo doente, contaminado, condenado à morte.

Trata-se de uma “paranóia do corpo” que é engendrada pela AIDS, provocando nesses personagens um sentimento de “amargura de viver em um momento em que o toque no corpo alheio se transforma em horror” (BESSA, 2002, p. 122), que não é nomeada, mas que permanece no entre-lugar da escrita e do discurso de Caio F., revelando um sentimento de angústia, de solidão, de carência afetiva e de medo da morte anunciada pela doença.

O surto da doença no Brasil, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, gerou uma onda de preconceito e discriminação contra os homossexuais. Épocas nas quais

a carência afetiva era mais forte por causa da peste, acentuando ainda mais a solidão, o isolamento e as “dores urbanas” dos homossexuais. Esta experiência vivida, empírica, Caio F. também levou para o âmbito da ficção, conforme evidenciamos no excerto a seguir, no qual verificamos o medo que Pérsio – protagonista do conto “Pela noite” – tem da “peste gay” e as consequências advindas da crise da AIDS, como a solidão e a carência afetiva: “– Sinto, sinto. Claro que sinto. Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste” (ABREU, 2007, p. 187).

Em uma de suas cartas o autor desabafa sobre a solidão, a dor e a AIDS. Eis o que nos diz Caio F. com sua sensibilidade de poeta:

Paranóia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste – ninguém se toca mais. E o que você faz com seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? Então dói, tudo isso dói muito (ABREU, 2002a, p. 123).

A necessidade de amar, de viver, apesar das dificuldades várias e, até mesmo, da presença próxima da morte, é um dos fatores positivos e fortes de tais personagens, pois prevalece, principalmente, “o desejo de amar e ser amado, de ter alguém com quem repartir alegrias, tristezas, sonhos e desesperos” (ABREU, 2002a, p. 21).

Para Didier Eribon (2008, p. 57-58), é nas grandes cidades em que se concentraram e ainda hoje se centralizam

[...] “o nicho ecológico” da epidemia da Aids. E os nomes maravilhosos que fizeram sonhar gerações de homossexuais (San Francisco, Nova York, Paris...) ficaram ensombrecidos pelo espectro da morte. E pela infinita tristeza dos lutos repetidos para os que sobreviveram perdendo inúmeros amigos. (ERIBON, 2008, p. 57-58)

Com a epidemia da doença na década de 1980, os grandes centros urbanos tornaram-se, ao mesmo tempo, espaço para as solidariedades mútuas, e também de uma forte abjeção. Além disso, o advento da AIDS também resultou em um

[...] *coming out* forçado daqueles que até aqui tinham preferido calar a homossexualidade, recebendo, como consequência, a hostilidade dos vizinhos, dos colegas, da família. Para muitas das pessoas atingidas, não era apenas a soropositividade ou a Aids que eram difíceis de “dizer”, mas também, é claro, a homossexualidade, embora a vergonha de ser homossexual fosse reforçada pela vergonha de ser doente e doente de uma doença que reforçava a vergonha de ser homossexual (ERIBON, 2008, p. 58).

De acordo com Denise Jodelet (2001, p. 18), nos anos 1970/1980 houve a eclosão de duas concepções em relação à AIDS amplamente difundidas em nossa sociedade: uma moral e social; outra, biológica. Na primeira, a AIDS era representada como uma “doença-punição” àqueles cuja conduta era considerada pela sociedade como degenerada e permissiva, cuja

irresponsabilidade sexual advinda da liberdade sexual e pelo rompimento com os padrões dos “bons costumes” receberam como punição a AIDS. Essa concepção baseia-se em uma ordem moral e conservadora que é largamente influenciada por instâncias religiosas, sobretudo pela Igreja Católica, que é contra o uso de preservativos e contra o sexo antes e fora do matrimônio.

Nesse sentido, as campanhas governamentais qualificavam a doença como “decadência moral, religiosa, castigo de Deus ou vingança da natureza” (JODELET, 2001, p. 18), tendo como seus portadores os drogados, os hemofílicos, os homossexuais e os receptores de transfusões. Como vetores do mal apontavam o sangue e o esperma. Essa concepção moral e social da AIDS, ainda presente em nosso cotidiano, faz dela “um estigma social que pode provocar ostracismo e rejeição e, da parte daqueles que são assim estigmatizados ou excluídos, submissão ou revolta” (JODELET, 2001, p. 19). Vítimas sociais marginalizadas pela concepção moral e social em relação à AIDS, os homossexuais foram considerados os principais portadores e transmissores da doença nas décadas de 1970/1980.

Na segunda concepção, de cunho biológico, o sangue e o esperma, os dois vetores do mal, são considerados os principais responsáveis pela transmissão da doença. Além disso, as secreções corporais ou os objetos nos quais estão depositados também eram considerados como transmissores da AIDS, de tal modo que até mesmo os contatos corporais, na concepção biológica, deveriam ser excluídos, tendo como resultados diretos a ausência de afetividade, de relacionamentos e a solidão, três elementos, entre outros, que fazem parte do cotidiano dos personagens homossexuais representados por Caio F. quando se refere à doença.

Enfim, estas duas representações sobre a AIDS, tanto a social e a moral quanto a biológica, contribuíram e ainda hoje influenciam certos discursos e representações sociais, cujas imagens prenhes de significação, produzem, por vezes, discursos negativos e/ou distorcidos acerca da doença, seus efeitos e sintomas, e, principalmente, sobre aqueles que são portadores do vírus HIV. Representações que precisam ser questionadas para que possamos redefinir essas interpretações, suas condições de produção e circulação em nosso meio social.

### **3 - Homoerotismo masculino, experiência urbana e solidão em contextos de AIDS**

“Anotações sobre um amor urbano” está incluído na coletânea *Ovelhas negras*, publicado em 1995, que reúne contos produzidos pelo autor entre as décadas de 1960 e 1990. Na introdução feita pelo escritor, ele afirma que os contos reunidos nesta coletânea são uma “espécie de autobiografia ficcional” (ABREU, 2002b, p. 03), embora ele ainda não tivesse descoberto por meio de laudo médico que também estava contaminado pela doença. O leitor deve lembrar que, embora Caio F. tenha confirmado que era soropositivo apenas em 1994, pelo histórico e pelas contas feitas em parceria com seu médico, como o próprio escritor afirma em suas cartas e crônicas, ele já estava contaminado há cerca de dez anos, ou seja, desde a década de 1980. No “conto do conto”, espécie de miniprefácio que antecede os contos, o autor afirma que “entre 1977, quando foi escrito, e 1987, este texto passou por várias versões” (ABREU, 2002b, p. 185). Três versões foram publicadas anteriormente em jornais e revistas. Contudo, para Caio F. esse texto não lhe parece “pronto”, finalizado: “talvez o jeito meio sem jeito destes pedaços mais parecidos com fragmentos de

cartas ou diário íntimo afinal seja a sua própria forma informe e inacabada” (ABREU, 2002b, p. 185).

No conto, o narrador/protagonista inicia sua narrativa resgatando de sua memória justamente a dificuldade por ele enfrentada para estabelecer o primeiro contato corporal com o outro. A necessidade do toque, de sentir a pele e o calor do outro na ponta dos dedos explicita o quanto difícil foi para os homossexuais, estigmatizados pela doença e ameaçados constantemente pelo vírus da AIDS, (re)atar laços de afetividade, pois há o medo constante da morte que ronda, levando o protagonista até mesmo a pedir desculpas por sua vontade de tocar o outro:

Desculpa, digo, mas se eu não tocar você agora vou perder toda a naturalidade, não conseguirei dizer mais nada, não tenho culpa, estou apenas sentindo sem controle, não me entenda mal, não me entenda bem, é só esta vontade quase simples de estender o braço para tocar você, faz tempo demais que estamos aqui parados conversando nesta janela, já dissemos tudo que poderia ser dito entre duas pessoas que estão tentando se conhecer, tenho a sensação impressão ilusão de que nos compreendemos, agora só preciso estender o braço e, com a ponta dos meus dedos, tocar você, natural que seja assim: o toque, depois da compreensão que conseguimos, e agora (ABREU, 2002b, p. 186).

A simples ação de estender o braço para tocar o outro é vista pelo protagonista como um ato heróico, resultado de um momento que mescla tensão, ansiedade e medo de não ser correspondido pelo outro. A

tentativa de aproximação entre os dois personagens nos revela uma imagem cujo sentido remete às incertezas do amanhã e de depois de amanhã. Incertezas em relação a um futuro desconhecido devido à propagação da AIDS. Pode ser que amanhã os dois descubram que estão contaminados e condenados à morte, mas eles não têm culpa, afinal o que querem é somente um momento de amor, de afetividade, de calor humano, de sexo, nem que seja somente por uma noite. Este momento do toque, da intimidade entre os dois, por fim se concretiza:

Toco. Perto da minha a boca se entreabre lenta, úmida, cigarro, chiclete, conhaque, vermelha, os dentes se chocam, leve ruído, as línguas se misturam. Naufrago em tua boca, esqueço, mastigo tua saliva, afundo. Escuridão e umidade, calor rijo do teu corpo contra a minha coxa, calor rijo do meu corpo contra a tua coxa. Amanhã não sei, não sabemos (ABREU, 2002b, p. 186).

A referência ao ato sexual está, inicialmente, nas entrelinhas, sugerido na excitação que há entre os dois corpos masculinos que se aproximam, sentindo o calor e a rigidez do corpo a corpo. Nesse conto, percebemos que as relações homoeróticas são, na maioria das vezes, fortuitas, assim como ocorre em outras narrativas, como, por exemplo, em “Sargento Garcia”, “Aqueles dois”, “Pequeno Monstro” e “Madrugada”, dentre outros contos.

Para o protagonista, encontrar o parceiro nesta “cidade escura”, “louca”, “doente”, “podre”, contaminada pela peste, representa um fio de esperança, a possibilidade da concretização do desejo sexual e talvez afetivo pelo corpo de outro homem:

Ah, no fim destes dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranóia à solta pela cidade, no fim destes dias encontrar você que me sorri, que me abre os braços, que me abençoa e passa a mão na minha cara marcada, no que resta de cabelos na minha cabeça confusa, que me olha no olho e me permite mergulhar no fundo quente da curva do teu ombro (ABREU, 2002b, p. 187).

O cheiro do teu corpo persiste no meu durante dias. Não tomo banho. Guardo, preservo, cheiro o cheiro do teu cheiro grudado no meu. E basta fechar os olhos para naufragar outra vez e cada vez mais fundo na tua boca. Abismos marinhos, sargaços. Minhas mãos escorrem pelo teu peito (ABREU, 2002b, p. 187).

Em tempos tão árduos, marcados pelo medo e pela contaminação da AIDS, a solidão e a angústia são sentimentos fortes e onipresentes no cotidiano daqueles que se veem estigmatizados e discriminados somente porque seus desejos afetivos, sexuais e eróticos são por pessoas do mesmo sexo. De tal modo que a fugacidade de um momento de acolhimento, de reciprocidade afetiva e sexual pode marcar profundamente a memória do protagonista, que a resgata, aos fragmentos. Estes ainda nos revelam a imagem de um ser humano "acostumado a apenas consumir pessoas como se consome cigarros, a gente fuma, esmaga a ponta no cinzeiro, depois vira na privada, puxa a descarga, pronto, acabou (ABREU, 2002b, p. 191, grifos meus). Esta citação nos remete novamente à questão da fragilidade e da fugacidade dos relacionamentos na contemporaneidade nos

quais o ser humano é reduzido, com certa frequência, a um reles objeto sexual, que é descartado após ser usado.

Para Zygmunt Bauman (2004, p. 12), no “líquido cenário da vida moderna” as relações afetivas tornam-se mais rarefeitas, o que remete à fragilidade dos vínculos humanos, dos laços afetivos e ao sentimento de insegurança diante do abandono. São relações descartáveis que fazem com que os sujeitos se tornem mais solitários, “desesperados por ‘relacionar-se’” (BAUMAN, 2004, p. 8) em momentos de aflição, nos quais o sentimento e a consciência da própria solidão se tornam mais verticalizados.

São estas relações descartáveis que colocam em evidência tanto a fragilidade dos laços afetivos na contemporaneidade, quanto as representações de uma experiência urbana balizada por aspectos, em sua maioria, negativos para o protagonista. No entanto, apesar de estar cansado, o protagonista insistente-mente procura pelo outro, embora o medo da contaminação faça com que essas aproximações se tornem cada vez mais escassas, porque “o vírus caminha em nossas veias, companheiro” (ABREU, 2002b, p. 189), acentuando ainda mais o sentimento de solidão e desamparo do protagonista.

O sentimento de solidão e a consciência da própria solidão fazem com que o protagonista, ser errante no espaço da metrópole, desloque-se constantemente em busca de amores provisórios e repentinos, descartáveis, momentâneos, mas capaz de propiciar a ambos um pouco de seiva de vida em um contexto no qual as relações afetivas e sexuais tornam-se a cada dia mais escassas em decorrência da pandemia da AIDS.

Para Octávio Paz,

[...] a solidão é o substrato último da condição humana. O homem é o único ser que se sente sozinho, o único que é busca de

outro. Sua natureza [...] consiste em aspirar a realizar-se em outro. O homem é nostalgia e busca de comunhão. Por isso, toda vez que sente a si mesmo, sente-se como carência de outro, como solidão (PAZ, 2014, p. 189).

Esse vírus é letal. A ameaça de morte pela AIDS é constante, daí o sentimento de solidão que se verticaliza cada vez mais, assim como o medo em ser contaminado. Amor e medo. Eros e Tânatos. Vida e pulsão de morte, de destruição:

[...] medo é culpa, medo é moral – não vê que é isso que eles querem que você sinta? medo, culpa, vergonha – eu aceito, eu me contento com pouco – eu não aceito nada nem me contento com pouco – eu quero muito, eu quero mais, eu quero tudo.

Eu quero o risco, não digo. Nem que seja a morte.

Cachorro sem dono, contaminação. Sagüí no ombro, sarna. Até quando esses remendos inventados resistirão à peste que se infiltra pelos rombos do nosso encontro? Como se lutássemos – só nós dois, sóis os dois, sóis os dois – contra dois mil anos amontoados de mentiras e misérias, assassinatos e proibições. Dois mil anos de lama, meu amigo. Esse lixo atapetando as ruas que suportam nossos passos que nunca tiveram aonde ir (ABREU, 2002b, 189-190).

O sentimento de medo, de culpa e de vergonha é resultante daquela representação moral e social da AIDS de que fala Jodelet. Tais representações que veem a doença como punição àqueles “desviados” dos ditos “bons costumes” e das “boas condutas” a serem seguidas são condenados/punidos com o seu vírus e, por isso mesmo, deveriam ter medo, culpa e vergonha de suas atitudes, ações e modos de viver.

A marca dessa punição é feito sarna no ombro, visível a todos. A comparação do protagonista e daqueles outros seres contaminados pelo vírus a um “cachorro sem dono, contaminação” revela uma imagem referente à perambulação desses personagens pelas ruas da metrópole, um caminhar errante pela cidade contaminada, doente. Seres caminhantes, solitários, sem donos, sem afetividade, sem lar, sem um espaço para se refugiarem. Esses personagens são nômades, cuja errância constante em busca do outro leva a uma incessante procura pelas ruas, de tal modo que “as ruas, mais do que espaço de encontro furtivo, traduzem a deriva e a instabilidade do desejo, que do estigma gay passa a ser um lugar-comum da afetividade urbana” (LOPES, 2002, p. 144).

Na maioria das vezes, essa caça ao outro se torna vã, pois este não é encontrado em lugar algum. Daí o sentimento ainda maior de abandono, solidão, dor e carência de amor advinda principalmente da ausência daquele que propiciou ao protagonista, somente por uma noite, um momento de prazer.

Nesse sentido, “na deriva afetiva e sexual contemporânea, a Aids é não só um elemento de afirmação da condição estrangeira do homossexual, mas de redefinição de sua afetividade, de reencontro” com o outro (LOPES, 2002, p. 144). Essa deriva espaço-temporal se conjuga perfeitamente à deriva do desejo, aos (des)encontros de afetividade, à procura incessante pelo outro, às estratégias de sobrevivência em tempos de peste e de morte.

Para Georges Bataille (1987, p. 20), "o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão" e é, ainda, o responsável por levar o homem a buscar constantemente por um objeto de desejo que corresponda à *interioridade* do seu desejo. O protagonista busca fora de si, naquele que é objeto de investimento afetivo e sexual, a sua completude. Seres incompletos que somos, buscamos no outro a nossa completude, a nossa continuidade e a possibilidade de satisfação de um desejo interior: "só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças" (BATAILLE, 1987, p. 10).

Por isso a insistência do protagonista em continuar procurando pelo outro, mesmo que no corpo de outro homem:

Ah, me socorre que hoje não quero fechar a porta com esta fome na boca, beber um copo de leite, molhar plantas, jogar fora jornais, tirar o pó de livros, arrumar discos, olhar paredes, ligar-desligar a tevê, ouvir Mozart para não gritar e procurar teu cheiro outra vez no mais escondido do meu corpo, acender velas, saliva tua de ontem guardada na minha boca, trocar lençóis, fazer a cama, procurar a mancha da esperma tua nos lençóis usados, agora está feito e foda-se, nada vale a pena, puxar as cobertas, cobrir a cabeça, tudo vale a pena se a alma, você sabe, mas alma existe mesmo? [...] naufragar outra vez em tua boca, reinventar no escuro teu corpo moço de homem apertado contra meu corpo de homem moço também,

apalpar as virilhas, o pescoço, sem entender, sem conseguir chorar, abandonado, apavorado, mastigando maldições, dúbios indícios, sinistros augúrios, e amanhã não desisto: te procuro em outro corpo, juro que um dia eu encontro.

Não temos culpa, tentei. Tentamos (ABREU, 2002b, p. 192).

Apesar dos sentimentos de solidão, de medo, de culpa, de vergonha e da proximidade da morte, dada a condição de soropositivo para o vírus HIV, ainda há uma esperança por parte do protagonista em encontrar novamente aquele com quem teve uma noite de prazer, cujo cheiro e mancha de esperma ainda permanecem em seus lençóis. A última frase é emblemática do mapeamento subjetivo, afetivo e sexual dos personagens e/ou protagonistas homossexuais contaminados pela Aids, uma vez que nos revelam tanto as suas carências quanto a ausência de um sentimento de culpa por terem tentado ser felizes em suas peregrinações urbanas. São experiências marcantes que deixam fendas profundas tanto no corpo quanto na alma desses personagens cuja experiência urbana é balizada pela dor, pelo sofrimento, pela solidão, pela estigmatização e, principalmente, pela carência afetiva.

#### **4 - Considerações finais**

No conjunto da obra de Caio F. há uma recorrência das escritas de si que revelam ao leitor aquilo que o autor denominou como uma espécie de “autobiografia ficcional”, que funde vivências e experiências do escritor registradas de modo disperso, e por vezes até mesmo sistemático, em guardanapos, folhas avulsas, diários, cartas e entrevistas.

Trata-se, portanto, de uma transmutação das experiências de si em ficção, expondo ao leitor as “dores urbanas” de todos aqueles que eram considerados marginais ou anormais em decorrência de suas práticas sexuais e de seus desejos. São narrativas que não expõem apenas um aspecto meramente biográfico da vida do autor, pois ao se valer de alguns elementos biográficos em seu processo criativo, Caio F. transmuta estas experiências, atribuindo-lhes uma dimensão atemporal no âmbito da ficção. Esta dimensão revela aspectos diversos referentes às relações de alteridade no espaço urbano, sobretudo aquelas que dizem respeito aos personagens homossexuais, resgatando a sua humanidade ao evidenciar que suas angústias, suas “dores urbanas”, seus medos e, principalmente, o desejo latente e a necessidade de completar-se no outro são sentimentos próprios do ser humano, independentemente de sua orientação sexual.

## Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a.
- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras* (de 1962 a 1995). Porto Alegre: L&PM, 2002b.
- ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.p. 07-103.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: sobre a fragilidade das relações humanas. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas*: a literatura (des)construindo a AIDS. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos*: autobiografia e AIDS. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- CAMARGO, Flávio Pereira. *Configurações homoeróticas em contos de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2016.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

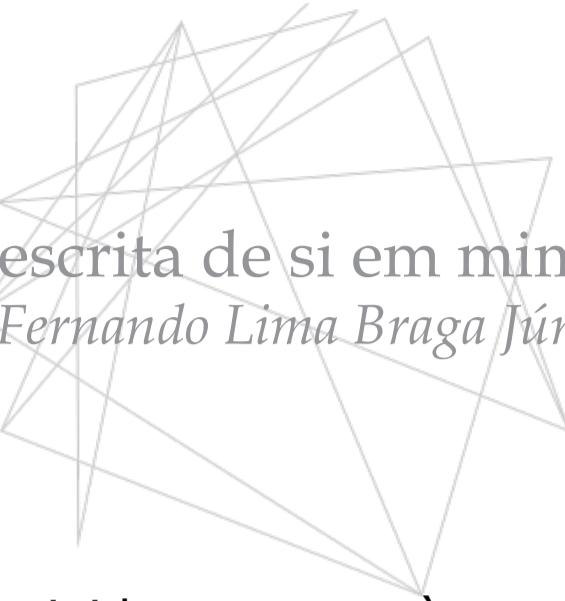
JODELET, Denise. As representações sociais: um domínio em expansão. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001. p. 17-44.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole, a paixão e o estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

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

MORICONI, Ítalo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 11-22.

PAZ, Octavio. A dialética da solidão. In: \_\_\_\_\_. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 189-204.



## A escrita de si em mim

*Luiz Fernando Lima Braga Júnior*

Um homem vivido regressa à casa materna. No primeiro contato entre mãe e filho, o desconforto da distância, o desconhecimento, o hiato. A mãe o observa como a um estranho a que se devem obrigações afetivas. Ele se aproxima, em busca de uma casa corroída pelo tempo e pela memória remodelada no presente. Estamos lendo esse descompasso em “Linda, uma história horrível”: a casa materna e seu interior carcomido e enodoado de desistências, a lembrança incômoda da cachorra Linda, metaforizando o próprio retorno do que nunca existiu: a juventude em seu esplendor rumo à derrocada na incursão no cosmopolitismo e à vida mundana. O retorno à casa materna é um fio condutor rompido: de si para si. Esse mesmo mecanismo dobrável da alma, uma espécie de palimpsesto de si mesmo, é lido em várias outras obras de Caio. É assim que, em contos como “Pequeno Monstro” e “Sargento Garcia”, a memória é labiríntica, trai a si mesma, deseja a completude, sabendo-se puída. A iniciação homoafetiva, inteiramente permeada pela cultura de consumo e projeções do imaginário no universo do cinema, das divas, de uma indumentária da pegação no submundo daqueles a quem ainda, sobretudo hoje, é problemático dar o direito de dizer seu desejo. O descompasso dá o tom entre o vivido e sua tentativa malograda de resgate. Os protagonistas de “Linda, uma história horrível”, “Pequeno Monstro” e

“Sargento Garcia” debruçam-se sobre o que se tentou escrever, sobre um projeto de vida escrita. Sua concretude é inviável: o remodelamento ficcional da recordação torna toda busca autoficcional inócuia, pois é na atualização, dada no momento exato da leitura de si mesmo e, por meio desta, da figura externa de um leitor, que se dá a reconstrução do vivido. É na recepção que se dá a ressignificação. E é assim, pois, que o desbunde dos anos 70, profundamente enraizado no imaginário da ficção de Caio, hoje, em tempos de avanço da extrema-direita em vários pontos do planeta, é uma retomada distópica, não apenas uma experiência de desbravamento da própria sexualidade e da fricção da palavra que a diz.

O envelhecimento da casa e a tentativa de recuperação dos laços enfraquecidos, em “Linda...”, as primeiras brincadeiras sexuais com um primo de vivência cosmopolita, em “Pequeno Monstro”, e a subjugação ao mando militar, um eco da prática sadomasô, em “Sargento Garcia”, apontam para a inviabilidade do resgate: são memórias que oscilam entre o terno e o aflitivo, o contemplativo e o grotesco, o prazer e a dor, a purpurina e o lixo. Em nenhum momento, há uma afirmação de uma identidade autocentrada, uma que lhe confira um plano seguro de si: a paisagem é insólita, caótica, pop, multicultural, deslizante. As duas pontas desse hiato estão na juventude dos primeiros encantamentos – e também das primeiras constatações da falibilidade romântica – e na maturidade, exótica, extrema, exilada das próprias origens. O interstício movente entre um extremo e outro torna a leitura autoficcional diluída em um mapeamento inócuo de biografemas e pegadas do sujeito civil, que não existe fora do texto, único objeto de análise aqui possível. A escrita de si restringe-se a uma abordagem temática, não estrutural ou estética, e se localiza no bojo dos estudos de gêneros literários como um todo. É ficção, sem nenhuma pretensão de

existir além disso. Se o desabafo sobre a repressão sofrida na vida interiorana, o primeiro extremo do hiato, ou o *patchwork* pop, noir e *underground* (como em *Dulce Veiga*) sugerem algum tipo de confissão, é preciso analisar com mais acuidade os motivos desse projeto autor-escritura. Nela, veremos a multitonalidade, que evidentemente não é unificadora, mas polifônica, dialógica e carnabalizadora. Trata-se de uma tessitura de vozes, por vezes mostradas e não demarcadas, numa concepção bakthiniana de polifonia e carnabalização. E é exatamente nesse ponto que a escrita de si perde potência, atingido um *locus* de enunciação rico em alusões ao pop, à cultura marginal e a camadas de referências, que vão de Clarice Lispector, um fantasma que paira sobre toda a obra de Caio, às divas do universo pop dos anos 70 e 80. Escrever sobre isso, nesse cenário, é escrever sobre outros, é fazer-se penetrar por outros, no plano estético e discursivo, e compreender, em algum momento dessa trajetória, que a unicidade do sujeito é um projeto natimorto – que, escrevendo-se o si mesmo, depara-se com a referência. E ela é múltipla.

Assim delimito minha proposta: a autoficção, em Caio, não deve ser vista apartada dos estudos de gêneros textuais, do discurso polifônico e da recepção, sob o risco de ser mera investigação temática. Constrói-se essencialmente por meio do trajeto labiríntico percorrido entre textos de partida (Clarice, cinema *noir*, submundo sadomasô, cultura pop, hibridização de gêneros textuais...) e textos de chegada (a ficção em si). A delimitação da experiência do vivido é escorregadia, pois que descentrada. A iniciação sexual em “Pequeno Monstro” vive à sombra de todos os discursos represores da vida interiorana e é mediada pela cultura de consumo, que lhe é externa: o jeans, o pop. Também se nota, nesse conto, um tom de pastiche em relação a “Frederico Paciência”, de Mário de Andrade, em que

vemos um choque parecido das realidades reprimida e disruptiva. A volta à casa materna, em “Linda, uma história horrível”, também é balizada pela experiência de consumo de produtos culturais estrangeiros e a convivência com as múltiplas identidades durante a peregrinação cosmopolita do personagem. O assédio seguido de humilhação, em ambiente fétido e degradado de um quarto qualquer, em “Sargento Garcia”, põe em evidência o binarismo: autoridade fardada/espírito filosófico e poético. A busca incansável pelo paradeiro de Dulce Veiga é uma investigação maior: em que lugares da cultura se perdeu um eu? No travestismo e na adicção de Saul? Na sexualidade reprimida do próprio narrador? No psicodelismo de fachada de *Márcia Felácio* e as *VaginasDentadas*? Procurar por Dulce Veiga é perder a si mesmo, é tentar reviver Norma Desmond, a diva esquecida do cinema mudo, de *SunsetBoulevard*. É lidar com o impossível retorno.

A memória é cheia de porosidade, de que se veem lances turvos do passado, nunca um plano aberto. Esses sujeitos que transitam pelas páginas são ternos e agressivos, libertos e aprisionados, utópicos e distópicos, eruditos e pop – e, assim, são nada e tudo ao mesmo tempo. Em “Os Sobreviventes”, a distopia se inscreve nos discursos de personagens à deriva nos projetos políticos fracassados e na própria figura do intelectual, essa categoria que busca um lugar, o da teoria, e perde outro, o da libido. Em “Lixo e Purpurina”, a devassidão, à semelhança de “Pela Noite”, revela personagens que buscam, no mergulho do objeto reprimido – a noite e seus perigos, aqui e ali algum arrebatamento estético ou entrega carnal – um ponto de equilíbrio para seus devaneios. Mas aquilo com que se deparam é, em plena metrópole, o calabouço de suas memórias. E ele é castrador. O travestismo borrado e ensandecido de Saul, em *Dulce Veiga*, sintetiza o esvaziamento de um vir-a-ser: a alteração de consciência proporcionada pelas

drogas e o travestimento lhe auferem uma esmaecida incorporação da diva, a cujo paradeiro nunca se chegará. Lido hoje, Saul nos remete ao aspecto grotesco do *Camp*, que Susan Sontag definiu como a performance paródica em busca de autoafirmação de drags e identidades historicamente rechaçadas. A identidade borrada por sucessivas camadas de maquiagem, o envelhecimento do corpo e o desencanto do espírito fazem de Saul a paródia atualizável pelo leitor que, agora, reconhece que os discursos em torno da inclusão social de LGBTs foram cooptados pelos estudos de gênero, antes restritos ao binarismo machismo/feminismo. E o projeto de autoficção que, em minha percepção, é um construto mais de pesquisadores que do próprio fisionomista, consubstancia-se no entre-lugar de uma meta-representação: se, nos anos 80, o pânico da AIDS – a peste gay – conferia à ficção de Caio certa carga de afirmação política e uma crítica ao próprio cânone literário brasileiro, praticamente um compêndio de muitos autores e poucas autoras cuja excelência literária era reconhecível como paradigmática, relegando os LGBTs à margem do experimentalismo de menos-valia, na conjuntura atual, pós-binária e pós-emancipação, o trânsito ininterrupto das múltiplas identidades, que destitui a própria potência da sigla LGBT (redutiva, cada vez mais), não é coerente a delimitação de uma voz a que se incrustam biografemas de autoficção.

Todos os exemplos anteriores, acionados em seus horizontes de expectativas (e aqui evoco Jauss e, sobretudo, Iser, para quem é no interstício e no vazio ruidoso do texto que se configura o leitor implícito, uma das principais categorias das narrativas polifônicas), aspergem em suas páginas um Caio múltiplo, em movimento incessante de desconstrução entre seus polos interiorano e cosmopolita.

O leitor cujo horizonte de expectativas conheceu o desbunde e seu projeto político, talvez veja

em “Sargento Garcia” um conto-manifesto contra o autoritarismo e o estupro de LGBTs; o leitor mais novo e que tenha vivenciado a experiência *emo*-dificilmente terá a mesma recepção: provavelmente identificará nuances de uma estética degradante, um ambiente de chumbo menos político e mais melancólico; o leitor da atualidade, em cujo repertório se encontra uma nova categoria, a anti-categorias, pois que é preciso uma autoafirmação também daquilo a que se culpabiliza – o *cisgênero* – terá outro repertório, outras formas de acionar sua visão de mundo: talvez perceba como é necessária a expli-citação do que é humilhante, do agente penetrante fardado e do passivo penetrado patético e filosófico a fim de que entenda que os binarismos não dão conta de dizer a maleabilidade do desejo. E onde se encontra a autoficção nisso tudo, nessa teia que se expande ao infinito do imaginário? O *Camp* já não possui mais a força paródica de outrora. Estamos em época de *youtubers*, de drags que aguçam o paladar de gays, lésbicas, transgêneros, travestis, cisgêne-ros e todo e qualquer tipo de denominação à sigla *ad eternum*. Hoje, em oposição ao decadentismo repre-sentado por Saul e pelo grotesco calcado nas inúme-ras referências à sujeira fecal das relações sexuais entre homens em toda a obra de Caio, temos nomes como PabbloVittar, drag brasileira reconhecida inter-nacionalmente e assimilada pelo pop. Da berlinda, ao centro das atenções. Paradoxalmente – e não é assim que enxergamos o *contemporâneo*? – assisti-mos, estupefatos, à idolatria a Bolsonaro e congê-neres, ao surgimento de campos de concentração para homossexuais na Chechênia, aos requintes de crueldade com que se executam travestis no Brasil etc. Dar conta da pluralidade é abrir-se, inclusive, para o entendimento do abjeto. E vê-lo como mais do mesmo, em um cenário diferenciado.

A inserção do leitor implícito no processo de recepção de Caio muda drasticamente o modo como se pode constituir o imaginário em torno de biografemas. A experiência no exterior, a incursão pela noite e a consequente apropriação de seus códigos de convivência e o retorno do material psíquico reprimido na infância são, pois, incorporados à própria carnavaлизação literária. O sentimento distópico invade as tramas, dificultando a identificação de pegadas do sujeito civil e aprofundando a dimensão estética, sempre dialógica, disruptora, disfuncional. A violência física - "Sargento Garcia", "Terça-feira Gorda" - não predomina sobre a violência simbólica – "Aqueles Dois". São forças repressoras complementares e imiscuídas no bojo de uma tessitura maior: o literário. A pretensa infantilização ou retorno do imaginário dos primeiros encantamentos em "As Frangas", conto dedicado a Clarice Lispector (em alusão a "A Vida Íntima de Laura"), na recepção dos anos 80 se depararia com o tom paródico do título, pois, àquela época, ainda em função do desbunde, "soltar as frangas" carregava certa conotação ultrajante e ultrajada, um ato político contra um ato ditatorial. Na recepção atual, "As Frangas" e "A Vida Íntima de Laura" se aproximam mais por um viés *kitsch*, em que a pretensa inocência infantil pode ser referida sem o peso de uma exigência de militância paródica. A literatura infantil não prescinde do leitor implícito: é por meio dele que o narrador fala às crianças, por vezes em tom didático, a fim de que se abram as comportas do imaginário e da ludicidade. O intertexto promove a terceira via: nem texto de partida, nem de chegada, mas o que se move na atualização, pela recepção. E, reiterando o que propus no início dessa reflexão acerca da metaficção, a escrita de si, em todos esses textos, é deslocada, desarranjada e realocada no crono-topo narrativo pela intervenção do leitor, amparado em seu repertório. A autoficção perde a imanência e busca a transcendência, que é mediada pelo leitor.

Se estamos falando de identidades disfuncionais, em textos disruptores, é evidente que se fala, também, no aspecto ideológico do signo. Bakhtinianamente, não existe comunicação humana fora das esferas dos gêneros, que se traduzem como enunciados relativamente estáveis. Essa relativização se torna, assim, em Caio, o locus de enunciação da margem, do tosco, do *kitsch*, do abjeto, do cropológico. Em oposição ao encantatório, ao meramente sinestésico, ao fabuloso. Oposição sempre dialógica, por meio da qual a complementariedade se dá pelo sujeito que preenche lacunas: o leitor.

“As frangas”, em sua pretensa simplicidade, coadunam o velho status de literatura marginal e o compêndio mais ou menos engessado do infanto-juvenil no que tange à microscopia das pequenas sutilezas. Uma coleção de galinhas artesanais na cozinha representa, sem perder a referência ao abjeto e ao cropológico, uma realidade inventada para mitigar a violência cotidiana de assédio moral, como o que se lê em “Aqueles Dois”. O artifício se constrói tanto lá quanto aqui: a afinidade estética gravitando em torno do nostálgico, do empalhado, a tensão por trás da delicadeza – os protagonistas de “Aqueles Dois” gostam dos mesmos filmes, das mesmas divas, são frangas divagantes em ambiente homofóbico. Emplumam-se na tentativa de um voo. E acabam demitidos pela maledicência da praça pública que invade escritórios, hierarquias trabalhistas e atribuições funcionais. O grotesco de Saul é a franga depenada, pronta para o abate. E as estatuazinhas de galináceas, dispostas sobre a geladeira, uma síntese cruel da reificação do sonho e do fabuloso. O jeans alienado do primo Alex, em “Pequeno Monstro”, objeto de inveja do outro atrelado ao campesinato, também sevê imbuído do artifício: via de passagem para o mundo lá fora, de que se volta sempre, de bolsos vazios e com pele desidratada de desilusões.

O dialogismo que costura e sutura todas essas obras (e, aqui, os exemplos são poucos, apenas metonímicos) aponta na direção do caleidoscópio: o jeans do primo Alex, as frangas artesanais, o quarto pop-retrô de Márcia Felácio, o rosto borrado e letárgico de Saul e outros recortes do artifício emergem como a força motriz – a hibridização de gêneros (dubivamente, o literário e os sexuais); do conto infantil ao romance *noir*, da crônica *flaneur* ao fluxo de consciência. O horizonte de expectativas é entrecortado de tal modo que o mosaico identitário assumido pelo autor dentro dele nunca poderá ser mapeado, sob o risco de se perder a riqueza do espetáculo. Trata-se de uma intensa e caótica produção literária que não conheceu o mundo pós-tratamento antirretroviral, o universo de sobrevivência possível para soropositivos. Uma galeria transbordante de diversidade amedrontada, que não logrou fincar os pés e a indignação nas ruas durante as manifestações de orgulho LGBT. Trata-se, pois, de ficção à beira do precipício. Desde as primeiras publicações – como “Inventário do Ir-remediável” e “Limite Branco” – às cartas de um soropositivo, em início dos 90, lê-se o sujeito em busca do sujeito. O “ir-remediável” talvez esteja exatamente nessa busca de si que acaba não com *onde está o autor na obra*, mas com *que obras se fazem dentro da obra*. O Passo da Guanxuma, cidade ficcional atua como espaço inventado a partir de um modelo do vivido. Não é Santiago do Boqueirão: é tessitura, topografia ilusória na qual se imbricam, acotovelando-se no escuro, o jovem filósofo currado pelo sargento, o homem que se enforca em praça pública, o jornalista obcecado por Dulce Veiga, os revolucionários distópicos e toda a galeria de personagens que não consegue se livrar do Passo, mesmo em São Paulo, mesmo em Londres. Imbricam-se, também, as esferas discursivas que brotaram nos 70 e 80, querendo-se autônomas: a medicina natural (a

Guanxuma é uma erva fitoterápica), o pop madonni-co, o *revival* de outras divas – Rita Hayworth, Greta Garbo... – o rock de garagem, os códigos de pegação, dentre tantos. Cada discurso se organiza em enunciados ideológicos, mas sua incompletude culmina no romance polifônico, na prosa poética do conto ou da crônica, no pastiche infanto-juvenil.... Então, o que seria a tentação do biografema em detrimento da ci-são autor-obra se transforma em mais um discurso, dentre tantos.

Eve Sedgwick nos lembra que o armário é uma metáfora do interstício ocultação-revelação. Um armário de vidro. A epistemologia do armário traduz o medo, o querer ser e não poder. Há as instituições. E elas são panópticos. Elas são a onipresença esta-tal e religiosa. A voz autoral afoga-se para dar pas-sagem aos seres de palavras. O primo Alex viajou, experienciou aquele mundo de fora que o mundo de dentro constrói apenas imaginativamente e mediado por Hollywood, pelas frequências de rádio e pela TV. Isso antes da internet e do hipertexto das plataformas digitais. O armário de vidro propõe o vislumbre, a in-tenção, a suposição. Mas a inferência acerca da sexu-alidade alheia já constrói uma ou várias identidades. O outro pode ser tudo – a bicha afetada, a passiva, a ativa, a travestida, a operada – que o olhar fiscalizador quiser. Entretanto, esse outro, na tessitura ficcional, vive no anteparo que lhe é auferido pela própria pala-vra, pelo limite branco da palavra. “Terça-feira gorda” encena a violência homofóbica. Todavia, o atentado será sempre mais nocivo para a vítima, fora do espa-ço da ficção. O beijo proibido pela vigilância da pra-ça pública desconstrói o armário. Ou é o armário de vidro. As afinidades estéticas a resvalarem para uma afinidade maior, em “Aqueles Dois”, idem. O Passo da Guanxuma exerce pressão no interior desse armário, não para abri-lo, mas para trincá-lo em definitivo.

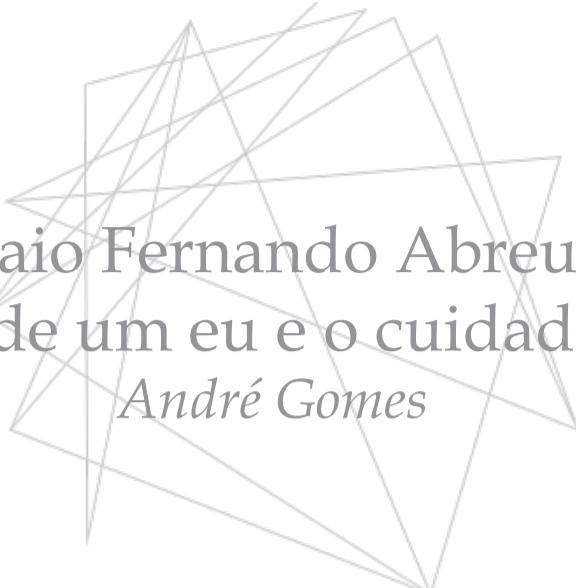
As camadas polifônicas são a abertura necessária ao leitor do futuro, que talvez vivencie um mundo menos hostil. O horizonte de expectativas possibilitado pelos decênios de 70-80-90 só pode ser resgatado pelo viés da imaginação, de uma recordação fantasiosa. Nesse sentido, as reais experiências de vida do autor, como se veem em qualquer literatura dialógica, se problematizadas por uma mirada caleidoscópica, infiltram-se nas experiências de personagens e, em definitivo, apenas, na escritura. Hervé Guibert pode ter sido o exemplo extremo do que falo, um desbravador, ao publicar seu diário dos últimos anos de vida de um soropositivo. Em *Para o amigo que me salvou a vida*, a contundência do relato, a peregrinação por clínicas, como uma cobaia humana, a decepção com os amigos... toda a experiência pessoal a serviço do ficcional (e os pseudônimos adotados para ocultar nomes famosos, como Musil, mascarando Foucault, e Marine, maquiando Isabelle Adjani corroboram a percepção de que o gênero diário trai a si mesmo e assume ares de romance). A revelação pessoal causa desconforto, tira o véu, expõe escaras. A dramaticidade do relato – entre o sarcástico e o desesperado – é atravessada de ponta a ponta pela experiência pessoal de Guibert como roteirista de cinema, mas esse dado do vívido contém em si mesmo algumas indagações: ao se ver diante da morte, o narrador passa a questionar todo o sistema audiovisual que alimentou seu imaginário durante toda a vida. Trata Spielberg como porcaria periclitante. E Foucault, como um ilhado no próprio pensamento e rodeado pelas criaturas perversas do inconsciente coletivo em torno da peste gay. Em um movimento parecido, mas de tonalidade tropical, Caio empreende, com a tessitura do Passo da Guanxuma, esse mundo que se pretendia mundo, mas que se deparou com a violência. De que modo, então, a escrita de si poderia resolver os ruídos do hiato se não pela própria metaficação? *Onde andará Dulce Veiga?* traduz-se como

suplemento do próprio processo criativo do autor, pois potencializa a performance, o simulacro, o *noir*, o *Camp*, sem se desvincilar do olhar persecutório do Passo da Guanxuma. Caio e Guibert testemunharam um tempo em que o pânico da AIDS erigiu monstros dentro de seres humanos. Não poderiam dialogar diretamente com esse mundo fora do universo sínico.

E, assim, retornamos a nosso lugar de partida: a casa materna puída, a lembrança da cadela Linda. A dor do retorno, que atribui a cada linha, uma amargura terna, uma desilusão divagante, metaforiza a inocuidade do mapeamento dos biografemas: a casa materna, Santiago do Boqueirão, o Passo da Guanxuma, São Paulo, Londres, Dulce Veiga: ilhotas do retorno, que é driblado estrategicamente pelo imaginário, a ponto de se tornar um ente não aprisionável, um fio tensionado com um esforço delicado para que não haja uma ruptura definitiva, para que ainda se vislumbrem imagens que alimentam imagens – o universo da ficção.

## Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga?* São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3 D: O Essencial da Década de 70.* Rio de Janeiro: AGIR Editora Ltda, 2005.
- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3 D: O Essencial da Década de 80.* Rio de Janeiro: AGIR Editora Ltda, 2006.
- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3 D: O Essencial da Década de 90.* Rio de Janeiro: AGIR Editora Ltda, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* Trad. de Tatiana Bubnova. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GUIBERT, Hervé. *Para o amigo que não me salvou a vida.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura.* São Paulo: Editora 34, 2002.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* São Paulo: Ática, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os Contos.* Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the closet.* Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990.
- SONTAG, Susan. *Notes on Camp.* Disponível em: [https://monoskop.org/images/5/59/Sontag\\_Susan\\_1964\\_Notes\\_on\\_Camp.pdf](https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf). Acesso: 22 jun. 2017.



# Caio Fernando Abreu: escrita de um eu e o cuidado de si

André Gomes

## 1 – Introdução

Caio Fernando Abreu é hoje inequivocamente um escritor consagrado. Assim como seu grande modelo, Clarice Lispector, o escritor gaúcho acabou se tornando ícone do *Facebook* com a suposta publicação de trechos de sua obra, o que não ajudou muito na circulação de suas reais criações, continuou um sucesso editorial iniciado ainda no século XX, mais precisamente com a publicação de *Morangos mofados* (1982) e, se estivesse vivo, teria visto o processo de entrada de sua obra no circuito universitário e sua posterior consagração pela crítica literária universitária num processo que se iniciou ainda na década de 1990 com pesquisadores como Fernando Mendes, Bruno Leal, Marcelo Secron Bessa, Luís Fernando Braga Jr., entre outros, e permaneceu ativo na primeira década do século XXI. Foi nesse intervalo temporal de pouco mais de uma década que fiz parte do grupo “Experiência e experimentalismo na literatura brasileira contemporânea”, dentre os muitos na ocasião espalhados pelo país, coordenado pelo Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior. Nos debruçamos, assim como esses tantos outros grupos, sobre a obra de Abreu com grande dose de paixão pelo texto instigante e provocador, construindo leituras críticas que se queriam instigantes, provocadoras e originais.

Naquela ocasião, passávamos por um processo de franca ascensão dos discursos das minorias e, num momento em que essas vozes marginais reivindicavam seu espaço, seus personagens mais representativos. Abreu se tornou um dos ícones do movimento LGBTTQI, graças a uma série de contos em que o homoerotismo e a homoafetividade são colocados em primeiro plano.

É preciso destacar que, há uma década, pensávamos o Brasil andando para frente, com grandes problemas por resolver, mas olhando sem recalque – no sentido freudiano mesmo – as questões a serem resolvidas, especialmente aquelas ligadas a gênero, à orientação sexual e às relações étnico-raciais e, neste cenário, o escritor gaúcho me parecia uma leitura obrigatória, dada a carga libertária de seus escritos.

Passados doze anos desde que comecei a lidar com o texto de Abreu, me parece que ainda devemos ir ao seu texto, não só pela sua carga libertária, que deve sempre ser destacada, mas também porque Abreu consegue representar em seus textos a claustrofobia de ambientes pouco adeptos à diversidade, ao debate democrático e à liberdade. Todavia, entre os escombros desse mundo ficcional sufocante, entre as grandes que cerceiam a liberdade dos indivíduos – grades que podem estar na psiquê dos próprios indivíduos – e penso aqui no protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”<sup>3</sup> – há sempre, na obra de Abreu, uma fresta por onde o sol penetra como anúncio de que resistir é preciso. E, nesse momento, resistência é palavra de ordem.

Gosto de um oriki<sup>4</sup> iorubá que diz: “Exu carrega azeite na peneira sem perder uma gota”. O oriki mostra que Exu – energia elementar da cosmogonia africana e afro-brasileira – é um mestre da trapaça, da esperteza e da inteligência e um mestre no movimento

3 - Conto inserido na coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

4 - Os orikis são aforismos poéticos que fazem apologia da grandeza de uma divindade ou de um ancestral importante para uma comunidade.

de se camuflar entre os homens. Acredito que este dia e que a fala de todos nós não é senão uma grande tra- paça com o poder constituído e um ato de resistência, um ato de esperteza e um ato de inteligência. Neste momento, carregamos azeite na peneira sem derrubar uma gota. Essa minha fala sobre resistência me pare- ce essencial antes de entrar no âmbito das discussões propriamente textuais, especialmente, porque dentro dos muros dessa universidade, ou melhor, numa for- matura de estudantes dessa universidade, uma estu- dante negra teve seu turbante arrancado na festa e teve seu corpo molhado da cerveja de gente que não consegue lidar com a presença do outro nos ambien- tes que ele julga serem seus e daqueles que são seus pares<sup>5</sup>. Se o texto de Abreu nos levar a discutir o es- tado de iniquidade que acomete o Brasil como uma grande peste, e se conseguimos pensar a importância de resistir a esse estado de coisas, me parece que te- remos cumprido um dever. O episódio überlandense é vergonhoso e simbólico do que se passa no Brasil e era exatamente este tipo de situação que o texto do autor que ora discutimos questionava.

Voltando ao conjunto da obra de Caio F., se pudés- semos propor, aqui, uma arqueologia das temáticas mobilizadas pelo escritor ao longo de sua trajetória li- terária, chegaríamos a alguns grandes temas: a morte, o amor, o corpo, a cidade e o esvaziamento do sujeito em meio ao caos urbano. De certo modo, esses quatro grandes eixos temáticos irão se relacionar, se desdo- brar, se imbricar por toda a obra produzida por Abreu e, nesse processo de imbricamento, vão constituir um amplo leque de personagens problemáticos em meio a ambientes também problemáticos. Algumas dessas personagens são vistas como *alter egos* do escritor e assim chegamos ao cerne do nosso debate: a ficcio- nalização do eu, a escrita de si.

5 - A notícia pode ser verificada em <https://extra.globo.com/noticias/brasil/estudante-denuncia-agressao-racista-em-festa-por-uso-de-turbante-em-minas-gerais-21248180.html> acessado em 24.04.2017.

## **2 – A vida em suas múltiplas formas de apreensão: a ficcionalização de si**

Num primeiro momento, devo confessar, a questão da escrita autoficcional na obra de Caio Fernando Abreu muito me incomodou, especialmente porque os primeiros trabalhos que circularam acerca do tema, faziam algo que me pareceu bastante questionável e ingênuo: tentavam traçar relações absolutas entre a vida do escritor e sua obra. Um exemplo desse tipo de leitura que colava a obra à vida (e vice-versa) é a interpretação de que o narrador-personagem inominado de *Onde andará Dulce Veiga?* seria uma representação ficcional do escritor e que Pedro, o namorado do protagonista, seria um ex-namorado que Abreu teve e que se mudou para San Francisco, tendo contaminado o escritor com HIV.

Quando afirmo meu incômodo, não coloco em questão a veracidade dos acontecimentos e tampouco a utilização que Abreu fez da sua própria biografia para a constituição de sua ficção, mas a importância de se olhar o texto ficcional como um jogo trapaceiro – evoco novamente a questão da trapaça – do escritor com o seu leitor, consigo mesmo e com os próprios acontecimentos que ele utiliza como base de seu trabalho ficcional. Em outras palavras, a escrita autoficcional de Caio Fernando Abreu é, acima de tudo, uma escrita ficcional. É preciso, então, destacar que exceto pela leitura da obra pela vida, acredito que o texto de Abreu tem uma forte carga de ficcionalização da experiência pessoal, embaralhando aspectos biográficos com outros elementos francamente ficcionais e isto, a meu ver, é a grande virtude de sua obra porque permite tanto ao leitor que tem as referências sobre o vivido pelo autor quanto àquele que não se interessa pelos traços biografados disseminados pelo escritor em seu texto.

Em *Os perigosos* (2002), Marcelo Secron Bessa afirma que, após a consciência da contaminação pelo HIV, Abreu teria se tornado “mais biográfico” no que é contestado por Nelson Barbosa (2010) que afirma a presença de elementos biográficos disseminados pela obra de Abreu desde o seu início, o que me parece mais acertado. Um belo exemplo desse processo de disseminação da vivência real que é transformada em matéria literária pode ser notado no conto “Garopaba, mon amour”. Publicado em 1977 na coletânea *Pedras de Calcutá*, o conto narra a prisão, tortura e posterior suicídio/homicídio, uma ambivalência do texto, de um jovem *hippie* preso na praia de Garopaba que era, então, um dos pontos de encontro da juventude alternativa. Há indícios de que Abreu, que aderiu durante certo tempo à filosofia do *flower power*, tenha estado na praia do litoral catarinense e que tenha sido preso e torturado para contar onde estaria escondida uma amiga, Graça Medeiros (DIP, 2009, p. 311), mas resistiu à tortura e a amiga continuou livre. O fato é que, a despeito dos possíveis traumas desse acontecimento, Abreu tenha escrito um de seus textos mais geniais.

Em “Garopaba, mon amour” a narrativa é intercalada por um narrador heterodiegético que narra sumariamente os acontecimentos e que, em alguns momentos, silencia e põe a cena da tortura em primeiro plano, forçando o leitor a participar do processo de tortura:

- Repete comigo: eu sou um veado imundo.
- Não.  
(Tapa no ouvido direito.)
- Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.
- Não.  
(Tapa no ouvido esquerdo.)

— Repete comigo: eu sou um filho da puta.  
— Não.  
(Soco no estômago.)  
(ABREU, 2007, p. 98)

A forma como Abreu lida com a vivência pessoal e sua “reconstituição” literária em “Garopaba, mon amour” lança luz sobre o modo como o escritor dissemmina suas vivências pela sua obra literária: há um evidente esforço de despersonalização que leva a vivência a se tornar emblemática ou significativa para uma geração. Com isso, não quero negar a autoficção como procedimento utilizado por Abreu, mas negar quaisquer leituras que ancorem a obra e a vida de um modo que se leio a obra, logo leio a vida. É nesse sentido que, a meu ver, Abreu nunca foi infinitivamente pessoal como afirma numa das cartas para além dos muros, mas um escritor que performatiza sua pessoalidade textualmente, constituindo uma máscara escritural que não nos permite ver o rosto real por trás do simulacro de rosto construído.

O aspecto das escritas de si presentes em Abreu tem a ver com um procedimento de pensar o vivido como a experiência do outro. Desse modo, o escritor desvincula os aspectos de tal vivência de modo a construir uma narrativa em que a experiência narrada se torna a mais universalizada e exemplar possível. Abreu tinha uma forte consciência das questões textuais e sabia que o melhor meio de comunicar ao maior número possível de pessoas era por meio da ficção, da metaforização ou da transformação do vivido em símbolo.

Em *Les écritures de moi – ligne de vie* (1991), Georges Gusdorf chamava a atenção para um aspecto essencial da escrita autobiográfica (e talvez devêssemos incluir na discussão a questão autoficcional): a passagem do vivido pressupõe a passagem de uma

realidade – a continuidade da vida –, que é recortada e transformada em realidade escrita, processo sempre subordinado a escolhas e à memória que escamoteia, embaralha e condensa os acontecimentos. Em linhas gerais, o que nos sugere Gusdorf é que a autobiografia seria também uma espécie de ficção de si, uma vez que subordina o vivido a operações de reconstrução que independem do desejo de sinceridade do autor. Nesse sentido, autobiografia e autoficção não seriam, na verdade, conceitos dicotômicos e estanques, mas procedimentos mais ou menos conscientes da ficcionalização do eu: enquanto a autobiografia se vende como verdade, a autoficção se confessa incapaz de lidar com a verdade e se insere como performance, como reconstrução da vivência ficcionalizada e solta, como fios, o que nos leva a lembrar da conceituação de Serge Doubrovski em *Fils*:

Autobiografia? Não, este é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, na noite de suas vidas e num belo estilo. Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais. Se quiserem: autoficção ... (DOUBROVSKI, 2001, p. 10 - Tradução nossa)<sup>6</sup>.

É preciso, contudo, destacar que a definição primeira de autoficção, constituída por Doubrovski, tinha como elemento contrapontual a definição de autobiografia como uma narrativa que porta “uma imagem do real e não o efeito de real” (LEJEUNE, 2008, p.36) proposta pelo clássico estudo de Philippe Lejeune que toma as *Confessions*, de Jean-Jacques Rousseau como exemplares da tomada de consciência do sujeito em face de sua própria existência e a tentativa de tomada do curso da vida, paralisada no procedimento de se

<sup>6</sup> - Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction...

contar. O próprio Lejeune percebe a impossibilidade de se aferir a sinceridade de um autor e, diante desse problema, ele acaba por constituir o conceito de pacto autobiográfico que, nada mais é, que o pacto proposto pelo autor ao seu leitor que, ao aceitar, deve compreender a narrativa da vida como uma imagem de verdade. Ora, se retomamos aqui a questão posta mais acima acerca das especificidades entre o vivido e o escrito, temos uma problemática não resolvida.

Essa problemática que permeia a questão da escrita de si é debatida por Leonor Arfuch em seu trabalho *O espaço autobiográfico* (2010). A partir de uma concepção advinda da própria teoria de Lejeune, Arfuch chama a atenção para alguns aspectos essenciais que devem ser levados em consideração quando tratamos de escritas de si: a) a primeira delas diz respeito ao fato de que as escritas de si se manifestam a partir de gêneros que também são utilizados pelos escritores para a escrita ficcional; b) a consciência de que a concepção de sujeito, que é proposta, por exemplo, nas confissões de Rousseau foi amplamente debatida na Modernidade e na Contemporaneidade (ou Pós-Modernidade, se assim quisermos), o que nos leva a indagar que, se há dúvidas com relação à própria existência de um sujeito coeso e sem fissuras, como podemos acreditar num conceito de verdade também coesa e sem fissuras? Nesse sentido, o texto de Arfuch, embora não trate especificamente do conceito de autoficção, parece lançar luz para o procedimento de se tomar como personagem ficcional, a partir de uma concepção de espaço biográfico que atravessa todas as possíveis manifestações da escrita de si.

Se tomamos o conceito de espaço biográfico e entendemos a autoficção como um dos procedimentos literários de que se utilizam os autores para a constituição de seus textos ficcionais a partir de suas experiências pessoais, desse modo, podemos entender a multiplicidade das manifestações da escrita de si na

obra de Caio Fernando Abreu. Todavia, em todas essas manifestações o que percebemos é o esforço do escritor em criar relações opacas ou desviantes entre o si – ou falando de forma mais técnica, entre sua identidade civil – e a personagem que vai representar tais experiências no campo ficcional.

Ao contrário de contemporâneos seus como Cyril Collard, em *Noites felinas*, ou Hervé Guibert, em *Para o amigo que não me salvou a vida*, que narraram suas vivências, especialmente aquelas ligadas à contaminação com o HIV e a convivência com o vírus, de um modo bastante transparente, do ponto de vista textual, tomando-se personagens de si mesmos e utilizando-se, inclusive, de seus nomes civis, Abreu parece apostar num outro modo de transformar suas vivências em matéria literária, utilizando como dissemos anteriormente um procedimento de esvaziamento de sua personalidade, o que acaba por tornar o texto mais ambíguo da perspectiva dos sentidos que serão apreendidos pelo leitor.

Num primeiro momento, as manifestações do vivido na esfera ficcional serão caracterizadas pelo desvio autobiográfico e pela opacidade na relação entre Abreu e a personagem que protagoniza e/ou narra suas histórias. Basta observarmos contos como “Oásis” (*O ovo apunhalado*, 1975), “Garopaba, mon amour”, “Terça-feira gorda” (*Morangos mofados*, 1982), “Dodecaedro” e “Pela noite” (*Triângulo das águas*, 1983) para notarmos a pouca ancoragem entre o vivido e o escrito.

Há, ainda, manifestações que eu chamaria aqui de desviantes e múltiplas e chamo a atenção para o romance *Onde andará Dulce Veiga?* que, a meu ver, é um texto que parece representar uma espécie de síntese não-síntese da obra do escritor: ao mesmo tempo que reassume uma série de procedimentos já utilizados pelo escritor em obras anteriores, aponta também para novas saídas, novos modos de narrar

que poderiam ter se consolidado caso o autor não tivesse morrido precocemente em 1996.

Como disse anteriormente, há uma tendência de se interpretar o narrador-personagem de *Dulce Veiga* como *alter-ego* do seu criador. Não acho que esta leitura seja equivocada, mas, ao menos de minha perspectiva, é uma leitura incompleta. A leitura do jornalista inominado e autor de um livro de poesias de gosto duvidoso – *Miragens* – como uma “imagem” de Caio F. parece ser referendada pelo próprio escritor em algumas crônicas em que afirma que o narrador seria seu outro eu tão pré-informático quanto ele mesmo. Mas precisamos lidar com as trapaças dos escritores que sempre afirmam coisas aqui, contradizem essas mesmas afirmações ali, e as reafirmam acolá. Digo isso porque Caio, em outra ocasião, vai dizer que o narrador de *Dulce Veiga* é um *animus* buscando a sua plenitude que só é possível no encontro com sua anima, ou seja, a leitura já se torna complexa porque do modo como posto nesta segunda afirmação tanto o narrador-personagem sem nome quanto Dulce Veiga seriam Caio F.

A relativização da identificação entre Abreu e o narrador-personagem é, além disso, mais aprofundada quando percebemos que todas as personagens portam, em alguma medida, aspectos da biografia de Abreu. Essa identificação com as outras personagens é demonstrada por meio de um índice narrativo: o jogo chamado labirinto de mercúrio. O jogo é citado pelo narrador-personagem somente no capítulo 5, intitulado – “Sexta-feira: O labirinto de mercúrio”, na sequência 49, quando o protagonista vai ao encontro de Lilian Lara, famosa estrela de telenovelas, antiga companheira de Dulce Veiga e mãe de Patrícia, amiga/amante de Márcia Felácio e uma espécie de agente da banda liderada pela filha de Dulce. Note-se que temos, aí, uma espécie de abismo ou labirinto narrativo no qual cada personagem mantém ou manteve

relações com outras personagens também encontradas pelo narrador. O jogo parece indicar essa relação abismal/labiríntica entre cada personagem e permite pensar em uma série de efeitos de sentido para a sua presença:

Era um jogo americano, japonês, não havia nenhuma indicação. Um labirinto em forma de hexágono, sobre um fundo preto, com uma gota prateada de mercúrio do lado de fora do labirinto, tudo coberto por acrílico transparente. Virei-o nas mãos, a gota de mercúrio bateu contra uma das paredes e partiu-se em três. Tornei a virá-lo, mais devagar. Uma das gotas partidas entrou no labirinto. Com movimentos cada vez mais suaves, consegui que ela começasse a deslizar pelos corredores, em direção ao centro. Das duas gotas que ficaram de fora, uma partiu-se em mais duas, outra entrou também pelo labirinto, escorregou de encontro àquela que já estava lá dentro e fundiu-se nela (ABREU, 2012, p. 190).

O jogo em questão parece ocupar duas funções na construção da narrativa, tanto no próprio interior da diegese quanto num nível extradiegético. No nível da narrativa, o jogo do labiritinto de mercúrio é um índice narrativo que representa a trama do romance: a fuga de Dulce para o centro do país e a procura do narrador pela antiga estrela – a gota que desliza pelo labirinto narrativo em busca da cantora que se encontra no centro (*animus buscando anima*). Além disso, no nível extranarrativo, o jogo parece também indicar outra relação: a de Abreu com as personagens que constrói. O autor, de certo modo, cede elementos de sua

biografia para todas as personagens, impossibilitando uma identificação plena com uma única especificamente. Temos, então, uma espécie de espelho espatifado que gera uma multiplicidade de imagens de si. É desse modo que o narrador-personagem apresenta certos dados biográficos tais como a infância no sul, a relação com a família, o gosto pela escrita, mas outras personagens também detêm outros elementos: Patrícia, por exemplo, acaba por representar a persona esotérica do escritor; Márcia apresenta alguns outros elementos como a vida no exterior, as pirações nas *squatter houses*, a experiência com drogas e mesmo a relação com a música que também ficam evidentes em contos como “Lixo e purpurina” e “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish”.

A relação entre escritor e sua vivência que consideramos opaca anteriormente vai se tornar um pouco mais translúcida e, portanto, mais direta, quando o escritor, em 1994, assume sua condição de soropositivo, o que não exclui o aspecto despersonalizado ou, ao menos, a tentativa de despersonalização. Ficaram famosas as chamadas cartas para além dos muros nas quais, Abreu, numa graduação decrescente do registro mais metafórico para o registro referencial, confessa a sua condição nas crônicas veiculadas semanalmente no Caderno de cultura de *O Estado de S. Paulo*. As três cartas me parecem as mais notadamente autobiográficas do autor e expressam, acima de tudo, a questão da escrita como resistência à morte e como cuidado de si – no sentido que Michel Foucault explicitou.

O conceito de cuidado de si (*souci de soi*) é explanado por Foucault em *A hermenêutica do sujeito* (2001), produto da transcrição de suas aulas no Collège de France. Para Foucault, a ideia de conhecer-se, proposta pela filosofia socrática, seria na verdade uma das pontas da concepção do cuidado de si. O cuidado de si se manifestaria no estudo do homem acerca dele

mesmo, bem como no cultivo dos prazeres, da amizade e da possibilidade de afeto. A escrita reflexiva de si seria uma das formas mais comuns de manifestação do cuidado de si e teria como resultado o conhecimento de si e o preparo do cidadão para governança da *polis*. O cuidado de si, o ponto de vista contemporâneo, representaria a governança do corpo e de seus desejos.

Esse olhar permanece em crônicas como “A morte do girassol” ou “Breves notícias de um jardim ao sul” nas quais o mote da jardinagem é ponto de partida para reflexões sempre mais abrangentes e profundas tais como a relação com a doença, a vida após a consciência da contaminação e a perspectiva de proximidade com a morte. Esse olhar notoriamente autobiográfico não impede, todavia, lances mais poéticos e desancorados da problemática pessoal – que não são de todo abandonadas – como podemos ver em crônicas como “Entrevisão de um trem que vai passar” e “Mais uma carta para além dos muros”.

“Mais uma carta para além dos muros” – a meu ver mais um conto do que uma crônica – narra o encontro do narrador, num coma induzido por remédios após uma cirurgia, com uma entidade – talvez a morte? Ou a vida? – em cujos olhos-espelhos o narrador-personagem se vê enquanto ser vivente fadado à morte:

Nos olhos dela vejo meu próprio horror refletido. Eu porco sangrando em gritos desafinados, faca enfiada no ventre, entre calafrios indignos. Eu gritava Senhor de Toda Luz e de Tudo que Existe, dai-me Força, Fé e Luz [...] Gado no matadouro, recém-nascido após o tapa e o choque, aterrorizado com a clareza dura e o ruído insuportável do mundo cá de fora (ABREU, 2006, p. 200).

A crônica representa, no encontro entre o narrador e a morte-vida, a aceitação e, paradoxalmente, a resistência ao processo de morte já instaurado com a doença. Embora ligado a uma visão mais delicada e positiva da vida, Abreu parece ter consciência da derrocada do corpo, o que não é significado de entrega, mas de luta pela vida, especialmente na fala final: “Amanhã volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura” (ABREU, 2006, p.201).

Do mesmo período das crônicas finais, “Depois de agosto”, conto inserido em *Ovelhas negras*, é também um texto em que a relação entre a vivência pessoal de Abreu e a sua ficcionalização parecem manter uma relação mais direta. O conto narra a história, de uma perspectiva heterodiegética, a vida do protagonista após uma crise de saúde e sua saída amparado por dois amigos.

A presença de um narrador que não tem relação com a personagem inominada parece demonstrar uma vontade de Abreu em desvincular qualquer relação direta entre a sua vivência pessoal da doença e aquela narrada no conto. Temos, desse modo, um trabalho de linguagem que desvincula, ainda que parcialmente, qualquer relação direta com o escritor. O conto é dividido em vários subtítulos (Lázaro, Primavera, Jade, Anunciação, Oriente, Soneto, Fuga, Sonho, Capitulação, Espelho, Valsa, Finais e Bolero) que funcionam como pistas do que o narrador pretende explorar e lhe confere um caráter fragmentário, pois inicia-se com o subtítulo Lázaro, referência que dialoga com duas personagens bíblicas: ao Lázaro da parábola do rico e do miserável, que apresentava inúmeras feridas em seu corpo e se mantinha à porta de um rico para comer suas migalhas, e Lázaro, amigo de Jesus e ressuscitado por ele depois de quatro dias morto. A remissão ao Lázaro da ressurreição pode ser lida como reconhecimento das mudanças trazidas pela consciência de

portar a morte em si devido à doença, especialmente, na retomada da vida após a crise que, de certo modo, pode ser vista como uma espécie de agonia, o que se liga, de algum modo, ao Lázaro da parábola, marcado por feridas em seu corpo, espécie de metáfora do estigma trazido pela AIDS, então abordada como uma peste com todas as implicações de anátema divino que isso significa: ostracismo social devido à intolerância fundamentada no medo e amparada, via Imprensa, instituições religiosas e políticas.

No entanto, a relação entre conto e referência bíblica também pode ser interpretada como retomada da vida após a internação. Note-se que há um paralelo, no que diz respeito à marginalização, entre o Lázaro da parábola de Jesus e a personagem bíblica, Caim, que, amaldiçoado por ter matado Abel, é marcado por Deus para que todos o reconheçam como um marginalizado, assim como, para aqueles que se reconheciam e se confessavam portadores do HIV restava a morte social e afetiva, espécie de adiantamento cruel da morte real (SONTAG, 1989).

O personagem, após a crise e a recuperação, acaba por viajar e é deixado aos cuidados do amigo de um amigo que passa, então, a cortejá-lo. Ao revelar a sua condição de doente ao narrador, é construída a possibilidade de abertura para a vida e para as suas possibilidades, o que nos leva diretamente para um aspecto essencial da escrita de Caio F após a consciência de ter AIDS: a incorporação de um traço terapêutico, de uma relação bastante delicada com a escrita como cuidado de si, como negação da morte e como gesto de resistência. Cito o trecho do encontro afetivo entre as duas personagens:

Seminus viraram noite espalhando histórias desde a infância sobre a cama, entre leques, cascadas de amendoim, latas de ga-

torade, mapas astrais e arcanos do Tarot, ouvindo Ney Matogrosso gemer uma história fatigada e triste sobre um viajante por alguma casa, pássaros de asas renovadas, reis destronados da imensa covardia [...] Quando saíram para jantar juntos ao ar livre, não se importaram que os outros olhassem – de vários pontos de vista, de vários lados de lá – para suas quatro mãos por vezes dadas sobre a toalha xadrez azul e branco. Belos, inacessíveis como dois príncipes amaldiçoados e por isso mesmo mais nobres (ABREU, 2005, p. 234).

Como podemos perceber, há um traço distintivo da ficcionalização da experiência pessoal na obra de Abreu: um gesto, não de espetacularização, mas de resistência à morte simbólica e, também, à morte do seu ponto que nos espreita de todos os modos possíveis. Ao ficcionalizar sua vivência, Abreu acaba por constituir uma relação tensa e questionadora com o *status quo* e colocando a escrita e a construção simbólico-metafórica como a única relação possível de comunicação dos indivíduos, como gesto libertador. Essa relação questionadora acaba por se tornar, em última instância, não só elemento de resistência à verdade do corpo como é o caso das crônicas e do conto “Depois de agosto”, mas também exercício lúdico de sobrevivência e de eternidade. Em suma: cuidado de si, cuidado do outro.

## Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: LP&M, 1997.
- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ABREU, Caio Fernando. *Onde andará Dulce Veiga?* São Paulo: Record/Saraiva, 2012.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- BARBOSA, Nélson L. *Infinitivamente pessoal*: a auto-ficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”. São Paulo: 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – FFLCH – Universidade de São Paulo. 401 fl.
- BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* Cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- DOUBROVSKI, Serge. *Fils*. Paris: Folio-Gallimard, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2 ed. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi – Lignes de vie* 1. Paris: Odile Jacob, 1991.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.) (Trad.) Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2008.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.



Intervenção artística inspirada nas cartas de Caio Fernando Abreu exposta entre 26 e 28 de abril de 2017 no vão do bloco 5S na Universidade Federal de Uberlândia - MG.

Autoria de Antonio Kvalo  
Fotos de Lorena Vasquez



Mesa redonda do 1º dia:  
Joaquim Vicente, Gil Veloso  
e Nara Keiserman.

Mesa redonda do 2º dia:  
André Gomes, Flávio Camargo e Luiz Fernando Braga, mediados por Carolina Duarte Damasceno.

Abertura do colóquio:  
Igor Antônio Lourenço da Silva, Ivan Ribeiro e Fábio Figueiredo Camargo.

Detalhe da mesa do 1º dia:  
Flávia Benfati mediando  
Nara Keiserman e Joaquim Vicente.

Mesa redonda de encerramento:  
Guilherme de Almeida Prado e Fábio Figueiredo Camargo.

Fotos de Lorena Vasquez



# Sobre o repertório de leitura de Caio F.: os poemas textualizados em *Triângulo das águas* Guilherme Gomes

Caio Fernando Abreu, além de escritor muito popular, traz para suas narrativas intertextualidade com diversas formas de manifestações artísticas, culturais e sociais para ampliar ainda mais seu contato com o leitor. Amanda Lacerda Costa (2008) faz considerações contundentes a esse respeito:

SSua linguagem tem uma dicção singular e intensamente lírica, com traço profundamente subjetivo e emocional, através da seleção vocabular marcadamente poética, do uso da sugestão, de elipses e silêncios. Pratica frequentemente a intertextualidade, em uma espécie de diálogo com outros escritores e com outras obras literárias, e também com outras artes, tais como a música e o cinema. (COSTA, 2008, p. 21)

Em *Triângulo das águas* não seria diferente. Há desde a voz do autor se justificando em “Para não gritar”, tentando mostrar caminhos de leitura ao reeditar o livro, até indicações de músicas para ouvir durante a leitura. Por ser um grande leitor, conforme a obra do autor indica, também não poderia deixar de lado a textualização de poemas que foram escolhidos pelo autor para compor ou dialogar com seus textos.

A proposta não é analisar as poesias escolhidas por Caio Fernando Abreu em sua estrutura, mas expor a intertextualidade com o texto ficcional proposto pelo escritor e compreender a refração desses na obra e sua colocação na narrativa. Para tanto, serão utilizadas outras críticas sobre esses textos que, em uma leitura inicial, confirmem o pressuposto de análise de que Caio F. traz para a ficção as suas leituras pessoais, sendo esses exemplos fortes de autoficção.

O primeiro poema textualizado na obra é de Henrique do Valle, poeta brasileiro, sobrinho do presidente João Goulart que teve sua casa metralhada e os pais presos por forças militares durante a ditadura. O poeta foi exilado na Argentina, publicou livros bilíngues e, ao retornar para o Brasil, estabeleceu-se em Porto Alegre. O texto Triângulo das águas foi publicado em 1983 e o poeta morreu em 1981 com apenas 22 anos. Não há nas pesquisas publicadas comprovação da ligação da morte de Henrique à ditadura militar, apesar dos rumores de overdose que, segundo Cândida Schaedler (2018), a família nega. Há que se registrar, tantos poetas jovens e contemporâneos a Caio que faleceram ou se mataram nessa época, como Ana Cristina César, amiga pessoal de Caio F., e Torquato Neto.

O poema de Henrique do Valle escolhido por Caio torna-se a epígrafe do primeiro conto, ou noturno como ele nomeia, “Dodecaedro”, como representação do signo de Peixes, segundo o escritor.

### Uma flor num buraco da calçada

quando soltaram os cachorros loucos  
eu estava fazendo chá  
de ervas do campo  
e de repente o espanto  
tremendo a chaleira  
e bombeando medo

larguei as ervas e danado  
precipitei-me à janela  
de onde vi  
enormes matilhas  
com olhos cheios de negra espuma  
a espuma invadia a rua  
e abraçava os postes, que caíam  
cheios de óleo e náusea  
engolia as pessoas  
que alucinadas  
enchiam o ar de berros  
depois os cachorros foram embora

eu voltei ao meu chá  
e lá fora a solidão  
e uma flor quase despercebida  
(VALLE apud ABREU, 2005, p. 17)

Esse poema foi publicado em 1981 em um livro intitulado *Do lado de fora*. Em conferência no evento “Para sempre nosso, Caio F.”, Gil Veloso, amigo pessoal de Caio F., afirmou que a Ditadura Militar no Brasil influenciou muito a escrita do gaúcho e que ele se desvincilhou dessa temática após *Pedras de Calcutá*, em 1977, o que marcaria sua maturidade como escritor, produzindo textos mais densos e concisos, nos quais constam muitas vezes um certo hermetismo. Contudo, em *Triângulo das águas*, conforme Nelson Luís Barbosa em sua tese intitulada “Infinitamente pessoal”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”, de 2008, ainda reverbera os efeitos da ditadura e ações que afetaram diretamente o escritor (BARBOSA, 2008, p.36).

Em uma primeira análise observemos a relação de antítese estabelecida entre a novela “Dodecaedro” com o título do poema de Henrique do Valle. Enquanto a novela se passa em um espaço de clausura, o título remete a um espaço exterior. Entretanto, a relação

do poema com a narrativa é muito íntima e é justamente essa relação que importa. A primeira imagem, suscitada pelo título “Uma flor num buraco da calçada” é bastante óbvia: uma flor que nasce em meio ao cimento é claramente uma resistência, que dialoga diretamente com o poema de Carlos Drummond de Andrade, “A flor e a náusea”.

O elemento mais forte no poema é a representação dos cachorros loucos com versos como “com olhos cheios de negra espuma” e ações de engolir as pessoas. Importante observar também o clima criado no poema de que o eu-lírico estava na tranquilidade e foi tomado por essas cenas violentas que ocorriam do lado de fora, durou um grande período, mas que ao fim do poema há uma esperança de volta ao estado anterior de calmaria, representado pela flor, pelo chá, porém com a solidão.

Não há como negar que a vida de Henrique do Valle e a escolha de Caio F. em marcar a epígrafe com esse poema é uma clara alusão à ditadura e ao espaço em “Dodecaedro”. Na novela, os cachorros loucos estavam soltos e não era possível que as personagens saíssem daquela casa à beira do rio. Quase todas as personagens, ao narrar, reforçam o espaço da narrativa e o clima de tensão estabelecido entre sua liberdade interior naquele espaço, marcada por danças, sexo e fluidez e o espaço exterior, aterrorizado pelos cachorros loucos. Portanto, temos uma relação forte da escolha do espaço ficcional da novela, do poema utilizado como epígrafe, de Henrique do Valle, do momento histórico da Ditadura Militar no Brasil e das vidas dos dois escritores, que moraram em Porto Alegre e se misturam nesses traços autóficionais, ampliando o espaço de significação do conto que elabora claramente a necessidade da libertação dos corpos diante da clausura imposta pela ditadura e sua matilha de cães insaciáveis, impondo seus dogmas, preceitos e leis. Em dodecaedro, os corpos e os discursos dos

personagens “presos” na casa pedem passagem, desejam outros corpos, desejam outros modos de vida menos opressivos.

O segundo poema, ainda na primeira novela, é de Federico García Lorca que é textualizado entre a narrativa de Pedro, personagem arquétipo do signo de Sagitário, e sua cena sexual com Ricardo, personagem arquétipo do signo de Leão. O poema não está traduzido:

### Noche

Cirio, candil,  
farol y luciérnaga.  
La constelación  
de la saeta.  
Ventanitas de oro  
tiemblan,  
y en la aurora se mecen  
cruces superpuestas.  
Cirio, candil,  
farol y luciérnaga<sup>7</sup>.

(LORCA apud ABREU, 2005, p. 48)

No título, vemos a representação da escuridão pela imagem mais comum: a noite. Já no poema não há imagens de escuridão, mas de luz: cirio (vela), candil, farol (lanterna), luciérnaga (vaga-lume), oro (ouro), aurora. Todas essas palavras justapostas em 8 versos dos 10 versos que formam o poema, formam “La constelación / de la saeta”, ou a constelação da seta e que vai se relacionar com a cena seguinte da narrativa, que reproduz uma felação entre dois homens:

Sou a constelação da seta, repeti, e de repente ganhei quatro patas de cavalo plantadas sólidas sobre a terra, tronco

<sup>7</sup> Noite// Círio, candil,/ farol e vaga-lume./ A constelação da saeta./ Janelinhas de ouro tremem,/ e na aurora se mexem/ cruzes superpostas./// Cirio, candil,/ farol e vaga-lume. (Trad. William Agel de Mello. In: Obra poética completa Federico García Lorca. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 199).

ereto, entre as mãos humanas um arco distendido pronto a disparar a seta em direção ao céu. Senti os ombros dele se soltarem aos poucos, à medida que erguia a cabeça para me olhar. Colocou os braços em volta da minha cintura. Eu me curvei, para poder abraçá-lo inteiro. (ABREU, 2008, p. 48)

A primeira imagem é a da figura de Sagitário, ou do narrador, metade humano, metade cavalo. Para representação dessa cena sexual, o narrador se vale da imagem da seta em direção ao céu, que pode ser lido também como o falo em direção ao céu da boca, confirmando na sequência da narrativa ao descrever a posição dos ombros, do braço e da ação de contato com o parceiro de Pedro.

Ainda pode ser analisada toda a luz presente nessa relação e no poema, ao entender que a constelação de Sagitário é o centro da Via Láctea, conforme se observa em informações de relatos de astrônomos, e, por isso, ainda que não seja mais iluminado que a Lua, há muita luz invisível que não chega à Terra.

Além disso, a escolha de Federico García Lorca também é interessante, pois Lorca era homossexual assim como Caio F., que soube colocar sua sexualidade em poemas bastante ambíguos, tal como nessa cena, a qual para que o leitor perceba se tratar de sexo oral, é preciso ler com muito cuidado ou diversas vezes. Constituindo-se como mais um dos hermetismos de que Caio F. era capaz de apresentar em seus textos.

Há que considerar também que a seta é o símbolo do signo de Sagitário e que ambos os signos das personagens são pertencentes ao elemento fogo. Logo, observa-se a relação do poema, das personagens e da escólia de Caio F. em representar essa relação dessa forma.

Na segunda novela, intitulada “O marinheiro” não há poemas textualizados. Na terceira, “Pela noite”, são textualizados dois poemas de Ferreira Gullar, da obra Na vertigem do dia, primeira obra do poeta após retorno do exílio em que há também a relação de luz e sombra, no qual o primeiro fragmento é do poema “A alegria”.

### A alegria

O sofrimento não tem  
nenhum valor.

Não acende um halo  
em volta da tua cabeça, não  
ilumina trecho algum  
de tua carne escura  
(nem mesmo o que iluminaria  
a lembrança ou a ilusão  
de uma alegria).

Sofres tu, sofre  
Um cachorro ferido, um inseto  
que o inseticida envenena.

**Será maior a tua dor  
que a daquele gato que viste  
a espinha quebrada a pau  
arrastando-se a berrar pela sarjeta  
sem ao menos poder morrer?**

A justiça é mora, a injustiça  
não. A dor  
te iguala a ratos e baratas  
que também de dentro dos esgotos  
espiam o sol  
e no seu corpo nojento  
de entre fezes  
querem estar contentes.

(GULLAR apud ABREU, 2005, p. 186)

A parte destacada é uma fala de Santiago ao narrar a ausência e a morte do seu ex-namorado Beto. A relação do poema com a narrativa é justamente essa reflexão da personagem. Ainda que considere a falta do companheiro, ela comprehende a natureza dessa dor não apenas para o humano, mas para todas as criaturas. “- Como esquece? Você deve ter sofrido muito. - Claro, é norma, não é? As coisas dele ali, todos os dias, sem ele. A cama vazia. Uma falta, eu sentia uma falta.” (ABREU, 2005, p. 185)

Essa reflexão é muito recorrente na obra de Caio F., pois as temáticas da morte e da solidão estão constantemente na narrativa, como se pode perceber pelo segundo poema apresentado, o qual é sobre a morte e seu impacto na vida humana. Diante da dor dos homens não há o que fazer, pois nenhuma dor se compara a outra. Esse segundo fragmento vem na voz de Pérsio em resposta ao seu interlocutor:

Amigos morrem,  
as ruas morrem,  
as casas morrem.  
Os homens se amparam em retratos.  
Ou no coração dos outros homens.  
(GULLAR apud ABREU, 2005, p. 186)

Interessante perceber essa reflexão proposta pelas personagens, considerando ser essa novela a primeira da literatura brasileira a mencionar a epidemia de HIV ocorrida na década de 1980/1990, embora Caio F. não soubesse de sua condição de soropositivo quando da publicação da obra, o medo de Pérsio é a sensação que provavelmente rondava ao escritor e a seus companheiros de noite, pelos bares e boates das cidades grandes naquele contexto. Além do medo da contaminação pelo que foi denominado “peste gay” naquele tempo, o escritor está muito interessado no

lugar que a literatura ocuparia na vida de seus personagens. Seres constantemente em processos de perdas, que acumulam dores as mais diversas, conforme se pode perceber no seguinte trecho da narrativa:

- Versos, versos, versos. Acho que somos a última geração que sabe versos.
- E por que não, versos? Versos, livros, filmes, músicas, quadros. Qualquer coisa, desde que seja bonita. É bom poder tocar um instrumento, é bom cantar. [...] Roberto, Erasmo, Leno e Lillian, Ronnie Von, Martinha, [...] toda a Jovem Guarda de cor. (ABREU, 2008, p. 186)

Ao trazer para a ficção esses poemas que tratam da morte, da solidão e da dor o escritor produz uma reflexão, não apenas para portadores do HIV que sofrem na época, representados em suas personagens vivendo intensamente uma noite com sexo, drogas e bebidas, denotando essa liberdade que tangencia constantemente a brevidade e fragilidade da vida. Portanto, a escolha de textos de outros autores por parte de um escritor que sofreu consequências da ditadura militar no Brasil, que vivenciou o paradoxo entre liberdade sexual e contaminação pelo HIV nas décadas de 1980/1990, demonstra o quanto traços autobiográficos inscrevem-se na ficção de Caio F.

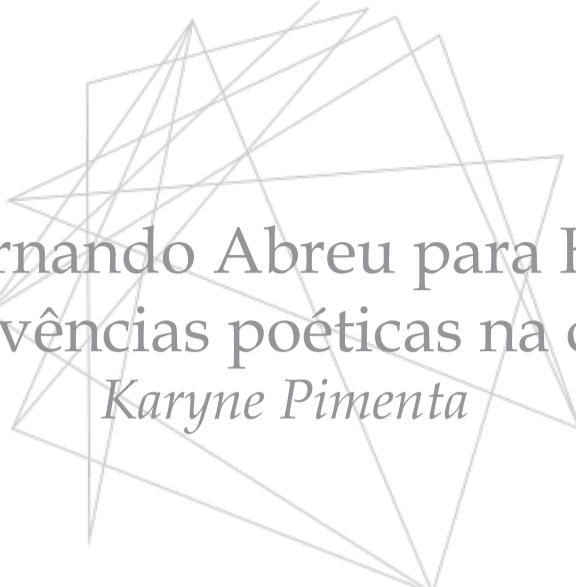
## **REFERÊNCIAS**

ABREU, Caio Fernando. Triângulo das águas. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BARBOSA, Nelson Luís. Infinitivamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, 'O biógrafo da emoção'. 2008. 401 f. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COSTA, Amanda Lacerda. 360 graus: uma literatura de epifanias: o inventário astrológico de Caio Fernando Abreu. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SCHAEDLER, Cândida. Um poeta marcado pela ditadura. Disponível em: <<https://medium.com/@candidaschaedler/um-poeta-marcado-pela-ditadura-d-79718009cb6>> Acesso em: 05 de dezembro de 2018.



# De Caio Fernando Abreu para Hilda Hilst: Cartas e vivências poéticas na casa do sol

Karyne Pimenta

## 1- Introdução

As cartas endereçadas de Caio Fernando Abreu (Caio, CFA) para Hilda Hilst (Hilda, HH) teriam sido, inicialmente, fadadas à destruição pela destinatária devendo a um desentendimento entre ambos. Conservada, no entanto, essa correspondência foi publicada no livro de Paula Dip, *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst* (2016). Nestas cartas, além de aspectos pessoais, percebe-se sobretudo as descobertas de Caio como escritor e a influência de Hilda para sua criação. Desde a afirmação criativa do jovem escritor até a experimentação, pela poeta veterana, de um novo meandro literário, a ficção, inaugurada em 1969 com o texto “O unicórnio”, nota-se que a amizade entre Caio e Hilda envolvia aprendizagens literárias e dissonâncias pessoais.

A leitura desse referencial, entranhado na constituição da subjetividade da criação literária, desvela que, do encontro desses dois escritores, novas vivências de escrita foram equacionadas por ambos. Apesar de a Casa do Sol (residência de Hilda em Campinas desde 1966) ter sido um espaço de acolhida para Caio em temporadas que se repetiram de 1969 a 1971, e de a autora a ele ter dedicado a narrativa “Lázaro”, publicada na obra *Ficções* em 1977, o escritor vivenciou momentos de angústia pelo distanciamento de sua interlocutora.

A proximidade literária, seguida de uma ruptura, provoca em nós uma curiosidade que nos instiga a apresentar, nesta comunicação, excertos da correspondência enviada por Caio a Hilda, lançada por Paula Dip, os quais problematizam possíveis traços criativos despertados no escritor gaúcho. Tais fragmentos da correspondência de Caio Fernando Abreu e entrevis-tas de Hilda Hilst fazem referência ao ambiente da Casa do Sol, como a quantidade de cães que por lá circulava, oferecendo um apelo que nos alça à produ-ção poética da escritora, especificamente ao poema VI de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”. Ressaltamos, de antemão, que esse conjunto de poemas antecedeu a primeira experiência de Hilda Hilst com o gênero narrativo, ex-periência bem-sucedida que pode ter contado com a influência do amigo Caio Fernando Abreu.

O referido poema foi escrito em 1969 – ano da primeira estada de Caio Fernando Abreu na Casa do Sol – e se insere em um período de transição de gê-neros literários vivido pela escritora. Posteriormente publicado na obra lírica *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, lançada em 1974, o poema VI é de temática erótica e traz na imagem de animalidade “cães” uma presença simbólica e real, intrínseca ao que cercou os dois escritores no cotidiano da Casa do Sol, habitada por diversos cães. Desta forma, esse poema repre-senta o cenário experienciado pelo jovem escritor.

A leitura do corpus lírico tem como metodologia a crítica do imaginário, sob o amparo do referencial te-órico de Georges Bataille (1968), C. G. Jung (1996), Gaston Bachelard (1978), Gilbert Durand (2002) e Ezra Pound (2006), quando serão investigados, durante a análise, as imagens e os símbolos representativos da criatividade do eu perante a palavra.

## **2 - De Hilda para Caio: do diálogo a entrevistas, uma busca por si, uma inspiração para a vida**

*"Tudo de mais essencial do que pude dizer, eu escrevi."*  
*(Hilda Hilst)*

A convivência com o jovem escritor é retratada em cartas de Caio para Hilda e há entrevistas concedidas pela escritora que trazem à tona essa amizade. Uma delas, de 1987, "Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja", foi conduzida pelo próprio escritor gaúcho à *Revista Leia*. O tema gira em torno da imortalidade, da existência e o que elas inspiram para a literatura:

CFA De alguma forma, essa experiência influenciou sua literatura?

HH Não, era completamente à parte. O meu interesse mesmo era com o problema da morte. Porque eu acho terrível a desagregação disso que nós somos, pensamos, amamos – enfim, alguém que formulou pensamentos, que teve aventuras, emoções, e de repente apodrece, caralho, com milhões de vermes te comendo, e tchau. Nunca me conformei com isso. De repente as coisas terminam? Tô vendo o pássaro, tô vendo o cachorro, tô vendo eu mesma – e acaba? Como é que é não ser? (DINIZ, 2013, p. 95-96)

Nesse excerto, publicado no livro *Fico besta quando me entendem*: entrevistas com Hilda Hilst (2013), a escritora paulista descreve suas experiências com a gravação de vozes de mortos e compartilha com Caio suas inquietudes acerca da condição finita do homem. Para ela, a temporalidade, além de atemorizá-la, urgia por

uma razão de ser superada. Suas palavras nos fazem refletir sobre como lidar com o tempo e sua fluidez, os quais demandariam do homem uma procura por algo infinito que o protegesse do caos em que ele se encontra.

Acerca dos questionamentos diante das vivências humanas, Hilda Hilst relata, em outra entrevista, “Os dentes da loucura”, concedida em 2001 ao Suplemento Literário (SL) do Minas Gerais, a história da figueira, árvore emblemática em sua Casa do Sol, imagem recorrente em seus poemas no que tange à simbologia da sacralidade da natureza e sua ligação com o cosmos e o equilíbrio do homem com sua essência<sup>8</sup>. Em outro momento, Hilda Hilst relata uma experiência mística do amigo. Caio Fernando Abreu noticiara a seus pais, em carta a eles endereçada, um aspecto transformador que percebeu em sua voz. O fenômeno é atribuído ao vínculo do escritor com a figueira, o que é asseverado pela escritora neste trecho de entrevista:

SL E a história da figueira aí fora?

HH Essa figueira acho que tem uns trezentos anos. Ela atende pedidos. Hoje, aliás, é um bom dia, por causa da lua cheia. Tudo o que eu pedi pra essa figueira deu certo. O que os meus amigos pediram também aconteceu. Por exemplo, o Caio Fernando Abreu pediu que a voz dele engrossasse. Ele tinha uma voz muito fina, quase não falava, de medo que os outros rissem. Ele pediu que a voz engrossasse: pediu para ganhar o prêmio Chinaglia e também para ir à Europa. A figueira deu tudo pra ele. No dia seguinte, ele estava com outra voz. Fiquei besta. Ele veio me cumprimentar de manhã e eu não sabia

<sup>8</sup> Como se percebe no trecho da entrevista, a imagem “figueira”, assim como as imagens “luas” e “cães”, faz parte do universo de inspiração que envolveu Caio Fernando Abreu em sua estada na Casa do Sol. São três imagens que serão analisadas, posteriormente, na leitura do poema VI de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”

quem é que estava falando. É cada coisa que acontece aqui nessa casa... (DINIZ, 2013, p. 224-225)

Foi um momento muito importante para Caio Fernando Abreu a mudança em sua voz. Essa famosa passagem de sua vida mostra a participação de Hilda Hilst não apenas em sua formação literária e conceção inspiradora, mas, sobretudo, na descoberta de si no curso de seu cotidiano, conforme escreveu aos pais:

Casa do Sol, 29 de outubro de 1969.  
Queridos pai e mãe, esta é uma carta só de boas notícias, portanto preparem-se. Em primeiro lugar a minha voz melhorou! Foi uma mudança completa: estou com uma voz muito bonita, grave, forte, perfeitamente normal. Tudo começou quando Hilda e Dante me deram de presente um gravador (eles são mesmo maravilhosos). Gravei a minha voz vários dias, várias vezes, pensava em fazer exercícios, melhorar aos poucos. Até que ontem à noite, de repente, a voz mudou.

[...]

Ainda não soube o resultado daquele concurso que estou participando e que, se vencido, me dará um milhão mais a publicação do livro. Mas tenho certeza de ganhar. Vocês vejam que coisa estranha e mágica: três noites atrás, sentei na varanda e comecei a olhar Lua cheia, que estava muito bonita. Aí, de repente, me deu uma sensação esquisita, senti que eu podia fazer três pedidos e que seria atendido. Aí, pedi primeiro que minha voz

melhorasse; segundo, para ir logo para o Rio; e terceiro, para ganhar esse concurso. No dia seguinte, recebi o telegrama do Francisco (o segundo pedido). Ontem a voz melhorou (o primeiro) – portanto agora só falta ser atendido o terceiro.

É muito estranho. Mas eu prefiro pensar que essa melhora inexplicável seja uma prova da existência de Deus, e de que ele me protege. Ou de Deus, ou de bons espíritos, não sei.

Certas coisas são tão evidentes, apesar de inexplicáveis, que a gente não pode deixar de acreditar. No mais, aqui tudo bem.

(ABREU, 2002, p. 383-385)

Nos trechos da carta, Caio Fernando Abreu não atribui à figueira a modificação em sua voz, mas revela um estranhamento na tentativa de explicar o ocorrido, “muito estranho”. Oscila em uma possibilidade, “olhar [a] Lua cheia” – mesma lua mencionada por Hilda Hilst na entrevista – mas prefere pensar em uma fonte sagrada, “Deus”. A essa fonte, ou a “bons espíritos”, o escritor alude sua proteção, ainda que não tenha certeza de como tal episódio tenha se dado. Isso nos conduz à atmosfera criativa que o embalou na Casa do Sol, prenhe de simbologias, mistérios, assimilação do inconsciente e busca por algo sagrado e indescritível que conduzisse o ser humano a uma esfera além da temporalidade.

Mesmo desconcertado diante do desconhecido, Caio Fernando Abreu menciona Hilda Hilst e Dante Casarini (marido da poeta), quando rememora a presença de algo físico que possa ter contribuído para sua voz, um gravador a ele presenteado, por meio do qual fez exercícios vocais. Ora, além de sua hospitalidade, Hilda

Hilst ofereceu ao jovem escritor um presente, simbólico não apenas de sua acolhida, mas de sua dedicação cuidadosa às inquietudes do amigo. Quando Caio Fernando Abreu descreve aos pais sua nova voz, “muito bonita, grave, forte, perfeitamente normal”, isso nos leva a compreender que a Casa do Sol e sua convivência com a escritora paulista trouxeram mudanças na maneira de ele ver em si mesmo uma pessoa melhor, o que o inspirava a se afirmar como alguém diante do enfrentamento de seus desafios.

Em mais uma entrevista, datada de 13 de setembro de 1999, Hilda Hilst sinaliza sua proximidade com Caio Fernando Abreu, quando menciona sua ligação e sensibilidade com os mortos em visões, as quais despertavam medo na poeta. Tais contatos com mortos teriam se iniciado na infância e a poeta se recorda, com emoção e irreverência, da visão que teve de Caio, já falecido, em entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999, p. 35):

Cadernos: Nem visões dos amigos mortos continuaram?

Hilda Hilst: Bom, eu revi o Caio Fernando Abreu no dia da morte dele. Eu já contei isso. Ele morreu à 1 hora e veio se despedir às 10 da noite. A gente tinha combinado isso. Ele veio com um cachecol que tinha uma fita vermelha. A gente tinha combinado: o vermelho ia significar que estava tudo bem. Eu abracei o Caio, muito, e disse: “Nossa, como você está bonito! Está jovem!” Mas ninguém acredita. Falam: “A Hilda é uma bêbada, uma alcoólatra, está sempre louca”. É assim que falam.

A visão de Hilda, ainda após a morte de Caio, deixa claro o forte vínculo que os unia. Ver alguém morto é representativo do universo simbólico da poeta, e desvela que a inspiração, a criatividade e a vida e sua finitude se inscrevem em um cunho divino, além da percepção. A vivência do sagrado, suas plenitudes e meandros, bem como a maneira de ter na vida uma pulsão infinita, passível de continuidade, faziam parte do contexto criativo de Hilda Hilst e de sua Casa do Sol, essências criadoras assimiladas por Caio Fernando Abreu em sua juventude, que foram perpetuadas em sua constituição literária e mística.

O fato de aparecer para a amiga, cumprir um acordo com ela feito em vida e usar um “cachecol” com “fita vermelha” simboliza uma amizade que superava a literatura e o afeto, uma amizade acolhedora, infinita e eterna, selada pelo sagrado da essência criativa experienciada por ambos. Em Hilda Hilst, o “vermelho da vida”, sempre exaltado em versos. Em Caio, há os “Morangos mofados”, título, aliás, de uma obra premiada. “Vermelho” e “Morangos” são, portanto, uma cor e uma fruta embaladas por uma união simbólica de paixão, vida, desejo e prazer.

O vermelho e sua riqueza simbólica ainda seria título de uma entrevista de Caio Fernando Abreu a Hilda Hilst, de 1987, que discorria sobre a imortalidade e o sagrado em uma imagem: “Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja”. Assinalamos que o título alude a uma frase da escritora dita a seu entrevistador: “Deus é quase sempre essa noite escura, infinita. Mas ele pode ser também um flamejante sorvete de cerejas”. (DINIZ, 2013, p. 99) O que, para nós, teria entoado a amizade de dois escritores ávidos por símbolos e imagens e pelas descobertas da essência da vida? O pulsar, a liberdade, a fluidez, a continuidade e a esperança da criatividade diante do interdito.

### **3- De Caio para Hilda: liberdade, interioridade e vidênci**a

*"A gente não deve permitir que as cartas se tornem obsoletas, mesmo que, talvez, já tenham se tornado". (Caio Fernando Abreu)*

A fase em que Caio Fernando Abreu se instalou na residência de Hilda Hilst, nos períodos de 1969 a 1971, é marcada por tensões políticas no Brasil, em virtude da vigência de um regime ditatorial. A Casa do Sol foi mais que uma acolhida, foi um refúgio para o jovem artista, que como tantos outros contemporâneos, resistiram à ditadura militar, um contexto político que perdurou por 21 anos e que deixou marcas sociais de repressão.

No Artigo *Um inventário da ditadura em Caio Fernando Abreu*, Guilherme Fernandes (2008) assim descreve o panorama do escritor acerca de sua representatividade política de resistência à ditadura, no que se refere a torturas, desaparecimentos, perseguições e cerceamentos de liberdade que se estendiam nessa época:

Caio não apenas assistiu a estes dramas gerados pela intolerância política do período, mas foi, também, vítima da repressão. Tanto no que concerne à censura prévia imposta para a publicação de livros – muitos de seus textos tiveram que ser adaptados ou simplesmente deixados de lado devido à impossibilidade de publicação na época – quanto ao que diz respeito à própria perseguição política, uma vez que o autor foi perseguido e fichado pelo DOPS em 1968, sendo obrigado a refugiar-se no

sítio de Hilda Hilst em Campinas, onde escreveu parte dos textos que comporiam sua primeira coletânea de contos, *O Inventário do Irremediável*. (FERNANDES, 2008, p. 1)

O impacto da constituição do sujeito escritor diante de um momento de impossibilidade de se expressar livremente ressoa na obra de Caio como uma tentativa de empreender uma busca por sua essência como pessoa na descoberta de seu lugar no mundo. Surgem daí problematizações que envolvem a sua veia criativa e se cristalizam no embate com uma estrutura autoritária, retratada no seguinte trecho de correspondência do escritor para Hilda Hilst, datado de 04 de março de 1970:

As coisas realmente não andam boas. Parece que quando tudo começa a degringolar não há o que segure. Primeiro no plano político: a portaria do Ministério sobre censura de livros me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir, a perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. Cada dia, quando abro o jornal, tenho um novo choque e uma revolta que se acumula e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade [...] Porto Alegre sempre foi uma cidade nazista, cheia de grupos de defesa familiar e coisas no gênero: tudo isso repercute aqui da maneira mais alvissareira (do ponto de vista deles) possível. Os lugares onde eu costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espiões

– não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos “familiar”. (ABREU, 2002, p. 396-397)

Essa carta nos revela o quanto a ditadura militar instalada no Brasil era motivo de inquietude e preocupação para Caio. Sobre o escritor e sua importância para a sociedade, Ezra Pound é enfático no *ABC da literatura*: “O homem lúcido não pode permanecer quieto e resignado enquanto o seu país deixa que a literatura decaia e que os bons escritores sejam desprezados [...]” (POUND, 2006, p. 37). Em tom de desabafo, Caio Fernando Abreu relata a Hilda Hilst, com riqueza de detalhes, a angústia que dele tomava conta, o fato de ser privado de se movimentar no meio artístico e as repercuções de temer se expressar livremente diante do interdito: “censura de livros”, “degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados”.

Para Caio, o Brasil estava diante de um estado de retrocesso cultural e político e sua cidade representava valores arcaicos e patriarcalistas: “Porto Alegre sempre foi uma cidade nazista, cheia de grupos de defesa familiar”. Pela leitura do excerto da carta, observamos que o contexto político vivido despertava resistência, revolta e terror no escritor, que compartilha, confessionalmente, com a amiga poeta sua insegurança e instabilidade.

O gesto criativo, diante de situações-limite que privam a livre expressão, traz consigo um tom de relutância e superação. A busca de si, a introspecção e os questionamentos mais profundos consolam e resguardam a veia criativa. A Casa do Sol, nesse sentido, simbolizou, diante do cerceamento e terror em que Caio Fernando Abreu vivia, uma esperança, um escudo e uma possibilidade de entendimento de si e da importância de sua criatividade para debater padrões sociais, culturais e políticos, os quais ele questionava

e nos quais ele não se enquadrava. Tais reflexos são marcados em suas cartas. De acordo com Paula Dip (2016, p. 9), Caio Fernando Abreu “era leitor atento de livros de correspondência, e sonhava em ter suas cartas publicadas, não fazia disso segredo. Seus textos, mesmo os mais íntimos, se projetavam para o futuro. Ele queria ser lido e amado por tudo o que escreveu”.

A companhia de Hilda Hilst e de artistas e as vivências culturais na Casa do Sol traziam um contexto de liberdade e de busca pelo sagrado e pelo místico que Caio Fernando Abreu não encontrava além dali. A firmação de sua voz, nesse viés, representou para o escritor uma descoberta de si e um enfrentamento de suas angústias e limitações em uma sociedade cujos padrões severos precisavam ser seguidos uniformemente.

Pelo trilhar desse eixo de descoberta, o leitor voraz de Hilda Hilst tinha, na criação literária e nos fenômenos da escrita, temas recorrentes nas cartas endereçadas à amiga, a “Querida Unicórnia”. Apresentamos, aqui, trechos de uma longa carta de Caio Fernando Abreu publicada em *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999, p. 20-23). Essa epístola aborda, entre outros assuntos, sua primeira impressão do texto ficcional hilstiano, a ele dedicado, intitulado “Lázaro”: “[...] Lázaro é o pasmo diante duma coisa inesperada. Isso gera a solidão mais absoluta que se possa imaginar.”

Nessa carta, o escritor revela reflexões íntimas sobre os desafios e as inquietudes que enfrenta, e mergulha na descrição subjetiva como tentativa de se entender, dialogando com a poeta:

[...] Não tenho tido fossas. Aquelas crises paulistas eram porque eu me sentia inseguro, desamparado, desprotegido. Aqui, sinto as coisas mais definidas, mais tangíveis, mais palpáveis: até mesmo a fossa, quando desce, não é aquela coisa

tôrva e difusa de São Paulo – é concreta e motivada por alguma coisa exata. A depressão que eu vinha sentindo, muito de leve, tem um motivo certo: não tenho escrito. Recomeçando, tudo ficará bem.

Esse trecho da carta focaliza três temáticas constantes na obra de Caio Fernando Abreu: a melancolia, a solidão e o existencialismo. O exercício da escrita é relatado: “não tenho escrito. Recomeçando, tudo ficará bem”. Escrever, aqui, é um dom que equilibra o escritor e lhe confere continuidade. Pela palavra, pela descoberta de si, o autor insere-se no mundo, e o diálogo com Hilda Hilst possibilita o entendimento de que a criação literária é o seu existir.

Mais adiante, a carta segue com menções à produção literária hilstiana e registra que o vínculo entre Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst envolvia, ainda, a circulação da obra da escritora paulista e o mercado editorial: “[...] O teu livro de poesia vendeu MESMO [...]. Lembra de um amigo meu daqui, que encomenda livros às distribuidoras paulistas para as livrarias daqui? Eu tinha escrito a êle pedindo que encomendassem o teu livro; êle encomendou, colocou e vendeu. Mesmo assim, continuo de *public relations* teu.” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 23)

No entanto, houve uma ruptura entre a poeta e o escritor gaúcho. A pesquisadora Paula Dip, na obra *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst* (2016), reitera uma carta do poeta Antonio Nahud Júnior, na qual relata possuir correspondências e outros materiais de Caio Fernando Abreu dos quais Hilda Hilst teria desejado se desfazer. Esse poeta sugere, na carta endereçada a Dip, que teria havido um desentendimento entre os amigos.

Caio Fernando Abreu sinaliza, ainda que com carinho e menção ao místico, o distanciamento da amiga

nesse bilhete, datado de 24 de abril de 1975, parte do Acervo Pessoal de Paula Dip (2016), publicado na quarta capa da referida obra: “Hildinha: com alguns dias de atraso – mas o coração cheio de amor – os meus votos de feliz aniversário. Uma ótima revolução solar, um ano cheio de coisas lindas. Beijos do seu, sempre, mesmo que você não escreva never more, Caio”. (DIP, 2016, p. 32-33) Nessa correspondência, “sempre” e “never more” indicam, na escrita, o fascínio do escritor gaúcho por ambivalências, com alusão literária a *O corvo*, de Edgar Allan Poe. O contraste entre Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst em seu vínculo de amizade é visível. Enquanto o amigo se coloca receptivo, sua interlocutora mostra-se ausente.

Afastamentos à parte, concluímos da amizade literária entre os escritores que Caio Fernando Abreu descobre a importância de tentar entender a si mesmo na acolhida de Hilda Hilst, encanta-se pelo simbólico e marca sua obra com sensibilidade e mergulho no íntimo, ainda que com um desencantamento diante do mundo. Paula Dip (2016, p. 18) publica uma carta inédita de Caio Fernando Abreu a Hilda Hilst que, segundo a estudiosa, traz marcas do dom de vidência do escritor, um sujeito questionador além do tempo em que se insere:

Sinto que sou um profeta. Parece que tem um negócio suspenso no ar, algo que se relaciona ao mesmo tempo a Cristo, aos bruxos, aos santos. Dentro de pouco tempo: quem não se tornar bruxo ou santo não vai sobreviver. Estamos entrando numa faixa de espírito. É pena que você viva isolada na fazenda e, naturalmente, fique um pouco distanciada de todo esse processo – se você vivesse num centro maior ia ficar impressionada como as

pessoas não suportam mais coisas como máquinas, ruídos, trabalho, filas, horários – todo mundo está procurando se evadir – ou buscar um sentido maior – através das coisas do espírito. (DIP, 2016, p. 18)

Quando analisamos essa carta, percebemos a ligação de Caio Fernando Abreu com o profundo, com o espiritual, com uma essência íntima e protegida, além da temporalidade. Sagrado e profano, vida e morte, finitude e atemporalidade são eixos interpolares que o inquietam. É de extremo interesse para ele o entendimento da ordem do sobrenatural e do intuitivo como contraposição a uma esfera de materialidades. Para o escritor, o mergulho do sujeito no tecnicismo, no tempo e na rotina, “filas”, “horários”, o tem destruído e o destruirá. Sem esperanças no mundano, “máquinas, ruídos”, o escritor refugia-se na sensibilidade e na procura pelo sagrado, única possibilidade de salvamento e esperança diante da fragmentação na qual a sociedade se encontra, uma sociedade desligada de essências e de valores fundamentais.

A existência de “um negócio suspenso no ar” é algo inexplicável e dissonante, abarca do paganismo ao cristianismo e à magia, mas se equipara em um contexto além, “numa faixa de espírito”. Os verbos “suportar” e “evadir” denunciam, na carta, a maneira como Caio Fernando Abreu segreda a Hilda Hilst a urgência do homem em superar suas limitações e partir rumo a uma verdade absoluta que o liberte definitivamente. O escritor manifesta o sagrado em suas palavras quando profetiza: “Dentro de pouco tempo: quem não se tornar bruxo ou santo não vai sobreviver”. E o início da epístola marca sua angústia e sua esperança: “Sinto que sou um profeta”.

#### **4- Caio na Casa do Sol: entre cães, figueira e luas**

O poeta-profeta dá vazão ao inconsciente. Tem o dom de se comunicar com outras esferas e de transpor limites temporais e espaciais. Dialoga com o sagrado, o profundo, e é exímio conhecedor da arte da palavra. Alcança o infinito a partir de sua sensibilidade em apreender o destino e as forças cósmicas. Esse é o âmago do entorpecer-se, do ir além das fronteiras da loucura e da interdição. Foi a atmosfera artística e cultural da Casa do Sol que despertou em Caio Fernando Abreu sua veia criativa mais intensa. Os estímulos da natureza, do sagrado, da liberdade, da aceitação de si, do equilíbrio com o cosmos e a fé na essência humana livre e infinita semearam no escritor uma energia de escrita que o inspirou no decorrer de toda a sua escritura.

Para o autor, sua estada na Casa do Sol foi definidora de experiências criativas variadas e livres. Música, poesia e teatro efervesçiam no contato que ele mantivera com outros artistas, e dali também brotavam vieses editoriais. Dionísio, como figura mítica, representa a criatividade. O deus dos vinhos, da embriaguez, é também simbólico de vida pulsante pela palavra. Caio Fernando Abreu era todo Dionísio, escrita e vida imiscuíam-se em sua criatividade e definiam não apenas seu humor, mas sua essência. Escrever, para ele, era viver. Acerca de Dionísio, assim Gilbert Durand o descreve, na obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002, p. 261): “símbolo da vida escondida, da juventude triunfante e secreta”. Caio Fernando Abreu fora, também, o esconder, o temer e o aceitar-se interiormente, em infinita busca de si. No entanto, venceu, pela palavra, seus segredos e os segredos de toda uma geração.

O espaço da Casa do Sol foi decisivo no penetrar interior de Caio e nas experiências sensíveis despertadas.

O valor dado ao místico, ao transcendente, teve consciência com imagens arquetípicas que habitam as estruturas mais arcaicas do inconsciente coletivo. Sobre o tema dos arquétipos, Carl Gustav Jung é categórico, em *O homem e seus símbolos* (1996, p. 67): há a presença, na psique, de resíduos arcaicos de imagens primordiais, inatas no inconsciente, o âmago de épocas, religiões, filosofias e mitos.

Vivenciar as palavras, nesse rumo, foi um ofício que Caio Fernando Abreu reiterou em sua obra como afirmação de seu eu criativo. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1978), instaura na palavra um ofício poético de vida e liberdade: "[...] a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra aí por sua vivacidade. Esses impulsos linguísticos que saem da linha ordinária da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital" (BACHELARD, 1978, p. 190). Consoante Bachelard (1978, p. 192): "A consciência poética é tão totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual; ela fala com a imagem poética, uma linguagem tão nova que já não se podem considerar utilmente correlações entre o passado e o presente". Transpor os limites do tempo e oscilar entre esferas é a dádiva do poeta-profeta. Um ser sagrado, que vaticina verdades e antecipa realidades, é um transformador social que observa o mundo em sua volta com olhos perspicazes.

Diante dessas considerações, é inevitável reconhecermos que a palavra criativa de Caio Fernando Abreu era prenhe de poesia e vida. O poema VI de "Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio", escrito por Hilda Hilst, traz um conjunto imagético que pode ter inspirado o escritor no ofício de sua escritura:

Três luas, Dionísio, não te vejo.  
Três luas percorro a Casa, a minha,  
E entre o pátio e a figueira  
Converso e passeio com meus cães

E fingindo altivez digo à minha estrela  
Essa que é inteira prata, dez mil sóis  
Sírius pressaga

Que Ariana pode estar sozinha  
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama  
Porque há dentro dela um sol maior:

Amor que se alimenta de uma chama  
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quando tu, Dionísio, não estás.

(HILST, 2001, p. 64)

A ode VI faz parte de uma série de dez que foram musicadas por Zeca Baleiro e lançadas em um disco homônimo, em 2005, na voz de dez cantoras que representam Ariana, a voz lírica que entoa a poesia e seu canto íntimo destinado a Dionísio. O referido poema é cantado, no disco, pela paulista Ná Ozzetti. São poemas anteriores à estreia de Hilda Hilst no cenário narrativo. Escrito em 1969, o poema é contemporâneo à chegada de Caio Fernando Abreu à Casa do Sol e, por meio da análise dessa ode, ambientamos como teria sido o contato do escritor com a criatividade que inspirava os ares da Casa.

Na primeira estrofe, Ariana sente a falta de Dionísio e conta o tempo pelas luas. O que aquietaria a lamentação do eu lírico e lhe faz companhia é percorrer a “Casa”, conversando e passeando “com meus cães”, em um local exato, “entre o pátio e a figueira”. A imagem “Casa”, grafada em maiúsculo, nos conduz ao entendimento de

que representa a própria Casa do Sol, espaço de acolhimento da arte e da inspiração, um centro de equilíbrio diante do caos. Para Hilda Hilst, esse ambiente simbolizava mais que uma morada, uma residência, mas uma alusão ao sagrado. Com sua arquitetura circular, simbólica da mandala, tendo ao centro uma fonte de água, a Casa do Sol é um convite para a interioridade, o “centro do qual ‘se encontra’ o Deus supremo” (DURAND, 2002, p. 247).

Hilda Hilst realizava estudos sobre a imortalidade da alma e acreditava na comunicação com seres superiores. Tudo para ela tinha significado místico. Nesse sentido, a poeta idealizou, para sua inspiração e para a inspiração de outros artistas, um espaço que dialogasse com suas convicções mais íntimas acerca do sagrado. Ali, o tempo tende a uma totalidade e a uma continuidade em comunhão com a natureza sombreada, que rodeia a Casa: “A paisagem silvestre fechada é constitutiva do lugar sagrado. Todo lugar sagrado começa pelo ‘bosque sagrado’” (DURAND, 2002, p. 246). Assim, as imagens “pátio” e “figueira” são simbólicas da inspiração criativa e permeiam a possibilidade de assimilação de um inconsciente artístico.

A simbologia da árvore é de recomeço e progresso. Nada tem fim diante de uma árvore, que é vida pulsante e essência de ligação do homem com sua psique. Foi diante da figueira que, segundo Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu fez uma série de pedidos à lua, os quais foram atendidos. Para ela, essa árvore centenária tinha poderes místicos e misteriosos, o que denota a integração da poesia com o cosmos e a possibilidade de entendimento e descoberta de si.

A imagem “cães” é mais uma marca da ligação da Casa do Sol com estruturas arquetípicas. Conforme a Mitologia Grega, os cães conduzem as almas após a morte. São psicopompos e permanecem morando na Casa; são os protagonistas do espaço e simbolizam a

essência criativa de continuidade do homem pela palavra. Para Durand (2002, p. 71), o homem tem “tendência para a animalização do seu pensamento e uma troca constante faz-se por essa assimilação entre os sentimentos humanos e a animação do animal”.

As referências ao místico, à astronomia e à astrologia, marcantes na obra e na subjetividade de Caio, também estão simbolizadas no poema VI com a acepção de liberdade diante do tempo e do espaço. As imagens “estrela”, “dez mil sóis”, “Sírius”, “sol maior” e “lunada” indicam que o erotismo<sup>9</sup> exercido pelo eu lírico supera uma busca amorosa; pelo contrário, afirma-se em si mesmo, como em uma procura por autoaceitação, mesma busca que também foi vivenciada por Caio Fernando Abreu em sua vivência na Casa do Sol.

Portanto, Ariana jamais está só: “Porque há dentro dela um sol maior: // amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais reluzente e alta”. O erotismo nos versos da ode VI insere-se na busca pelo amor e pela vida como uma essência criativa pulsante. Trata-se de um alimento para a alma de Ariana, que, com a ausência de sua metade, consola a si mesma com a integração ao espaço onde habita, o espaço sagrado da Casa do Sol.

<sup>9</sup> Entendemos por erotismo uma busca psicológica por completude, “a plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos” (BATAILLE, 1968, p. 21).

## Referências

ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Org. Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. Deus pode ser um flamejante sorvete de cereja (1987). In: *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. Org. Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal; Lídia Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BALEIRO, Zeca. *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*. Saravá discos, 2005.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA - Hilda Hilst / Instituto Moreira Salles - São Paulo, out. 1999.

DIP, Paula. *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

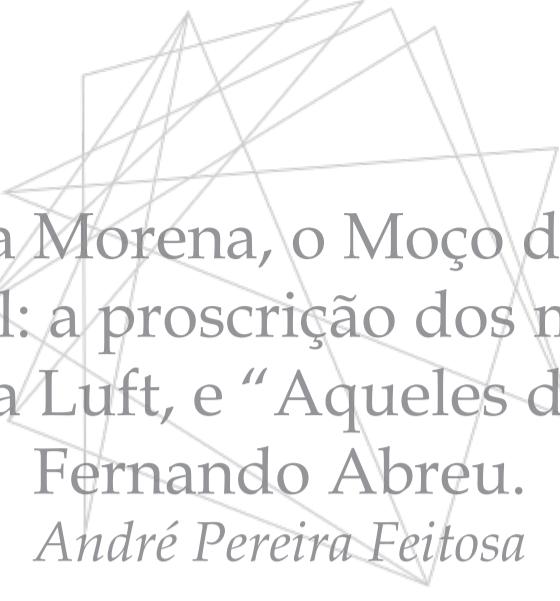
DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERNANDES, Guilherme. Um inventário da ditadura em Caio Fernando Abreu. *Literatura e autoritarismo*. UFSM, 2008. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/literatura-eautoritarismo/revista/dossie03/art\\_14.php](http://w3.ufsm.br/literatura-eautoritarismo/revista/dossie03/art_14.php)>. Acesso em: 13 Abr. 2017.

HILST, Hilda. Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio. In: *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001, p. 57-68.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.



# A Loura e a Morena, o Moço do Norte e o Moço do Sul: a proscrição dos monstros em *Exílio*, de Lya Luft, e “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu.

*André Pereira Feitosa*

Muitos teóricos que estudam o grotesco nas artes e na literatura, como Geoffrey Galt Harpham, Margaret Miles, Muniz Sodré e Raquel Paiva, defendem que o monstro tem por característica intrínseca corromper critérios de comportamento, de beleza e de perfeição mantidos como valores de normalidade estabelecidos por determinada comunidade. Uma das soluções propostas pelos que defendem as normas de poder está em apartar os diferentes, os que vilipendiam tais regras de comportamento social.

O romance *Exílio*, de Lya Luft, explicita desde o título da obra que as pessoas cujos corpos e comportamentos se distanciam dos padrões de perfeição estão, em sua maioria, fadadas à exclusão. Os protagonistas dessa obra estão condenados por sua sociedade a viverem na Casa Vermelha, local destinado àqueles que oferecem risco de contaminar a assepsia artificialmente construída pelos que se autodeterminam normais. O casal lésbico, a Loura e a Morena, habita, junto com outras pessoas consideradas anormais, a referida casa que está localizada à margem da cidade, à beira de um precipício.

De forma semelhante, o conto “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu, também apresenta personagens que se distanciam das regras heteronormativas de poder que, por este motivo, são qualificados como aberrações em seu local de trabalho; dois moços, dois

monstros, secamente excluídos da sociedade na qual habitam. A firma na qual trabalham tem fortes ressonâncias da Casa Vermelha luftiana; no entanto, a atmosfera fatalista é desfeita ao final da narrativa. Raul e Saul — curiosamente um é louro e o outro é moreno — também compartilham do imperdoável defeito do qual a Loura e a Morena padecem: a homoafetividade, velada pelo rasuramento de suas identidades no seu ambiente de trabalho, sendo vistos apenas como “aqueles dois”.

Apesar de o conto de Abreu não refutar a explição da crueldade humana em rotular e eliminar os monstros sociais, o final da narrativa aponta para uma possível redenção para o casal, colocando em cheque a felicidade do habitat daqueles que não aceitam a diversidade. As narrativas de Luft e de Abreu criticam a necessidade dos considerados normais em organizar suas sociedades em normal e anormal, belo e grotesco, aceitável e não aceitável, impondo camisas de força comportamentais quando a natureza do indivíduo, por ser ampla e plural, resiste a tais modelos cristalizados de normas de conduta.

## **Os monstros e os normais**

Como é previsto na evolução da maioria das teorias, as definições de grotesco nas artes e na literatura estão em constante transformação e muitos teóricos assinalam que o monstruoso será aquilo – ou aquele – que desafia as normas estabelecidas como aceitáveis, perfeitas e corretas em um determinado contexto. O grotesco em muitas ocasiões vem unido ao belo, ou atrelado a um conceito de belo, característico de um determinado tempo. Victor Hugo, no século XIX, já apontava para a existência de binarismos como uma constatação de que “tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o

grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz" (HUGO, 2002, p. 26). Dessa forma, o horrível para uma determinada cultura depende de seu contraexemplo para que este possa ser percebido como tal. Ou seja, o normal e o monstruoso estão, a princípio, desprovidos de características determinantes que os enquadram em tais modelos.

Percebendo essa dificuldade para se definir o que é grotesco, os teóricos Muniz Sodré e Raquel Paiva condensam seu raciocínio no seguinte parágrafo:

O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de **desarmonia do gosto** ou *disgusto*, como preferem estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17, grifos dos autores).

A explanação acima sinaliza para o fato amplamente aceito entre os teóricos de que é difícil definir o grotesco, mas, paradoxalmente, ele é facilmente identificado. O grotesco por excelência estaria intimamente ligado ao escatológico ou à justaposição de partes que naturalmente não combinam – como um corpo parte animal e parte máquina – que irá, de certa forma, usar uma desarmonia, um estranhamento. Os personagens de Luft e de Abreu podem ser considerados grotescos

por não se enquadrarem à norma de comportamento sexual prescrita por suas sociedades para homens e mulheres seguirem. Compartilhando desta mesma visão, Geoffrey Harpham (2006) defende que a falta de uma caracterização precisa para definir o monstro aflige muitos estudiosos. Essa dificuldade se dá, em parte, pelo fato de o termo não ser definível sem enquadrar o objeto de arte, ou obra literária, em determinado tempo e espaço. O grotesco muda de forma e conceito ao longo do tempo e tentar caracterizá-lo é bastante desafiador. Ao invés de tentar traçar fórmulas ou aspectos para reconhecer o grotesco, Harpham afirma que ele existe e que depende de cada cultura para lhe fornecer as convenções e pressupostos que determinam suas formas particulares (HARPHAM, 2006, p. xxvi). Receoso em delimitar as características do grotesco, Harpham protege seu argumento afirmando que será a cultura, unida ao seu tempo, que irá enquadrar um ser como normal ou grotesco.

A crítica feminista Margaret Miles (2006) enfoca quase que exclusivamente a representação do grotesco feminino nas artes, e acredita ser necessário desenvolver alguns mecanismos mais precisos que os de Harpham para identificá-lo. Visivelmente inconformada com a impossibilidade de definição do grotesco e especialmente decepcionada com os autores que a precederam por estes ignorarem as questões de gênero em suas definições, Miles tenta categorizá-lo construindo possíveis mecanismos para sua identificação nas artes, como ela afirma no seguinte parágrafo:

Os três recursos retóricos e pictóricos mais relevantes que contribuem para apresentação grotesca são: caricatura, inversão e hibridização. Cada um desses recursos tem uma conexão específica com as mulheres, seus corpos e comportamento. Essa afilia-

ção especial do corpo feminino com o grotesco se fundamenta no pressuposto de que o corpo masculino é perfeitamente formado, completo e, logo, é um corpo normativo. [...] Os analistas do século XX do grotesco – Kayser, Bakhtin, Harpham – não apontam os pressupostos de gênero embutidos na arte e na literatura grotescas, de maneira que ignoram a característica estrutural desses campos de estudo. (MILES, 2006, p. 155, tradução nossa).<sup>10</sup>

A relevância dessa observação de Miles está em sua proposta de identificar o corpo grotesco de acordo com sua categorização, seja como caricatura, inversão ou hibridização. A autora defende que, para o grotesco existir, um ou mais desses recursos pictóricos têm que ocorrer para causar um estranhamento, de forma que seja possível qualificar o objeto ou o personagem analisado como tal. Miles finaliza sua análise da categorização do corpo grotesco remetendo-se a Kayser, mostrando que “uma figura merecedora do rótulo ‘grotesco’ tem que ser percebida como tal por alguém”<sup>11</sup>. O grotesco não existe por si só, mas sim em relação a um grupo normativo. Para a autora, “os homens, que detinham o poder de criar representações públicas da mulher, percebiam o corpo feminino como quintessentialmente grotesco”<sup>12</sup>. Quando eles desejavam construir um corpo masculino grotesco “o faziam dando características femininas a ele” (MILES, 2006, p. 162, tradução nossa)<sup>13</sup>. O corpo masculino híbrido, ou seja, misturado com partes do corpo feminino, seria, aos olhos do discurso religioso e

10 “Three major rhetorical and pictorial devices contribute to grotesque presentation: caricature, inversion, and hybridization. Each of these devices has specific connection to women, their bodies, and their behavior. The special affiliation of the female body with the grotesque is founded on the assumption that the male body is the perfectly formed, complete, and therefore normative body. [...] Twentieth-century analysts of the grotesque – Kayser, Bakhtin, Harpham – fail to notice the gender assumptions embedded in grotesque art and literature, with the effect that they ignore a structural feature of the genre”.

11 “[...] a figure that deserves the label ‘grotesque’ must be perceived as such by someone”.

12 “Men, who wielded the power of creating public representations of women, perceived the female body as quintessentially grotesque [...]”.

13 [...] they did so by giving it female characteristics”.

médico medieval, inaceitável. Consequentemente, “[o]s papéis e expectativas de gênero, intrínsecos à sociedade, devem ser levados em consideração” (MILES, 2006, p. 155, tradução nossa)<sup>14</sup>.

*Exílio* e “Aqueles dois” enfocam pessoas grotescas cujos corpos são, sob a óptica ocidental, normais. No entanto, eles corrompem os modelos de masculinidade e feminilidade prescritos por suas sociedades por serem homossexuais e não corroborarem com os modelos de heteronormatividade prescritos como aceitáveis para os seus tempos e espaços. Percebidos como aberrações, por se distanciarem do que é considerado normal, sofrem a punição de serem considerados a escória da sociedade e, por este motivo, são relegados a espaços marginalizados em suas sociedades.

## A Casa Vermelha e a Repartição.

A Casa Vermelha de *Exílio* é descrita sob o ponto de vista da narradora que, como a maioria dos personagens que habitam aquele local, é desprovida de nome próprio. Nas palavras da protagonista, a Casa Vermelha tem à sua frente “a floresta tentacular; atrás, o despenhadeiro bruto, abaixo a cidade fumacenta; mais além, o mar” (LUFT, 2005, p. 19). Esta localização indica que esta residência está sitiada em um local ermo, de difícil acesso, e, mais importante, longe da civilização, da cidade, do centro de poder. Aos poucos a narradora revela que este local é, na verdade, um depósito de pessoas que corrompem, de alguma forma, os critérios de corpo e comportamento aceitáveis para homens e mulheres seguirem. A protagonista de Luft afirma que reside em uma “pensão decadente” (LUFT, 2005, p. 28), que de longe “parece um ferimento no morro”, “um lugar onde se reúnem os errantes e os desgarrados” (LUFT, 2005, p. 96), concretizando para

<sup>14</sup> “Gender roles and expectations within the society must also be taken into account”.

todos um “duro exílio” (LUFT, 2005, p. 96) do mundo dos normais. É este o local no qual os monstros sociais devem habitar, para não ameaçar os padrões de normalidade artificialmente criados por aqueles que se consideram normais. A pensão de *Exílio* funciona como um depósito de pessoas que, por serem consideradas imperfeitas, estão à margem da sociedade. Nas palavras da protagonista do romance, a Casa Vermelha

[...] carrega em seu bojo roído pelo tempo, habitado de ratos e infectado de angústias, toda uma raça de exilados. Cada um com sua grande nostalgia, sua insaciável sede e sua aflição, tentam adaptar-se como podem. Uns isolam-se mais ainda, como a Mulher Manchada em sua pele de renda; outros dando valor ao mais banal gesto de cordialidade, como as Moças com seu drama secreto; a minha Velha, cada dia absorvendo-se mais em sabe Deus que memórias ou esperas [...] outras vezes parece que estou num pesadelo: o que faço neste lugar decadente, com essas pessoas com as quais nada me liga, longe do meu mundo arrumado e certo? (LUFT, 2005, p. 42).

As etiquetas de identificação coletiva, que muitas vezes são pejorativas e preconceituosas, qualificam e estratificam estas pessoas de forma estereotipada, explicitando sua profissão ou, na maioria dos casos, sua imperfeição física mais marcante. No caso das moças, a Loura e a Morena, o que as aparta da sociedade não são exatamente seus corpos que não correspondem aos padrões de beleza impostos por suas sociedades, mas, sim, os seus comportamentos; em especial a orientação sexual delas.

Estabelecendo pontos de contato com o conto de Caio Fernando Abreu, “Aqueles dois”, a narrativa também apresenta uma repartição que é definida por um dos rapazes como “um deserto de almas” (ABREU, 2015, p. 186). Os personagens de Abreu também compartilham, inicialmente, do mesmo medo que muitas pessoas homoafetivas sofrem por forçadamente terem que ocultar suas orientações sexuais por medo de represálias. Como afirma o narrador, “[p]assaram [os rapazes] no mesmo concurso para a mesma firma, mas não se encontraram durante o exame. [...] discretos, porque eram novos na firma e a gente, afinal, nunca sabe onde está pisando” (ABREU, 2015, p. 188). Ou seja, eles eram os monstros infiltrados em um lugar hostil no qual trabalhava uma maioria de normais, pessoas que correspondem aos critérios de perfeição preestabelecidos pela sociedade da qual fazem parte.

Os rapazes, cujos nomes são Raul e Saul, consideram o prédio no qual a repartição está localizada como “feio”, “parecendo uma prisão ou clínica psiquiátrica” (ABREU, 2015, p. 192), coincidindo com a percepção da Moça Morena quando afirma que a Casa Vermelha “arfa e geme” (LUFT, 2005, p. 105) como um “hospício” (LUFT, 2005, p. 106). Essa mesma visão da firma como uma casa de loucos se repete ao final da narrativa quando os rapazes são denunciados por cartas anônimas e seu chefe, que se autodenomina “Um Atento Guardião da Moral” (ABREU, 2015, p. 198-199), os demite sumariamente. Ao se retirarem da repartição, eles percebem que o prédio é “grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciaria [...]” (ABREU, 2015, p. 199).

A diferença entre os lugares de enclausuramento descritos nas narrativas de Luft e de Abreu é que em *Exílio*, a Casa Vermelha é um depósito de pessoas consideradas anormais. Já a firma, descrita pelos rapazes em “Aqueles dois”, é vista por eles como um local de

pessoas loucas, preconceituosas e cruéis; local este que eles finalmente compreendem que não lhes cabe, que não os abarca, por eles serem muito mais que aquelas pessoas mesquinhas, fadadas à infelicidade.

## **As Sonâmbulas e Aqueles dois**

Tanto em *Exílio* quanto em “Aqueles dois”, as narrativas de Luft e de Abreu colocam em cheque os rótulos sociais dos quais as pessoas consideradas normais fazem uso para qualificar ou desqualificar as pessoas de acordo com seus preconceitos e pontos de vista artificialmente construídos.

Em seu texto crítico “Alegria ou aflição de espírito?”, Luft afirma que “[t]ão rígidos somos, que qualquer coisa que fuja ao nosso gosto pessoal, tantas vezes duvidoso, é posto no índice do nosso preconceito” (LUFT, 2006, p. 99). A autora também demonstra ter preocupação com os nomes estigmatizantes. Este raciocínio luftiano se relaciona com o do poeta Mário de Andrade quando este afirma que “[a] humanidade carece de rótulos para compreender as coisas. Falando de modo geral, a humanidade não comprehende as coisas, comprehende os rótulos” (ANDRADE, 2003, p. 83). Este mesmo questionamento também aparece no texto crítico “Rotular para descartar”, no qual a autora afirma que as pessoas que se consideram normais têm “tanta facilidade em rotular” que, de forma cruel, tacham as pessoas de “burro, arrogante, falso, preguiçoso, mentiroso, omisso, desleal, vulgar, gordo, magrela, baixinho, pigmeu, girafa, vesgo, gay” e que não mais percebem as pessoas como seres humanos, apenas como “etiquetas” (LUFT, 2006, p. 120). Ou seja, as pessoas separam os diferentes em “gavetas conceituais nada positivas”, nas quais se ataca “o outro” como se “fosse uma ameaça” e perdem a possibilidade de “encontro e descoberta” (LUFT, 2006, p. 121).

Uma das características dos monstros é exatamente incorporar uma ameaça, uma possibilidade para corromper valores cristalizados de poder, exemplificados nas obras de Luft e de Abreu pelo que Judith Butler (2003) define como heterossexualidade compulsória. A Loura e a Morena, em Luft, ou aqueles dois, em Abreu, são, na verdade, termos para evitar edificar uma nomeação aos monstros. São rótulos que assinalam sem explicitar uma identidade, são nomes que rasuram e relegam as pessoas desviantes a uma posição marginalizada.

As personagens da Casa Vermelha, com raras exceções, aparecem desprovidas de nomes próprios. São identificadas pelos seus rótulos sociais, sendo eles: a Madame (LUFT, 2005, p. 56); as Criadas de “ar apalermado [...] baixinhas e vesgas, pernas tortas, orelhas de abano” (LUFT, 2005, p. 21); a Velha, que tem quase oitenta anos e narra com dificuldade para “costurar os detalhes” da sua história de vida à protagonista que a escuta com paciência (LUFT, 2005, p. 74); a Mulher Manchada, provavelmente portadora de vitiligo, para a qual “olhavam com disfarçada curiosidade” (LUFT, 2005, p. 35); a Moça Morena e a Moça Loura, que “são professoras do interior” mas, pelo fato de serem lésbicas, e tratadas com preconceito na sociedade, se refugiam na Casa Vermelha em busca de proteção (LUFT, 2005, p. 14); o Enfermeiro, que tem “voz de treva e sangue” (LUFT, 2005, p. 57); o Torturador (LUFT, 2005, p. 98), que por vezes é referido pela narradora como o Enjaulado ou “vizinho de cima” (LUFT, 2005, p. 80), por gostar de ficar recluso em seu quarto; e a Menina Gorda, que “come, sem controle nem educação, toda a comida que o pai lhe bota continuamente no prato” (LUFT, 2005, p. 97). Em um diálogo com as Moças, “uma delas” diz referindo-se ao Enjaulado: “É meio doido”. Ao ouvir essa frase a protagonista questiona: “Acho graça. Alguém por aqui

[na Casa Vermelha] seria normal? " (LUFT, 2005, p. 80). Ou seja, sob a óptica da protagonista, todos os integrantes da pensão carregam em si características grotescas.

As Moças, conhecidas ao longo da narrativa como a Loura e a Morena, também recebem o rótulo de as Sonâmbulas (LUFT, 2005, p. 106-107), por misteriosamente terem sido flagradas pela protagonista e por seu irmão Gabriel, "[a]braçadas, na ponta das velhas telhas limosas" da Casa Vermelha, "como um casal fazendo amor em pé, delicadamente" (LUFT, 2005, p. 105). Este assunto, por ser considerado tabu, é evitado pelos integrantes da casa. Pode-se, inclusive, inferir que tal acontecimento entre as Moças nunca aconteceu, podendo ser apenas fruto da imaginação de Gabriel, que tem severos problemas mentais, e da narradora, que por vezes enxerga o que não existe.

Os rapazes do conto de Abreu também se sentem perdidos nesta nova cidade na qual se encontram, sem um parâmetro, sem um apoio no qual pudessem se sustentar. O narrador afirma que "no deserto em volta, todos os outros tinham referenciais – uma mulher, um tio, uma mãe, um amante. Eles não tinham ninguém naquela cidade – de certa forma, também em nenhuma outra – a não ser a si próprios" (ABREU, 2015, p. 189-190). Existe uma ressonância à narrativa clássica de *O mágico de Oz*, onde a personagem Dorothy, arrebatada por um tornado, chega a um lugar onírico no qual existem as bruxas boas, uma do norte e outra do sul, e as bruxas más, uma do oeste e outra do leste. O narrador de "Aqueles dois" afirma que "[e]ram dois moços sozinhos. Raul viera do Norte, Saul do Sul" (ABREU, 2015, p. 189), sugerindo que, como as bruxas boas de Oz, eles estão fora do ciclo do mal daqueles que estavam instalados na firma.

As obras de Luft e de Abreu criticam a agressão que as pessoas consideradas anormais sofrem em

sociedades massificantes. A exclusão imposta pelos normais aos seres grotescos inicia-se quando os nomes próprios são substituídos pelos diagnósticos de seus desvios. Para as sociedades ocidentais, ser idoso, ser obeso ou ser homoafetivo são qualidades que se sobrepõem ao nome das pessoas, identificando-as como a Velha, a Menina Gorda, as Sonâmbulas; sempre com iniciais maiúsculas em *Exílio*. Desta forma, evidencia-se apenas o suposto defeito, que em sua maioria é artificialmente forjado pela cultura. A narrativa de Abreu apresenta personagens que utilizam o mesmo artifício para menosprezar os personagens homoafetivos. Amarrados por uma moral torta, os personagens evitam os termos de baixo calão para se referirem a Raul e Saul. A expressão “aqueles dois” serve para modalizar a fala e, ao mesmo tempo, evidenciar o desvio, reprovar a conduta dos rapazes. Não pronunciar os nomes dos rapazes imediatamente os exclui do ambiente no qual estão inseridos, elimina as suas identidades e os rotula como diferentes. A própria utilização do pronome demonstrativo “aquele” indica um distanciamento, que não está próximo de quem narra, que está apartado da realidade compartilhada pela maioria, neste caso, pelos que se consideram normais.

## A fatalidade e a esperança

Apesar dos diversos aspectos grotescos que ambas as narrativas explicitam de forma semelhante, como a exclusão dos homoafetivos e as suas sumárias condenações prescritas pela sociedade, as obras de Luft e de Abreu divergem em seus desfechos que apresentam consequências opostas.

Em *Exílio*, a Moça Loura sofre de uma anemia severa, mal consegue se alimentar e seu quadro de saúde piora gradativamente, culminando com a sua morte:

Quando eu [a narradora] me virava para sair brotou no lençol, à altura do sexo da Loura, uma flor de sangue. Fingi não ver; sinalizei para uma enfermeira, fui embora. Na porta virei-me ainda uma vez: as duas [a Loura e a Morena] estavam concentradas, uma na viagem, outra no amor que se ia. Talvez a Morena nem tivesse percebido aquele pulsar do sangue que explodia pela última vez para logo se aplacar definitivamente. Com o canto do olho vi a Morte bocejar de tédio, encostada num biombo; debaixo do aventalão aparecia uma cauda inquieta (LUFT, 2005, p. 137).

No excerto acima percebe-se que a própria morte, grafada com M maiúsculo, é um dos personagens grotescos que ronda a Casa Vermelha. A narrativa luftiana não oferece uma redenção aos seres diferentes. A Loura e a Morena estão condenadas a não usufruir do amor que existe entre elas. Assim como os rapazes de “Aqueles dois”, ambas não contam nem mesmo com o amor de seus familiares, que aparecem para o funeral da Moça Loura apenas para concluir uma obrigação moral e social prescrita pelos normais para aqueles que irão fazer “a viagem” do mundo dos vivos para o mundo dos mortos.

Depois da morte da amiga [a Moça Loura], a Moça Morena, agora sem chorar, deu alguns telefonemas. De madrugada foram chegando os parentes da Moça Loura: talvez os pais, irmãos. Gente do interior, falando baixo, olhando espantada. Não sabiam bem como tratar a Morena: a ligação

das duas, se sabida, fora execrada; agora pareciam inseguros, quem sabe uma tardia e inútil crise de remorso. A Loura Sonâmbula estava enfim liberada de todos os conflitos (LUFT, 2005, p. 137).

A narradora de *Exílio* explicita que a relação das duas moças é abominada pela família que se recusava falar sobre o assunto, talvez aliviada por saber que o relacionamento inaceitável chegara a um fim. A incapacidade em relacionar-se com a Moça Morena reflete que o preconceito continua ativo no cerne da família da Moça Loura que, como único prêmio de sua vida miserável na Casa Vermelha, encontra na morte um alento para o sofrimento de ser propositadamente excluída do convívio de sua família. A narrativa luftiana termina com um tom fatalista para o casal lésbico, em especial para a Moça Morena que irá enfrentar a dor de ser exilada na Casa Vermelha sem o companheirismo de sua parceira.

O arremate da narrativa de Abreu também apresenta um tom sinistro, mas de forma invertida do universo tradicional, no qual o monstro é punido. As consequências negativas do preconceito irão se reverter sobre os colegas de trabalho intolerantes e não sobre os rapazes. O “moreno” (ABREU, 2015, p. 190), Raul, e o de “cabelos claros” (ABREU, 2015, p. 190), Saul, não são poupadados da vergonha imposta por seus pares com o silêncio hipócrita que as moças luftianas recebem dos parentes. Protegidos pelo anonimato, os algozes dos rapazes têm a covardia de redigir cartas e bilhetes sem assinaturas. Nas palavras do narrador:

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 assinadas por Um Aten-  
to Guardião da Moral. Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul levantou de um salto.  
[...] 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 despedi-  
dos (ABREU, 2015, p. 199).

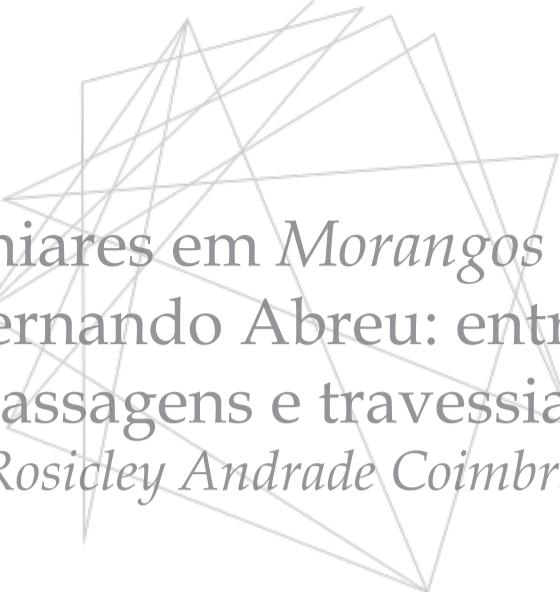
Nesta passagem, percebe-se a utilização de termos amplamente explorados pelos críticos do grotesco como: anormal, desavergonhado, aberração, doen-  
tio, deformado e outras palavras que indicam que, aos olhos dos colegas de trabalho dos rapazes, eles são vistos como monstros apenas por não corresponde-  
rem ao que Butler define como “matriz heterossexual de poder” (BUTLER, 2003, p. 57). Contudo, apesar do tom soturno do diálogo entre os rapazes e o patrão, que culmina em suas demissões, o que aparenta ser uma punição para eles transforma-se em um prêmio. O moço do sul e o moço do norte, após sofrerem o constrangimento e a violência verbal no ambiente de trabalho, acabam saindo da firma “mais altos e mais altivos” (ABREU, 2015, p. 199). Simbolicamente, a demissão ocorre após as comemorações do ano novo, no “resto de janeiro” (ABREU, 2015, p. 199), indican-  
do o que tradicionalmente é comemorado nas festas de *réveillon*: dar adeus ao ano que passou e dar boas-  
-vindas ao ano vindouro.

O ar empoeirado, embolorado e cinza permanece confinado na repartição. Quando os rapazes saem do edifício, antes de entrarem juntos em um táxi, depa-  
ram-se com um sol que “parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens no céu” (ABREU, 2015,

p. 200). Uma das diversas simbologias do ovo é exatamente a do renascimento, de vida nova que surge. É possível inferir que uma nova realidade mais leve, mais saudável e feliz está por vir para aqueles dois. Já os trabalhadores da firma é que pagam um preço alto por serem intolerantes. O narrador afirma que “[q]uase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram” (ABREU, 2015, p. 200). Vale lembrar que um dos recursos retóricos do grotesco, sob a óptica de Miles, é a inversão de valores ou cenas clássicas de perfeição. Aqui, Abreu explicita em sua narrativa esse recurso em dois momentos importantes. Primeiro, a obra retrata um conto de fadas às avessas. Ao invés de um casal perfeito (heterossexual e caucasiano), pasteurizado, eternizado e glamourizado em parques temáticos como os da Disney World, temos um casal homoafetivo masculino composto por homens que são considerados ameaçadores da moral e dos bons costumes. Segundo, a maioria dos contos de fadas termina suas narrativas com o tradicional “e foram felizes para sempre”. Verdade, é possível supor que apenas aqueles dois serão felizes, no entanto, como uma bruxa má, o narrador inverte o seu feitiço e o redireciona aos trabalhadores da repartição. Os seres grotescos são, na verdade, os que têm alma. Os considerados normais são estéreis, cinza, “sem íris nem pupilas” (ABREU, 2015, p. 199) e condenados à própria mesquinhez e apatia, repetindo os movimentos monótonos típicos da maioria dos trabalhadores de uma repartição. Os seres considerados grotescos é que foram felizes para sempre.

## Referências:

- ABREU, Caio Fernando. "Aqueles dois". In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 187-200.
- ANDRADE, Mário de. Poesia ou texto? In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil: obras completas*. São Paulo: Globo, 2003. p. 69-83.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução: Célia Berrettinni. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Aurora: Davies Group Publishers, 2006.
- LUFT, Lya. *Exílio*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LUFT, Lya. Alegria ou aflição de espírito? In: LUFT, Lya. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 99-101.
- MILES, Margaret R. *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Eugene: Wipf & Stock Publishers, 2006.



# Ritos limiares em *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu: entre-lugares, passagens e travessias *Rosidley Andrade Coimbra*

*Meus dias são sempre como uma véspera de partida.*  
*Caio Fernando Abreu*

## Introdução

Publicado em 1982, *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu (doravante Caio F.), é um livro emblemático. Mas é também um livro *limiar*, situado em um contexto político tenso de um Brasil pós-ditatorial. É um período conturbado, marcado pelo autoritarismo, mas também é um tempo carregado pela promessa de liberdade e paz. Contudo, os anos 1980 ainda é um período marcado por incertezas e dúvidas, posto que, de um lado, havia a promessa de retorno da democracia, vislumbrada pela anistia e abertura política iniciada em 1979; e do outro, os traumas deixados pela violência do regime militar, instaurado com o golpe de 1964, recentes demais para serem esquecidos e os culpados absolvidos pelo esquecimento deliberado.

A produção literária de Caio F. praticamente atravessa todo o período do regime militar no Brasil e, de acordo com Jaime Ginzburg, trata-se de um escritor de resistência, mas sem contradições, “responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar, na ficção brasileira” (GINZBURG, 2012, p. 405). A ideia de

resistência colocada por Ginzburg, provavelmente, se refere mais ao fato de Caio F. ter sido um escritor que, assim como outros, trabalhou temas, sujeitos e lugares que estavam à margem dos discursos oficiais, não sendo um escritor engajado politicamente, mas, mais especificamente, um escritor engajado literariamente. Caio F. imprimiu em sua literatura uma perspectiva diferente, cujo lugar social já era marginalizado e, nesse sentido, a figura do homossexual assume um dos destaques de sua obra, mesmo o autor não querendo que sua literatura ficasse associada a esse tema.

*Morangos Mofados* é um livro que, nas palavras de Jaime Ginzburg, está “situado historicamente no ponto tenso de passagem da ditadura militar ao regime democrático no Brasil”, permitindo perceber nele “uma reflexão elaborada de modo difuso e inquietante, sobre as condições e implicações dessa passagem” (GINZBURG, 2012, p. 408). Trata-se de “um livro fragmentado”, tanto em termos estruturais quanto de elaboração do foco narrativo dos contos, por vezes cambiantes e incertos. Caio F. “elabora uma conceção específica de linguagem em prosa”, cheia de “silêncios, lapsos, ambiguidades e descontinuidades [que] apontam constantemente para a implosão das condições necessárias para a clareza da fala, dando lugar a elaborações em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo assumem funções semânticas” (GINZBURG, 2012, p. 408).

A estreia de Caio F. na literatura se deu efetivamente em 1970 – ou seja, em pleno auge do autoritarismo do regime militar –, com o livro *Inventário do irremediável*<sup>15</sup>. Trata-se de uma série de contos, gênero ao qual se dedicará por praticamente toda sua vida<sup>16</sup>, fortemente marcado pela escrita de Clarice

<sup>15</sup> *Inventário do irremediável* teve seu título modificado para *Inventário do ir-remediável*, quando alguns contos foram excluídos e outros reescritos pelo autor. Nesta nova publicação, Caio faz uma pequena advertência, justificando as alterações feitas no livro: “[...] é praticamente um novo livro. Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e até o título mudou, passando da fatalidade daquele *irremediável* (algo melancólico e sem saída) para *ir-remediável* (um trajeto que pode ser consertado?)” (ABREU, 2005, p. 17). A mudança do título, segundo José Castello, resumiria “o novo estado de ânimo do escritor, que a partir da doença [AIDS] descobriu que, por mais adversa que seja a existência, há sempre e ainda o que remediar e o que desejar” (CASTELLO, 2006, p. 61).

<sup>16</sup> É claro que o autor também transitou pelos outros gêneros. Sua obra é composta por contos, romances, poesias, peças de teatro, crônicas, além das cartas.

Lispector, com quem manteve amizade. Com o passar dos anos, seus contos sofreram algumas transformações, principalmente em relação aos temas, e sua obra ganhou uma marca estritamente pessoal a partir dos anos 1980, época de pleno amadurecimento literário, quando seu trabalho com a linguagem se tornou mais intenso, sobressaindo, segundo Gilda Neves da Silva Bittencourt, “a subjetividade de contar, o envolvimento emocional do narrador com o que está sendo narrado, num discurso pleno de sensibilidade e emoção, em que a história propriamente dita se dissolve em meio aos comentários, reflexões e interpretações” (BITTENCOURT, 2012, p. 269). E ainda, os temas recorrentes na produção do autor nos anos 1970, escritos em “textos cifrados”, com “metáforas enigmáticas e imagens inusitadas”, povoados de “seres estranhos oriundos de outros planos” cedem lugar a uma “investigação profunda do ser humano, revelando seus sofrimentos, suas decepções, seus medos, suas frustrações” (BITTENCOURT, 2012, p. 269-270).

Assim, a partir dos anos 1980, as narrativas de Caio F. se destacam pela “indagação interior” e pela “angústia existencial do homem urbano contemporâneo”, ao mesmo tempo em que “denunciam implicitamente as condições sociais e históricas que o país vivia na época, sobretudo em relação à ditadura militar e ao forte preconceito contra os homossexuais” (BITTENCOURT, 2012, p. 270). Dessa forma, conforme já apontado por alguns críticos, entre eles Gilda Neves da Silva Bittencourt, Caio F. se consolida como o

porta-voz de uma geração desencantada, pós-Golpe de 1964, e que perdeu as esperanças e o sonho de paz e liberdade, mas ao mesmo tempo, essa voz identifica-se com os jovens da época, na linguagem mais solta e coloquial, nos gostos

musicais, literários e da cultura em geral, frequentemente citados e incorporados aos textos, identificando um tipo de pensamento, de visão de mundo e de postura existencial própria da mocidade “engajada” de tempos difíceis e desesperançados (BITTENCOURT, 2012, p. 270).

Os contos de Caio F. tematizam sujeitos que não se adéquam por completo à realidade, não só política, mas também a um real marcadamente esvaziado de sentido, quando se tenta preenchê-lo de alguma maneira através de um discurso que busca uma plenitude por meio da palavra. A palavra, ou melhor, a escrita, é para Caio F. uma forma de preenchimento de um vazio, de uma ausência que teima em se manter apesar de tudo. Em uma entrevista por ocasião do lançamento de seu livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, em 1988, Caio F. disse: “Eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva, apenas ela. Mas não considero assim, como um paliativo. É uma coisa para completar este vácuo entre a coisa vivida e observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente...” (ABREU, 2005, p. 260).

Para Antônio Hohlfeldt, “Caio fixou, em amplas paisagens, a marginalização a que foi submetida toda a juventude brasileira”, mas, segundo o crítico, essa fixação não se deu pela denúncia sócio-política; pelo contrário, foi no “acompanhamento, na identificação, na experiência mesma que o contista viveu nos múltiplos caminhos que tal juventude buscou, no afã de distanciar-se do que negava, embora nem sempre tivesse chegado a encontrar o que ansiava” (HOHLFELDT, 1981, p. 145). Caio F. se tornou um ícone de uma geração que viu seus sonhos e ideais serem frustrados e buscou na literatura do autor gaúcho um alento para essas perdas, buscando preencher esse vazio deixado pela derrota.

Caio F. trouxe para a literatura uma galeria de personagens anônimos, transitando por espaços fechados, escuros e sufocantes, tematizando com isso a recolha em si de sua geração. Em uma crônica escrita em 1984, Caio F. fala sobre a dificuldade de se resumir os anos 1970 com um único adjetivo. Para ele: “Foram anos em que não se podia viver muito para fora: a repressão política nos empurrava para dentro” (ABREU, 2005, p. 141). Dessas experiências, traumáticas em sua maioria, surgiram personagens melancólicos e trancafiados em quartos, contemplando o mundo à distância, mantendo-se isolados do exterior, estranho e hostil. São personagens sobrevivendo em um limiar de onde não ultrapassam os umbrais em direção a outros espaços. São, em sua grande maioria, seres limiares, vivendo em um “mundo intermediário”, habitando “um lugar nenhum que oscila entre o *now-here* e o *no-where*”, para citar Roger Behrens quando faz referência ao limiar benjaminiano. Para Behrens, o limiar é “um entremundo da periferia, que, de maneira alguma, se encontra no centro, mas na margem dos acontecimentos” (BEHRENS, 2010, p. 96). De alguma forma, podemos ligar os personagens de Caio F., sobretudo os de *Morangos Mofados*, a esses espaços limiares.

## **Algunas palavras sobre limiares**

Para Walter Benjamin, “ritos de passagem” seriam “cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc” (BENJAMIN, 2009, p. 535), ou seja, estariam ligados à travessia, implicando aí um aprendizado ou passagem de uma fase da vida à outra. No entanto, Benjamin faz uma constatação: na vida moderna, essas transições tinham se tornado “cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar”, falta esta que nos deixou “muito pobres em experiências

limiares” (BENJAMIN, 2009, p. 535). Essas experiências às quais Benjamin se refere podem ser entendidas como mudanças que implicam em uma modificação daquele que atravessa um limiar: “Inquietante e familiar, o limiar é o que tem a capacidade de metamorfosear, como nas fábulas, aquele que passa através dele” (MATOS, 2015, p. 108). Assim, atravessar um limiar significaria “queimar uma etapa, pôr fim à aprendizagem, expor-se ao desconhecido, enfrentar a história e suas vicissitudes” (COLLOMB, 2010, p. 119). Essas experiências, cerne do pensamento benjaminiano, estariam ligadas à formação do indivíduo e à sua inserção dentro da segurança de uma coletividade. A falta dessas experiências lançaria o indivíduo no mais obscuro limiar, do qual não consegue sair, transformando-se em um ser isolado e destituído de ação.

Para Benjamin, o “limiar é uma zona”, com significado de “mudança, transição, fluxo”, devendo, portanto, “ser rigorosamente diferenciado de fronteira” (BENJAMIN, 2009, p. 535), que teria um significado mais próximo de barreira. Ao retomar esse conceito, Jeanne Marie Gagnebin afirma que o limiar “pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais”, inscrevendo-se como um “registro de ultrapassagem, de ‘passagens’, [...] de transições” (GAGNEBIN, 2014, p. 36). Diferente de “fronteira”, que “define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as *limitações* do seu domínio” (GAGNEBIN, 2014, p. 35). Conforme a ideia de Benjamin, “limiar” seria uma “zona” que estaria mais de acordo com a ideia de trânsito, de cruzamento, de ultrapassagem, pertencendo “à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo”, com uma duração temporal flexível, lembrando “fluxos e contrafluxos, viagens e desejos” (GAGNEBIN, 2014, p. 36). Assim, bem mais que sua concretude em um portal ou uma porta, limiar se liga a

movimento, ação, uma vez que implica em atravessar, transformar, em “deixar um território estável e penetrar num outro” (GAGNEBIN, 2014, p. 39).

Todavia, Jeanne Marie Gagnebin afirma que haveria uma outra maneira de se ler o limiar. Este outro modo traria a ideia de “um limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas, perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar” (GAGNEBIN, 2014, p. 45).

Fixando algo das duas possibilidades de leitura de limiar, podemos tomar a primeira acepção, ligada à ideia de travessia e mudança, como responsável por aquilo que o próprio Benjamin menciona acerca das “experiências limiares”, a saber, as formas de transmissibilidade das experiências coletivas (*Erfahrung*), tomando-se como argumento a etimologia da palavra *Erfahrung*, na qual encontra-se presente o verbo *fahren*, “viajar”. As experiências coletivas estariam ligadas aos ritos de passagens, isto é, seriam formas de transmissão de um conhecimento, bem como marcas do crescimento de um indivíduo, evocando aqui a ideia de limiar como aprendizagem, como um acesso ao mundo adulto ou ao mundo da técnica (COLLOMB, 2010)

Já o segundo momento do limiar, como “zona de estancamento”, é o que estaria mais de acordo com a noção de modernidade, sobretudo se tomarmos a crise das experiências limiares como correlata ao surgimento de uma nova forma de experiência, baseada na vivência individual (*Erlebnis*), isto é, não teríamos mais experiências coletivas (*Erfahrung*), responsável pela transmissão de um conhecimento ou saber prático, mas apenas nossa vivência individual, apartada da coletividade. Esta segunda acepção de experiência como vivência individual e de limiar enquanto zona de

estancamento estão mais de acordo para pensarmos os personagens da primeira parte do livro de Caio F., “O mofo”. Como forma de assegurar sua relevância, retomamos mais uma vez as palavras de Gagnebin para confirmar que:

Nossa dificuldade moderna, [...] em conhecer e viver experiências liminares (*Schwellwenerfahrungen*), teria se transformado numa incapacidade muito mais aterrorizante: a de não ousar mais experimentar nem a intensidade da vida nem a dor da morte, e seguir vivendo num limiar de indiferença e de indiferenciação, como se essa existência administrada fosse a vida verdadeira (GAGNEBIN, 2014, p. 50).

Em certa medida, as palavras de Jeanne Marie Gagnebin reverberam as ideias de Adorno acerca do narrador no romance contemporâneo. Retomando algumas das ideias de Benjamin, Adorno irá ratificar o fim da objetividade épica e o primado do subjetivismo do romance, gênero que, segundo Benjamin, substitui o ato de contar histórias como forma de agregação, uma vez que a “origem do romance é o indivíduo isolado” e sem experiências para transmitir (BENJAMIN, 1994, p. 201). Segundo Adorno, a “identidade da experiência” se desintegrou, assim como “a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador” permitiria ordenar. Como causa dessa desagregação, e do fato de não ser mais possível contar algo significativo, bem como do impedimento de uma narração articulada, Adorno aponta a interferência de um “mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p. 55-56). Portanto, nada mais teria aquela importância atribuída aos narradores tradicionais de outrora, pois o mundo estaria mergulhado no

tédio e seria desprovido de qualquer novidade em termos de experiência coletiva a ser transmitida.

Giorgio Agamben, na esteira de Walter Benjamin, destaca o fato de o homem contemporâneo ter sido “expropriado de sua experiência”, sendo esta a única certeza de que disporia sobre si mesmo, isto é, sua “incapacidade de fazer e transmitir experiências” (AGAMBEN, 2012, p. 21). Contudo, destaca Agamben,

para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência (AGAMBEN, 2012, p. 21-22).

As conclusões de Agamben dialogam com as de Adorno, principalmente sobre a questão da “mesmice” do cotidiano que não apresenta nada que possa ser transformado em experiência. Agamben diz que o homem moderno está envolto em uma mixórdia de eventos, mas que nenhum deles se torna experiência. E ainda, Agamben afirma que o que vai tornar insuportável a existência cotidiana é justamente a “incapacidade de traduzir-se em experiência” (AGAMBEN, 2012, p. 22).

Ao falar sobre limiar, João Barrento faz leitura similar a de Jeanne Marie Gagnebin e afirma que o limiar é “uma marca que atrai pelo que promete [...], diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo que esconde, [é] o desconhecido do outro lado” (BARRENTO, 2013, p. 120-121). Barrento pensa o limiar como “uma linha (ampla) de passagens múltiplas”, ao passo que a fronteira seria “uma linha única de barragem”, ou seja, o limiar seria um “traço de

união”, ao passo que a fronteira seria mais um traço de “separação”. E ainda, “enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde fervilha a imaginação” (BARRENTO, 2013, p. 121). Como conclusão, Barrento afirma que o limiar, ou melhor, todos os limiares seriam “lugares de vida e de pensamento escrito, enquanto a fronteira acabaria por ser, para Benjamin, lugar de morte” (BARRENTO, 2012, p. 121). Seguindo a leitura de Barrento, podemos dizer que o limiar está ligado à continuidade, sobretudo, se pensarmos na ideia de travessia, passagem; diferentemente é a imagem evocada pela fronteira: linha divisória, separativa, dispersiva.

## **Morangos Mofados: limiares**

*Morangos Mofados* é composto por 18 contos, divididos em três partes: “O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados”. Partindo dessa estrutura, queremos pensar em *Morangos Mofados* como um livro limiar e levantar o seguinte percurso de leitura: a primeira parte apresentaria personagens apáticas, impotentes, melancólicos e traumatizados, tentando elaborar o trabalho de luto, vivendo em uma “zona de estancamento”; enquanto a segunda parte poderia ser vista como um índice de transformação, ou seja, é quando as personagens se mostram um pouco mais ágeis, ensaiando pequenos movimentos de travessia, mas permanecendo em uma “zona intermediária”; ao passo que a última parte, composta pelo conto que nomeia o livro, apresentaria um personagem que reuniria os elementos dispersos nas duas partes anteriores e os dispersaria em nome de um novo projeto de vida.

A ideia de mofo representada por essa primeira parte do livro pode ser vista como a própria condição assumida pelos personagens: a de total abandono de si ao mesmo tempo em que se mantêm presos à mesmice da

vida cotidiana. Para Jaime Ginzburg o mofo é “a presença da degradação do tempo, que afasta o sabor original dos frutos e os decompõe em resíduos” (GINZBURG, 2012, p. 410). Temos nessa definição uma ideia que serve ao nosso propósito: pensar essa primeira parte como composta por resíduos, restos de sonhos e ideais, pois o mofo também é indício de vestígio, de ruína, decomposição e podridão. Nesse sentido, o mofo pode ser lido como uma metáfora da própria sociedade em estado de putrefação, conforme afirmou Arnaldo Franco Jr. (FRANCO JR., 2000, p. 91). A imagem do mofo revelaria um estado de estagnação, abandono e esquecimento.

O que chama atenção nesta primeira parte é, justamente, a imobilidade, o estancamento dos personagens; uma sensação que surge desde a primeira leitura, sugerindo que todos estariam presos em uma espécie de limbo, um lugar que parece suspenso no tempo e do qual não conseguem sair. Fica-nos a impressão de que habitam um mundo no qual a repetição se tornou tão naturalizada que o absurdo seria a ruptura com esse ciclo. Não há, portanto, ação nem ousadia. Mesmo que identifiquemos alguns esboços de ação, são esforços sempre abortados.

O primeiro conto de *Morangos Mofados*, “Diálogo”, escrito para ser dramatizado<sup>17</sup>, traz dois personagens não nomeados, apresentando-os apenas pelas letras “A” e “B”. Tudo gira em torno da assertiva que “A” diz a “B”: “Você é meu companheiro” (ABREU, 2005, p. 23). A partir disso, o diálogo se desenvolve, ou melhor, se delonga, por meio de uma série de indagações e respostas que soam vazias, desconexas e destituídas de um sentido aparente. O diálogo entre os dois personagens patina no mesmo lugar, deixando clara a estagnação desses personagens, mostrando que na verdade estão presos dentro do próprio diálogo, como numa espécie de inferno sartreano, girando sempre

<sup>17</sup> O mesmo texto consta no Teatro Completo, organizado por Luiz Arthur Nunes, como a primeira parte de uma série de outros diálogos curtos, com a mesma estrutura. São pequenos textos que Caio F. escreveu para serem dramatizados em intervenções.

em círculos. Ensaia-se um diálogo, mas se é impedido pela incomunicabilidade, pela perda de qualquer vínculo que os ligue a uma realidade. O desinteresse fica patente na insistente repetição *ipsis litteris* da sentença “Você é meu companheiro?”, repetida ora como afirmação ora como indagação, num jogo *ad infinitum*.

Algo similar encontraremos em “Os sobreviventes”, quando do encontro de dois amigos, dois ex-militantes políticos, um homem e uma mulher, identificados apenas por “ele” e “ela”. Ele avisa que está indo para o Sri Lanka, ao que ela responde com uma série de reclamações sobre a própria vida e as inúmeras tentativas de mudanças. Em seu discurso uma série de questões são mencionadas, como o fato de terem participado da resistência ao regime militar. Mas o que chama a atenção é a total entrega dela a um estado de degradação, como se, presa ao apartamento que mora, fosse mofando aos poucos e fosse sendo soterrada pelas promessas de liberdade do passado: “Já li tudo, cara” (ABREU, 2005, p. 27). Entretanto, ao que parece, nada restou da “antiga garra”, somente a angústia e o gosto de mofo na boca, o gosto da derrota. O tom melancólico do conto está presente do começo ao fim. O conto termina com ele partindo e ela ficando, presa naquele apartamento, seu único mundo, pelo menos é o que deixa entender, uma vez que se mostra incapaz de ultrapassar o umbral, como ele faz, e partir para rumos novos.

Diferente da verborragia de “Os sobreviventes”, no qual o foco narrativo é duplo, dividido entre ele e ela, em “Os companheiros” o que marca é o silêncio, interrompido somente pelos morcegos esvoaçantes do lado de fora da casa, criando uma metáfora interessante acerca do ato de lembrar e esquecer. Podemos dizer que os personagens deste conto estão “entre”, isto é, gravitam em um limiar entre a memória e o esquecimento, ou como diz o conto: entre ir direto aos fatos ou simplesmente mudar o disco de lado e continuar a

ouvir o blues lamuriente e melancólico que estavam ouvindo. O conto se desenvolve todo em torno do silêncio, ou melhor, de um silêncio proposital, uma vez que existe recusa em falar, da mesma forma que existe recusa em sair daquele mundo fechado e sufocante.

Personagens silenciosos e incomunicáveis encontramos também em “O dia que Urano entrou em Escorpião” e “Pela passagem de uma grande dor”. Novamente temos personagens em ambientes totalmente fechados e íntimos, de onde não saem. Cria-se uma imagem oposta à imagem da cidade vista da janela por um dos personagens. O paradoxo está na falta de ação dessas personagens em relação à cidade pulsante do lado de fora. Em ambos os contos, a palavra não chega a se firmar e estabelecer uma comunicação e as personagens mantêm-se no mesmo limiar, ou seja, imersas numa zona estanque, estacionada.

Algumas vezes o limiar também pode ser representado pela soleira da porta. Neste caso, possui um significado duplo e oposto. Segundo Roger Behrens, “enquanto soleira (*Türschwelle*) [o limiar] pode tanto designar uma passagem quanto uma fronteira ou um obstáculo; pode tanto marcar a última zona de proteção a um perigo, quanto a última barreira que nos separa da felicidade: ‘no limiar da morte’, mas também ‘no limiar da felicidade’” (BEHRENS, 2010, p. 102). É o que observamos no conto “Além do ponto”, no qual um homem perambula na chuva com uma garrafa de bebida rumo à casa de um outro homem onde teria acolhida e segurança. O trajeto é penoso e simbólico, pois significa uma caminhada rumo a um lugar imaginado, uma vez que o personagem está em um estado entre a imaginação e a realidade. Muito do que sabemos do “outro” ou do lugar para onde está indo é fruto de uma projeção. Esse “outro” pode ser apenas uma projeção de si. Conforme Milena Mulatti Magri, “Além do ponto” “apresenta as experiências de deslocamento e desencontro de um

protagonista que não é capaz de diferenciar a realidade da imaginação, sendo, na maior parte do tempo, movido pela ilusão/ficção” (MAGRI, 2008, p. 104). Podemos ler esse deslocamento do personagem como fruto de sua imaginação, pois mesmo que esteja em movimento pelas ruas da cidade em uma noite de chuva, seu destino é imaginário. O personagem está em um limiar, entre o sonho e a realidade – ou entre o sonho e o pesadelo? –, de onde dificilmente sairá. O final confirma a ideia de um limiar que separa, que é obstáculo para a felicidade, uma vez que o personagem caminha em direção a essa casa, que também pode ser imaginária, com a promessa de felicidade, mas encontra a porta fechada:

E bati, e bati outra vez, e tornei a bater,  
e continuei batendo sem me importar que  
as pessoas na rua parassem para olhar, eu  
quis chamá-lo, mas tinha esquecido seu  
nome, se é que alguma vez o soube, se é  
que ele o teve um dia, talvez eu tivesse fe-  
bre, tudo ficara muito confuso, idéias mis-  
turadas, tremores, água de chuva e lama e  
conhaque no meu corpo sujo gasto exaus-  
to batendo feito louco naquela porta que  
não abria, era tudo um engano, eu conti-  
nuava batendo e continuava chovendo sem  
parar, mas eu não ia mais indo por dentro  
da chuva, pelo meio da cidade, eu só esta-  
va parado naquela porta fazia muito tem-  
po, depois do ponto, tão escuro agora que  
eu não conseguia nunca mais encontrar o  
caminho de volta, nem tentar outra coisa,  
outra ação, outro gesto além de continuar  
batendo batendo batendo batendo  
batendo batendo batendo batendo  
batendo batendo batendo nesta porta que  
não abre nunca (ABREU, 2005, p. 48).

A repetição incessante do verbo bater no gerúndio aponta para uma ação contínua e ininterrupta, como a demonstrar que o personagem está condenado a bater nesta porta *ad aeternum* sem obter qualquer resposta. De alguma forma, podemos aproximar esse conto do primeiro, “Diálogo”: neste os personagens “A” e “B” estão presos dentro do próprio diálogo, espécie de condenação a repetir sempre as mesmas palavras, mas nunca a encontrar um sentido nelas. Em “Além do ponto” o personagem parece preso nesse mundo limiar onde fora confinada e condenada a bater numa porta que nunca se abrirá.

A segunda parte de *Morangos Mofados*, “Os morangos”, apresenta personagens mais resolvidos, mas ainda presas de uma longa espera. São personagens habitando um limiar que pode ser visto como uma “zona intermediária”. No entanto, nessa segunda parte, encontramos alguns planos e esboços de projetos e algumas personagens parecem mais delineadas tanto em aspectos fisionômicos quanto psicológicos.

O conto “Transformações” faz a abertura dessa segunda parte do livro e é onde temos um personagem que luta contra o que ele chama de “A Grande Falta”, que poderia ser entendido como a falta de si mesmo. Luta também contra a “sensação de que nada daria jamais certo, que todos os esforços seriam para sempre inúteis, e coisa nenhuma de alguma forma se modificaría” (ABREU, 2005, p. 75). E ainda, contra “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, 2005, p.75).

Porém, tudo começa a mudar quando essa personagem, também não nomeada no conto, encontra “um caco de garrafa” na praia (ABREU, 2005, p. 75). Espécie de objeto mágico – não é por menos que o conto traz como indicativo “*Uma fábula*” –, será esse

caco que, paradoxalmente, apresenta mais vida que a personagem, irá fazer a *transformação*. O vidro, verde, pode ser visto como metonímia de um espelho, na qual a personagem se olha e vê somente “um claro reflexo esverdeado” (ABREU, 2005, p. 76). No entanto, com o passar do tempo, esse reflexo é, de certa forma, transferido para o personagem. “Não saberia dizer com certeza como nem quando aconteceu. Mas um dia – um certo dia, um dia qualquer, um 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” (ABREU, 2005, p.77). A partir desse acontecimento, espécie de momento epifânico, de ausência da Grande Falta, ele sente-se ele mesmo – há uma espécie de reconhecimento de si, um resgate, um encontro.

Se antes ele se fazia invisível, com essa transformação ele torna-se “Outra Pessoa”, visível aos olhares dos outros. “O coração dele batia e batia, cheio de sangue. Pousada sobre seu ombro, a mão da Outra Pessoa tinha veias cheias de sangue, latejando suaves” (ABREU, 2005, p. 78). O caco de vidro transfere seu brilho esverdeado para esse personagem que ganha visibilidade, ganha vida, sente a vida pulsar em suas veias, sente o coração bater e, por fim, sente “que alguma coisa explodiu, partida em cacos” (ABREU, 2005, p. 78). Sente que algo “ficou ainda mais complicado”, ou seja, ficou “mais real” (ABREU, 2005, p. 78). A realidade se mostra como deveras é, fragmentos, posto não haver uma realidade de contornos bem definidos. O que temos são cacos, estilhaços e cabe a nós mesmos dar forma a esse caos, cabe a nós in-formar, re-compor (ou tentar) seus estilhaços. E é o que o personagem percebe. Apesar de ser mais complicada, a realidade nos torna vivos, nos tira do limbo, ela nos faz pulsar. E assim, aquele brilho esverdeado, dota a personagem,

outrora vazia e invisível, de sangue, de veias pulsantes, enfim devolve-lhe a vida.

Essa vida pulsante é o que vamos encontrar no personagem Hermes, do conto “Sargento Garcia”. A decisão do adolescente Hermes, após sua primeira experiência sexual com um homem mais velho – o Sargento Garcia do título – de começar a fumar aponta para um ato de rebeldia. O conto representa não só uma experiência limiar, mas também a possibilidade de escolhas pessoais. Hermes refuta toda e qualquer forma de autoritarismo e normas impostas e se rebela ao decidir por si só começar a fumar. “Subi correndo no primeiro bonde, sem esperar que parasse, sem saber para onde ia. Meu caminho, pensei confuso, meu caminho não cabe nos trilhos de um bonde” (ABREU, 2005, p. 94). Hermes não espera pelo bonde da história, mas sobe nele em movimento sem se preocupar com o destino.

No entanto, mesmo com toda essa explosão de vida sanguínea e de realidade, o conto “Fotografias” é marcado pela espera. Duas personagens, Gladys e Liége, falam sobre amores e desejos, mas também sobre a espera desses amores. Mas ambas vivem presas a lembranças de experiências sexuais malfadadas. Enquanto Gladys espera e idealiza seu “Grande Descobridor, o tão sabido que nada terei a ensinar-lhe”, vive com a lembrança constante de um “inábil escoteiro que em tempos imemoriais, inconfessáveis”, deixou que ensaiasse em sua “exuberante geografia seus hesitantes primeiros passos” (ABREU, 2005, p. 97). Liége, por sua vez, vive uma vida cheia de afasia, tendo lembranças de uma experiência sexual traumática; seu “precário aprendizado da carne” foi com um “Estudante” que depositou uma “gosma gelada” entre suas “coxas virginais, contra um muro descascado e cheio de brutais palavrões gravados a prego, numa sépia tarde outoniça” (ABREU, 2005, p. 97). Tanto uma quanto outra esperam apoiadas nas promessas de uma cigana. Uma

espera pelo “Grande Descobridor” feito “monja voraz”, ao passo que a outra espera com uma “inquietação febril”. Uma imagina como seria seu “Grande Descobridor”, a outra não consegue formular como seria esse amor prometido pela cigana. No entanto, ambas esperam...

Em “Pêra, uva ou maçã?” temos dois personagens anônimos novamente: um analista (narrador) e sua paciente. Apesar de ser um conto sem ação, centrando-se no drama da narradora, deixando entrever a rotina de um tratamento que não está surtindo efeito algum, principalmente pela total desatenção do analista em relação à sua paciente, percebemos uma quebra desse movimento repetitivo da narradora: “hoje eu não estou disposta a passar aqui uma dessas suas horas de quarenta e cinco minutos discutindo as razões sub ou inconscientemente de por que eu disse que você está com as meias trocadas, certo? [...] É que aconteceu alguma coisa” (ABREU, 2005, p. 105). A cena que a tirou do lugar comum foi um enterro: “Quando vinha vindo para cá tropecei num caixão de defunto” (ABREU, 2005, p. 105). O acontecimento foi o estopim para provocar na personagem alguns questionamentos e ações, como sair do consultório batendo a porta com os olhos cintilando. De alguma forma, podemos ler essa atitude como um indício de que a personagem deixou para trás aquilo que prendia, “ela fechou a porta atrás de si”, diz o narrador, para constatar em seguida: “não há mais ninguém na sala de espera além da secretária lixando as unhas” (ABREU, 2005, p. 109).

Já o último conto do livro, “Morangos mofados”, traz uma personagem que acredita possuir um câncer na alma. O indicativo, segundo a mesma, é o “gosto de morangos mofando, verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta” (ABREU, 2005, p. 142). Vivendo solitariamente e, apesar de ser “um publicitário bem-sucedido”, resta apenas a si mesmo

e isso é muito pouco. O gosto de morangos mofados é persistente a tal ponto que acredita distinguir “no meio do vômito [...] aqui e ali alguns pedaços de morangos boiando, esverdeados pelo mofo” (ABREU, 2005, p. 146). Tal sensação o leva ao incomensurável: pensa no suicídio. Para ele seria apenas “Oficializar o já acontecido: perdi um pedaço, tem tempo. E nem morri” (ABREU, 2005, p. 147). Para isso, “bastava um impulso”. Mas antes que isso pudesse ser feito, “brotou qualquer coisa como [...] uma luz, um vento, uma onda” (ABREU, 2005, p. 148). Nesse momento, sente que o gosto amargo de morangos desaparece. Era um homem recém-nascido. E dando um “giro de cento e oitenta graus sobre os próprios pés, para deslizar as costas pela sacada até ficar de joelhos sobre os ladrilhos escuros” (ABREU, 2005, p. 148-9). Observa os canteiros da sacada do apartamento e diz: “será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos” (ABREU, 2005, p. 149).

Esta cena final adquire toda uma simbologia ao ser confrontada com o início do conto, quando o personagem afirma possuir um câncer na alma. Agora é possível interpretar nessa cena um claro renascimento, além de uma mudança de foco, ou melhor, de direção, ao fazer um giro de cento e oitenta graus. Nesse conto, o qual pode justificar o título do livro, encontramos a metáfora de plantar morangos. Plantar seria iniciar algo novo, dar um novo rumo, conforme vemos também no ato da personagem em dar um giro de cento e oitenta graus, ou seja, mudar a direção, mudar o rumo, encontrar uma razão para continuar. Apesar de mofados, os morangos ainda carregam em si sua essência, uma vez que o mofo é algo que se dá de fora para dentro. Mesmo que a superfície esteja comprometida as sementes ainda podem ser salvas. Assim, vemos que o verde dos morangos (esperança) se converte em vermelho

(vida), indicando que é tempo de colheita, contrariando algumas leituras de que este conto sintetizaria toda a melancolia presente no livro.

Diferente dos outros contos que compõem o livro, este possui um final “positivo”, como afirmou o próprio Caio F. Segundo ele, 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” (ABREU, 2005, p. 156). De alguma forma este conto agrupa os demais através de um movimento de atração e dispersão, isto é, ele reúne uma série de elementos presentes nos demais contos, como o gosto de morangos mofados, uma metáfora para a derrota de uma geração sufocada pelo autoritarismo e pela violência de Estado, ao mesmo tempo em que procura dispersar esses elementos, apontando para um caminho no qual a vivacidade dos morangos é recuperada pela promessa de nova colheita.

## **Considerações finais**

A finalidade deste texto, puramente ensaístico, foi apontar os ritos limiares, ou melhor, a ausência deles, em *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu. Trata-se de um livro que se encontra, sim, em um limiar, com personagens vagando em um entremundo, presos a um passado que não se realizou, por isso são, em sua grande maioria, melancólicos. Mas há momentos em que surgem personagens que ensaiam movimentos em direção a passagem de um limiar, isto é, de alguma forma se rebelam contra um mundo administrado e autoritário e rumam em direção a uma nova realidade.

*Morangos Mofados* está ligado a um momento tenso no cenário político brasileiro do início da década de 1980. Suas histórias estão ligadas a personagens que

viveram e sofreram as arbitrariedades dos anos 1970 e, agora, diante da promessa de liberdade, oferecida pela abertura política e pela anistia, resta um certo ceticismo em relação a essa provável realidade. Paira nesse livro de Caio F. uma atmosfera de dúvida e medo. Dúvida em relação ao futuro e medo pelas experiências traumáticas vividas na pele pelos personagens.

## Referências

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. In: Caio 3D: o essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ABREU, Caio Fernando. Os morangos de Caio F. estão maduros. In: *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 259-261.

ABREU, Caio Fernando. Pequenas grandes esperanças. In: *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 141-142.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Jorge M. B. de Almeida. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 55-65.

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História: Ensaio sobre a destruição da experiência. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 19-78.

BARRENTO, João. Limiar, fronteira e método. In: *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013, p. 111-124.

BEHRENS, Roger. Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 93-112.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. BOLLE, Willi; MATOS, Olgária (org.). Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O conto brasileiro do final do século XX. In: GOMES, Gínia Maria (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012, p. 265-284.

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu: o poeta negro. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 57-72.

COLLOMB, Michel. Limiares, aprendizagem e promessa em Infância em Berlim por volta de 1900. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.113-126.

FRANCO JR., Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualidade e violência em “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. In: *Expressão*, n. 01, Santa Maria, 2000, p.91-96.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 33-50.

GINZBURG, Jaime. Exílio, Memória e História: notas sobre “Lixo e Purpurina” e “Os Sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. In: *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012, p. 403-415.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

MAGRI, Milena Mulatti. Sujeito, cidade e experiência urbana em Caio Fernando Abreu. In: *Terra roxa e outras terras*. Londrina: UEL, v. 12, jun. 2008, p. 100-111.

MATOS, Olgária. Pórticos de passagens: Walter Benjamin – contratempo e história. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão et al. (Orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 99-114.



## A solidão lírica em Caio Fernando Abreu

### Ricardo Alves dos Santos

Este artigo surge, primeiramente, de um encontro que tive com o livro *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* de 2012. De súbito, a hesitação tomou conta do apaixonado por lírica e, não menos, pelos contos do escritor gaúcho. No instante deste encontro, imediatamente, sentei-me no chão da livraria para tomar posse dos versos do grande prosador intimista. O primeiro poema do livro intitulado “Prece”, escrito em fevereiro de 1968, trouxe-me um sorriso: estava diante de um poeta que vê a poesia como libertação: “ – leva-me contigo/ intrínseco no pranto e no pensar/ e contudo livre/ e contudo só”. O caráter intimista do escritor se destaca a partir do adjetivo “intrínseco” e da preposição “no”, o mergulho para o interior, para dentro já é sinalizado desde o primeiro poema. Ser “livre” e “só” são outras características imbricadas no trabalho artístico de Caio Fernando Abreu e, deste momento em diante, a cada gota poética, tornava-me cúmplice e desejante do Outro que se apresentava e se insinuava naquela escritura.

Compra realizada. Nos dias que se seguiam, li os 116 poemas que compunham o livro *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. A leitura realizada no ano de 2014 só foi retomada no ano de 2017 quando surgiu a oportunidade do Colóquio “Para sempre nosso Caio F.”. Neste ínterim, meu olhar estava direcionado ao projeto de Doutorado em Estudos Literários intitulado

“Poéticas do Excesso: Glauco Mattoso e Waldo Motta”. Durante o processo de construção da proposta para esta comunicação, descobri que o livro adquirido era fruto da tese *De Ausências & Distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu (2010)* realizada por Letícia da Costa Chaplin e orientada pela Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva. Tendo como base a crítica genética, Letícia da Costa Chaplin organiza os manuscritos de 116 poemas praticamente inéditos do escritor sulista.

O contexto da produção literária de Caio Fernando Abreu contribui para traçar algumas diretrizes do processo criativo dos seus escritos. Os anos 60, 70 e 80, no Brasil, eram tempos de limitação e censura, e os artistas produziam textos em que a vida pessoal e íntima deles estava diluída e ressignificada em suas composições. Dessa maneira, o período da literatura marginal, como ficou conhecido, marcado por uma “fala da experiência vivida”, diminuindo “a distância que separa o poeta e o leitor”. (HOLLANDA, 2007, p. 19)

Sem perder de vista a Ditadura Militar, o poema “Toma da minha mão. E fala-me de coisas claras” traduz o sentimento de dor, solidão e esperança em tempos de puro silenciamento:

Toma da minha mão. E fala-me de coisas claras  
outra vez. Uma nova teia começa a esboçar-se  
em minha face. Há marcas sob os olhos.  
Convulsões  
estranhas nas pupilas. Visitei o inferno.  
Trago o corpo atônito  
e esquisitos sinais de fogo e dor na minha pele.

Ah fala-me de coisas claras  
para que eu não torne mais ao poço.

Esquece minha noite. Estou cansado de ser  
maldito,  
e solitário. De vagar à mercê dos lençóis,  
das memórias,  
das tentativas inúteis. De todas as procuras  
e de todos os encontros.

Meu coração estala do escuro.  
Cresço entre sombras. E o verde da minha  
folha  
rasga lentamente a terra deste outubro,  
toma da minha mão

Agora. Transplanta esse esboço de verde  
para o jardim de tua casa branca. Cuida de  
mim.

Leva-me daqui. E rega-me pelas manhãs  
com água clara e gestos quietos  
outra vez.

1975

(ABREU, 2012, p.41.)

O sujeito lírico, na primeira estrofe do poema, lança um imperativo que se dirige a um interlocutor metalinguístico, a própria Poesia. As reminiscências infernais trouxeram marcas no corpo, na pele, nos olhos. A trajetória pelas memórias coloca o eu frente ao sofrimento, à dor e à desilusão. Nos primeiros anos da década de 70, fazendo uma busca biográfica rápida, há elementos importantes que podem elucidar as causas da dor e da confissão lírica empreendida pelo poeta. Passando da prisão, em 1971, por portar drogas, ao exílio na Europa, em 1973, e ao retorno à sua terra natal em 1974, o eu deseja enunciar liricamente “coisas claras” que não o levem “mais ao poço”.

Assim como em muitos textos do autor, a melancolia e a solidão insistem no seu cotidiano, em uma procura desenfreada por uma condição humana diferente decantada nos últimos versos da segunda estrofe: “Esquece minha noite. Estou cansado de ser maldito,/ e solitário. De vagar à mercê dos lençóis, das memórias,/ das tentativas inúteis. De todas as procuras/ e de todos os encontros.”

O terceiro movimento do poema traz uma atmosfera de esperança às inquietudes existenciais do sujeito lírico. Há vida latente brotando da escuridão, como se o eu se nutrisse das “sombras” para sobreviver. A obscuridade humana vê esperança na “folha”, na escrita, somente nela o obscuro se torna claro, mesmo que este processo de autos- sondagem seja lento como o processo de criação literária.

No último suspiro lírico, o verso “Uma flor ainda desbotada”, de Carlos Drummond de Andrade, dialoga com o seguinte verso: “Agora. Transplanta esse esboço de verde”, de Caio Fernando Abreu. No poema “A flor e a náusea”, de Drummond, a esperança surge em meio “a polícia, rompe o asfalto./ Façam completo silêncio, paralisem os negócios,/ garanto que uma flor nasceu.” (ANDRADE, 2012, p. 13) a imagem suscitada pelo sujeito lírico de Caio Fernando Abreu apresenta as mesmas conotações, ambos produziram em contextos familiares de regimes políticos autoritários. Os novos tempos anunciados são partilhados a partir da poesia, na poesia, destacando um labor que se dobra para dentro de si, em busca de rumos que amenizem as dores, as aflições, angústias e solidão do homem perante o caos urbano.

A temática da solidão percorre integralmente a realização lírica de Caio Fernando Abreu, como vemos nestes dois poemas que se seguem, ambos produzidos no ano de 1981:

Aceito a solidão que me impões.  
Senhor, embora não a comprehenda  
nem a creia justa ou merecida.  
Ainda assim, aceito essas manhãs sem  
gosto  
em minha boca seca,  
e também as noites sem ninguém  
com meus sonhos de treva e medo.  
O telefone calado, a campainha muda  
ninguém pensa em mim pela cidade imen-  
sa.

Faço faxinas pela casa  
e limpo meu corpo metodicamente  
como se amanhã fosse outro dia  
e não continuação deste mesmo  
de hoje, de ontem, e mais além.  
Tenho pena de mim que habito  
este país deserto  
tenho pena de ter inventado tudo isso  
como uma rede. E ainda assim aceito,  
Senhor, saturnos, quadraturas,  
sinais indecifráveis para meus olhos can-  
sados  
de tantos símbolos.

Mas limpo a casa, faço a cama  
compro rosas que espalho pelos cantos,  
escrevo maus poemas, como este,  
que me embalam distraído  
das durezas que me impões a cada dia.  
Submisso ou covarde, aceito, aceito.  
Durmo sozinho sempre.  
E amanhã, recomeço.

9 de setembro de 1981  
(ABREU, 2012, p.104.)

## ASSOMBRAÇÕES

Fumo em silêncio.  
Ainda não envelheci  
Mas já não sou mais moço.  
Tenho uns fios brancos  
umas queixas, uns cansaços  
certo jeito de sorrir  
com a boca  
enquanto os olhos permanecem parados.  
Tivesse sido o que não fui  
teria jeito?  
ai geladas alquimias  
ai vazias catedrais  
ai sonhos despedaçados  
jogados pelas esquinas  
Fumo em silêncio.  
Na noite de outubro  
que mais parece agosto  
esta chuva, essa fadiga  
os fantasmas de mim  
esvoaçam pelo quarto.  
Não arrastam correntes  
nem soltam gemidos:  
são fantasmas discretos.  
E eu mesmo, que os fiz,  
nunca lhes via as faces  
que nem chegaram a ter.

26 de outubro de 1981  
(ABREU, 2012, p.105.)

No poema “Aceito a solidão que me impões, ”, o eu lírico trava um diálogo com o “Senhor”. Nesta ocasião, a solidão é uma condição aceita, mas não compreendida pelo eu. “Noites solitárias”, “manhãs sem gosto”, “boca seca”, “telefone calado”, “campainha

muda”, “país deserto” e “durmo sozinho” são metáforas empregadas que desencadeiam sucessivamente um abismo trilhado pelo artista sob a égide da solidão, a qual se impõe sobre o corpo cansado, submisso ou covarde do eu que aceitou e, de maneira controversa e paradoxal, se lança na rotina de limpar a casa, fazer a cama e comprar rosas para enfeitar os cantos vazios onde dorme, diariamente, só. O desalento se apodera do eu. Cabe aqui relembrar do poema “Desencanto” de Manuel Bandeira e, mais especificamente, dos versos: “Eu faço versos como quem chora/ De desalento, de desencanto” (BANDEIRA, 1993, p. 43), nos quais o eu poético compara seus versos a um choro, a uma sentimentalidade que exige extravasar-se através das palavras; este mesmo tom de desabafo e incredulidade observa-se no poema de Caio Fernando Abreu; a escrita parece salvar o poeta da solidão que ronda sua existência incessantemente.

Em “Assombrações”, o silêncio, ato solitário, se abre para questionamentos acerca do envelhecimento e da efemeridade da vida. O espaço do “quarto” torna-se o local propício para o enfrentamento com os “fantasmas” criados pelo próprio sujeito lírico, além de o lugar estar inserido em uma noite chuvosa e asfixiante. As “assombrações” frisam o estado de espírito repleto de “gemidos” e “sonhos despedaçados”.

Espero que nestas palavras despretensiosas acerca da lírica de Caio Fernando Abreu, pesquisadores e leitores possam descobrir novos encantamentos na produção artística do escritor tão consagrado na prosa. A poesia de Caio percorre todo o período de produção literária dele, o tom confessional e intimista encontrado na prosa pode ter origens líricas, cabendo a nós, leitores e pesquisadores adentrarmos neste universo de pura sensibilidade e maestria poética.

## Referências

ABREU, Caio Fernando. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Org. Letícia da Costa Chaplin, Márcia Ivana de Lima e Silva. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CHAPLIN, Letícia da Costa. *De Ausências & Distâncias te construo: a poesia de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. (tese de doutoramento) 168 fl.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Viva Favela*. entrevista (12 de agosto 2007). Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/viva-favela/>> Acesso 28 de Setembro de 2016 ás 23h e 18 min.



# Como era bonito lá!

Nara Keiserman

## 1 - Introdução

Quando convidada para a Mesa de abertura do *Colóquio Para sempre nosso, Caio F.*, expliquei que minha chegada à obra do Caio não se dá pela Literatura, propriamente. Fui tranquilizada pela afirmação de que essa seria uma “mesa afetiva”. Compreendi, então, que eu poderia me sentir à vontade e confortável para expor minha relação com o Caio, em que afetividade e cena teatral estão entrelaçadas.

## 2 - Breve relato da amizade

Era o ano de 1976, Porto Alegre. Luis Artur Nunes morava com Caio Fernando Abreu. Eu, com o então marido José de Abreu, dois filhos pequenos e a amiga irmã Sandra La Porta, com quem Caio havia morado em Londres e Estocolmo. Luis Artur já havia dirigido Sarau das 9 às 11, com textos dele e de Caio, também ator da peça. Em 1977, Caio foi morar com Sandra. Minha trupe e eu, com Luis e seu companheiro Guto Pereira. No mesmo ano, dirigi Caio em *Serafim, fim, fim*, de Carlos Meceni. Caio fez o papel do Autor.

1982, Rio de Janeiro. Dirigi *Morangos Mofados* com alunos da CAL, onde dava aulas no curso Regular de Formação de Atores. 1986, Caio e Luis escreveram

*A Maldição do Vale Negro*, estreada em Porto Alegre, com direção de Luis. Em 1988, a *Maldição* estreia no Rio de Janeiro, fiz o papel da cigana Jezebel. Caio e Luis ganharam, naquele ano, o Prêmio Molière de Melhor Autor.

Segui trabalhando com Caio. Usava (ainda uso) seus textos como gatilhos impulsionadores para o movimento criativo dos alunos em sala de aula. Em 2004, encenei com o grupo Atores Rapsodos, (*eu*) *Caio – Jogo Teatral*, estreado no Espaço Sesc no Rio de Janeiro, e em 2008, quando Caio faria 60 anos, fui convidada para homenageá-lo na Feira do Livro de Porto Alegre. O trabalho lá apresentado resultou no espetáculo *No se puede vivir sin amor*, estreado em Belo Horizonte em 2013 e reestreado no Rio de Janeiro, em 2015<sup>18</sup>.

É 2016, ano de homenagear Caio F. nos vinte anos de sua morte. Fui convidada a participar do projeto *A Palavra Líquida |Caio F. Epifanias*, organizado pela Gerência de Cultura do Sesc RJ. Não queria fazer mais um espetáculo com seus contos. Queria mesmo uma peça-homenagem, que aglutinasse os amigos.

### **3 - Concepção**

O desejo era de levar à cena um Caio inédito, o que parecia impossível de realizar, considerando o quanto sua obra, incluindo cartas pessoais, foi divulgada em livros, sites, blogs. Caio tornou-se um daqueles autores a quem são atribuídas frases nunca ditas, opiniões nunca emitidas etc. Mas há ainda um Caio conhecido apenas pelos amigos muito próximos e dispostos a compartilhar cartas e fotos ainda não reveladas. Estiveram a meu lado os amigos Sandra La Porta, que cedeu fotos tiradas por ela, principalmente na época em que moraram juntos em Londres; Claudia Lisboa, astróloga e colega do Caio no curso de Astrologia

<sup>18</sup> Foi apresentado também no Festival de São José dos Campos, 2013. Em 2015, cumpriu 3 temporadas no Rio de Janeiro: Sesc Copacabana, Teatro Cândido Mendes, Espaço Tom Jobim. Ainda em 2015, participou do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana; Festival do Velho Chico, Sesc Petrolina. Mostra Capiba de Teatro do Recife, Sesc-PE, 2016 e Festival Caio Entre Nós, em Porto Alegre, 2017.

de Emma de Mascheville, a D. Emi, em Porto Alegre, no início dos anos 70, que fez a interpretação do seu Mapa Astrológico que estrutura a peça; Graça Medeiros, também astróloga e amiga irmã do Caio, que me ofereceu a leitura de todas as cartas que tinha guardadas, ainda não mexidas; Augusto Rigo, amigo das antigas que o abrigou tantas vezes em Sjeberg, na Noruega e em Ibiza, Espanha, que cedeu fotos e cartas também nunca relidas; e Nei Duclós, o amigo escritor desde os anos 70 que as publicou em seu blog, outubro.blogspot.com. O resultado é que, apesar de um espetáculo solo, em *Como era bonito lá!* sinto-me acompanhada de todas essas vozes e presenças. Além da do próprio Caio.

Nosso Caio Fernando Abreu sempre declarou não separar literatura da vida. É o que está em *Como era bonito lá!*. Aspectos da sua personalidade, traços de suas atitudes e afetividades revelados pelo mapa astrológico, são postos em relação com sua escrita literária, cartas e entrevistas em que desvela elementos do seu processo de criação, iluminando-se mutuamente. Não se trata de comprovar, pela obra, os “acertos” astrológicos. São temas, conteúdos coincidentes<sup>19</sup>.

A escolha do nome, *Como era bonito lá!*, vem de um dos seus textos que mais me tocam, “Como era verde meu vale”, quadro da peça *Sarau das 9 às 11h*, escrita em co-autoria com Luis Artur Nunes (1997, p. 142-144) e me remete aos momentos em que estivemos juntos, quando nos orientava “o sonho, guia-mapa sobre nossas cabeças pré destinadas”, frase inicial do Poema para Nara e Zé, que Caio me entregou numa manhã porto-alegrense, em 1977.

Em *Como era bonito lá!* o espaço da cena está ocupado pelas imagens e pela voz de Caio, através das fotos e projeções de entrevistas realizadas em diferentes épocas, fac-símiles de cartas; trechos de

<sup>19</sup> É bastante conhecida a presença da Astrologia na obra do Caio. Ver COSTA, Amanda. 360 Graus – Inventário Astrológico de Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: Libretos, 2011.

entrevistas, contos e cartas apresentados pelo meu corpo-voz em sintonia com as projeções, criando uma espécie de dueto, de cena a duas vozes. Sim, sinto-me interagindo, contracenando, dialogando com Caio.

#### **4 - Teatro Narrativo<sup>20</sup>**

Tenho me dedicado ao Teatro Narrativo como atriz, encenadora, pesquisadora e professora. Minha tese de doutorado, concluída na UNIRIO em 2004 com orientação de Luis Artur Nunes, foi uma pesquisa sobre um *Caminho pedagógico para a formação do ator narrador*. Ali, revi os espetáculos realizados como atriz com o Núcleo Carioca de Teatro (1992-2002); encenadora e dramaturga com os Atores Rapsodos (2000-2008); a prática pedagógica no contexto da pesquisa *Ator Rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual* (desde 1999) e em disciplinas optativas oferecidas aos alunos da Escola de Teatro da Unirio, onde dou aulas de Corpo e Movimento desde 1997 e em Cursos Livres.

Os princípios do trabalho investigado permanecem, nuançados de acordo com os objetivos específicos de cada processo: a matéria textual pertence à literatura ficcional, e é transposta para a cena com a manutenção da voz narradora, não havendo uma operação de dramaturgização nos moldes mais comuns de uma adaptação teatral<sup>21</sup>; o desempenho atorial está circunscrito num universo da teatralidade aparente, em que se habita no épico ou no dramático; o ator dá corpo-voz a diferentes instâncias narrativas: a do narrador-personagem – que é onisciente, utiliza a terceira pessoa, com maior ou menor grau de adesão afetiva ao relato; do personagem-narrador – que conta uma história de que é personagem principal ou

<sup>20</sup> Recomendo a leitura de DIAS, Juarez Guimarães. *Narrativas em cena*. Aderbal Freire Filho (Brasil) e João Brites (Portugal). Rio de Janeiro: Móbile e FAPERJ, 2015. Especialmente o capítulo “Narrativas em cena” (p. 29-77).

<sup>21</sup> O modo mais conhecido consiste em transformar as descrições em cenários ou falas de narração; os aspectos subjetivos dos personagens são interiorizados e assumidos pelos atores; mantidos os diálogos como tal. Processo inverso é adotado por Aderbal Freire-Filho, nos espetáculos que denominou de romance-em-cena, quando o texto literário é utilizado integralmente.

coadjuvante, usa a primeira pessoa, e sua visão do relato será sempre parcial; do personagem que a narrativa introduz – e que, eventualmente, poderá estar encarregado também de uma função narrativa, produzindo um relato dentro do relato; os atores são co-criadores da encenação; voz e gestualidade são concebidos como canais independentes na comunicação com o espectador.

Luis Artur Nunes e eu temos denominado de teatralização ao processo de transposição de um texto literário para a cena. As muito poucas interferências no texto original são referentes a supressões, substituições de palavras por sinônimos ou análogas e alterações na estrutura da frase. Ocorrem por dois critérios principais: desenvolvimento da ação narrada e sonoridade. Afirmo o óbvio: trata-se primordialmente de uma escrita concebida para a leitura, a qual o apreciador pode interromper por momentos, horas ou dias; reler ou pular trechos quantas vezes quiser; construir imagens para tudo o que lê; ouvir internamente com sua própria musicalidade; usufruir do silêncio. O que faz o palco? Impõe imagens (o narrador e os personagens narrados são “a cara” dos atores que fazem os papéis; outros signos visuais são colocados pela luz, cenários, figurinos); sonoridades (a voz dos atores, a música de cena) e, “pior de tudo”, impõe uma interpretação, um entendimento, adota um ponto de vista que se encontra com o do autor por justaposição, acumulação ou, algumas vezes, negação, contradição.

Gosto do jogo aberto. Com isso quero dizer que sendo consciente de uma certa fatalidade impositiva da cena, meu esforço é não torná-la autoritária, deixando brechas, respiradouros para o espectador não ser privado das maravilhas que a leitura silenciosa oferece. Gosto que o narrador mantenha-se como tal, mesmo quando dialoga e o pronome “eu” é tratado como um “ele/ela”<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Em *Ionescol*, espetáculo com trechos selecionados de diferentes peças do autor, trabalhado no contexto da Pesquisa “Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual”, investimos na epicização da fala dialógica, pela introdução, pelos alunos atores Helena Borschiver de Medeiros e Rodrigo Faria Dias, do “texto mental”: “ele disse”, antes de cada fala na primeira pessoa. Na encenação

Com Brecht, aprendi que o que se faz/diz em cena pode conter o seu oposto. Com Walter Benjamin (1987), aprendi que o gesto pode ser citativo tanto quanto a fala. Com Meierhold, aprendi que voz e corpo não precisam dizer a mesma coisa. Na distância entre um e outro, a respiração inteligente do espectador. A partir de minhas vivências com práticas espirituais e contemplativas, apoiada pelas pesquisas de Grotowski, tenho inundado meu trabalho como atriz com conexões que não sei nomear – mas que o universo literário e pessoal do Caio absorvem com naturalidade. Todos estes elementos estão presentes nas duas experiências com a obra do Caio: *No se puede vivir sin amor* e *Como era bonito lá!*

## 5 - Material literário

Quando tive a confirmação do evento no Sesc, por “coincidência” estava por ir a Porto Alegre poucos dias depois. Com Sandra La Porta, fui visitar o acervo do Caio que se encontra no Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural da PUCRS<sup>23</sup>. Recebidas como amigas do Caio e pesquisadora-docente da Unirio, tivemos livre acesso a todo material<sup>24</sup>. Vimos ali mesmo DVDs com programas de entrevistas. Mais tarde, tive acesso a cópias deste material.

Escrevi para os amigos que eu sabia que ainda tinham cartas não publicadas. Recebi-as por diferentes meios: uma longa manhã com Graça Medeiros, em que fotografei apenas os trechos que mostravam afinidades com a concepção do trabalho; a consulta ao blog do Nei Duclós; as cartas fotografadas e enviadas pelo Augusto Rigo, por whatsapp e e-mail. Fui visitar minha amiga Claudia Lisboa e ela fez a leitura do Mapa do Caio. Ouvi essa gravação várias vezes, transcrevendo-a literalmente. A fala da

do conto *História de Amor*, de Heiner Müller, o texto na terceira pessoa ganhava a dimensão de um “eu”, através do corpo-voz dos atores bolsistas da Pesquisa, Karen Coelho e Yuri Salustiano.

23 <http://delfosdigital.pucrs.br>.

24 Ficamos mais emocionadas – e muito – com o seu baralho de Tarô, que a Sandra conhecia bem, do que com a máquina de escrever, por exemplo.

Claudia se oferece como linguagem escrita. Suprii as informações que me pareceram excessivamente técnicas sobre Astrologia e organizei não só por aspectos astrológicos como por temas – que me auxiliaram na busca de contos afinados com os conteúdos ali presentes.

Cheguei aos seguintes temas: polaridades, dois mundos, esotérico, feminino, exílio, linguagem, dimensão social, paixão de vida e morte. Sublinho que parti destes temas, que se apresentaram no Mapa Astrológico do Caio. Poderia, perfeitamente, ter escolhido estes temas pela leitura de sua obra. Os temas se apresentaram no Mapa, e a obra – incluindo as cartas aos amigos – se ofereceu.

Critérios de escolha, além das afinidades com cada tema: gosto pessoal (o que me toca, emociona, diz respeito), sonoridade (musicalidade, embocadura).

A sequencialização dos quadros cênicos, determinados por cada tema, acarreta numa dramaturgia que pode ser mais ou menos canônica. A princípio, cada quadro é independente, encerra conteúdos e valor próprios. No entanto, o espectador leva de um quadro para outro todas as impressões já vividas, de modo que a independência épica entre eles não ocorre efetivamente na fruição da cena teatral.

Optei por seguir, na ordenação temática, a exposição da Claudia, portanto *Como era bonito lá!* segue a metodologia de uma interpretação astrológica. Em cada bloco marcado por um aspecto do Mapa, alternam-se trechos de Contos, Cartas, Fotos e Entrevistas falados e/ou projetadas.

Apesar de uma das primeiras decisões ter sido a não preocupação com diacronismos, a peça inicia por uma frase em que Caio se remete aos seus primeiros anos e encerra com sua opção pela Vida, quando já estava doente.

## **6 - A peça**

O trabalho foi concebido para ser apresentado na Sala Multiuso do Sesc Copacabana. Trata-se de um espaço vazio, retangular, em que se tem a vantagem de poder dispor o público de diferentes maneiras, mas que oferece pouquíssimos recursos de iluminação. O diretor da peça, Demetrio Nicolau, concebeu a seguinte espacialidade: público em arquibancadas, em cada um dos lados menores do retângulo, projeções idênticas e simultâneas nas paredes do lado direito de cada uma das platéias. Sobre esta espacialidade, o cenógrafo Carlos Alberto Nunes construiu quatro ambientes, ocupando os cantos do retângulo, formados basicamente por tapetes, mesinha, poltrona, mesa, cadeira, banco e um pequeno santuário com as imagens de Ogum, Iemanjá, Jesus menino e cartas de Tarô. Abajures sobre as mesas e espalhados no chão sobre pilhas de livros do próprio Caio e de autores de sua predileção completavam o ambiente.

Faço a opção por não descrever as gestualidades e deslocamentos, atendo-me à textualidade oral do trabalho. A breve descrição do espaço tem o objetivo de estimular a visualização do leitor.

Os textos de Claudia Lisboa abaixo são os que foram usados na peça e não correspondem à leitura completa do Mapa. Só haverá transcrição dos contos quando for o caso de exemplificar recursos de teatralização utilizados, que o leitor poderá acompanhar tendo em mãos o original como referenciado. Como as cartas me foram cedidas para o espetáculo e não para publicação, vou apenas indicar o destinatário e os assuntos. A exceção é Augusto Rigo: “Te autorizo a publicar todo o material que mandei, não vamos esperar cinquenta anos quando já nada importará a alguém (?). Caio é universal, ele não me pertence e o que me condiz quero compartilhar” (whatsapp enviado em 10

de junho de 2017).

A apresentação tem início com a Atriz cantando trecho de um ponto de Ogum, seguido de trecho de um ponto para Oxum, enquanto saúda o santuário.

## 7 - O Texto, trechos

Esclarecendo: tomei a liberdade de não colocar como citações os textos dos Mapas, de autoria de Claudia Lisboa, e as entrevistas; selecionei alguns dos temas/blocos, assim como os textos de cada um deles. Portanto, o que segue não é o texto completo de *Como era bonito lá!*

### I - Mapa - Polaridades

Atriz (voz gravada) - O mapa astral do Caio é marcado por polaridades, por forças de oposição. Todo ele, do início ao fim, é a pura força do paradoxo. Algumas pessoas se debatem a vida inteira para estar de um lado ou de outro. Outras, como o Caio, aproximam esses opostos a ponto de não ter intervalo entre um e outro. Vivem uma coisa e o seu oposto, simultaneamente. Isso se deve ao fato de Áries estar na casa 7 e Libra na casa 1, por exemplo.

Carta para Augusto Rigo, escrita de São Paulo, em 20/06/1994:

Perdoa a demora em te escrever. Quase 2 semanas. Mas aterrissar no Brasil é como cair num poço – ou pântano - daqueles que vc não sabe onde fica o fundo. Há uma estupidez geral no ar, e uma feiura (sic) indescritível em tudo, em todos, e uma desilusão, e uma fadiga tão enormes que caí de cama e praticamente dormi até hoje. Estou duríssimo. Como a moeda muda em 1º de julho, não é possível fazer

planos nem contas. Aqui, há apenas futebol – uma Copa do Mundo ridícula, com TVs e rádios e jornais histéricos, e parece bastante patético e um pouco mais pobre – ainda – do que quando saí.

Trecho do Conto “Pela passagem de uma grande dor” (ABREU, 1982, p. 34), em que a ideia de polaridade revela-se por inteiro no personagem masculino, no diálogo:

- Como é mesmo o nome dessa música?
- “Por um desespero agradável”. Não. É só “Desespero agradável”. - Agradável? - É, agradável. Por que não? - Engraçado. Desespero nunca é agradável. - Às vezes sim. - Como? - Cocaína, por exemplo. Desespero e agradável.

Para Augusto Rigo, ainda de São Paulo, em 18/07/1994, menos de um mês depois da carta anterior:

Meu querido amigo, O Brasil inteiro está uma festa com o Tetra! Torcemos ontem loucamente, aos berros de Brasilllllll! O País inteiro está numa fase ótima. Não só por causa do futebol – a moeda nova (o real) vai dando certo, há uma campanha eleitoral bastante digna e, o mais importante, mais esperança no ar e autoestima. Estou feliz e orgulhoso de ser brasileiro, de estar aqui participando desse processo de subida geral de astral!

Em abril de 94, vivendo o paradoxo do sucesso, escreve para Augusto: “Esse tal sucesso, me faz ter impulsos de sair correndo!!!”

## II - Mapa - Dois mundos

O mapa inteiro é construído sobre os alicerces de um universo mágico, espiritual, da inter-relação entre o mundo visível e o invisível. O Caio é um mediador, de mensageiro entre esses dois mundos, o que afirma mais ainda a força das polaridades. A ele é permitido o ingresso em todas as esferas da percepção. Ele vive uma alquimia constante de corpo e espírito.

Do conto “Os Sobreviventes”, os diferentes mundos:

Já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação Cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora o que faço? Não é plágio do Pessoa, mas em cada canto do meu quarto tenho uma imagem de Buda, uma de mãe Oxum, outra de Jesusinho, um pôster de Freud, às vezes acendo vela, faço reza, queimo incenso, tomo banho de arruda, jogo sal grosso nos cantos, e não peço solução nenhuma.  
(ABREU, 1982, p. 17)

Na teatralização do Conto “Eles”, a narrativa adotada deixa de lado o contexto maior dos habitantes da cidade e privilegia o que se passa entre o narrador e o menino que

[...] trazia na testa a marca inconfundível: pertencia àquela espécie de gente que mergulha nas coisas às vezes sem saber por que. Os que trazem a marca, como o menino, mesmo que não saibam dela, olham as coisas com olhar de sangue. Mas os que sabem da marca ganham uma luz estranha e uma lentidão e um jeito de quem sabe todas as coisas.  
(ABREU, 2011, p. 63)

### III - Mapa 3 - Esotérico

O interesse do Caio pelo esotérico é o caminho que permite que ele não enlouqueça. É uma forma de poder se entender e se organizar. E é alguma coisa como um talento próprio do Caio. O seu mapa é um mapa de monge, de mestre. O Caio é um guru, um mestre naquilo que fez. Mesmo que ele não tivesse se conectado tanto com a linguagem esotérica, ele seria um ser de muita espiritualidade – com toda a loucura, com todas as coisas que existem para além disso.

De carta a Graça Medeiros, não datada, mas de quando Caio estava em Londres nos anos 80: “Tenho andado muito perto de Deus.”

No conto “Réquiem por um fugitivo”, Caio nos apresenta o menino que vê um anjo sair voando de dentro do guarda-roupa da mãe, após a sua morte: “O que nunca pensei é que pudesse ser assim tão vazia uma casa sem um anjo”. (ABREU, 2011, p. 25).

Caio, na voz da Atriz - A ligação entre o meu livro Triângulo das Águas e a Astrologia é bem clara. A minha intenção foi escrever 3 novelas sobre o elemento água que, na astrologia, é o arquétipo da emoção. A primeira, Dodecaedro, é o signo de peixes. A segunda história, O Marinheiro, é o signo de Escorpião. A última história, Pela noite, é de Câncer. É minha ideia continuar com um triângulo do fogo, um triângulo da terra e um triângulo do ar. Quando eu estava escrevendo Dodecaedro, trancou o texto no personagem que se chama Pedro e representa o signo de Sagitário. Aí, peguei ao acaso um livro da estante, abri e era Garcia Lorca e era um poema sobre a constelação de Sagitário chamado “poema de la Saeta”. Incorporei o poema e o texto veio. Chamo isso de Deus, essa sincronia de que Jung tanto fala. Pra mim, Deus é isso, peças que se juntam meio que inexplicavelmente. Deus é o inconsciente e o inconsciente sabe tudo. (ABREU, 1995, p. 4).

Caio, na voz da Atriz - Eu ando sempre com uns caderninhos onde anoto sonhos, ideias e algumas frases ímã. Eu vou magnetizando coisas no inconsciente, coisas do dia-a-dia, coisas que magicamente as pessoas vão te dizendo. No primeiro momento de escrever, tudo é totalmente intuitivo. Depois é que vem o trabalho braçal. Os Dragões não conhecem o paraíso, por exemplo, eu reescrevi 6 ou 7 vezes. E não é por acaso que são 13 contos. No Tarô, 13 é a carta da Morte. Morte não como fim, mas como recomeço. (ABREU, 1995, p. 5).

#### IV - Mapa - Exílio

A Lua é o emocional e rege o signo de Câncer. No mapa do Caio, a Lua está em Capricórnio, que é o seu oposto. Na astrologia clássica se diz que, nesse caso, o planeta está exilado e como a Lua está na 4<sup>a</sup> casa, que é o lugar do signo de Câncer, significa que ele se exila no seu próprio país, no seu próprio lar, na sua própria interioridade. Mais uma vez mergulhado na força da polaridade, para ele, a casa pode ser um lugar extremamente desconfortável, ao mesmo tempo em que é a morada que o acolhe amorosamente.

Em junho de 94, escreve para Augusto Rigo. Em relação ao Brasil, afirma que não há país em que se sinta mais estrangeiro e que, com as viagens e o pouco tempo que fica aqui de cada vez que retorna, é como se de fato nunca aterrissasse.

*Como era verde meu vale*, na versão utilizada tanto em *No se puede vivir sin amor*, quanto aqui, em que a questão central aparece concentrada, potencializando a sua urgência:

Como era bonito lá. A gente sentava embaixo da figueira e ficava vendo o sol se pôr atrás dos morros. A casa era branca e fresca. A gente via o rio dum lado e os

morros do outro. Foi numa dessas tardes que a gente viu o trem.

Aí a gente parou de conversar e ficou todo o mundo olhando. De longe o trem parecia pequenininho, quase como uma centopeia na encosta daquele morro grande. E o sol se pondo atrás.

Um tempo depois vieram as casas. Veio também a fábrica de cimento. O povo da vila dizia que era bom, que era o progresso que tava chegando e agora todo o mundo ia ter trabalho e ganhar bastante dinheiro. Mas a fábrica largava uma fumaça branca e, depois dum tempo, as plantas começavam a murchar, os peixes foram morrendo e a terra não dava mais nada. A terra foi ficando tão imprestável e as cercas se aproximaram tanto que o Clodomiro, meu filho mais velho, resolveu vender tudo e mudar pra Canoas. Eu não queria vender, eu achava muito bonito lá, quem sabe se a velha ainda tivesse viva o Clodomiro não tivesse vendido. Mas ele vendeu e a gente se mudou pra Canoas. Ele tinha dito que a gente ia morar numa casinha que nem a outra, e que eu podia plantar no pátio. Mas era um pátio tão cheio de pedra, que nem urtiga nascia lá. Eu fui ficando triste. Eu não conseguia mais dormir e de noite ficava andando pela casa, da cozinha pra sala, da sala pro banheiro, do banheiro pro quarto, pensando na figueira e nas coisas que a gente conversava debaixo dela. Eu falava comigo mesmo e sempre repetia assim: "como era bonito lá, como era bonito lá." A minha nora reclamava, dizia que não

era bom pras crianças. Os vizinhos cochichavam quando eu saia no portão. Eu fui ficando cada vez mais triste. Já não conseguia nem comer nem dormir direito. Minha nora reclamava cada vez mais, dizia que eu parecia um bicho numa jaula. Eu só suspirava e repetia: "como era bonito lá, como era bonito lá." Áí um dia eles disseram que eu tava louco. Me botaram numa camisa de força, e me trouxeram pro hospício. (ABREU, 1997, p. 142-144)

## V - Mapa – Linguagem

O ascendente é Libra e o planeta que rege Libra está no signo de Leão. Isso determina que o pacto que Caio faz com ele próprio e com a linguagem é o de realizar o ofício de amor à arte, de amor ao belo, confecionado pela sua própria loucura. A linguagem parece oferecer limitações frente à sua estrutura emocional. E só consegue quebrar as barreiras dessa limitação, quando entra no território da loucura ou da espiritualidade, em que o escrever é simultâneo ao pensar, como num estado de transe.

Caio, em projeção - Fisicamente, escrever é muito penoso. A postura física, sentado debruçado sobre uma máquina de escrever, dá dor nas costas, dor de cabeça, tomo muito café, fumo muito. Mas se o corpo se ressentir, a cabeça fica muito bem. Fica exaltada, eu fico mais sensível e dá uma sensação – pode ser ilusória, mas é muito agradável, de que de repente o sentido das coisas se fecha e tenho a impressão de que eu sei porque eu estou vivo, eu sei o que significa minha vida, eu sei porque eu nasci, eu sei o que estou fazendo naquele lugar. [...]. Eu acho que eu escrevo – isso pode parecer horrível, o que eu vou dizer, mas é muito honesto. Eu acho que eu escrevo pra mim mesmo, ou pra alguma coisa de mim que eu não conheço

bem e que sabe quando o texto é de verdade, é vigoroso, quando o texto é bom. (Programa Memória TVE sobre Caio Fernando Abreu – TVE-RS, 1983).

Caio, na voz da Atriz - Não sei. Nada do que é humano me apavora. Outro dia meu terapeuta falou uma coisa muito inteligente. Saiu uma crítica negativa sobre Os Dragões na Folha de São Paulo. Cheguei arrasado na terapia, fiz aquele discurso “de que serve escrever ficção nesse país em que tem gente morrendo de fome”. Aí, ele me falou assim: “mas os ficcionistas e os poetas são os biógrafos da emoção. Se alguém, no ano de 2010, quiser saber o que as pessoas sentiam nos anos 80, não vai ler a Veja, o Estado de São Paulo; ele vai pegar a ficção, os poetas. Você tem que estar consciente de que a tua função social é fazer esta biografia do emocional”. Aí a ficha caiu e eu comecei a me sentir meio útil de novo. (ABREU, 1995, p. 5)

## VI - Mapa - Dimensão social

Além da conexão direta entre um eu que só se sente eu na medida em que ama, que é apaixonado por aquilo que faz e reconhece o amor naquilo que faz, Caio tem como responsabilidade espiritual preocupar-se com a coletividade, fazer parte de um coletivo. Existe uma responsabilidade de ser político, ser representante de uma dimensão social. Isso é quase um dever espiritual, onde a função mais profunda é unir as pessoas pelo amor. Sempre unir e unir pelo amor. E isso é um trabalho da vida toda.

O Conto *Sob o céu de Saigon* (ABREU, 1995, p. 223-230) é um exemplo. Assim como trechos de duas cartas enviadas a Nei Duclós, anos 70, aqui justapostas:

Amigo. culpa na consciência. devia ter procurado você<sup>25</sup> – para alegrar a mim mesmo. agitações, pirações, dançações,

<sup>25</sup> A grafia em letras minúsculas contida na carta original foi mantida.

o tempo indo embora. fica sempre uma saudade e um verso na minha cabeça, a propósito de muitas coisas despropositadas que tem acontecido: “antigamente os amigos não partiam de maneira tão fria”. As batalhas de todo-dia parecem inglórias. Claro que a gente insiste. Tenho comprado brigas: esta semana devo dar 2 palestras. Quero “dizer coisas”. Não sei se posso, se devo — mas tô evitando me omitir e, na medida do possível, pelo menos alertando as pessoas para o HORROR que taí e pra necessidade — urgente, urgente — de modificar as coisas. mas tudo bem. hoje tem lua cheia, o por do sol laranja. a casa vazia. uma túnica Indiana e um pacote de omo no meu campo visual.

## VII - Mapa - Paixão de vida e morte

As casas 1 e 9, onde estão os planetas Marte e Urano, apontam para uma coragem alucinada de quem flerta com o perigo o tempo todo. Como esse aspecto está associado às emoções, significa que o Caio não abriu mão jamais de viver um risco profundo no contato com seus sentimentos, fazendo sempre uma opção pelas emoções fortes, intensas e profundas. Há uma paixão de morte e de vida, um abraçar a vida e a morte com a mesma paixão. Com Vênus no signo de Leão, ele abraça a morte com o desejo do amor, com o desejo da vida.

É exemplar *Entrevisão do trem que deve passar*, que finaliza com:

O trem então parte levando de você algo que nem você nem eu sequer conseguimos entrever. Você não grita nem acorda. Não há terror, mesmo sendo aterrorizante: é assim que é. E pior ainda, não se trata de um sonho. Ninguém sabe quando passa o trem. Nem para onde vai. E não se leva nada. Isso é tudo que sabemos. (ABREU, 1996, p. 179)

Em entrevista no Programa do Jô, em 1995:

Minha vida em POA, Madre Tereza de Calcutá perde. Acordo cedo, 7:30, 8. Leo jornais, cuido do jardim, leo, escrevo, almoço em hora certa, faço a sesta, janto em hora certa, se o tempo está bom pego a bicicleta e dou uma volta até o rio que é bonito e perto de casa. Escrevo mais um pouco, leo muito e na noite fico vadiando. Mudei muito. Eu era junkie. Saía da cama 2, 3 da tarde. Descobri que a vida é uma coisa tão preciosa, que meu corpo automaticamente se reciclou. Eu fui muito hippie, fui macrobiótico radical, muita ioga, muito budismo, então o corpo está meio treinado e vc intui o que é bom e o que não é. Não tenho queixas. Me sinto mais inteiro, mais equilibrado do que quando eu supunha que estava inteiro, saudável entre aspas.

Parte da última carta para Augusto Rigo, em 20 de julho de 1995:

Quero viver, Augusto. Faço muita meditação, muita yoga, rezo, agradeço. Nunca peço nada. Saúde, vagamente. E que a dor física, se possível, me seja poupada. Todo dia há notícias de novos remédios no jornal. Ando psicologicamente exausto, mas fisicamente – graças a todos os deuses, de Tupã a Oxalá, passando por Jeová – muito bem. A verdade é que não tenho a menor intenção de morrer logo. Todo humano é inocente. Vi tanto sofrimento, meu irmão. Eu não sabia nada sobre a fragilidade humana. Eu não sabia nada sobre nada. Tenho a sensação esquisita e inexplicável de que a vida começa – e não termina – agora.

*Como era bonito lá!* termina com as imagens de entrevista feita em Porto Alegre, em que à pergunta “o que é felicidade?”, Caio responde, com certo sorriso: “Felicidade é uma palavra tão ambígua. Eu quero viver. Acho que isso é ser feliz.”

Cazuza arremata com *Exagerado*:

Amor da minha vida / Daqui até a eternidade / Nossos destinos/ Foram traçados na maternidade

## Referências

- Abreu, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- Abreu, Caio Fernando. *Ovelhas Negras* (De 1962 a 1995). Porto Alegre: Sulina, 1995.
- Abreu, Caio Fernando. *Autores Gaúchos - Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: IEL, 1995.
- Abreu, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. (org. Gil França Veloso). Porto Alegre: Sulina, 1996.
- Abreu, Caio Fernando. *Teatro Completo* (org. Luiz Arthur Nunes). Porto Alegre: Sulina, 1997.
- Abreu, Caio Fernando. *Ovo apunhalado*. Porto Alegre: LP&M, 2011.
- BENJAMIN, Walter Que é o teatro épico?. in *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 78-90.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- COSTA, Amanda - *360 Graus – Inventário Astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Libreto, 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. El Performer. [1987]. In: *Revista Máscara*. Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenología, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, 1993.
- IONESCO, Eugène. *A lição*. Trad. Luís de Lima. São

Paulo: Agir, 1995.

*Como era bonito lá!*

FICHA TÉCNICA

Textos: Caio Fernando Abreu

Direção, Trilha Musical e Iluminação: Demetrio Nicolau

Roteiro e Atuação: Nara Keiserman

Cenário e Figurino: Carlos Alberto Nunes

Edição de Vídeo e Videografismo: Cristiano de Abreu

Orientação Musical: Alba Lírio

Maquiagem: Mona Magalhães

Arte: Maravilha Criações

Consultoria de Vídeo: Gustavo Gelmini

Fotos: Sandra La Porta

Assessoria de Imprensa: Sheila Gomes

Produção: Sandra La Porta e Maravilha Criações & Produções Artísticas Ltda

Realização: Atores Rapsodos

## Sobre os autores

### *André Gomes*

Doutor em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (Unesp), campus São José do Rio Preto.

### *André Pereira Feitosa*

Professor adjunto da Universidade Federal de Itajubá - Campus Itabira (Unifei). Graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999), mestrado em Literaturas de Expressão Inglesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais em parceria com a University of Guelph, Canadá (2011).

### *Fábio Figueiredo Camargo*

Professor adjunto do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Organizador de Identidade e escritura: Ensaios sobre romances dos séculos XX e XXI, Multifoco, 2014; Ser tao João, Anablume, 2012; Inventário do corpo: recortes e rasuras, Veredas e cenários, 2011. É autor de A escrita dissimulada - Um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de Assis, Sografe, 2005. Membro do GT Homocultura e Linguagens da ANPOLL.

*Flávio Pereira Camargo*

Professor adjunto de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Organizou vários livros sobre literatura brasileira contemporânea e sobre literatura e homoerotismo, além de ter inúmeros artigos publicados em periódicos brasileiros e internacionais. É líder do Grupo de Pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (CNPq/UFG) e membro do GT “Homocultura e Linguagens”, vinculado à ANPOLL.

*Guilherme Gomes*

Graduado em Letras, é mestre em estudos literários pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Atua no GPMLA - Grupo de pesquisa em mídias, letras e outras artes. Doutorando em Estudos Lietrário no programa de pós-garduação em Estudo Lietrários da UFU.

*Joaquim Vicente*

Escritor, diretor e produtor, letrista e professor de teatro. Começou no cinema como assistente de produção, fez a produção de duas mostras cinematográficas e trabalhou na distribuição nacional de um longa-metragem. No teatro estreou profissionalmente em 1993 fazendo trilha sonora de um espetáculo. Em 1996 estreou na direção e produção e tem, atualmente, 18 direções teatrais, sendo que 12 produções são suas e 07 textos teatrais ou adaptações suas encenados. Foi redator de programas da TV Globo e criou e escreveu um seriado que foi exibido na TV Cultura e no Canal Brasil.

*Karyne Pimenta*

Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia desde 2015. Mestra em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia (2009). Graduada em Letras - Licenciatura Plena em Português, Inglês e respectivas Literaturas pela referida Universidade (2006). Atua no Grupo de Pesquisa “POEIMA - Grupo de Pesquisa Poéticas e Imaginário” (ILEEL/UFU). Pesquisadora da obra poética de Hilda Hilst desde 2004, com textos críticos publicados em capítulos de livros, anais de eventos e periódicos. Docente de Língua Portuguesa, Literatura e Inglês na Prefeitura Municipal de Uberlândia.

*Luiz Fernando Lima Braga Júnior*

Mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, é autor de “Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo” (2014), “Romance Hipocondríaco” (2016) e “Heleno de Troy” (2017), obras que abordam o universo homocultural e perfis identitários oprimidos pelo discurso heteronormativo. Professor da Universidade Federal Fluminense.

*Nara Keiserman*

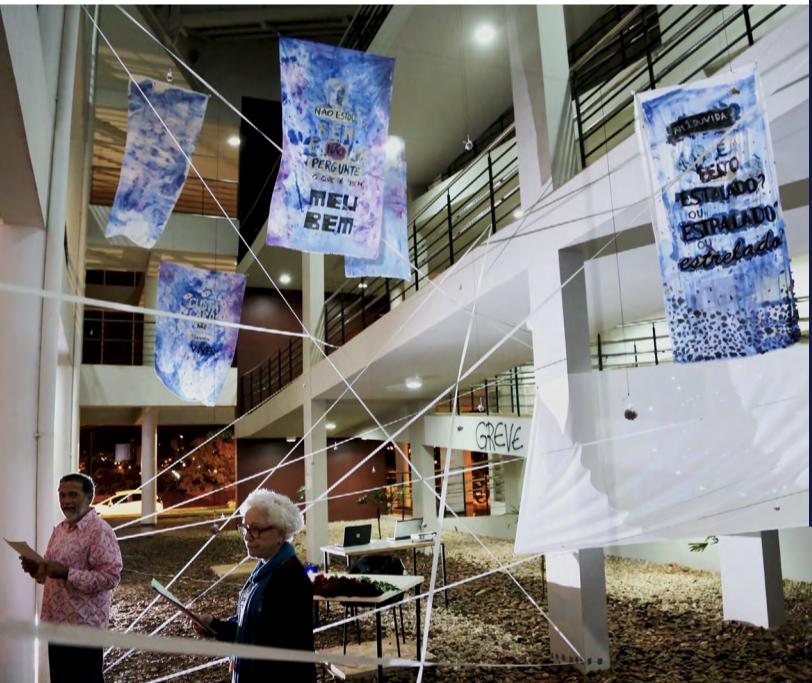
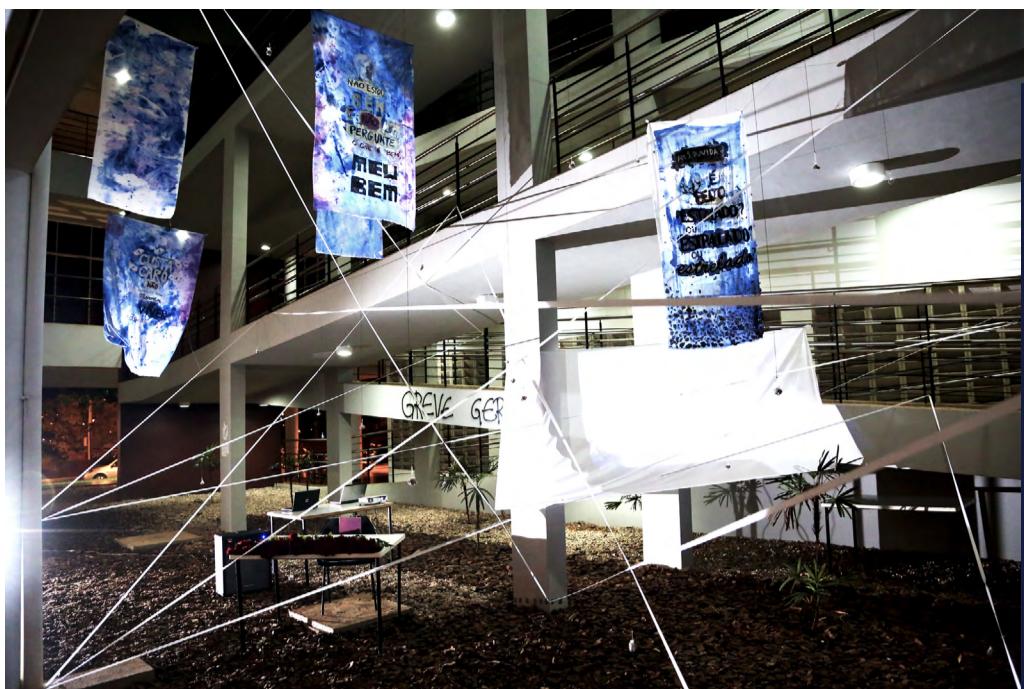
Atriz, pesquisadora, professora e diretora de movimento. Possui doutorado em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio; pós-doutorado pela Universidade de Lisboa - UL. Professora na Escola de Teatro da Unirio, atuando na Graduação e na Pós-Graduação. Coordena a pesquisa: “Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual”. Possui publicação de capítulos e artigos em revistas especializadas. Recebeu o Prêmio Shell - RJ na Categoria Especial, em 2002, por Preparação Corporal.

*Ricardo Alves Dos Santos*

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (2003), especialista em “Linguagem e Psicanálise”, pela mesma instituição (2009). Mestre em Teoria Literária (2013) pela UFU. Doutorando em Estudos Literários (UFU). Atualmente é professor de “Linguagens” em escolas públicas e particulares de Uberlândia.

*Rosicley Andrade Coimbra*

Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Mestre em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista Capes.



Performance inspirada nas cartas de Caio Fernando Abreu.

Texto: Joaquim Vicente

Atores: Joaquim Vicente e Nara Kei-  
serman

28 de abril de 2017

Fotos de Henry Cruz



REALIZAÇÃO



PATROCÍNIO



APOIO



Universidade  
Federal de  
Uberlândia



Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Literários



Idiomas sem  
Fronteiras  
(IsP-UFU)



GRUPO DE PESQUISA SOBRE MÍDIAS,  
LITERATURA E OUTRAS ARTES



PPGAC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÉNICAS  
INSTITUTO DE ARTES - UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA



INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA



Banana  
Terra



BAROA  
ROTISSERIA



FS  
PUB



"ABRACA TUA LOUCURA  
ANTES QUE SEJA TARDE  
DEMAIS."

# COLÓQUIO PARA SEMPRE NOSSO *Caiu f.*

ESCRITA DE SI E AUTOFICÇÃO



DE 26 A 28 DE ABRIL  
UFU - CAMPUS SANTA MÔNICA  
UBERLÂNDIA - MG

INSCRIÇÕES PARA COMUNICAÇÃO  
ATÉ 25/03/2017

INSCRIÇÕES PARA OUVINTES  
ATÉ 25/04/2017

[www.sexodapalavra.com](http://www.sexodapalavra.com)

REALIZAÇÃO



PATROCÍNIO



APOIO



Universidade  
Federal de  
Uberlândia



Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Literários



Idiomas sem  
Fronteiras  
(IsP-UFU)



GRUPO DE PESQUISA SOBRE MÍDIAS,  
LITERATURA E OUTRAS ARTES



PPGAC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÉNICAS  
INSTITUTO DE ARTES - UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA



INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA

Cartaz do evento. Design por Antonio K.valo