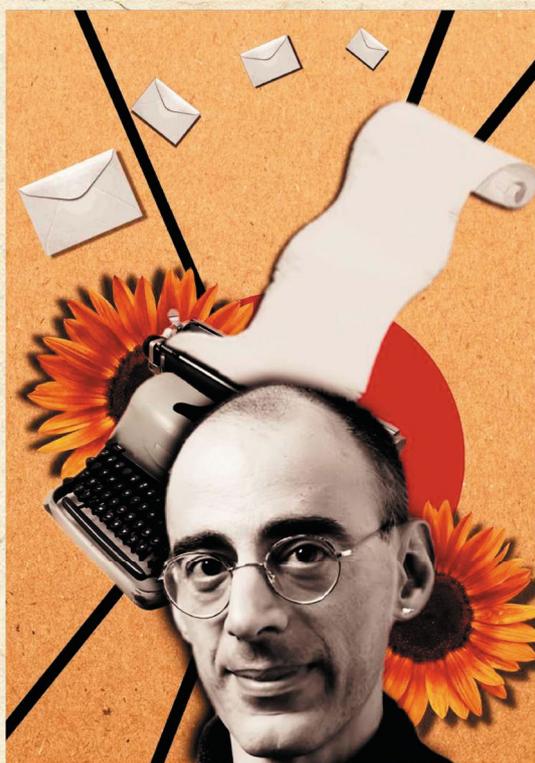


Luciene Candia

As Cartas Epifânicas de Caio Fernando Abreu

a escrita de urgência



CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

C217c

As cartas epifânicas de Caio Fernando Abreu : a escrita de urgência / Luciene Candia. – Cáceres: Editora UNEMAT, 2023.

176 p.; 14 X 21,6 cm

ISBN 978-85-7911-245-4

1.Literatura. 2. Análise literária. 3. Estudos literários. I. As cartas epifânicas de Caio Fernando Abreu. II. Luciene Candia.

CDD: 81'25

Luciene Candia

AS CARTAS EPIFÂNICAS
DE CAIO FERNANDO ABREU

a escrita de urgência



Cáceres - MT

2023

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1629/2023

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES

Josemir Almeida Barros

Universidade Federal de Rondônia - Unir

Lais Braga Caneppele

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Fabrcio Schwanz da Silva

Universidade Federal do Paraná - UFPR

Gustavo Rodrigues Canale

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Greciely Cristina da Costa

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Edson Pereira Barbosa

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Rodolfo Benedito Zattar da Silva

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Cácia Régia de Paula

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Nilce Vieira Campos Ferreira

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Marcos Antonio de Menezes

Universidade Federal de Jataí - UFJ

Flávio Bezerra Barros

Universidade Federal do Pará - UFPA

Luanna Tomaz de Souza

Universidade Federal do Pará - UFPA

SUPLENTE

Judite de Azevedo do Carmo

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Maria Aparecida Pereira Pierangeli

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Célia Regina Araújo Soares

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Nilce Maria da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Rebeca Caitano Moreira

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Jussara de Araújo Gonçalves

Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat

Patrícia Santos de Oliveira

Universidade Federal de Viçosa - UFV

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2023

Copyright © Luciene Candia, 2023.

A reprodução não autorizada desta publicação,
por qualquer meio, seja total ou parcial,
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Reitora: Vera Lucia da Rocha Maquêa

Vice-reitor: Alexandre Gonçalves Porto

Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas Maristela Cury Sarian

Imagens da capa: Pikisuperstar - Freepik; Rauni Vilasboas

Capa: Potira Manoela de Moraes

Diagramação: Potira Manoela de Moraes

Revisão: Patrícia Dayane Acs



PAULA, BERLIM, 1889.
GEORGE EASTMAN HOUSE.

Fotógrafo: Alfred Stieglitz (1864-1946)

Para todos que gostam de cartas.

*Se a realidade nos alimenta com lixo, a mente
pode nos alimentar com flores.*

(Caio Fernando Abreu, "Lixo e Purpurina")

SUMÁRIO

Prefácio	12
Apresentação.....	16
Capítulo 1	
Jornalismo Vampiro	23
1.1. Crônica: projeto rascunho	26
1.2. <i>Correio Feminino</i> : Clarice jornalista	28
1.3. Caio Fernando Abreu: jornalista a serviço do poético.....	36
1.4. <i>Pequenas Epifanias</i> : crônicas para além dos jornais.....	39
1.5. Autobiografia e suas nuances	47
1.6. Autobiografia <i>versus</i> autoficção: (In)definições.....	53
1.7. O autor e o leitor: a escrita em movimento.....	55

Capítulo 2

<i>Estilo Tardio</i> Segundo Edward Said	62
2.1. A inquietude <i>tardia</i> pelas “cartas”	69
2.2. Ser a palavra	76
2.3. A morte como redenção.....	85
2.4. Movimento <i>beat</i> : de Jack Kerouac a Caio Fernando Abreu	95
2.5. Morrer <i>só para experimentar a ressurreição</i>	98

Capítulo 3

Coisa Estranha.....	102
3.1. AIDS: representações.....	114
3.2. <i>Onde andar</i> á <i>Dulce Veiga?</i> : um romance positivo	125
Conclusão	139
Não se conta tudo porque o tudo é um oco nada	139
Referências.....	143
Referências bibliográficas de Caio Fernando ABREU	143
Referências bibliográficas sobre Caio Fernando ABREU.....	144
Obras Citadas.....	145

Anexos.....	150
Anexo 1.....	151
Anexo 2.....	152
Anexo 3.....	153
Anexo 4.....	154
Anexo 5.....	155
Primeira Carta para Além do Muro	155
Segunda Carta para Além dos Muros.....	157
Última Carta para Além dos Muros	160
Mais uma Carta para Além dos Muros.....	163
Anexo 6.....	166
A Lenda das Jaciras: psico-antropologia fake.....	166
Anexo 7.....	173
As Quatro Categorias de <i>Gays</i>	173
Sobre a Autora.....	175

PREFÁCIO

Em “O direito à literatura”, Antonio Candido defende que a literatura, em sentido amplo, considerando as formas de devaneio, as artes, o sonho, é uma necessidade universal que constitui um direito. Ela é o “sonho acordado das civilizações” e contribui para o equilíbrio social; faz parte do dia a dia de todas as sociedades, sob muitas formas, e relaciona-se com muitas outras artes, como o cinema, a música, as artes plásticas, a dança etc. Além disso, a literatura está incluída no currículo das instituições de ensino, desde a educação básica, até o ensino superior, nas mais diversas áreas de conhecimento. Entretanto, Candido alerta para o fato de que a literatura não é uma experiência inofensiva, ela é “uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração”. Acontece que, no âmbito da formação escolar e em outros espaços, o acesso à arte literária tem gerado conflitos, muitos destes equivocados e preocupantes. Conflitos que passam longe do bom senso crítico.

Tendo em vista esse cenário real, o papel do pesquisador é importantíssimo. Se, por um lado, a crítica contribui para o estabelecimento de um cânone literário, deixando muitas obras à margem, por outro, ela vai de encontro a esse cânone. Traz, para o centro da discussão, autores da margem ou até mesmo mal compreendidos ou julgados segundo uma

moral preconceituosa, conservadora, taxativa e excludente, que acaba comprometendo o direito sobre o qual fala Antonio Candido. Reiterando: a função da crítica é essencial e de extrema urgência!

Neste livro, *As Cartas Epifânicas de Caio Fernando Abreu*: a escrita de urgência, originalmente, uma dissertação de mestrado defendida em 2011, os leitores e leitoras podem esperar uma pesquisa comprometida com o direto à literatura, realizada por alguém que conhece profundamente seu objeto de pesquisa, que é a obra de Caio Fernando Abreu. É normal que se conheça a obra completa do autor que se pesquisa, mas Luciene Candia faz mais, amplia o olhar para as conexões da escrita de Caio com outros escritores, pesquisadores, espaços, acervos de universidades, com as flores preferidas de Caio – como podemos observar na capa feita por Rauni Valentim, na qual aparecem girassóis. Isso é ler em sentido macro. Uma pesquisa ampla para uma escrita em estado de urgência.

As Cartas Epifânicas articula importantes questões para se pensar a literatura contemporânea, como a autoficção e a autobiografia, literatura e imprensa, a escrita de urgência, o estilo tardio. Relações e conceitos complexos poderão ser abstraídos deste estudo, que abarca cartas, crônicas, contos e romances de Caio Fernando Abreu.

Num dos vieses, a pesquisa volta-se para escritos de jornais. Luciene Candia vai verificar em que medida a produção literária de Caio na imprensa brasileira reflete em seu projeto literário. Um caminho interessante e que exigiu dedicação, pois

teve de refletir sobre as relações melindrosas entre a literatura e a imprensa, entre o escritor e a imprensa: literatura encomendada, efemeridade dos escritos, a exaustão da periodicidade, a falta de assunto. Além, aí é entre o pesquisador e a imprensa, das dificuldades de acesso ao acervo, o desafio de entrada para quem se aventura por essas trilhas.

A vasta discussão sobre crônicas ganha um ponto a mais nesta obra, quando a pesquisadora, para além das definições, mostra a relação dialógica, e até mesmo as indefinições, entre os vários gêneros escritos pelo artista-escritor Caio F.: cartas, crônicas, diários. Discussão que garante o debate sobre autobiografia e autoficção, também marcada por indefinições.

Pela via do diálogo teórico, o conceito de *estilo tardio*, de Edward W. Said, é utilizado – ressalto que este trabalho foi um dos primeiros a considerar o conceito no Brasil – para se pensar sobre a escrita de urgência de Caio Fernando Abreu, visto que sua obra tem uma relação estreita com a morte, sendo um tema persistente e familiar, mas também estruturador da escrita. É aí que a autora amplia ainda mais seu olhar sobre o escritor, pois elementos externos, na medida em que se tornam estruturantes da obra, serão considerados pela docente-pesquisadora.

O ponto de convergência entre todos os enveredamentos da pesquisa é a escrita de si em Caio Fernando Abreu. Uma escrita que tem caráter de urgência e marca o estilo tardio, que fica entre autoficção e autobiografia, que é crônica, carta e diário e, ao mesmo tempo, nada disso exatamente.

As cartas epifânicas, fruto de uma leitura sensível e espírito crítico aguçado, é um livro muito bem-vindo ao universo da crítica literária e colabora para a continuidade e renovação da obra de Caio Fernando Abreu.

*Claudia Zortea*¹

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT. Em sua tese, desenvolve pesquisa sobre as relações entre literatura e imprensa no jornal *Alvorada*, periódico da Prelazia de São Félix do Araguaia-MT. Faz parte da equipe editorial do Suplemento Literário de Mato Grosso, *Nódoa no Brim*, vinculado ao PPGEL da UNEMAT. É Coordenadora do LABELIM, Laboratório Virtual de Estudos em Literatura e Imprensa, projeto que desenvolve com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso – FAPEMAT. Contato: claudia.zortea@unemat.br

APRESENTAÇÃO

A boa literatura ataca como um *soco no crânio* ou é *machado para o mar congelado que há dentro de nós*, na bela definição de Franz Kafka. Para Kafka, escrever torna-se um código decifrável doloroso: “o homem simplesmente começa a decifrar a escrita [...] O senhor viu como não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas o nosso homem a decifra com os seus ferimentos” (KAFKA, 1998, p. 44). Tratamos aqui não de uma escrita amena, mas de uma espécie de escritura inquieta, decifrada com ferimentos. No entanto, o prazer também pode ser proporcionado ao leitor e pauta-se em expressões claras de Roland Barthes (2006) e na visão poética de Gaston Bachelard (2008), respectivamente:

O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquiagem ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. [...] Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz (BARTHES, 2006, p. 12, 47).

Mas a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade. [...] Mas **os poemas são realidades humanas**; não basta referir-se a ‘impressões’ para explicá-las. É preciso vivê-las em sua imensidão poética (BACHELARD, 2008, p. 11, 214, grifo nosso).

A existência do texto, da escritura que *ferre* e *seduz*, é primordial para haver o *fruidor*, o leitor que goza no ato de leitura, no conceito de Barthes (2006). A escrita de Caio Fernando Abreu organiza essas impressões, inclusive poéticas. O caminho da pesquisa sobre as obras desse escritor começou muito antes da graduação, quando assisti a uma leitura dramática teatral do conto “Aqueles dois”, em 2003, no Centro Cultural da cidade onde moro. Em agosto de 2005, quando ingressei no curso de Letras, tive certeza que a trajetória de estudos a partir dali seria a literária. Atravessei o deserto agostino de 2009, com a defesa da monografia centrada nos contos, nas experiências-limite das personagens em constante estado de euforia, epifania, na busca por algo ainda inexistente. Poucos anos depois, muito próximo do natal de 2011, apresentei a pesquisa de mestrado sobre os escritos epifânicos das cartas-crônicas, ainda na procura incessante dos quês maliciosamente incompletos de suas obras; e que agora transforma-se neste livro. Por fim, em abril de 2023, encerrei o ciclo acadêmico de formação com as obras de Caio Fernando Abreu na linha da literatura comparada, juntamente com o autor argentino Manuel Puig.

A aproximação ou o que chamo de “identificação literária” com Clarice Lispector e a extensa discussão sobre o enquadramento literário de Caio Fernando Abreu contribuíram para o resultado dos trabalhos acadêmicos desenvolvidos ao longo desses dezoito anos. Em Clarice Lispector, o existencial manifesta-se nos instantes do cotidiano do homem perplexo do seu estado de ser.

Em Caio Fernando Abreu, a existência é pautada no homem contemporâneo à procura de respostas, de emoções coisificadas, é a vivência no sentido mais latente; violenta, cortante. Suas personagens transitam na margem do obscuro, do vazio, sua escrita não revela, antes questiona e intriga, dói porque deve doer.

No caso específico das crônicas deste estudo, o foco são cartas escritas em estado de urgência. Mais que em suas outras obras, Caio fez sua vida envolver-se com sua escrita, no que muitos pesquisadores acadêmicos se dividem no entendimento de uma literatura autobiográfica ou, noutro viés, autoficcional. Tal qual Celie, protagonista do romance *A cor púrpura* (1982), de Alice Walker, escrever, cartas para Caio F. representava um exercício de sobrevivência em dois sentidos: pessoal e profissional. Em formato epistolar, o cronista utilizou-se, como intermediário, do Caderno 2 do jornal para contatar o leitor, seu destinatário.

As crônicas aqui apresentadas foram publicadas entre 1994 e 1995, no jornal paulistano *O Estado de S. Paulo*, caracterizando um conjunto de “cartas para além dos muros”, assim intituladas pelo autor e escritas à beira da morte. Pretendemos averiguar as linhas de convergência de temas como a Aids, criação literária e morte, descritas nas narrativas por meio de uma linguagem que se alterna em discursos opostos para tratar do mesmo núcleo temático. Perseguimos o caminho da escrita confessional, tendo como ponto de partida o livro de ensaios *Estilo Tardio* (2009), do intelectual palestino Edward W. Said, em que analisa as produções de grandes nomes da

música, do cinema e da literatura produzidas ao fim da vida de seus autores. O livro de Said instigou-me à análise das crônicas de Caio Fernando Abreu produzidas pouco antes de sua morte, em fevereiro de 1996, em decorrência do vírus HIV.

O escritor dedicou-se ao recorte dessas crônicas consciente da morte anunciada. Nesse sentido, a vida pessoal torna-se elemento no projeto literário, e não fragmentos de uma biografia em vida, mas a escolha de ficcionalizar o vivido, as experiências conservadas na subjetividade. Ao mesmo tempo, essas crônicas estabelecem diálogos com outros textos do autor, e as referências literárias citadas também servem de respostas para direcionar a dúvida do jogo, por vezes, instituído com o leitor; o que ocorre nas quatro “cartas para além dos muros”, em que uma depende da outra para significar e entender o joguete.

A literatura, por meio das crônicas, alia-se a outro meio de comunicação aquém dos livros: os jornais. São publicadas geralmente no Caderno 2 desses veículos de mídia e abordam, pela concisão, pela escrita poética, pelo humor, crítica de temas que provocam certo desconforto ao serem tratados, fazendo questionar, dessa forma, os comportamentos sociais, especificamente na década de 1990.

Na tentativa de manter a linearidade temática no que concerne à produção tardia, optamos por recortar quatro crônicas (“Primeira carta para além dos muros”; “Segunda carta para além dos muros”; “Última carta para além dos muros” e “Mais uma carta para além dos muros”) publicadas entre agosto de 1994 e dezembro de 1995.

A divisão desse estudo consiste em três capítulos. No primeiro, expomos a complexa relação do escritor com o jornalismo, sobre o importante papel que o jornal possibilitou à literatura pela publicação dos textos dos escritores-jornalistas que, quase em sua maioria, mantiveram um vínculo com o jornal por vários motivos. Citamos Clarice Lispector como exemplo de longa relação com a imprensa brasileira e a proximidade dos textos publicados em colunas femininas com outras produções ficcionais da autora, ou seja, uma espécie de rascunho para a elaboração de outros textos. É preciso esclarecer que não pensamos a crônica no sentido de texto “simples” dos assuntos triviais do cotidiano tão somente, pelo contrário. As crônicas de Caio Fernando Abreu fogem às definições simplistas de gênero por exercerem, quase em sua maioria, uma tensa mistura com o conto, o diário e a poesia.

Uma abordagem sobre o texto autobiográfico se faz necessária porque compreende o sistema narrativo das crônicas, em que medida o escritor utiliza-se do texto literário para expor aspectos pessoais de sua vida, em linhas paralelas de diálogo com o leitor, no misto conceitual de autobiografia e autoficção. Sobre o conceito de autobiografia, tomaremos como referência *O pacto autobiográfico* (1975), do escritor francês Philippe Lejeune, e, no viés oposto, autoficção, desenvolvido por outro crítico francês, Serge Doubrovsky, no romance *Fils* (1977).

No capítulo dois, apresentamos sobre o *tardio*, e também o porquê se relaciona com a escrita de urgência de Caio Fernando Abreu. Edward Said, respeitável professor de

Literatura Comparada, pianista e crítico, demonstra nas páginas de *Estilo Tardio* (2009) domínio do conceito, exposto anteriormente nos estudos de Theodor Adorno sobre as produções finais de Beethoven; além disso, a facilidade com que Said relaciona obras precedentes às tardias com nomes da arte universal.

Ainda no segundo capítulo, questionamos se a proximidade da morte impulsiona para uma linguagem densa e latente e quais as impressões dessa escrita marcada por aspectos pessoais do artista, definindo, dessa forma, seu projeto estético. Pretendemos ater às “cartas”- crônicas de Caio Fernando Abreu, publicadas inicialmente no jornal *O Estado de S. Paulo* e posteriormente reeditadas no livro *Pequenas Epifanias* (1996 [2006]). Os textos selecionados para publicação em livro sequenciam temas do cotidiano, crítica política e social até discussões reflexivas sobre a existência humana, marca do intimismo e característica tanto do escritor quanto da literatura contemporânea do final do século XX. Além disso, analisamos as quatro “cartas” e a relação temática com outras crônicas do autor e de outros escritores, textos que se referem à morte, a Aids e às referências artísticas e literárias, unindo fios intertextuais. A utilização do termo “cartas” nos títulos das crônicas sugere ao destinatário um grau de intimidade que une a persona-remetente ao leitor-destinatário das cartas.

Para o capítulo três, centramo-nos no tema mais retomado por Caio Fernando Abreu em sua literatura, a Aids. Seu último romance, *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), rompe com as metáforas dos contos ao tratar da doença. Faremos

alusões a outras publicações citadas pelo autor nas crônicas. A novela de Susan Sontag, *Assim vivemos agora* (1995), traduzida pelo escritor; outro livro da mesma autora, *AIDS e suas metáforas* (1988). E o romance *Antes que anoiteça* (1995), do escritor cubano Reinaldo Arenas. Citar essas publicações, fazer referências a artistas, escritores vítimas do vírus é o recurso utilizado por Caio Fernando Abreu na tentativa de desmistificar um tema que ainda hoje é incômodo.

Mexer na ferida do preconceito social sempre foi a preocupação do autor, não só no que se refere a Aids, porque discutir sobre é pretexto que abre caminhos para outras discussões perturbadoras, como relacionar o vírus aos homossexuais em início da década de 1980, entendendo que aí também se instaura outro preconceito, outra provocação. Essa marca é inerente nas suas produções, a de identificação da sua literatura ligada a outras artes, outros escritos. Unir a escrita com imagens do cinema, da música, da TV e da cultura pop é um fenômeno da literatura contemporânea, espaço que o autor adentrou sinuosamente e permaneceu.

JORNALISMO VAMPIRO

O homem que se dispõe a escrever é orgulhoso, mas seu orgulho nasce de uma fraqueza essencial que se refugiou, como o caranguejo ermitão, num caracol de violência luciferina, de arrebatamento incontrolável. [...] Este grande orgulhoso é um fraco, mas ninguém medirá nunca o que a fraqueza proporcionou à literatura.

(Julio Cortázar, *Valise de Cronópio*)

“O jornalismo me vampirizou”, exagerou Caio Fernando Abreu em entrevista ao *Jornal da Tarde* (11/10/1994). A fala dramática do escritor expôs sua complexa relação com o jornalismo. Dependentes uma da outra, as duas profissões ocupam o mesmo espaço profissional: o jornal. Numa linha mais contemporânea, surgia, em meados da década de 1960, nos principais jornais americanos, o “new journalism”, um novo gênero que aliava técnicas literárias à escrita jornalística. Os artigos deixaram de ser estritamente informativos para se transformarem esteticamente, tornando-os mais atraentes às vistas do leitor. Uma possível inserção do jornalista ao espaço da escrita literária? Talvez.

Por outro lado, os escritores *vampirizados* veem nesses meios de comunicação uma via remunerada para o exercício da crítica, bem como veículo de divulgação de futuras produções.

A alusão vampiresca ao jornalismo, referida por Caio Fernando Abreu, pressupõe a “suga” jornalística quanto à produção encomendada de textos para os jornais. O compromisso com a entrega em datas específicas torna-se, por vezes, tema para os cronistas, a falta de assunto como elemento constitutivo da crônica. Esse fenômeno pode acontecer inclusive com os escritores, afinal, segundo o poeta Rilke (2010, p. 42): “mesmo os melhores erram nas palavras quando elas devem significar o que há de mais leve e quase indizível”. “Escrever é uma maldição”, dizia radicalmente Clarice Lispector.

A relação do escritor com a imprensa não é um fenômeno contemporâneo, tampouco ultrapassada a “admissão” de escritores (iniciantes ou experientes) pelos jornais e revistas para as funções de editores e redatores, de certa forma, no intuito de aliviar o conjunto de notícias descritivas. Desde o século XIX, as crônicas e os romances de folhetins ocuparam espaços nas páginas diárias dos jornais, enquanto as primeiras permitia liberdade de crítica ao sistema social e ao que acontecia no país, os segundos aliviava essas tensões com narrativas que fugiam ao peso da realidade. Seria a necessidade da arte no exercício da função.

O conceito de arte pode abranger opiniões tão diversas e complexas quanto a sua própria materialização. Para Umberto Eco (1976, p. 280), a arte não é cômoda, ao contrário, quer “colocar problemas, renovar a nossa concepção e o nosso modo de compreender as coisas”. Já a literatura, por sua vez, é a representação cultural de um povo e se insere nesse contexto

artístico por transpor a “barreira de obviedade” pela linguagem eficiente em constante processo de renovação. Ainda para o crítico italiano, “renovar a linguagem significa renovar a nossa relação com o mundo” (p. 283).

Nesse sentido, a imprensa segue esse propósito pelos dois discursos apontados por Eco: “discurso aberto” e “discurso persuasivo”. Enquanto o primeiro objetiva o “estranhamento”, fazendo-nos pensar no seu processo de (re)significação, o segundo apresenta conteúdo facilmente mastigado, isento de esforço no entendimento, de conclusões definitivas. A crônica como uma espécie de engodo pertence ao discurso aberto, constitui-se literário pela mesclagem de conteúdos palpáveis a uma escrita poética e, por vezes, densa, contemporânea, provocativa; não fornece respostas, antes faz questionar. Mais que isso, a relação intrínseca entre a imprensa e o escritor se dá pela utilização desse meio de comunicação, o jornal, como lugar de rascunho da obra literária. A criticidade observada na escrita de alguns cronistas direciona e pode até responder a alguns elementos do seu projeto literário. No conto “Metâmeros”, Caio Fernando Abreu explica o título pela ótica da Biologia, que se traduz na linguagem pela “idéia de textos que seriam assim como embriões de si mesmos. Se desenvolvidos, poderiam resultar em contos ou até mesmo novelas ou romances” (ABREU, 2005, p. 165).

1.1. CRÔNICA: PROJETO RASCUNHO

“Ágil colibri”, em empréstimo poético de Machado de Assis, a crônica é a palavra que se move com destreza em linhas do jornal. Embora originária da Europa, a crônica desenvolveu forma significativa no Brasil desde o século XIX, com assinaturas de nomes da literatura brasileira desse período, como o próprio autor de *Dom Casmurro*, quarenta anos dedicados ao gênero. Essa composição literária, heterogênea e híbrida, tornou-se irresistível aos críticos na ânsia de tornar seus elementos e forma, assunto definitivo. Caberia uma extensa pesquisa sobre as muitas definições que a crônica recebeu ao longo da história da teoria e crítica literárias, algumas controversas. Entretanto, evitaremos nos ater a elas no receio de ampliar desnecessariamente a teia de caracterizações do gênero.

Do grego *chronos*, a crônica está irremediavelmente ligada ao tempo e à história. No ensaio “O Narrador”, Walter Benjamin (1994) difere o cronista do historiador, pois, enquanto este se preocupa em explicar os fatos, aquele os conta apenas, libertos “do ônus da explicação verificável” (p. 208). A aliança entre a literatura e os fatos efêmeros constitui a crônica, na ambiguidade do verificável com o ficcional. Alheia à verdade e ao mesmo tempo ligada a ela, a crônica pode desenhar maliciosamente, em nuances de humor, crítica sobre qualquer assunto perturbador ao cronista.

No Brasil, em tempos de ditadura militar, os artistas e escritores camuflavam por meio da linguagem metafórica

críticas ao sistema repressor, mas muitas vezes os textos eram barrados pelo crivo da censura. Luís Fernando Veríssimo, cronista veterano contemporâneo, dizia ter dois textos preparados, um que desabafava em tom crítico e outro que tratava “do sexo dos anjos”, na certeza de quase sempre o segundo ser publicado. Salvas algumas exceções, na subjetividade linguística, os cronistas conseguiam transmitir criticidade na expectativa de uma leitura atenta por parte do leitor de jornal. O projeto literário dos escritores centralizava o contexto político e social do país nas décadas de 1960 e 1970, a função da arte era subversiva. Com o fim da censura, a literatura adotou novos procedimentos narrativos e os temas e conteúdos das crônicas tornaram-se diversos. Nas décadas de 1980 e 1990, diante da democracia, a escrita jornalística compunha discursos diretos em questões que permeavam o comportamento social. Como um alquimista da linguagem, o cronista concentra ironia, precisão crítica e labor estético na elaboração de um texto quase descartável, exceto os republicados em livros, prática comum à literatura contemporânea.

Clarice Lispector é dos exemplos do século XX de longo casamento com a imprensa. Enquanto se dedicava às páginas de vários jornais, escrevia literatura simultaneamente. A elaboração de textos destinados às donas-de-casa nas colunas femininas tinha um propósito comercial: o de entreter, ensinar com dicas de beleza, domésticas e de comportamento, sem fugir do tom de amizade entre a colunista e a leitora. Mesmo a crítica pontuando minúcias de uma escritura quase insignificante na carreira literária da escritora, observamos

controvérsias consideráveis. Ocorre, mesmo nos textos “menos elaborados”, certa aproximação com o projeto literário clariceano e a crônica está entre esses escritos.

Pontuaremos brevemente recortes da passagem dos dois escritores na imprensa brasileira e em que medida isso reflete em suas produções. A escolha recorrente de Clarice Lispector nessa pesquisa se justifica pela aproximação existente entre a literatura dela e de Caio Fernando Abreu. O objetivo é observar como a produção em jornal pode ser rascunho ou embrião para outras produções literárias, compreendendo um componente nas escrituras, o mesmo será feito com algumas crônicas do escritor, associando-as a uma rede de temáticas que se completam.

1.2. *CORREIO FEMININO*: CLARICE JORNALISTA

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro exatamente por que disse, mas disse com sinceridade.

Hoje repito: é uma maldição. Mas maldição que salva. Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas àquilo que eventualmente pode se transformar em conto ou romance. Ou novela (acabei uma agora).

Clarice Lispector,
*Correio Feminino*².

2 Texto “Me dá licença, minha senhora”, na coletânea “Entre Mulheres”. In: *Correio Feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 145.

Afrânio Coutinho, em *A Literatura no Brasil* (1971), estreitou a temática da crônica ao dizer que, além dos direcionamentos cotidianos, “visava o mundo feminino, criando, em consequência, um ambiente de finura e civilidade, na imprensa, que exerceu sensível efeito sobre o progresso e o refinamento da vida social brasileira” (p. 111). Diante desse recorte, a participação ativa de Clarice Lispector na imprensa carioca, a partir da década de 1940 como redatora na Agência Nacional, mesmo antes de lançar seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), se torna significativa por direcionar os textos ao “mundo feminino”. Em 1952, já escritora consagrada, Lispector recebe do cronista Rubem Braga convite para escrever uma coluna feminina no então *Comício*, em pleno governo militar de Getúlio Vargas. De objetivos cunhados à crítica política, o jornal teve vida curta, mesmo assim, foi possível conhecer o outro lado da escrita clariceana pelos textos destinados ao público feminino nesse e em outros jornais. Preocupada em não comprometer sua imagem, então ligada ao marido diplomata, e também com a estética de sua produção literária, a escritora opta por pseudônimos.

Correio Feminino (2006) reúne cinco segmentos: “Um retrato de mulher”, “Saber viver nos dias que correm”, “Retoques no destino”, “Aulas de sedução” e “Entre Mulheres”, publicados em variados jornais cariocas a partir de 1952, sendo a década de 1960 o ano de maior produção dos textos. O crescimento econômico no Brasil aguçava o consumo e os textos seguiam um padrão, inclusive comercial, porque sugeria

implicitamente à leitora consumir produtos de beleza, como a linha de cosméticos francesa *Pond's*. Mas, se os textos-conselhos eram escritos por Clarice Lispector, não há de se esperar que fossem tão triviais e sem sentido. À sombra das colunistas que criou, a escritora visava possíveis leitoras de suas obras, aconselhando frequentemente a mulher a “ser”. O verbo está para além da aparência, pois está ligado também ao íntimo, à existência identitária, além da etiqueta de comportamento e moda ditadas por poucos e seguidas pela maioria.

Segundo Aparecida Maria Nunes (2006), organizadora do livro, *Correio Feminino* é nada mais que uma coletânea de textos de uma Clarice “menos introspectiva e mais trivial”. A Clarice jornalista, escondida sob pseudônimos de Tereza Quadros (autora de “Entre Mulheres”), Helen Palmer e Ilka Soares (que assinavam outras colunas), tinha consciência da liberdade em tratar de qualquer assunto mesclando a forma dos seus textos com elementos do conto e do diário. É certo que a linguagem atendia o tom de conversa com a leitora, atualmente padrão comum nos programas de televisão, essa abordagem era pela escrita nos jornais, o que pressupõe um hábito de leitura entre as mulheres da época.

Além de criar as personalidades dessas colunistas fictícias, Clarice Lispector apresenta subjetividade e traços intimistas nos textos aparentemente triviais, na tentativa de “iniciar a leitora” à sua literatura, como ressalta Nunes (2006). A leitura de *Correio Feminino* caminha para a escrita ficcional da escritora. Associar alguns escritos (menos elaborados) das

colunas aos contos e romances (esteticamente desenvolvidos) torna-se irresistível, primeiro, pela impressão de conversa entre a autora e a leitora, segundo, pelo diálogo temático que se estende com as obras. Dispomos rapidamente de alguns trechos dos textos ligando-os à ficção clariceana.

Em “Para ratos (ou melhor: contra ratos)”³, a colunista fornece dicas cômicas sobre como livrar-se dos bichos, consciente da difícil tarefa, mas antes teoriza em poucas linhas a relação irônica dos ratos com os humanos, invertendo a hierarquia da espécie.

Até hoje não se sabe se os ratos vivem perto da gente porque somos criaturas simpáticas; ou porque eles nos classificam como ‘animais úteis’; ou se simplesmente somos um celeiro ótimo. Quem sabe se somos para os ratos um ‘mal necessário’ – *do jeito como se assustam conosco é de crer que eles ainda não descobriram um remédio contra pessoas* (LISPECTOR, 2006, p. 72, grifo nosso).

Ora, se a existência é ingrediente necessário no prato principal da escritura de Clarice Lispector, o é também no texto que ensina a se livrar dos ratos por meio de “hortelã-pimenta” para afugentá-los (termo da colunista) rumo a outras casas. Transferir o problema parece ser a solução. A relação bicho-humano é perturbadora quando um se torna incômodo ao outro por existir. Quem é o invasor? O questionamento encaminha o leitor ao exercício de associação da figura do rato ao da barata, inseto também indesejável, mas frequentemente personagem

3 No segmento “Saber viver nos dias que correm”, publicado no *Diário da Noite* em 12 de julho de 1960.

das obras ficcionais da autora, para citar o mais significativo romance *A paixão segundo G.H.*. O conto “A quinta história” reúne cinco histórias em uma (“Como matar baratas”, “O Assassinato”, “As Estátuas”, a quarta não nomeada e “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia” que não é contada) do livro *A Legião Estrangeira* (1964); em todas elas, as protagonistas são as baratas e o dizer inicial das narrativas é praticamente o mesmo: “começa assim: queixei-me de baratas” (p. 74, 75, 76). As quatro primeiras histórias têm uma sequência narrativa dependente uma da outra, na perseguição de como se livrar das invasoras à base de veneno, transformando-as em estátuas de gesso. Em “Para ratos...” o, conselho não se limita a matar porque, para a autora, “não compete” ao humano fazer isso, mas transferir a visita inconveniente a outros lugares.

“A conquista difícil de um amor”⁴, outro texto da coletânea, flerta com a cena narrativa do conto “Tentação”, do mesmo *A Legião Estrangeira*. No primeiro, a voz do narrador é em primeira pessoa e no segundo, em terceira.

Olhei para trás e vi, da esquina para a gente, um homem vindo com o seu tranqüilo cachorro puxado pela coleira. Só que havia no cachorro algo que não era cachorro. [...] E era quati mesmo, por Deus! [...] Era um quati que se pensava cachorro. [...] E se o quati fosse de súbito revelado o mistério de sua verdadeira natureza? [...] Bem sei, ele teria direito – quando soubesse – de massacrar o homem com o ódio pelo que de pior um ser pode fazer ao outro ser: adular-se a essência a fim de usá-lo.

4 No segmento “Entre Mulheres”, publicado em maio de 1977.

Eu imploro a esse quati que perdoe com bondade o homem. E que perdoe com muito amor. Antes de abandoná-lo para sempre, é claro (LISPECTOR, 2006, p. 133, 134).

A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina, acompanhando uma senhora, e encarnada na figura de um cão. Era um *basset* lindo e miserável, doce sob a sua fatalidade. Era um *basset* ruivo. [...] Mas ambos eram comprometidos. Ela com sua infância impossível, o centro da inocência que só se abria quando ela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada (LISPECTOR, 1999, p. 55, 56).

Os fragmentos dos textos não exemplificam o amor carnal entre um casal humano, como devia esperar o leitor pelos títulos. Antes, Clarice trata da suposta crise de identidade de um quati que, guiado por uma coleira pelo dono, faz quem o vê confundir-lo com cachorro. Portanto, adulterada a sua essência, apartado de si, o quati se sente da mesma forma que é visto, no corpo de um cachorro. Também aprisionado à sua natureza está o cão *basset* do conto “Tentação”; incapaz de se livrar da coleira imposta pela dona, atraído e é atraído pela menina na escada. Ruivos e escravos da sua condição estão o cão *basset* e a menina, além do quati, “vítimas do amor ruim”, como define a colunista Tereza Quadros. O amor centraliza os dois textos, a crônica e o conto. Os donos do quati e do cão amam errado porque aprisionam, criam um outro que não existe, o que torna difícil a conquista do amor que foge às descrições porque transcende. A busca pela identidade na crônica é personificada nas figuras dos animais para questionar o comportamento social: “Quantas pessoas não estão sendo

o que realmente são?” ou expor a angústia: “o quati só não percebe que o odeiam porque está vitalmente confuso. Eu sei, porque sinto ódio quando não me deixam ter a minha verdadeira realidade [qual?]. Fico vitalmente confusa e não perdô” (2006, p. 134, grifo nosso).

A composição dialógica existente entre os textos encomendados para o jornal e os contos de Clarice permitem indícios de uma escrita intencional. Nos textos curtos alheios aos conteúdos densos e nem tão arquitetados esteticamente nos moldes literários como nos contos ou romances, é possível encontrar a escritora Clarice Lispector no anseio desesperado pela atenção da leitora. Desconfortável, o tom de desabafo começa pelo título do antepenúltimo texto da coletânea de *Correio Feminino*, “Me dá licença, minha senhora”. Como se a escritora pedisse licença ao leitor para, dessa vez, tratar de assunto sério: a penosa arte de escrever literatura, assunto tantas vezes retomado em sua escritura. Ao revelar seus conflitos na forma de diário, Clarice se projeta na narrativa, inquieta e irritada em palavras repetidas como “raiva”, “ódio” e “cansaço”. A escritora, que não relia seus escritos após serem publicados e que era viciada em coca-cola, está presente explicitamente neste texto.

Mas estive numa reunião, poucos meses antes da morte de Guimarães Rosa. Ele disse que, quando não estava se sentindo bem, quando estava deprimido, relia trechos do que havia escrito. *Espantaram-se os presentes quando eu disse que detesto reler coisas minhas*. Alguém observou que o engraçado é que parece que eu não quero ser escritora. De algum modo é verdade, e não sei por

quê. Até ser chamada de escritora me encabula. [...] Então eu disse: adoro ouvir coisas que dão a medida de minha ignorância. *E tomei mais um gole de coca-cola. Não, não estou fazendo propaganda desta bebida, nem fui paga para isso.* [...] Guimarães Rosa então me disse uma coisa que jamais esquecerei: disse que me lia ‘não para a literatura e sim para a vida’. E citou frases e frases minhas, que ele sabia de cor e eu não reconheci nenhuma. Acho que sou mesmo meio esquisita, mas o que há de se fazer? (LISPECTOR, 2006, p. 146, 147, grifos nossos).

Por fim, encaminha a conversa à leitora e aos assuntos (in)corriqueiros da coluna: “Como se vê, isto não é uma coluna, é conversa apenas. Como vão vocês? Estão na carência ou na fartura? *E agora vamos falar de energia atômica, não custa nada um pouco de cultura*” (LISPECTOR, 2006, p. 147, grifo nosso). A ironia e o choque de realidade tão comumente apresentados em suas ficções se mantêm nas crônicas. O filósofo e pesquisador das obras de Clarice L., Benedito Nunes (1995) traduz em síntese sua escrita autoral:

Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao eu sem máscara, tendo como horizonte - existencial e místico, mas não mítico - a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa (NUNES, 1995, p. 155).

As *personas* de Clarice escondidas nos textos indizíveis dos jornais personificam diversas máscaras à escritora, escondida sob os pseudônimos das colonistas. Mas isso também pode representar perigo, afinal entender para Clarice pode ser ‘a prova do erro’.

1.3. CAIO FERNANDO ABREU: JORNALISTA A SERVIÇO DO POÉTICO

Por afrontamento do desejo insisto na maldade de escrever mas não sei se a deusa sobe à superfície ou apenas me castiga com seus uivos.

Da amurada deste barco quero tanto os seios da sereia.

Ana Cristina César⁵

Passados mais de vinte e sete anos da morte de Caio Fernando Abreu, muito se tem explorado suas obras nas universidades brasileiras e estudos acadêmicos no exterior. A relevância dessas pesquisas não se deu por acaso, posto que sua literatura avançou rapidamente para além dos limites canônicos instituídos literariamente desde de 1980 com o lançamento de *Morangos Mofados* (1982), livro de contos de maior alcance do público. Nascido em 1948, Caio F., como preferia assinar, herdou os pensamentos da geração pós-guerra. De espírito inquieto, procurou em Porto Alegre ponto de libertação crítica. Ingressou, em 1967, na UFRGS para cursar Letras e Artes Dramáticas e não concluiu nenhum, embora a relação afinada com os cursos o tenha acompanhado durante a vida profissional. No ano seguinte (1968), trabalhou como repórter da primeira equipe da revista *Veja* em São Paulo (ver anexo 1), e ainda atuou como redator das revistas *Manchete* e *Pais & Filhos, Pop*, além de editor das revistas *Leia Livros, A-Z, Nova* e *Isto É*. Colaborou

5 “Nada, esta espuma”, título do poema de Ana Cristina César. In: *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67.

nos órgãos de imprensa (alguns alternativos): *Suplemento Literário de Minas Gerais, Opinião, Movimento, Ficção, Inéditos, Versus, Paralela e Escrita*. Escreveu críticas teatrais na *Folha da Manhã* e crônicas nos jornais *Zero Hora* e *O Estado de S. Paulo*. A ausência de formação acadêmica não impediu o convite ao escritor de fazer parte também da primeira equipe de redatores do Caderno 2 do jornal paulistano, em 1986.

É pertinente ressaltar que, ao fim da vida, de volta a Porto Alegre (ou *Port Gay*, ironicamente nomeada nas cartas), Caio F. publica suas últimas crônicas para *O Estado de S. Paulo* e *Zero Hora*. Alguns desses textos compõem o corpus deste estudo na tentativa de averiguar a escrita considerada “tardia” na concepção crítica de Edward Said, discutida no próximo capítulo. Sua juventude na capital gaúcha (em meados da década de 1960) coincidiu com a geração que revolucionou a arte no mundo pelas performances. As revoluções culturais aconteciam simultaneamente de forma global, a representação da vida e dos ideais da época concretizam na produção artística, a inquietação dos jovens frente ao instituído, ao tradicional. Na concepção de Caio F., a arte não está apartada do homem, antes pode ser ferramenta de libertação.

A civilização está em crise. O homem desequilibrou a natureza. A natureza está reagindo. A arte, como produto do homem está em crise também. Acho que o homem não vai se destruir, não: vai reencontrar suas origens. Hoje toda arte é de transição. E sua função – da literatura – é alertar contra o perigo. Não um perigo específico, está entendendo? Mas o perigo de destruição do humano pelo homem (ABREU, 2005a, p. 351).

De retorno à memória cultural no Brasil, a ditadura militar, a cultura popular, os movimentos *hippies*, *beats* e *tropicália* (entre os tropicalistas Caetano Veloso, ídolo de Caio F. a quem dedica seu livro de maior repercussão pública, *Morangos Mofados*) estão presentes como marcas representativas de uma geração contestadora. Um marco diferencial, digamos assim, da escrita de Caio Fernando Abreu nesse período de “chumbo” no país é o reflexo da violência e as transformações ocorridas no sujeito. Enquanto alguns escritores centravam-se em contos, textos de narrações descritivas, o autor concentrava-se nas “novas” e nas “velhas histórias coloridas” de personagens presos ou quase zumbis da própria existência, entre a transição político-histórica da ditadura para a democracia. O mofo dos morangos, fruto frágil acumulado aos montes na rua (capa da 1ª edição do livro), pode ser comparado ao mofo humano, também abandonado à própria sorte, fragilizado pelo sistema e por sua condição existencial. No conto de mesmo título do livro, em uma aparente consulta rotineira ao médico, questionamentos nada otimistas surgem:

Caro senhor. Acendeu outro cigarro, desses que você fuma o dobro para evitar a metade do veneno, mas não é no cérebro que acho que tenho o câncer, doutor, é na alma, e isso não aparece em check-up algum.

Mal do nosso tempo, sei, pensou, sei, agora vai desandar a tecer considerações sócio-político-psicanalíticas sobre O Espantoso Aumento da

Hipocondria Motivada Pela Paranóia dos Grande Centros Urbanos (ABREU, 1995, p. 111)⁶.

No conto “Morangos mofados”, a personagem está em crise e ela é resultante da vivência numa metrópole ou “Pela Paranóia dos Grandes Centros Urbanos” (maiúsculas porque merecem atenção do leitor) e a sensação do estar doente na alma e não no corpo justifica a inquietude, a angústia. Inicialmente estigmatizado pela crítica por insistir em temas talvez não considerados ainda no contexto literário, o escritor jamais deixou de perseguir os ideais libertários, principalmente de consciência comportamental, na tentativa de libertar o homem de sua sina destruidora.

1.4. PEQUENAS EPIFANIAS: CRÔNICAS PARA ALÉM DOS JORNAIS

Referente ao texto que hipnotiza a atenção do leitor pela forma, Ítalo Calvino e seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) servem de referência para entender a estrutura da crônica de Caio Fernando Abreu. O crítico, em linhas introdutórias, faz um importante posicionamento sobre a concepção de

6 Todos os livros do Caio Fernando Abreu foram digitalizados e encontram-se disponíveis na internet, o que mantém fácil acesso e distribuição a quem opta ou não pode comprar livros, no Brasil ainda produto caro. As citações de *Morangos Mofados* ou de qualquer outro livro digitalizado e utilizados neste estudo serão informadas aos leitores com a seguinte palavra “digitalizado” entre parênteses. A distribuição gratuita dos livros é feita pela equipe Digital, encontrada na página virtual http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros.

literatura. Para ele, a literatura deve ser considerada “universal, sem distinções de língua e caráter nacional” (CALVINO, 1990, p. 9). A reflexão de Calvino abrange a arte como o todo e não a fragmenta com denominações “regionais”, “nacionais”, “feminina”, “masculina” etc. A literatura devem contemplar e atingir a todos sendo universal. Incomodado com a perda de “alguns valores literários” no milênio que se iniciaria, o autor propõe cinco elementos que compõem e deve preservar a estrutura literária, segundo ele. A primeira delas seria leveza:

[...] associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. [...] um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência (CALVINO, 1990, p. 28).

A leveza da linguagem em Caio Fernando Abreu acontece pelo poético; as figuras imagéticas aliam-se ao conjunto textual formando o todo. Especificamente no caso das crônicas, observa-se a figura do anjo frequentemente como protetor, puro, aquele que guarda nos instantes de aflição. A leveza, dessa forma, caracteriza-se pela imagem angelical capaz de voar e pelo formato de “cartas”, escrita em trânsito que chega ao leitor proporcionando certo grau de intimidade com as narrativas.

Rapidez

O segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em zigzagues que corresponde a um movimento ininterrupto (CALVINO, 1990, p. 48).

A economia narrativa é um dos elementos da crônica. A publicação em jornal exige que sua forma seja breve e concisa, ao mesmo tempo em que expressa o assunto elaborado esteticamente. Seria condensar o texto, um trabalho preciso e exato com a palavra. Em Caio F., a escrita fragmentada é observada em toda sua prosa. As constantes frases incompletas, ininterruptas são escapes do subjetivo, ofertado ao leitor, que decide, muitas vezes, sobre o fim das personagens ou do desfecho narrativo.

Exatidão

Um projeto de obra bem definido e calculado [...] uma linguagem que seja mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (CALVINO, 1990, p. 72).

Visibilidade

[...] é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impositação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás (CALVINO, 1990, p. 105).

Por fim, a multiplicidade que “substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo” (CALVINO, 1990, p. 132). Na breve formulação de sínteses do pensamento de Calvino, tomamos como

material das crônicas, o livro *Pequenas Epifanias* (1996[2006])⁷, que preenche as definições acima mencionadas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. Publicado três meses após a morte do autor gaúcho, o livro frustra, em partes, a tentativa de Caio F. de destruir seus textos antes de morrer. A coletânea reúne crônicas publicadas no jornal *Zero Hora* e *O Estado de S. Paulo* entre 1986 e 1995, sendo a última crônica “No dia em que Vargas Llosa fez 59 anos”, inédita, publicada somente em livro.

A composição dialógica existente entre a crônica e o conto, ou entre a crônica e o diário, particulariza fortemente a escritura de Caio Fernando Abreu. Em *Pequenas Epifanias*, “as especificidades literárias” apontadas por Calvino se encontram nas crônicas epifânicas do livro. Lançadas nos jornais em diferentes anos, os textos se segmentam em movimento circular para compor o todo. A multiplicidade ocupa as temáticas num conjunto de vozes da persona construída pelo autor nos textos curtos, porém singulares na forma e no conteúdo de representação.

Citamos anteriormente, por identificação literária, como a composição das crônicas de Clarice Lispector (escondida por personas nomeadas) pode ligar às obras ficcionais da escritora, havendo um diálogo estabelecido entre os textos “menos elaborados e inofensivos” (crônica) e a ficção (contos e novelas). No caso de Caio F., podemos optar por esse viés

7 A primeira edição de 1996 foi lançada pela Editora Sulinas, porém utilizamos aqui a edição de 2006 da Editora Agir, que relançou os livros do escritor.

de relação entre as obras/textos na comprovação de como as crônicas publicadas em jornais servem de rascunho⁸ no projeto literário do escritor.

Porém será mais proveitoso para o recorte deste estudo, relacionar as crônicas entre si, ou seja, ligando-as umas às outras no movimento que compõe o todo, a mesma temática ou a continuidade dela.

Uma consideração importante no que diz respeito à relação clariceana acontece acidentalmente no ingresso de Caio F. no exercício das letras, inicialmente na imprensa. Ainda muito jovem, quando se mudou para Porto Alegre, o escritor publicou seu primeiro conto na revista feminina *Cláudia*, “Príncipe Sapo”, na seção “A arte de ser mulher” (aí se assemelha aos textos de Clarice em colunas parecidas dos jornais em que trabalhou). Interessante que mesmo o nome da seção não foge tanto das colunas das décadas de 1950 e 1960, destinadas ao público feminino e que Clarice estava habituada a publicar. O texto de Caio F. não trata de dicas de beleza e nem de comportamento, sua escrita já pende para o intimismo e o complexo de solidão de suas personagens; a protagonista está em busca do amor e se apaixona pelo professor de piano, o desenrolar do conto não é otimista, sem *happy end*.

8 Nomeio rascunho não no sentido pejorativo da folha em branco na tentativa de construir ideias que serão jogadas fora por serem incompletas ou desconexas, mas no sentido além do epistemológico de ser um esboço, uma primeira redação que servirá de base para compor outros textos, conscientes de que a crônica é objeto especificamente literário.

Em *Pequenas Epifanias*, dividimos alguns temas que se repetem nas crônicas, um levantamento superficial para enfim haver a reunião de dois núcleos fundamentais que particularizam o estilo da escrita tardia, a sequência de textos que abordam o estado inquieto do autor nas crônicas. Sobre a política: “Divagações na boca da urna”, política é exercício de poder, poder é o exercício do desprezível. Desprezível é tudo aquilo que não colabora para o

[...] enriquecimento do humano, mas para a sua (ainda) maior degradação (O Estado de S. Paulo, 19/11/1986, p. 49); ‘Hamburgo, 11 de outubro de 1994’ Caro senhor presidente eleito Fernando Henrique Cardoso: [...] Nos últimos dias, li nos jornais europeus que o senhor foi eleito sem necessidade de um segundo turno. Não votei no senhor. [...] Por favor, não nos decepcione. É grande nossa esperança, senhor presidente. E falo não como escritor ou jornalista, mas como brasileiro comum (O Estado de S. Paulo, 16/10/1994, p. 115, grifo nosso).

Sobre o amor: “Extremos da paixão”: Não, meu bem, não adianta bancar o distante: lá vem o amor nos dilacerar de novo [...] Pois como já dizia Drummond, “o amor car(o, a), colega esse não consola nunca de núncuras” (O Estado de S. Paulo, 8/7/1986, p. 30, 32); “Quando setembro vier”: PS – Andaram falando que minhas crônicas estavam tristes demais. Aí escrevi esta, pra variar um pouco. Pois como já dizia Cecília/Mia Farrow em **Rosa púrpura do Cairo**: “Encontrei o amor. Ele não é real, mas que se há de fazer? A gente não pode ter tudo na vida...” (O Estado de S. Paulo, 27/8/1986, p. 38, 39); “Anotações insensatas”: De onde vem essa iluminação que chamam de **amor**,

e logo depois se contorce, se enleia, se turva toda e ofusca e apaga e acende feito um fio de contato defeituoso, sem nunca voltar àquela iluminação? (O Estado de S. Paulo, 22/4/1987, p. 65, grifo do autor); “Sugestões para atravessar agosto”: Para atravessar agosto ter um amor seria importante, mas se você não conseguiu, se a vida não deu, ou ele partiu – sem o menor pudor, invente um. Pode ser Natália Lage, Antônio Bandeira, Sharon Stone, Robocop, o carteiro, a caixa do banco, o seu dentista. Remoto ou acessível, que você possa pensar nesse amor nas noites de agosto, viajar por ilhas do Pacífico Sul, Grécia, Cancún, ou Miami, ao gosto do freguês (O Estado de S. Paulo, 6/8/1995, p. 173); “Pequenas Epifanias”: Há alguns dias, Deus – ou isso que chamamos assim, tão descuidosamente, de Deus – enviou-me certo presente ambíguo: uma possibilidade de amor. Ou disso que chamamos, também com descuido e alguma pressa, de amor. E você sabe a que me refiro (O Estado de S. Paulo, 22/4/1986, p. 21).

Sobre a palavra que se cria no papel ou o árduo processo de criar, a crônica “Anotações Insensatas”: Não muito confuso, assim confrontado com sua explícita incapacidade de lidar com. A palavra não vinha. Podia fazer mil coisas a seguir. Mas dentro de qualquer ação, dentes arreganhados, restaria aquela sua profunda incapacidade de lidar com (O Estado de S. Paulo, 22/4/1987, p. 66); “No dia em que Vargas Llosa fez 59 anos”: Na manhã do dia em que Vargas Llosa fez 59 anos em Porto Alegre, acordei bastante cedo e nem li jornal nem nada, fiquei desde logo tentando escrever, tanta coisa atrasada [...] e de

repente era depois de meio-dia e eu estava tonto de fome e fui almoçar sem ter escrito nada. [...] e eu estava começando a me sentir tão, mas tão cansado que concordei com tudo, saí pensando droga, não posso mais voltar aqui, e vim embora continuar tentando escrever (ABREU, 2006, p. 202, 203). O cronista concentra conteúdo, cenas comuns do cotidiano e poesia na matéria da crônica, considerada sabidamente por Antonio Candido (2002) como “gênero difícil”.

A crônica tem algo de repolho que vira flor. Parte do detalhe cotidiano e chega à poesia, à moral, à política. Mas há de ser com jeito, quase como quem não quer: se a intenção reponta clara demais, a crônica fica ruim ou escapa à sua natureza. É artigo, é ensaio. Por isso um gênero difícil, sob a aparente facilidade (CANDIDO, 2002, p. 208).

A facilidade ou a simplicidade atribuída à linguagem da crônica não é por unanimidade contemplada no caso de Caio Fernando Abreu, porque seus textos de jornal exigem do leitor tanto quanto seus livros. A reiteração e continuidade de temas são constantes no ato de escriturar crônicas, contos, romances e novelas. Seria o movimento da escrita, os textos “como partes de um só conjunto ou de uma mesma obra”, como o é na literatura de Clarice Lispector, na percepção crítica de Benedito Nunes (1995, p. 151). Exemplificamos essa relação de Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu com fragmentos das crônicas para, de certo modo, atingir a compreensão do processo de criação, sendo a repetição um dos elementos que constituem a produção literária de Caio F. Entender esse recurso torna-se essencial para a abordagem do conceito de *estilo tardio*, ensaios do crítico Edward Said.

Atentos a esse ponto de consideração, o da linguagem em trânsito que configurará na escrita tardia do escritor, propomos apresentar as crônicas que dialogam com as “cartas para além dos muros”, após sintetizar sobre o que seria o *tardio*. Antes, esclarecemos as definições dos conceitos de autobiografia e autoficção.

1.5. AUTOBIOGRAFIA E SUAS NUANÇAS

[...] quando você escreve, tem sempre uma história que não pode ser contada, entende, que é basicamente a história, a história da nossa intimidade, a nossa história pessoal. Essa história ela não consegue ser contada. Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou (Ana Cristina Cesar)⁹.

A ambiguidade e a indefinição são constantes em meu trabalho. Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada e ninguém. Por isso, recuso-me a ser encaixado nesse rótulo, não quero me encaixar em nenhuma prateleira. Já fui visto como beat, depois como autor psicológico, depois como autor gay. Acho tudo isso uma bobagem (Caio Fernando Abreu)¹⁰.

Hervot e Savietto (2009), ao tratarem do estudo histórico da origem da autobiografia, citam o crítico francês Georges Gusdorf, defensor do surgimento do gênero nos primeiros séculos da era cristã, em que o foco do pensamento humano se dirigia para o plano religioso e não mais para o universo (*cosmos*).

9 CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-198.

10 Caderno 2, 9.12.1995 *apud* BARBOSA, p. 28.

Dessa forma, a escrita de si seria um ato de confissão perante Deus. Na literatura, as *Confissões* de Santo Agostinho (século IV d.C.) são um exemplo, no qual se observam traços de culpa do autor em instante de confissão, diferente da obra seguinte. *Ensaíos*, de Montaigne, também se enquadra em autobiografia, porém se distancia pelo conteúdo narrativo, não mais culposo. Para Gusdorf, essa obra prima difere da agostiniana pelo fato “de tomar a si mesmo, usando uma vida cotidiana sem glória, como matéria de sua obra. O autor do livro é o assunto do livro” (Gusdorf *apud* Hervot; Savietto, 2009, p. 27).

Sob aspectos conceituais, esclarecemos alguns pressupostos levantados sobre a autobiografia por Philippe Lejeune que desenvolveu, em 1975, *O pacto autobiográfico* (*Le pacte autobiographique*), um estudo que especifica e aponta os problemas teóricos desse gênero. Consciente da sua complexidade, o autor apresenta algumas possíveis definições. O interesse de Lejeune pelo autobiográfico parte do seu papel de “leitor contemporâneo que tenta achar uma ordem em uma massa de textos *publicados*, cujo tema comum é contar a vida de alguém” (LEJEUNE, 1996, p. 13, grifo do autor). O estudioso verifica que há “uma série de oposições entre os diferentes textos”, fazendo-o classificá-la inicialmente como:

[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade (LEJEUNE, 1996, p.14)¹¹.

11 Tradução livre de Márcia C. R. C. Marques, do original: [...] Récit rétrospectif em prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.

De explicação aparentemente simples, a autobiografia assume compromisso com a realidade e se mostra inconsistente em vários aspectos, alguns apontados pelo próprio Lejeune em seu estudo. Segundo o crítico francês, a autobiografia consiste numa tríade que envolve o autor, narrador e personagem, pressupondo que haja relação de identidade entre eles. Na perspectiva da identidade entre autor, narrador e personagem, Lejeune esclarece que há duas maneiras de serem estabelecidas: *implicitamente* ou pela *maneira explícita*. Na primeira, os títulos devem estar em primeira pessoa, que remete ao nome do autor. Na segunda, o nome do narrador-personagem deve ser igual ao nome do autor na capa do livro. Philippe Lejeune (1996) elenca alguns pré-requisitos para agregar à autobiografia um conjunto de quatro categorias que a especifica mais amplamente:

1. *Forma da linguagem*:
 - a. narrativa;
 - b. em prosa.
2. *Assunto tratado*: vida individual, história de uma personalidade.
3. *Situação do autor*: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.

4. *Posição do narrador:*

- a. identidade do narrador e do personagem principal;
- b. perspectiva retrospectiva da narrativa (LEJEUNE, 1996, p.14)¹².

Dessas categorias, Lejeune detecta alguns problemas referentes ao que ele nomeia de “gêneros vizinhos” da autobiografia, aqueles que não preenchem todas as condições das classificações acima: “memórias: (2), biografia: (4 a), romance pessoal: (3), poema autobiográfico (1 b), diário: (4 b), auto-retrato ou ensaio: (1 a e 4 b)” (*idem*, p. 14, 15). Dessa maneira, o crítico pretende estabelecer limites no que se refere ao gênero autobiográfico na tentativa de frear a banalização do conceito, principalmente pela crítica literária que insiste em caracterizar a produção ou o conjunto da obra de muitos escritores como exclusivamente autobiográfica, os contemporâneos do século XX e XXI estão entre os avaliados. Veremos adiante o porquê não denominar a literatura de Caio F., o escritor deste estudo, como unicamente autobiográfico.

A narrativa introspectiva presente na escrita de Caio F. faz jus ao seu significado, a escrita da reflexão do íntimo e

12 Tradução livre de Márcia C. R. C. Marques, do original:
 Forme du language : a.) récit
 b.) en prose.
 Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité.
 3.) Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur. 4.) Position du narrateur :
 a.) identité du narrateur e du personnage principal,
 b.) perspective rétrospective du récit (LEJEUNE, 1996, p.14).

das suas experiências. Introspecção, palavra de origem latina *introspectum*, corresponde à ação de olhar para o interior. Nesse sentido, da reflexão íntima, as quatro cartas-crônicas de Caio F. parecem atender mais ao “gênero vizinho” diário (*journal intime*) do que especificamente se enquadrar na definição e em todas as categorias autobiográficas, desenvolvidas por Philippe Lejeune (1975).

De acordo com Remédios (1997, p.14), “o diário íntimo diferencia-se da autobiografia quando se observa a perspectiva de retrospectão, pois há menos distância temporal e espacial entre o *eu*, o *vivido* e o registro desse vivido pela escrita”. De escrita epistolar, as narrativas seguem o propósito da linearidade de um tema, na sequência próxima do diário, havendo uma interlocução com o leitor, expressa claramente em algumas crônicas. Não ocorre nas “cartas” uma “perspectiva retrospectiva” (4 *b*), porque os acontecimentos da realidade empírica do autor (*eu*) são praticamente sincrônicos com a escrita (o *vivido*) das crônicas.

Por não preencher completamente as quatro categorias apontadas pelo crítico francês, utilizar a autobiografia para caracterizar a escrita do cronista através das quatro “cartas para além dos muros” exige cuidados. É importante lembrar os diversos problemas teóricos concernentes ao texto autobiográfico, sendo necessária uma classificação mais sistemática, na insistência teórica de Lejeune. Em entrevista ao jornal paraense *O liberal*, em 1990, Caio F. demonstra insatisfação quanto à questão do “rótulo” literário. O escritor é

enfático ao responder a pergunta (pré) estabelecida de uma afirmação do jornalista: “Até onde sua literatura é autobiográfica?” (*apud* BARBOSA, 2010, p. 75):

A minha literatura não é autobiográfica. Eu acho que há sempre uma grande confusão, nesse sentido. Eu vivi, graças a Deus, o sonho hippie, profunda e sonhadamente, e isso me enriqueceu demais. Mas não fui apenas eu, uma geração inteira viveu. E acho que isso é redutor, porque vivi também o movimento punk, os anos 50, o movimento beatnik, o existencialismo... No momento em que a minha literatura tem uma marca forte de contracultura, ela fatalmente está marcada por este tipo de experiência (*ABREU apud* BARBOSA, 2010, p. 75).

A denominação “autobiográfica” feita pelo escritor se refere às classificações tão comumente perseguidas pela crítica literária brasileira no intuito de definir a qual classificação enquadrava-se o seu projeto estético. Talvez o incômodo do escritor o tenha feito lembrar da persistência da indústria cultural (livrarias e crítica) em nomear suas prateleiras com indicativos de “literatura gay” ou “literatura feminina”, no caso de Clarice Lispector, caracterizando de forma preconceituosa e diminutiva a literatura desses escritores.

A contracultura, a AIDS, as relações homoafetivas, o *pop art*, a música, o cinema, o teatro, as ambientações urbanas, o amor e a solidão são temáticas recorrentes na produção literária de Caio F., sendo o que particulariza a composição de suas crônicas, contos, poemas, romances, textos críticos e inclusive peças de teatro. A ligação com a cultura contemporânea de sua geração, meados do século XX, agrega à literatura brasileira

uma nova linguagem, situando-a entre intertextualidades artísticas. Um exemplo desse fenômeno é a tradução, na medida em que é possível o leitor conhecer escritores estrangeiros da perspectiva crítica do tradutor, o que acontece, por exemplo, com Carson McCullers, havendo entre os contos da escritora americana certa identificação com os contos do escritor brasileiro, ocorrendo então a intertextualidade.

Nesse sentido, a escrita de si compõe cada livro de Caio Fernando Abreu. Suas obras representam um tempo, uma especificidade de sua produção, ao mesmo tempo em que trata de temas recorrentes, há a diversidade da abordagem pela linguagem. Sem apartar da experiência humana, os textos transitam em movimento circular através dos mesmos temas. A *Aids*, tratada mais adiante, é um exemplo de repetição, sem mudar o foco de persistência em dizer, provocando crítica e reflexão à realidade. Embora a literatura do autor seja marcada por traços autobiográficos, não convém designá-la somente por essa lente nem filiar a escrita do autor a um estilo ou gênero únicos.

1.6. AUTOBIOGRAFIA *VERSUS* AUTOFICÇÃO: (IN)DEFINIÇÕES

Em contrapartida à conceituação autobiográfica de Philippe Lejeune (1996), ao dizer que não havia, até então, um romance em que o personagem era também o autor, além

de outros elementos classificatórios, o crítico francês Serge Doubrovsky rebate com a publicação de *Fils* (1977), primeiro romance autoficcional, definindo um novo conceito: autoficção. Ora, se a autobiografia se preocupa com as minúcias das histórias e com a realidade, a autoficção atenta-se para um recorte dessa realidade, portanto, próximo das crônicas de Caio Fernando Abreu. Lembramos que a ideia não é definir se as “cartas para além dos muros” enquadram-se em autobiografia ou autoficção, pelo contrário, há nas narrativas um direcionamento tanto autobiográfico quanto autoficcional. Imbricar os dois gêneros torna-se mais interessante do que estabelecer e definir um só para a produção do autor.

Como lembra a poeta carioca Ana Cristina César (amiga e escritora na lista das preferências de Caio F.), “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou”, o procedimento estético a transforma em literatura, não mais relato descritivo ou cronológico de fatos reais, tão somente. Segundo Doubrovsky (1977), o ato de narrar sobre si é ficcionalizante, o que torna a autoficção um gênero híbrido, pois mistura realidade e ficção, no mesmo plano narrativo. Para Eurídice Figueiredo, professora e pesquisadora da UFF (Universidade Federal Fluminense), citando Philippe Vilain, a autoficção deixa lacunas no texto com uma intenção:

Outro aspecto importante seria a questão da linguagem: em seus textos os espaços brancos interrompem a continuidade discursiva, o que demonstra que a sintaxe tradicional não é mais possível. Assim, Doubrovsky considera que *quem*

faz autoficção não narra simplesmente o desenrolar de fatos, preferindo antes deformá-los, reformá-los através de artifícios (VILAIN apud FIGUEIREDO, 2010, p. 92, grifo nosso).

Caio F. se utiliza desses “artifícios” para compor as crônicas, reformando ou deformando o processo narrativo, o que gera expectativa no leitor à espera da sequência dos textos. Identificando-se na primeira pessoa (eu), o autor tenciona por não revelar de imediato o motivo da afirmação inicial: “alguma coisa aconteceu comigo” (ABREU, 2006, p. 106). Antes, prefere compartilhar sobre o instante da escrita, na tentativa “de dizer que escrever significa mexer com funduras” (ABREU, 2006, p. 106), numa emergência solitária partilhada com o leitor do Caderno 2 do jornal. Nesse aspecto, o pacto autobiográfico de Lejeune acontece, porque define a relação do autor com o leitor.

1.7. O AUTOR E O LEITOR: A ESCRITA EM MOVIMENTO

Michel Foucault (2006, p. 268), ao tratar da “função autor”, refere-se à escrita como “um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora”, em constante via de movimento. A evolução do ato de narrar é a mesma da milenar narrativa oral, de contar apreendendo o que se encontra ao redor. O filósofo francês pondera que a ideia de escrever para viver e adiar a morte faz do processo narrativo

um jogo, estabelecido entre o autor, o texto e o leitor. Relembra a coragem de Shehrazade (*As mil e uma noites*) e a escrita ligada ao sacrifício da vida. O fio sedutor das histórias interligadas uma a outra seria a mágica dessas narrativas, tricotando num amarramento criativo e instigante. Certamente, gerava expectativa e êxtase em quem ouvia; se a morte surgia como ameaça, a palavra seria a salvação.

Na linguagem das crônicas, há os espaços em branco porque, dito anteriormente, a proposta de Caio F. parece ser a de estabelecer um jogo, um conjunto de narrativas que se interligam para compor a unidade, o corpo final. No entanto, ao que parece, o conjunto compõe-se também pelas cartas enviadas dos leitores do Caderno 2 para o autor¹³.

Para Antonio Candido (2006, p. 83), a literatura é “um sistema vivo de obras”, sendo que obra, público e autor estão interligados; o último atua como “termo inicial desse processo

13 Em visita ao Acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS, PUC-RS, em abril de 2010, pude transcrever manualmente trechos de cartas dos leitores dos anos de 1994 e 1995 que abordavam os temas das crônicas-cartas. Por falta de tempo, infelizmente não li todas as cartas disponíveis no acervo, mas completei a leitura das de 1995 e partes das de 1994, anos em que se concentraram maior número de correspondência recebida. Na leitura das cartas de 1995, detectei alguns aspectos concernentes a esse módulo de escrita que dimensiona bem essa expectativa do próximo texto, quinzenalmente publicado no jornal, e assegura o pacto estabelecido entre o autor, a escrita e o leitor. Não pretendemos aqui expor todas essas impressões, porque nosso foco não se centra tão somente em autor-leitor, mas sistematizar essa relação através dos textos publicados via jornal e algumas cartas enviadas ao escritor faz-se necessária. A leitura das cartas dos leitores só foi possível através de muita insistência, além de ofícios e conversas com a coordenadora do acervo, isso porque não é mais permitido visitas de pesquisadores como o era quando o acervo estava na UFRGS. A pedido da família, algumas cartas, documentos foram “preservados”, não abertos mais ao público, segundo a professora responsável pelo material.

de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo”. Não é nosso foco enveredar para o caminho da recepção dos textos aqui trabalhados, mas nos pautamos nessa consideração do crítico brasileiro a fim de esclarecer essa relação, no caso específico das crônicas, ater-se às respostas dos leitores significa também compreender a circulação literária e a obra em movimento. Candido (2006) frisa sobre a importância do público para o autor:

[...] o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. [...] Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos. Por isso, todo escritor depende do público (p. 84, 85).

Caio Fernando Abreu recebeu em 1995 um maior número de cartas (de acordo com a contagem dos anos de 1990 – 1995, realizadas em pesquisa na DELFOS) de leitores aflitos e apaixonados, preocupados com sua saúde. O autor, por sua vez, respondia ao carinho via outras crônicas ainda no jornal *O Estado de S. Paulo*, ao considerar os leitores como um dos “anjos”. Dessa forma, o pacto era mantido à base literária. Abaixo, alguns trechos das correspondências dos leitores que tinham como assunto as “cartas para além dos muros”.

**CARTAS DOS LEITORES
ACERVO DE CAIO FERNANDO ABREU –
DELFOS PUC/PORTO ALEGRE-RS**

**Carta de Dra. Maria Regina D. Yoshino
06 de setembro de 1995**

‘Querido amigo Caio, há muito penso em escrever a você pra lhe contar que você é ‘o querido amigo de todas as manhãs frescas de domingo!’ [...]

Nós, seus leitores, aqui do outro lado do jornal somos o seu espelho, então pensei, por que não contar a você sobre sua imagem refletida? [...] Confesso que fiquei muito apreensiva com aquela sua tosse, você está melhor? [...] Pra você ver que existe uma troca muito grande entre o escritor e seus leitores!

Carta de Almut Warneke Leinenwebersh
15/10/1994

'[...] Queria expressar o meu grande respeito por sua franquesa com que você escreve e fala da sua infecção. [...] meu marido brasileiro que faleceu nesse dia 8 há um ano. Ele também era homossexual e estava com Aids. Ele também escrevia – na maioria poemas'.

Carta de Leila Astrini Raso
10/01/1995

'[...] Você que sabe escrever de forma tão leve e tão intensa. Sabia que não estava bem. Percebi antes das duas últimas cartas, já qdo a Paris, por vezes, você escrevia coisas tão estranhas e existenciais. Acho que você pressentia. E fico pensando, estranha esta química entre o escritor e o leitor de sua obra. Hoje, mais feliz, porque volto a te encontrar aos domingos, estou adorando a sua nova fase, alegre, computadorizada; amei a história do anjo; adorei ser especial para você, como devem ter adorado tantos outros leitores'.

Carta de Isabel Vieira
20/02/1995

'[...] Na primeira carta para Além dos Muros, adivinhei a verdade. Na segunda, tive certeza. E ainda assim torci mais quinze dias para ter entendido tudo errado, que as luzes se acendendo sobre o viaduto não fossem as da Dr. Arnaldo, quanto malditos viadutos há em São Paulo? A terceira Carta nos derrubou sobre o sofá, sem vontade de sair para

nenhum lugar. Mas por pouco tempo. Porque desde então uma fé absoluta tomou conta de nós, uma certeza de que a vida pode mais, é maior, esse vírus de science fiction há de ser domado. Para isso te mandamos todo dia muita energia, amor, força e bons pensamentos. Você está escrevendo ainda melhor, achamos. Ficou mais próximo’.

Carta de Ana Paula
21/02/1995

“[...] por que sempre que a sua ausência me aflige, eu ligo pro Caderno 2, e peço informações sobre a sua saúde, mas não se preocupe, o meu amor é doce”.

Carta de Juliano Spyer
14/03/1995

“A ‘carta’ parecia ter sido escrita para mim. Dizia: você. E eu respondia em pensamento... Desde aquele dia acompanho suas cartas quinzenais. Mas faltava responder: estou vivo, bem, a vida... segue [...] Uma das crônicas-cartas, não gostei muito. Não me lembro qual. A única de todas, meio confusa”.

O caráter dialógico das crônicas estabelece um laço íntimo com o leitor. Na primeira carta, a de Maria Regina, essa relação ou “troca” é reafirmada ao contar sobre si, seu cotidiano, sua vida como “imagem refletida” do autor. Dividir experiências pelas confissões epistolares faz leitor e autor se aproximarem, sendo a linguagem das cartas a amiga fiel que os une. Ao tratar Caio F. como “querido amigo”, a leitora sente-se à vontade para perguntar preocupada sobre sua saúde, “você está melhor?”. A segunda carta, do alemão Almut, é muito significativa porque divide a experiência nas mesmas condições do autor, sendo a mais próxima do tema das crônicas, afinal, o marido do leitor

era brasileiro, homossexual, “escrevia poemas” e também fora vítima da Aids. Leila Raso, na terceira carta, destaca que sabia das condições emocionais do cronista que parecia “pressentir” o que viria de crônicas publicadas, antes e entre as “cartas”, e escritas durante a temporada na Europa, sendo duas as que marcam essa inquietude bem observada pela leitora: “Existe sempre alguma coisa ausente” (3/4/1994) e “A fúria dos jovens e a paz dos velhos” (17/4/1994). Ainda sobre essa mesma correspondência, destacam-se as crônicas: “Até que nem tão eletrônico assim” (13/11/1994), pela fase “computadorizada” do autor, e “Segunda carta para além dos muros” (4/9/1994), com referência aos “anjos” leitores. Desses textos, extraímos trechos de cada um, respectivamente, para confirmar o pacto entre autor e leitor.

Pego o metrô, vou conferir. Continua lá, a placa na fachada da casa número 19 do Quai de Bourbon, no mesmo lugar. Quando um dia você vier a Paris, procure. E se não vier, para seu próprio bem guarde este recado: alguma coisa sempre faz falta. Guarde sem dor, embora doa, e em segredo (‘Existe sempre alguma coisa ausente’ *apud Pequenas Epifanias*, 2006, p. 102, grifo nosso)¹⁴.

Pode ser tão doce a França, sabia? [...] Na partida, ganho um presente: os poemas de Ryokan, monge budista zen do século XVIII. Desde então leio e releio este poema – no livro, em japonês e inglês – que tento precariamente traduzir para o português e deixar para vocês como outro presente, para que pensem em Helen Lane: (‘A fúria dos jovens e

14 A placa que o cronista se refere é a exposta em frente à casa da escultora Camille Claudel na França, em que se lê “Il y a toujours quelque chose d’absent qui me tourmente”, na tradução de Caio F. “Existe sempre alguma coisa ausente que me atormenta”. O trecho faz parte de uma carta de Claudel para Rodin em 1886, dados da própria crônica.

a paz dos velhos' *apud Pequenas Epifanias*, 2006, p. 104, grifo nosso)¹⁵.

Estou me sentindo o próprio Robocop. Pois não é que ganhei um microcomputador de presente? (Até que nem tão eletrônico assim. *apud Pequenas Epifanias*, 2006, p. 124, 125).

Nem tão celestiais assim, esses anjos. [...] Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. [...] Lá embaixo, uma rede de asas ampara nossa queda ('Segunda carta para além dos muros' *apud Pequenas Epifanias*, 2006, p. 109, 111, grifos nossos).

As cartas das leitoras Izabel Vieira e Ana Paula contam uma história, são mãe e filha. Ana Paula revela que a aproximação com a literatura do escritor foi movida pela mãe, Izabel, que a presenteou com um dos livros do escritor. As duas enviam cartas separadas, ambas explicitamente fãs, se mostram comovidas e solidárias à condição de sofrimento descrita nas crônicas. Uma delas afirma, inclusive, ligar para o jornal para se informar sobre a saúde do cronista. Não só de elogios são escritas as cartas dos leitores, o último leitor mencionado no quadro diz não ter gostado de uma das crônicas-cartas, considerando-a "confusa". Percebemos, então, que o ato de criação desse gênero possibilita a interação do eu (autor) com o outro (leitor) e a ligação é pela palavra movimentando-se.

15 O cronista relata a visita à casa de Helen Lane, tradutora de grandes nomes da literatura latino-americana como Vargas Llosa, Octavio Paz, García Márquez entre outros. O poema de Ryokan é traduzido por Caio F. do inglês para o português como presente ao leitor do jornal. Segue o poema traduzido:

*Pensar viagens toda noite me leva
a um pouso diferente mas o sonho que sonho é sempre o mesmo:
um lar.*

ESTILO TARDIO **SEGUNDO EDWARD SAID**

O conceito de estilo tardio, atualizado pelo intelectual palestino Edward W. Said (1935-2003), é resultado de cursos e palestras realizados a partir do ano de 1990 na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, onde atuou como professor. Said não terminou o conjunto de ensaios, pois faleceu vítima de leucemia em 2003. A consciência da morte fez com que o crítico acelerasse seu processo de trabalho, mas não houve tempo para todos os propósitos de finalizar introdução, agradecimentos e mesmo o livro de ensaios que ele pretendia concluir até dezembro de 2005. Estilo tardio é publicado postumamente com edição para o português em 2009. O editor e amigo Michael Wood e a viúva do crítico, Mariam C. Said, concluíram o livro, esclarecendo detalhes de finalização na introdução.

Edward Said é conhecido pelo labor com a escrita acadêmica, pelos discursos políticos e pela bandeira simbólica de protesto que sustentava em defesa do Oriente. Dedicou-se à palavra como forma de crítica social, literária e cultural. Professor de Literatura Comparada na Universidade de Columbia - EUA, foi também pianista e conhecedor da música clássica,

versou com competência sobre música, literatura e outras artes. Said demonstra, pelos sete ensaios, o porquê é considerado um dos mais importantes intelectuais da atualidade.

Esclarecemos que o conceito tardio não é criação de Said, fora antes apontado pelo filósofo Theodor Adorno sobre o Estilo tardio de Beethoven (1937). Na nova versão, o crítico palestino analisa obras de artistas (escritores, cineasta, músicos, intérpretes da música, compositores) que se aproximam da morte e qual os sentidos e significados dessa linguagem para a composição da produção artística de cada um. Alguns nomes como Mozart, Beethoven, Jean Genet, Lampedusa, Luchino Visconti, Glenn Gould, Konstantinos Kaváfis e o próprio Adorno são citados por Said como referências ao conceito de tardio, retomado em vários momentos dos sete ensaios.

No *Estilo tardio* sobre Beethoven, Adorno, ao escrever sobre a “Missa solemnes”, afirma que “se perdeu aquela harmonia entre o sujeito e as formas musicais, que tornara possível alguma coisa afim à ingenuidade” (*apud* SAID, 2009, p. 110), conforme retomado por Said:

A tese de Adorno está baseada em duas considerações: primeiro, que a obra do jovem Beethoven é um todo vigoroso e orgânico, ao passo que no período tardio se torna mais extravagante e excêntrica; segundo, que o velho Beethoven, diante da morte, percebe que sua obra comprova (nas palavras de Rose Subotnik) que ‘nenhuma síntese é concebível’, apenas o resquício de uma síntese, o vestígio de um indivíduo humano dolorosamente sabedor da totalidade, e portanto da sobrevivência, que lhe escapou para sempre’ (SAID, 2009, p. 31).

Edward Said, ao tratar das produções finais do compositor Verdi, nas obras “Otelo” e “Falstaff”, explica que o músico exprime o caráter oposto a Beethoven, “não exatamente um espírito de sábia resignação, mas antes uma energia renovada, quase juvenil, atestando a apoteose do poder criativo do artista” (SAID, 2009, p. 27). Priorizamos, em *Estilo Tardio* (2009), o primeiro ensaio, “Oportuno e o tardio”, por tratar especificamente da definição do conceito que nos interessa. Said classifica o estilo como uma forma de “senescência e sobrevivência concomitantes” (SAID, 2009, p.155). Ocorre nesse processo uma inquietação que impulsiona para o que o crítico chama de “um novo idioma”.

Vou me concentrar em grandes artistas que, no fim de suas vidas, criaram um novo idioma para sua obra e pensamento – algo que chamarei de estilo tardio. [...] Mas o que dizer de obras tardias que não são feitas de harmonia e resolução, mas de intransigência, dificuldade e contradição em aberto? E se a idade e a doença não produzirem a serenidade de quem diz ‘estarmos preparados é o que importa’? [...] Gostaria de explorar a experiência de um estilo tardio que tem a ver com uma tensão despida de harmonia ou serenidade (SAID, 2009, p. 26, 27, grifo nosso).

A “tensão despida de harmonia ou serenidade”, requisito do estilo tardio para Said, é facilmente detectada pelo leitor das quatro “cartas para além dos muros”, de Caio Fernando Abreu, pois, nas narrativas, o efeito confessional perturba por tratar de um episódio da vida pessoal do escritor, ao mesmo tempo em que a linguagem escapa à poeticidade, ao devaneio, ou seja, ficção e realidade se imbricam, tornando

possível o conteúdo das “cartas”¹⁶- crônicas. A forma como a doença (Aids), as projeções imagéticas, as referências artísticas (algumas interagem com o conteúdo das crônicas) e a morte são descritas nas crônicas parecem provar uma “contradição”, bem como em outros textos (contos e romance) que tratam dos mesmos temas. A oposição discursiva sobre a Aids, por exemplo, se justifica sob dois caminhos possíveis para a abordagem do assunto tão recorrente; o primeiro caminho persuasivo: a leitura do escritor no viés de espectador crítico que observa o que ocorre ao seu redor e escreve, portanto, o tratamento direciona ao outro, vítimas do vírus desde a descoberta da doença e sua chegada ao Brasil (a crônica “A mais justa das saias”).

O segundo caminho, a Aids na visão da persona do escritor doente, a descrição e o posicionamento do tema adquirem caráter confessional, é a experiência sendo narrada do vivido (as quatro “cartas para além dos muros”). Essa contradição da forma de retratar o mesmo assunto está associada à tensão totalmente despida de harmonia para se tornar visceral, angustiante, um corte na carne para quem escreve (autor) e para quem lê. Não se pode tomar o segundo caminho pelo viés da narrativa explicitamente autobiográfica até porque, como enfatiza o próprio autor: “O escritor é sempre fraudulento. Eu parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens” (ABREU, 1995, p. 259).

16 As quatro cartas para além dos muros constituem quatro crônicas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1994 e 1995. Ligadas entre si, as “cartas” se completam no mesmo dizer, analisaremos mais adiante.

De volta à crítica de Said, a composição tardia no caso de Beethoven, por exemplo, abandona a serenidade técnica, pressupondo uma estética musical inquietante se comparada a composições precedentes ao seu estilo tardio. A proposta do livro de ensaios é apresentar as divergências de produção de obras dos artistas em relação às produzidas ao fim de suas vidas e se podem estabelecer comparações estéticas entre elas, “a noção de tardio abrange a fase terminal da vida humana” (SAID, 2009, p. 33). O interesse é pela “tensão entre o que se representa e o que não se representa, entre o articulado e o silenciado” (SAID, p. 2009, p. 19), dessa forma, o enunciado tem maior relevância, ou seja, medida a tensão caminha para a escrita pulsante. O “silêncio” nas duas primeiras “cartas para além dos muros” não representa a ausência do dizer, ao contrário, expressa sentidos ou sugere reticências pelo não dito. A palavra percorre no caminho da dúvida do leitor, mas também esboça uma compreensão ainda indizível nas duas primeiras crônicas. A subjetividade no esclarecimento de Adorno (2009),

Não deixa atrás de si mais que fragmentos, e comunica-se, à maneira de um código, apenas através dos espaços em branco de que se livrou. Tocada pela morte, a mão do mestre libera as massas de material a que costumava dar forma; os rasgos e fissuras, testemunhos da finita impotência do eu confrontado com o ser, são suas últimas obras (*apud* SAID, 2009, p. 30).

O estilo tardio faz parte e, ao mesmo tempo, está à parte do presente. São poucos os artistas e pensadores capazes de levar seu ofício tão a sério a ponto de perceber que também ele envelhece e deve enfrentar a morte, sem poder recorrer senão

à memória e aos sentidos em decadência. Adorno afirma, a propósito de Beethoven, que o estilo tardio não admite as cadências definitivas da morte; nele, ao contrário, a morte aparece como refração, como ironia. E, contudo, a ironia maior está em que, na solenidade opulenta, fraturada e de algum modo inconsciente de obras como a *Missa solemnis* ou os ensaios de Adorno, a condição tardia – como tema e como estilo – acabe sempre por nos falar de morte (SAID, p. 2009, p. 44).

A escrita de Caio Fernando Abreu se localiza à sombra de uma subjetividade pungente, mesmo em produções que antecedem essa condição tardia. Segundo Adorno (2009), a morte nas obras tardias é representada como alegoria, porque o estilo tardio não se justifica somente pela morte iminente do artista; isso diminuiria a obra de arte, porém, não poderia deixar de ser um fator que alterasse o processo de criação pela urgência da escrita. Assim, a associação entre as temáticas propostas repetidamente em sua literatura serve para entender em que medida a linguagem se movimenta e como esse trajeto que chegará às crônicas-“cartas” respondem à escrita de urgência.

O mesmo vale para todas as obras tardias, em que uma escrita densamente polifônica, da espécie mais difícil e abstrusa, se alterna com o que Adorno chama ‘convenções’, procedimentos retóricos percebidos como arbitrários, como trilos ou *appogiature*, que não parecem se integrar funcionalmente à estrutura (SAID, p. 2009, p. 30).

A polifonia do conjunto de “cartas” forma diferentes sentidos, significados. A linguagem faz um movimento direto e metafórico para dizer. A construção imagética, os devaneios poéticos do cronista oscilam com descrições palpáveis do

cotidiano, da realidade. A terceira crônica-“carta” é a única que difere em nível de linguagem das outras três. A mensagem adquire tom confessional e a proposta epistolar tem realmente sentido, um pacto estabelecido entre a persona do autor e milhares “de asas” que amparam a queda.

A insistência em escrever é assunto das quatro crônicas, a ideia de salvação pela escrita, de ver na linguagem sua heroína comprova mais uma vez que o escritor se ampara na palavra como forma de exílio. No papel, sempre se encontra o seu lugar. E no mesmo material em branco, matéria do artista, o sentido de urgência se fortifica. Fernando Arenas, no ensaio “Utopia da alteridade: conceitos na história e ficção brasileira e portuguesa”, dá conta de exemplificar essa relação da escrita com a proximidade da morte e como a obsessão do tema pode se tornar consciente na literatura desses escritores.

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

com a morte surge mesmo sem estar consciente de sofrer de uma doença terminal) (Arenas *apud* BARBOSA, 2008, p.19, grifos nossos).

Abrimos um parêntese na consideração de Arenas no sentido da “obsessão” da morte, que o ensaísta atribui à Clarice Lispector. Caio Fernando Abreu também persistia no tema. A relação com a morte é familiarizada em alguns contos, morrer é solução, alívio diante da condição insustentável de existir; não morrer pode representar punição às experiências-limite das personagens. A morte torna-se na escrita de urgência bem mais que alegoria, ela faz parte do processo criativo do escritor, no entendimento de que estar consciente da morte faz da escrita *tardia* uma condição aceitável, irremediável diante do tempo.

2.1. A INQUIETUDE *TARDIA* PELAS “CARTAS”

Il y a toujours quelque chose d’absent qui me tourmente

(Frase de uma carta escrita por Camille Claudel a Rodin, em 1886)¹⁷

Caio F. dizia caminhar à margem da literatura brasileira: “Na minha obra aparecem coisas que não são consideradas material *digno, literário*” (ABREU *apud* BESSA, 2006, p. 6), provocava. No entanto, em 1990, então “fora da roda”, ele passa a adentrá-la de forma tão sinuosa que talvez nem se

17 “Existe sempre alguma coisa ausente que me atormenta”. Tradução de Caio Fernando Abreu. In: *Pequenas Epifanias*, 2006, p. 101.

desse conta da visibilidade conquistada como escritor no país onde tantas vezes voltava para “energizar-se”. Exatamente no primeiro ano dessa década (1990) é lançado *Onde Andará Dulce Veiga?*, vencedor do Prêmio APCA de melhor romance do ano. Publicado 19 anos após o primeiro romance, Caio F. apresenta amadurecimento literário comparado com o anterior, *Limite Branco* (1970), escrito aos 19 anos. No segundo romance, o misto narrativo reúne no mesmo palco textual: cinema, teatro, poesia e música. Um projeto antigo do escritor, o livro só se concretizou porque a profissão de jornalista é abandonada por um tempo a fim de se dedicar exclusivamente ao novo livro, *Onde andará Dulce Veiga?*.

A década de 1990 foi de fato significativa para o escritor, intensa para a crítica e para o meio acadêmico, que começaram a reconhecê-lo inserindo o conteúdo de seus livros como fonte de estudos e resultando na amplidão de publicações no Brasil e no exterior. *Onde Andará Dulce Veiga?* estreou significativamente o escritor no mercado internacional, com várias traduções e lançamentos pela Europa, com a presença física de Caio F., ora para falar sobre o romance ora para palestrar sobre literatura brasileira, acompanhado de outros nomes como Ignácio de Loyola Brandão e Sérgio Sant’Anna.

Preocupado com as publicações póstumas, Caio F., extremista que era, queimou alguns de seus textos inéditos (BESSA, 2002), embora em *Ovelhas Negras* (1995, p. 3, 4) tenha afirmado não pertencer “àquele tipo histórico de escritor que rasga e joga fora”, antes, reuniu e publicou o que “pareceu “melhor”, mas esse

“melhor” por vezes é o “pior”. Caio Fernando Abreu, então, um nômade da linguagem, não se inscreve na literatura contemporânea tão somente como cronista, mas sim porque transitou pelos estilos literários com a competência de um escritor experiente. Mais conhecido pelos contos, publicou também romances, poemas, peças teatrais, traduções e crônicas.

Interessar-se pela produção tardia, aquela que se instaura no fim da vida dos artistas, estimula as questões pertinentes na contemporaneidade no que se refere à linguagem. Nesse sentido, Said direciona para o caminho da significação dessa linguagem, explorada no que classifica o “terceiro grande campo de problemas” e o que constitui o assunto de seu livro:

[...] o período final ou tardio da vida, a decadência do corpo, a falência da saúde ou qualquer outro fator capaz de, mesmo numa pessoa jovem, levar ao fim da vida (SAID, 2009, p. 26).

É aqui nosso ponto de referência: a escrita densa à beira da morte e a tensão estabelecida entre o escritor e a linguagem. Observar os elementos externos (vida do autor) tão somente, como se bastasse para inserir uma visão autobiográfica dos textos, não justifica a pesquisa, mas serão por esses elementos que postularemos as significações dessa escritura. Tecer diálogo com outras crônicas, além das “cartas para além dos muros”, publicadas no mesmo período e no mesmo livro póstumo *Pequenas Epifanias*, para perceber a relação temática entre os textos. Publicadas num intervalo quinzenal entre uma “carta” e outra, as crônicas pulsam pela emergência em dizer,

pela necessidade de expressar o que angustia, o que desconforta o narrador.

No livro de memórias *Fora do Lugar* (1999), Said declarou: “Acho que nunca tive medo consciente de morrer, mas tomei consciência da falta de tempo” (SAID, 2009, p. 17, introdução). A falta de tempo para produzir livros planejados é também a angústia de Caio F. que mergulhou na linguagem como lugar de exílio, já que o termo “tardio” é considerado, segundo Said, “uma forma de exílio”. Para o jornalista Eduardo Socha, em resenha para a *Revista Cult* (2009), o estilo tardio está diretamente ligado a “uma postura criativa”:

O estilo tardio não é o coroamento de uma vida de produção intensa destinada a finalmente encarar a proximidade da morte, não é a consequência madura de um pensamento satisfeito nem o acordo subjetivo com as normas sociais e estéticas estabelecidas de sua época. Ao contrário, é *antes uma postura criativa* que, afastada das tradições e ‘intolerante ao tom afável e oficial’ de época abandona o preceito da expressividade e inibe toda possibilidade de síntese. As obras tardias, contraditórias e não reconciliadas com as obras anteriores ‘constituem uma forma de exílio’, como defende Said, *um exílio radical que obriga à evasão do tempo* (Cult set 2009, grifos nossos).

O sentido de exílio apontado no livro de Said remete às crônicas-“cartas” porque são inscritas de impressões do presente, ao mesmo tempo em que estão apartadas dele pela linguagem poética. A urgência solitária da escrita confessional e a leitura também solitária das crônicas possibilitam essa forma de “exílio radical que obriga à evasão do tempo”, tendo como único compromisso “escrever”.

A única coisa que posso fazer é escrever - essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever (ABREU, 2006, p. 108).

Após a publicação de *Onde andaré Dulce Veiga?*, Caio Fernando Abreu dedica-se às crônicas no Caderno 2 dos jornais *Zero Hora* e *O Estado de S. Paulo*. Publicadas inicialmente no *O Estado de S. Paulo* e depois em livro, *Pequenas Epifanias* (1996), “Primeira carta para além do muro”; “Segunda carta para além dos muros”; “Última carta para além dos muros”; “Mais uma carta para além dos muros” (21/8/1994, 4/9/1994, 18/9/1994, 24/12/1995, respectivamente, datadas todas no dia de domingo) marcam um período da vida do escritor e apresentam temáticas desde a descoberta do vírus HIV à reflexão metafísica da morte.

A analogia utilizada pela palavra “carta” (escrita que tem um destinatário) possibilita um jogo de imagens com os espaços físicos descritos pelo narrador (ora muros brancos do cemitério visualizado ora muros do hospital, lugar onde escreve seus últimos textos) e o destinatário, o leitor do Caderno 2: “Acho que serão capazes de levar esta carta até depois dos muros que vejo a separar as grades de onde estou daquelas construções brancas, frias” (ABREU, 2006, p.107).

Nas duas primeiras “cartas” (“Primeira carta para além do muro e Segunda carta para além dos muros”) há, um silenciamento do tema central, pois não esclarece o que tenciona

o narrador. As crônicas caminham pelo pulsar da palavra, pela linguagem poética, resultando assim no efeito estético. A linguagem inovadora das crônicas de Caio F. atende as funções apontadas por Antonio Candido (1992), porque, ao mesmo tempo em que procura atingir emocionalmente o leitor, questiona os comportamentos sociais. Nesse aspecto, o crítico afirma que a crônica “não apenas entra fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social” (1992, p. 13). No ano de 1994, o autor já ocupava seu espaço no cenário da literatura brasileira contemporânea, e é quando opta por declarar nas crônicas ser portador do vírus HIV, tornando, dessa forma, fragmentos narrativos autobiográficos. Nas “cartas”, há a ruptura do texto para uma escrita intensa e poética que se destaca pela inquietude, tensão e epifania.

Enumerada inicialmente em três “cartas”, a coletânea parece encerrar, mas o leitor é surpreendido mais de um ano depois pela publicação de “Mais uma carta para além dos muros” (24/12/1995). Nesta, a linguagem epifânica se instaura fortemente, o narrar do encontro com a morte. Epifania, expressão repetida neste estudo, faz referência ao título da primeira crônica de *Pequenas Epifanias* (2006), que leva o mesmo nome. Na contracapa, as preparadoras de texto Luciana Paixão e Valéria Sanalios adiantam o sentido da expressão, “epifania é a expressão religiosa empregada para designar uma manifestação divina. Por extensão, é o perceber súbito e imediato de uma realidade essencial, uma espécie de iluminação. As crônicas de Caio Fernando Abreu retêm

essa qualidade, levam o leitor a enxergar, como um clarão, verdades bem escondidas”. Já na definição poética de Caio F., as pequenas epifanias são:

Miudinhas, quase pífias revelações de Deus feito jóias encravadas no dia-a- dia. Era isso – aquela outra vida, inesperadamente misturada à minha, olhando a minha opaca vida com os mesmos olhos atentos com que eu a olhava: uma pequena epifania. [...] Atrás das janelas, retomo esse momento de mel e sangue que Deus colocou tão rápido, e com tanta delicadeza, frente aos meus olhos há tanto tempo incapazes de ver: uma possibilidade de amor. Curvo a cabeça, agradecido (ABREU, 2006, p. 22, 23).

O “inefável”, como dizia Hilda Hilst, a eterna busca por Deus ou aquilo que está longe do alcance dos olhos se resume nas “Pequenas Epifanias”. Essa crônica publicada em 22/4/1986 trata da “palavra sagrada”: amor. E é também a que arquiteta a proposta de Caio F. nesse livro de crônicas, as miudinhas revelações da vida. Epifania no estado contemplativo de iluminação, detalhes pífios da vivência e da impossibilidade amorosa. Na leitura, identifica-se uma ação de encontro descrito pelo narrador, afinal são “os olhos”, a “face”, o “colo quente” do outro em processo de conquista, paquera, que terminaria como o (des)encontro em “Tentação”, conto de Clarice Lispector, lembrado na crônica.

[...] encontro de uma menina ruiva, sentada num degrau às três da tarde, com um cão basset também ruivo, que passa acorrentado. Ele para. Os dois se olham. Cintilam, prometidos. A dona o puxa. Ele se vai. E nada acontece (ABREU, 2006, p. 22).

A impossibilidade da concretude do amor é explicitada pelo narrador na justificativa de que “Seria preciso forjar climas, insinuar convites, servir vinhos, acender velas, fazer caras. Para talvez ouvir não” (ABREU, 2006, p. 22). Os instantes epifânicos se dão tanto no conto quanto na crônica.

2.2. SER A PALAVRA

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. [...] Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro.

Clarice Lispector. A hora da estrela.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. [...] Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler ‘distraidamente’.

Clarice Lispector. A Legião Estrangeira.

Queria tanto poder usar a palavra voragem [...] Queria sentir, tão dentro, tão fundo que quando ela, a palavra, viesse à tona, desviaria da razão e evitaria o intelecto para corromper o ar com seu som perverso. A-racional, abismal. Não me basta escrevê-la – que estou escrevendo agora e sou capaz de encher pilhas de papel repetindo voragem voragem voragem voragem voragem voragem sete vezes ao infinito até perder o sentido e nada mais significar – não é dessa forma que eu a desejo [...]. Eu quero sê-la, voragem.

Caio Fernando Abreu. Pequenas Epifanias.

Se o desejo era ser voragem, sorvido, devorado pela palavra, o pedido é atendido nas duas primeiras cartas-crônicas. O narrador persegue um tema que perturba intensamente, corroído pela palavra que o cerca, intimida, tenta descrever os sentidos por meio da subjetividade. O não-dizer é um jogo pactual estabelecido entre o escritor e a linguagem, a palavra, essa quimera que foge às definições simplistas dos dicionários e se liberta no texto. Irremediável, a palavra é matéria prima do escritor, e, assim como Lispector, Caio F. escrevia para adiar a morte. Em “Primeira carta para além do muro”, a escrita confessional desde a linha inicial (primeira pessoa) antecipa a tensão do narrador.

A leitura dos textos (duas primeiras cartas) confunde o leitor porque não esclarece a inquietude, a epifania, mas cria uma tensão entre a linguagem e o querer dizer, num jogo discursivo próprio da literatura intimista do autor.

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela [...] É com terrível esforço que *te escrevo*. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras - como Clarice, feito Pessoa. *Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora* (ABREU, 2006, p. 106, grifos nossos).

Na tentativa de definir a escrita que “dói” fisicamente, o narrador refere-se à escritora norte-americana Carson McCullers. Caio F., tradutor do livro *A balada do café triste* (1951[2009 no Brasil]), apresenta, por meio da nota introdutória, a escritora e nela identificam-se paralelos em relação aos escritores e à escolha

de referencialidade, que não está presente aleatoriamente na crônica. Os escritores demonstram em seus textos, tanto pela experiência pessoal quanto pela insistência em escrever, a dedicação e o compromisso com a palavra, com a literatura.

Delicada aquarelista de uma linguagem feita de semitons, Carson McCullers publicou este livro em 1951, com apenas 34 anos. Depois de 3 anos, com três outros livros publicados, estava com o lado esquerdo do corpo paralisado. Até sua morte, em 1967, com 50 anos de idade, usou apenas um dos dedos para escrever à máquina, coisa que só conseguia fazer deitada e com terríveis dores. Quem sabe daí – do ato de criação indissolúvelmente ligado à dor física – ela tirou seu extraordinário poder de compreensão para com as deformidades humanas (ABREU, 2009, p. 7).

Mesmo sem ainda saber do que se trata a “coisa estranha”, o leitor percebe que a crônica caminha para um acontecimento marcante e intenso porque dois grandes nomes da literatura universal são citados no texto, Clarice Lispector e Fernando Pessoa, conhecidos pela densidade poética em seus textos/versos. Escrever para os dois escritores significava “mexer com funduras”, com o mais profundo da existência, exprimir o inexplicável, o que perturba. Logo, tratar da Aids (um dos temas mais presentes em suas obras) faz questionar ou “vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor” (BARTHES, 2006, p. 20, 21) ou mesmo refletir, filosofar ou poetizar sobre a dicotomia vida/morte, o que não é específico somente nas últimas crônicas de Caio F., visto que são tratados em seus outros textos de ficção.

A recorrência das mesmas temáticas e de referências artísticas e literárias são frequentes em praticamente todos os textos de Caio F. Um exemplo disso é a repetição do tema da Aids. Em 1987, o autor publica a crônica “A mais justa das saias”, em que discute em linhas gerais o preconceito da sociedade em torno do vírus, pois o associam aos homossexuais: “eu já ouvi – e você certamente também – dezenas de vezes frases do tipo, ‘bicha tem mais é que morrer de aids’” (ABREU, 2006, p. 59). A linguagem explícita dessa crônica difere da subjetividade das “cartas” de 1994-1995, visto que, no texto de 1987, o narrador desmonta, confronta as ideologias dominantes pela escrita direta para compor o texto crítico, provocando uma tensão no âmbito do discurso narrativo que se volta para o leitor. Parece transparecer na escrita uma tensão dialética entre o eu e o mundo, resultando no que o narrador chama de “saia justa”. Embora nossa perspectiva não se centralize no tema da Aids, é necessário incluí-la nas nossas reflexões, pelo diálogo textual no momento em que transita tanto nas crônicas como nos contos, cartas e romance.

Citamos alguns textos de Caio F. que dialogam com as crônicas sobre a Aids, os contos: “Dama da noite”, “Noites de Santa Teresa” e “Linda, uma história horrível”, publicados em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988); o segundo e último romance *Onde andaré Dulce Veiga?* e a novela “Pela noite”, publicada no livro *Triângulo das águas* (1983). Esta novela “pode ter sido uma das primeiras narrativas a abordar o tema da doença no Brasil”, segundo afirma o pesquisador Marcelo Secron Bessa (1997, p. 51).

Nas prosas ficcionais, a Aids é permeada de metáforas, o narrador raramente nomeia a doença, sendo necessário um leitor atento capaz de perceber o discurso crítico que cerca as narrativas. A leitura minuciosa dos contos deve ser a mesma nas crônicas da coletânea de “cartas”, porque o narrador persegue uma linha poética e filosófica no dizer, no descrever sentidos, na subjetividade. Em *Onde andará Dulce Veiga?* o objetivo foi explorar diretamente o tema, segundo o próprio autor: “É importante dizer que Dulce Veiga já é um romance sobre a Aids. O narrador talvez seja soropositivo e Márcia [personagem do romance] também é. É uma história de amor entre dois contaminados” (ABREU *apud* SECRON, 1997, p. 96). Em “A mais justa das saias” (1987), a linguagem é informal e Caio F. apresenta ao leitor uma discussão acerca do vírus e critica o que denomina de “aids psicológica” (que entendemos como o preconceito da sociedade brasileira em torno da doença e da homossexualidade), um tabu social levado a público pela crônica no jornal.

Em 1995, Marcelo S. Bessa entrevistou o escritor e ele lhe declarou o desejo de escrever um livro de contos que contemplasse a temática da AIDS. Faltou tempo para que concretizasse essa intenção, por isso, o pesquisador intitula sua dissertação de mestrado (publicada posteriormente) de *Histórias Positivas: A literatura desconstruindo a AIDS* (1997), em homenagem ao livro que Caio F. gostaria de ter escrito. O livro de Secron contribui para essa pesquisa porque sua abordagem em torno da AIDS é pelo viés da literatura de Caio F.

O processo de escritura do autor, tanto nos contos, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* quanto nas crônicas, proporciona uma forma de entender sua escrita que transita pela linguagem direta e subjetiva.

A crônica, antes arquivada em jornais e, portanto, esquecida, recebe reedição em livro, mantendo atual a escrita intimista de Caio F. que explora pelas linhas, palavras que remetem aos sentidos da existência, da solidão. O cronista, através do texto publicado em jornal, critica, instiga o leitor, questiona acerca de questões que permeiam o meio social. Nas “cartas”, a visão crítica do narrador difere das crônicas anteriores, como “A mais justa das saias”, citada acima. Mesmo que cite nomes de amigos ou artistas, vítimas do vírus no final da década de 1980, a linguagem é de quem está fora do discurso crítico. A experiência ou o elemento externo pode ser considerado pelo fato de o escritor ser portador do vírus HIV/Aids, por isso, a diferença da abordagem.

Ao silenciar inicialmente nas duas primeiras crônicas, o narrador parece deixar a dúvida no ar, dizer ou não o que o aflige, o que tenciona. A cada crônica, o leitor desvenda o mistério da escrita confessional, e aos que conheciam o escritor certamente se surpreenderam com a confissão, podendo quem sabe ter investigado a outras fontes para de fato descobrir se a confissão do narrador tratava especificamente do escritor Caio Fernando Abreu. A intenção do autor em começar nomeando a primeira crônica como “primeira carta” sugere o propósito de sequência que acarretaria em diálogos narrativos, sendo que

cada crônica dependeria de outra num processo de interligação quanto à linearidade do tema. Quando já não se espera mais nenhum texto, pelo terceiro ser nomeado de a “última carta”, surge “Mais uma carta para além dos muros”, sendo esta a mais densa. O narrador descreve o encontro com a morte e a linguagem adquire tom poético e filosófico de questões pertinentes quanto morrer e renascer. A quarta “carta” tem relação com o Natal por ser publicada no dia 24 de dezembro, por isso, o narrador direciona sua condição reflexiva sobre a morte e dicotomiza com o nascimento de Jesus Cristo.

A poeticidade das crônicas instaura-se para muito além do descrever, possibilitando o mistério no jogo de dialogismo que o escritor estabelece. O estilo da escrita de Caio F. tem resquícios explicitamente identificáveis com a escritora Clarice Lispector, principalmente pelas frases incompletas, transparecendo aquele tom de “que” vago, perdido antes do ponto final, mas que ressurge na frase seguinte na tentativa de completar o sentido.

Uma turvação, uma vertigem. Uma voragem, gosto dessa palavra que gira como um labirinto vivo, arrastando pensamentos e ações nos seus círculos cada vez mais velozes, concêntricos, elípticos. [...] *Disso que me aconteceu, lembro só de fragmentos tão descontínuos que.* Que - não há nada depois desse que dos fragmentos - descontínuos (ABREU, 2006, p. 106, 107, grifo nosso).

Ora, se o poeta é um ser de linguagem e, portanto, faz da linguagem seu meio de (re) criação, nessas crônicas a densidade poética aflora, sendo a leveza e a rapidez das

“cartas” elementos constitutivos: “a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta” (CALVINO, 1990, p. 32). Calvino (1990) direciona a proposta da leveza como necessidade à escrita literária: “[...] a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver” (p. 39, grifo nosso).

Nesse sentido, encontramos nas crônicas uma escrita leve que, de certo modo, compensaria esse “peso do viver” apontado pelo crítico. Há leveza nos elementos, nas figuras descritas. Assim como o poeta Leopardi, o narrador das crônicas de Caio F. utiliza imagens como a repetição da figura do anjo, por exemplo, para representar sentidos, significados, associando a figura à proteção e à beleza. O anjo na narrativa tem conotação metafórica ao compará-lo a amigos, familiares, e mesmo funcionários do hospital, o local físico de onde escrevia seus textos.

No caminho do inferno encontrei tantos anjos. Bantos, revoadas, falanges [...] Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes. Recolhem as asas e esfregam o chão, trocam lençóis, servem café, enquanto outros medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre. Já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall, notícias da noite (onde todos os anjos são pardos), recados de outros anjos que não puderam vir por rebordosa, preguiça ou desnecessidade amorosa de evidenciar amor (ABREU, 2006, p. 109).

Da experiência vivida à descrição simbólica, Caio F. perpassa sensações físicas pela palavra, “bandos, revoadas, falanges”. O Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* é uma coluna dos domingos, reservada para assuntos culturais, de entretenimento, arte, crítica de literatura, teatro, música e cinema. A linguagem dessa seção deve ser descontraída, precisa ocupar-se da leveza e da rapidez para atender as expectativas do receptor: o leitor dessa página específica do jornal espera encontrar um texto leve, rápido. Narrar como Sheherazade é encadear linearmente as narrativas para não se perder o encanto, o interesse curioso na espera de novas histórias.

Desse modo, os textos seguem na continuidade das ideias propostas inicialmente pelo cronista, de coletânea de “cartas” ou crônicas descritivas sobre o estado físico e psicológico do narrador. É preciso esclarecer que o escritor Caio Fernando Abreu descobriu ser portador do vírus HIV em 1994 e morreu em fevereiro de 1996. Essa escrita confessional nas crônicas é identificada pelo leitor atento, porque é pela linguagem que essa relação autor - narrador é esclarecida. Há essa identificação, por assim dizer, biográfica inclusive quanto aos nomes de amigos e conhecidos do escritor citados nos textos, em sua maioria também vítimas do vírus e personagens reais do meio literário e cultural.

2.3. A MORTE COMO REDENÇÃO

*“Amanhã à meia-noite volto a nascer” (Crônica:
Mais uma carta para além dos muros)*

Publicada na véspera do natal de 1995, “Mais uma carta para além dos muros” finaliza a coletânea das quatro “cartas”. Na crônica anterior a essa, explicitada “a coisa estranha” (descoberta do vírus HIV pelo narrador) e o sofrimento físico explorado, o narrador revela o árduo processo da escritura persistente, apesar do corpo não corresponder a essa dedicação, para lembrar a “primeira carta”: “Pois é no corpo que escrever me dói agora” (ABREU, 2006, p. 106). “Mais uma carta para além dos muros” reflete sobre a morte, personificada por meio de figuras mitológicas, humanas, como as divas do cinema, atrizes da televisão, escritoras, cantoras: Simone Signoret, Irene Papa, Anna Magnani, Fernanda Montenegro, Adélia Prado, Jeane Moreau, Anouk Aimée, Marguerite Duras, Vanessa Redgrave¹⁸. Durante o percurso textual, o narrador dialoga com certo “Alguém- Ninguém” que participa da narrativa visualizando outras divas para também fazer suas próprias comparações: “Alguém - Ninguém entusiasma-se com o glamour dessas comparações. Cala-se, olho parado divaga em outras imagens, outras divas. Nem ouve mais, eu continuo a contar” (ABREU, 2006, p. 199). “Alguém - Ninguém” pode referir-se ao leitor virtual que participa da crônica.

18 Vanessa Redgrave protagonizou a versão cinematográfica do conto de Carson McCullers, *A balada do café triste*, interpretando a protagonista, Srta Amélia.

O encontro ora otimizado pela “beleza” ora assustador pelo “horror” em relação à morte, confronta-se com a ideia de aceitação. O narrador, convencido de que estava no fim da vida, relembra ou reage, como aponta Calvino, “ao peso do viver”. A imagem construída da morte remete a um ser que ao mesmo tempo se confunde com o estado físico do narrador-paciente, sob um prisma poético para falar de dor.

Nas pupilas dela, desmesurados buracos negros que a qualquer segundo poderiam me sugar para sempre, para o avesso, se eu não permanecer atento - nas pupilas dela vejo meu próprio horror refletido. [...] Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas o meu horror, mas o horror e a beleza de tudo que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano (ABREU, 2006, p. 199 – 200).

A morte pelo seu avesso, a beleza descrita em expressões como “cara viva” e “linda” particularizam a escrita de Caio F. e a insere entre as crônicas produzidas no final do século XX. A linguagem realiza-se pela fantasia, devaneio, “coma artificial da morfina”, descrita na última crônica. Ao fim desta “carta”, a perspectiva centra-se na redenção, o narrador relembra o significado do Natal. O renascimento é tanto da figura de Jesus Cristo, pela cerimônia milenar, quanto do narrador que, frente à morte, renasce. Na véspera da comemoração universal, o narrador relembra o tema da ressurreição.

Amanhã à meia-noite volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura. Que sejamos doces com nossa mãe Gaia, que anda morrendo de morte matada por nós. Façamos um brinde a todas as coisas

que o Senhor pôs na Terra para nosso deleite e terror. Brindemos à Vida - talvez seja esse o nome daquele cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos (ABREU, 2006, p. 201).

Da mesma forma que o escritor francês Hervé Guibert, em seu livro *Para o amigo que não me salvou a vida* (1990), Caio F. preparou “cartas” ao leitor. O escritor brasileiro deixa impressões na literatura brasileira pela forma de criação literária, pela maneira como abordava temas até então não discutidos. Suas narrativas geralmente estavam ligadas à cultura de massa, às referências artísticas, à arte pop, aos marginalizados, bêbados, travestis, drogados, “positivos”, corpos dissidentes e até então à margem das grandes cidades.

As referências artísticas presentes nos textos de Caio F. são recorrentes e se caracteriza como um dos elementos de sua escrita. A maioria dos nomes citados pelo escritor tem relação direta com o texto, pois sugerem diálogos narrativos e são essenciais para se estabelecer ligações intertextuais. Essa renovação da linguagem como função da literatura contemporânea interliga-se com a cultura, com as personalidades públicas da arte, conhecidas pelo leitor participante do texto e do meio cultural. Atentas à relação entre o cronista e o leitor, Flora Bender e Ilka Laurito (1993, p. 76, 77) afirmam que “o cronista aproveita seu espaço para confidências, como se o leitor fosse um amigo. E o tom intimista é uma das armas para o sucesso do gênero”. O processo de publicação semanal das crônicas permitia ao escritor prolongar temáticas críticas,

como acontece em outros textos publicados entre uma “carta” e outra, ainda no mesmo jornal paulistano, porém, é importante esclarecer que esse detalhe é observado pelos leitores com “uma atitude atuante”, segundo Fantinati:

[...] um novo modelo de comunicação, solicitando do receptor *não uma postura empática e efetivamente identificadora com o texto, mas uma atitude atuante e interveniente no ato da leitura*. Resulta essa nova atitude receptora da contradição em que se fulcra o texto, organizada conscientemente pelo autor no modo de formar a obra (FANTINATI *apud* PINTO, 2006, p.151, grifo nosso).

A *atitude* do receptor, apontada por Fantinati, é indispensável na leitura das cartas- crônicas de Caio F.; sem atentar para a sequência das narrativas, o leitor perde-se da abordagem postulada e esclarecida na terceira “carta”. A linguagem simples, leve e harmoniosa da crônica, descrita por alguns críticos, difere-se da escrita de Caio F. porque a linguagem caminha para o desconfortável, pois questiona e inquieta. A camada aparente do enunciado não tem a mesma importância da enunciação, o intrínseco, a estranheza do discurso, o texto na sua perplexidade é mais instigante. Pensar no modo de representação, nesse sentido, é observar o efeito estético nas escrituras.

A etimologia da palavra crônica (*chronos*) está diretamente ligada ao tempo e logo se associa à rapidez com que deve ser escrita e publicada pela rotatividade semanal de diferentes temas e autores nos jornais. O tempo desse processo textual é o elemento organizador, porque se insere por meio

da objetividade discursiva. Para Davi Arrigucci Jr. (1987), esse tempo é o centro da narração através da “memória” dos acontecimentos. Em “A mais justa das saias”, a memória do narrador se remete aos amigos (personalidades artísticas), vítimas da Aids, proporcionando certa veracidade crítica que não mais metaforiza, mas direciona claramente para o “fruidor”, na definição de Roland Barthes (2006).

Caio Fernando Abreu confronta as ideologias dominantes na sociedade por meio da crônica ao “plasmar elementos não-literários: paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são matéria – prima do ato criador” (CANDIDO, 1969, p. 34) para compor o texto literário. Na crônica, a linguagem aparentemente solta e direta provoca uma tensão dialética. Nos contos do autor que abordam a Aids, a linguagem subjetiva impera pela metáfora, enquanto nas crônicas a linguagem tende a ser mais discutida abertamente. O diálogo entre as narrativas (contos- crônicas) que tratam sobre o vírus contribui para a compreensão do processo de criação do escritor, na medida em que comparamos as diferentes abordagens. A “reiteração temática” é frequente na literatura de Caio F. como aponta Pellegrini:

Instaura-se uma espécie de rotina temática expressa em procedimentos estilísticos que, apesar de tudo, no caso específico de C.F. Abreu, guardam um comprometimento com um projeto literário, talvez tributário da linha intimista e quase dilacerada de Clarice Lispector. *A reiteração temática, assim, procura poetizar a crueza do presente, de que faz parte e o escatalógico, submetendo –a a uma espécie de alquimia, onde o trabalho paciente com a forma parece ser a pedra filosofal* (PELLEGRINI, 1999, p. 76, grifo nosso).

A “rotina temática” no procedimento estético de Caio F. vai além da AIDS. Destacamos também a morte e a loucura como outras repetições em suas obras. *Inventário do Irremediável* ([1970] 1995)¹⁹, primeiro livro de contos do autor, é dividido em quatro partes: “da morte, da solidão, do amor, do espanto”. Contemplando a primeira parte, “da morte”, há seis contos: “Os cavalos brancos de Napoleão”, “A quem possa interessar”, “Corujas”, “Apeiron”, “O ovo” e “O mar mais longe que eu vejo”.

De inspiração explicitamente clariceana, *Inventário do Ir-remediável* dialoga com alguns textos da escritora. No primeiro conto do livro, a loucura se instala gradativamente na vida da personagem até o momento de exaustão, o que leva à morte. “Os cavalos brancos de Napoleão” narra o fascínio de Napoleão por cavalos brancos, figuras presentes no seu cotidiano, fazendo-o esquecer e ignorar sua realidade solitária e infeliz, somente para admirar a beleza imaculada dos cavalos, que aparecem nas situações mais corriqueiras: no tribunal durante um julgamento em que a personagem (advogado) perde a causa por distração e durante as férias da família, na praia, em que os cavalos surgem nas nuvens.

19 A partir da segunda edição, o livro é rebatizado pelo autor de *Inventário do Ir-remediável*, com hífen. O último conto, de mesmo nome também é separado por hífen. Em texto introdutório, “Bodas de Prata”, o escritor esclarece sobre a mudança da palavra: “[...] passando da fatalidade daquele irremediável (algo melancólico e sem saída) para ir-remediável (um trajeto que pode ser consertado?)” (ABREU, 1995, p. 3). Logo, a critério do leitor interpretar o sentido. Aqui, usamos a segunda edição como referência nas citações, por isso o hífen separando a palavra.

Semelhante a essa narrativa, as personagens de outro conto de Caio F. também são tomadas pela loucura ao perseguirem, e serem perseguidas, por borboletas. A imagem dos cavalos brancos vistos nas nuvens e das borboletas que saem dos cabelos da personagem em “Uma história de borboletas” (*Fragmentos*: 8 histórias & 1 conto inédito) representam uma sensação de liberdade ou a busca por ela. O voo imagético dos animais é, de certa forma, idealizado pelas personagens como expressão de fuga da realidade massacrante em que vivem. O homem bem sucedido profissionalmente, mas infeliz em sua condição de existência, morre pacificamente, sem causa aparente, e mais tarde é visto pelo zelador montado num cavalo branco, galopando em direção ao “crepúsculo”; em “Uma história de borboletas”, o grau limite é a internação das personagens em hospital psiquiátrico, onde a loucura e a violência tomam forma de liberdade no momento em que as borboletas de cores diversas são libertas dos cabelos das personagens, a última é vermelha e “parece sangrar”.

O segundo conto de *Inventário*, “A quem possa interessar”, inicia com uma vírgula, que pressupõe não um começo, mas continuidade, e termina (ou não) com dois pontos verticais sugerindo sequência do texto; três páginas ocupadas sem paragrafação e pontuação que toma o leitor no exercício da leitura súbita em ímpeto de desespero, incessante como Clarice Lispector ou José Saramago. Se as predileções de Clarice L. eram as baratas e a galinha, para inquietar sobre a condição humana; em Caio F., as corujas estão presentes para representar

o mistério da existência de uma figura que simboliza sabedoria. “A quem possa interessar” é uma biografia de um casal de corujas, dividida entre introdução e quatro fases da vida em contato com os humanos, sendo essa relação, corujas-humanos, a mais íntima da convivência.

As dedicatórias, prática de Caio F., estão presentes em quase todos os contos dessa primeira parte. Curiosamente, o autor dedica “As corujas” aos pais e aos irmãos. Recorremos ao texto “Bodas de Prata”, uma espécie de prefácio que explica o processo de criação e forma dos primeiros contos publicados: “Há meros exercícios de forma e estilo, além de textos demasiado pessoais, que soam mais como trechos de cartas ou diário íntimo” (ABREU, 1996, p. 6).

Ora, se a escrita ficcional pode ser um fragmento autobiográfico da família Abreu não sabemos, o que é pertinente notar no conto “As corujas” é o nome de uma das crianças ser o mesmo da irmã do escritor, Claudia. A identificação do narrador- personagem (não nomeado) com as corujas é porque difere da visão que as outras crianças têm dos animais que julgam sua irracionalidade, certas da divisão hierárquica de espécies, humanos (racionais), animais (irracionais). A personagem que narra a história se cala em suas percepções sobre as corujas, nomeia-as silenciosamente, curiosa em conhecer o seu comportamento, sendo tão experientes e sábias quanto os humanos. O questionamento da existência é o que liga a literatura de Caio F. a de Clarice L. nesse conto.

Em “O ovo”, o ciclo da vida é respeitado pela cronologia do nascimento à morte, o narrador acompanha o percurso natural da vida. A subjetividade e o existencialismo marcam a narrativa logo na primeira linha: “Minha vida não daria um romance. Ela é muito pequena” (ABREU, 1996, p. 44). Talvez tão pequena que nem ocupasse um ovo: “Olho para o meu corpo. Será que ele cabe dentro em um ovo, Será que não vai doer?” (ABREU, 1996, p. 48), ao mesmo tempo em que marca sobre o período da ditadura militar no Brasil, o sufocamento e a prisão de quem está dentro do ovo e é impossibilitado de sair, de gritar, de pedir socorro, as amarras do sistema opressor descritas metaforicamente de uma reflexão mais densa de objeto comum, frágil e significativo: o ovo.

Estou ouvindo o rumor do ovo se aproximando cada vez mais. É um barulho leve, leve. Quase como um suspiro de gente cansada. Está muito perto. Tão perto que ninguém vai me ouvir se eu gritar (ABREU, 1996, p. 48).

Segundo explicitado na nota introdutória do livro, “O ovo” e “O mar mais longe que eu vejo” são “alegorias sobre a ditadura militar do País”. Neste, a morte parece se materializar pelo corpo. Em linhas iniciais, morrer para o narrador tem a ver com o tempo devorador:

Meu corpo está morrendo. A cada palavra, o meu corpo está morrendo. Cada palavra é um fio de cabelo a menos, um imperceptível milímetro de ruga a mais – uma mínima extensão de tempo num acúmulo cada vez mais insuportável. Esta coisa terrível de não saber a minha idade, de não poder calcular o tempo que me resta, esta coisa terrível de não haver espelhos nem lagos, das águas

do mar serem agitadas e não me permitirem ver a minha imagem. [...] Mas meus olhos são feitos de retinas, não de lentes, e neles cabem todas as chuvas estrelas lua que vejo todos os dias todas as noites. [...] Daqui a pouco vai começar a chover (ABREU, 1996, p. 45, 50).

Nas duas últimas narrativas, a forma lembra a literatura latino-americana pelo “realismo mágico”. A aproximação do ovo (“O ovo”) pressentida pelo narrador-personagem é a mesma sensação da personagem do conto “A casa abandonada”, do escritor argentino Julio Cortázar. A perseguição política materializa-se no sufocamento da própria existência. Em “O mar mais longe que eu vejo” descreve as torturas da ditadura que levavam à loucura e à morte quem agia de forma diferente dos outros.

Mais longe ainda tinha gente, a gente que me trouxe para cá. Só não lembro mais por quê. Verdade, eu tinha qualquer coisa assim como andar de costas, quando todos andam de frente. Qualquer coisa como gritar quando todos calam. Qualquer coisa que ofendia os outros, que não era a mesma deles e fazia com que me olhassem vermelhos, os dentes rasgando as coisas, eu dóia neles como se fosse ácido, espinho, caco de vidro. [...] havia correntes e fardas verdes e douraduras e cruces, havia cruces, cercas de arame farpado, chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que eles deixavam escorrer sem gritar enquanto eu gritava, eu gritava bem alto, eu mordida defendendo meu sangue (ABREU, 1996, p. 48, 49).

Em síntese, os textos que têm a morte como núcleo discorrem sobre o ciclo da existência humana, do nascimento à morte. Na segunda edição, os textos reescritos de *Inventário*

do Ir-remediável são leves, não mais sem saída (irremediável) como antes - totalmente condenável, passa a ser esperançosa e real a condição humana nas novas narrativas, mesmo com a certeza de finitude.

2.4. MOVIMENTO *BEAT*: DE JACK KEROUAC A CAIO FERNANDO ABREU

A crítica brasileira cunhou por um tempo a literatura de Caio F. como *beatnik* (sufixo agregado à palavra *beat*) ou considerando o escritor discípulo do movimento no Brasil. Na década de 1950, terminada a Segunda Guerra Mundial, surge nos Estados Unidos da América o movimento *beat* que, para Bizello (2006, p.14), refletia “o ambiente histórico que formou a personalidade da juventude da época”. Essa geração agregava um grupo de jovens americanos que pretendiam transformar a cultura por meio da literatura, sendo precursor o escritor americano Jack Kerouac (1922-1969), criador do termo “Beat Generation” e que publicou o romance *On the Road* (1957), considerado a “bíblia *beat*” dessa geração. O escritor ouviu o termo de Herbert Huncke na *Times Square* e o adaptou aos diversos sentidos que a palavra poderia significar²⁰, além da etimologia. O som da batida do *jazz* e a pulsação estavam em sintonia com a nova literatura prestes a estrear, definindo,

20 Beat (bit) vt. Bater; s. batida, pulsação; adj. exausto (Minidicionário Rideel, 2003, p. 19).

assim, um conceito inovador tanto para *beat* como para a escrita do seu romance que marcaria um período da história cultural e literária mundial. Junto a Kerouac, estavam também o escritor William S. Burroughs e o poeta Allen Ginsberg, que formaram o trio da Beat Generation.

On the Road foi escrito em três semanas (abril de 1951) desgastantes para Kerouac e publicado seis anos depois. À primeira vista, o livro surpreendeu o editor pela ousadia que o fez impedir a publicação imediata, sugerindo ao escritor uma revisão. O motivo da surpresa de Robert Giroux foi a falta de paragrafação, bem como o tom de oralidade presente em toda a escrita do romance. A narrativa do escritor *beat* rompeu com o cânone literário americano, porque se desfez o elo com a forma estruturada e conservadora da academia. *On the Road* se tornou sucesso de público e crítica, elevando Kerouac a mais que escritor, líder de uma geração disposta a transformar a forma de se fazer literatura no final da década de 1950 e início de 1960, considerada o *boom* da contracultura. Esclarecemos que essa não foi a primeira publicação a contemplar o significado de *beat*. Bem antes, em 1952, John Clellon Holmes publicou *Go!*, em que adianta a verdadeira intenção dos jovens escritores e poetas. Burroughs lançou, um ano depois, *Junky*, romance autobiográfico que narra as desventuras do autor; e em 1956, foi a vez do poeta Allen Ginsberg e o controverso e polêmico *Uivo*, seu mais longo poema. Apesar dessas publicações, o livro que dita essa geração continua sendo *On the Road*. Nele, Kerouac relata, através das anotações transcritas

em diários, suas viagens com o amigo Neal Cassady pelos EUA num período de três anos.

A Geração Beat foi uma geração em movimento: ia dos poemas às estradas, passando por bares e cafés, festas e drogas, comunidades e qualquer outro palco onde estivesse a vida. Portanto, muito mais do que um grupo de intelectuais reunidos em torno de um projeto estético definido num programa, muito mais que um grupo de acadêmicos estéreis tentando salvar o mundo dentro dos confortáveis muros da universidade (BUENO; GÓES, 1984, p. 10).

No início da década de 1960, os acontecimentos políticos e culturais no Brasil ilustraram os cenários e as personagens de Kerouac no romance e ficam evidentes nas narrativas brasileiras desse período, marcas da juventude disposta a transgredir o projeto estético canônico pela escrita. A forma como a literatura é concebida, a partir de então, se alia a outras artes: à música e ao cinema. *On the Road* foi leitura do músico Bob Dylan e do cineasta Francis Ford Coppola, por exemplo, que, segundo o escritor Claudio Willer, autor do *Geração Beat* (2009), o livro de Keroauc “mudou suas vidas”. Não somente a oralidade é característica da forma desse romance, mas o movimento e a musicalidade que a narrativa proporciona no ato de leitura.

A literatura de Caio F. se filia à cultura beat nesse sentido, no modo de representação e transgressão de seus textos. Longe de ser considerado canônico e sem pretensões de sê-lo, o escritor se preocupava mais com a linguagem em movimento, tanto pelo veículo de circulação (jornais, revistas, peças de teatro, cartas) de seus escritos como do conteúdo

representado, geralmente relacionado ao comportamento do homem contemporâneo. Em seu último romance, *Onde andará Dulce Veiga?*, há a reunião desses conjuntos literários: Dulce Veiga é cantora; o protagonista- narrador é um escritor, jornalista; e a narrativa segue na performance cinematográfica e musical. O leitor lê o romance como se estivesse dividido por cenas num palco ou numa tela de cinema. Tal qual Jack Keroauc, Caio F. escreve sobre uma geração e seu entorno.

2.5. MORRER SÓ PARA EXPERIMENTAR A RESSURREIÇÃO

Quanto a mim, substituo o ato da morte por um seu símbolo. Símbolo este que pode se resumir num profundo beijo mas não na parede áspera e sim boca-a-boca na agonia do prazer que é morte. Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição.

Clarice Lispector. A hora da estrela.

Sua pele nem transpirava. E de repente, talvez porque eu tenha lido e sonhado e visto filmes demais, a cara transformou-se na da Górgona. Nada de cabelos de cobras entrelaçados, dentes pontiagudos de marfim. Continuava de certa forma linda, mas também medonha e agora também mítica. Grega, etrusca, asteca, bizantina, a teia enorme de cabelos negros emaranhados em torno dos pômulos de pedra.

Caio Fernando Abreu. Pequenas Epifanias.

A linguagem das “cartas” tem como foco a descrição da inquietude, dor, angústia de quem está à beira da morte, mas a vê numa perspectiva de redenção. Dialogar sobre esse tema nas crônicas publicadas no jornal, um veículo de mídia tão popular, faz do leitor um participante ativo nas experiências descritas pelo narrador que transita entre a linguagem direta, informal, para uma escrita poética. Descrever a morte minuciosamente como um ser de “rosto” e “pupilas” dá forma fantástica à narrativa, na medida em que é possível ter uma conversa com a morte pela personificação dela em figura humana, o que justifica as personagens divas a quem o narrador compara à figura da morte. É a transformação do feio (segundo a imagem caricaturada de capa preta e foice) em belo pelas personalidades artísticas femininas do cinema e da tv.

Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto em suas pupilas dilatadas. [...] Como se chamava? Pergunta. Respondo em voz tão baixa que nem sei se chego a falar. Nem é preciso (ABREU, 2006, p. 199, 201).

Se para Alfredo Bosi (2004, p. 27) o devaneio é “a ponte, a janela aberta a toda ficção”, para o narrador, o devaneio liga o real (condição de estar à beira da morte) ao imaginário (comparar a morte a divas). A imagem construída que o narrador faz remete a um “ser” existente que ao mesmo tempo confunde-se com o corpo, o estado físico do escritor-paciente, sob um prisma poético para falar de dor.

Narrar um encontro com a morte (“Mais uma carta para além dos muros”) sem tornar o episódio assustador é tarefa

para um escritor-poeta que trabalha a palavra, fazendo-a matéria para seu propósito artístico. Descrivê-la com expressões como “cara viva” e “linda” transforma a visão negativa do tema, embora os escritos de Caio F. não perdem o tom intimista, um “que” vago e sem respostas, intensificado pelo devaneio, pelo “coma artificial da morfina”. O medo da morte é existente porque é “sina de todo o humano”, mas em véspera de natal, data em que se comemora o nascimento do filho de Deus (segundo o Cristianismo) ela, se projeta na redenção, ou seja, enquanto o narrador visualiza a “cara viva” da morte, o mundo cristão festeja o nascimento.

Amanhã à meia-noite volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura. Que sejamos doces com nossa mãe Gaia, que anda morrendo de morte matada por nós. Façamos um brinde a todas as coisas que o Senhor pôs na Terra para nosso deleite e terror. Brindemos à Vida - talvez seja esse o nome daquele cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos (ABREU, 2006, p. 201).

Talvez seja este o objetivo da quarta “carta”, a transformação, a mudança de perspectiva quanto ao tema medonho, afinal, é natal, é hora de renascer. As crônicas finais do autor podem ser consideradas obras tardias na medida em que “não parecem se integrar funcionalmente à estrutura” (SAID, 2006, p. 30). Se os temas do conjunto de “carta” como a AIDS, morte, solidão, literatura, também estão presentes em outras produções do escritor, por que ao fim da sua vida elas rompem com essa estrutura? Pelo modo de representação dessas escrituras.

Os quatro textos seguem uma linha confessional, diferente da abordagem em outras narrativas, mais ficcionalizadas. Se antes a AIDS era metaforizada nas prosas com personagens fictícios, nas “cartas” ela é apresentada abertamente pela sigla e é a “companheira inseparável” do narrador.

O epifânico, o instante de iluminação é mais latente nos últimos textos de Caio F., a escrita densa surpreende o leitor acostumado às inquietações de personagens de seus contos e romances, não associando a uma persona real disposta a descrever seu cotidiano como vítima da AIDS, tema tão difundido pelo autor na literatura do final do século XX.

COISA ESTRANHA

Eu estava pensando, Ursula disse a Quentin, que a diferença entre uma história e uma pintura ou uma fotografia é que numa história você pode escrever "Ele continua vivo". Mas numa pintura ou numa foto não dá para representar esse "continua". Você pode apenas mostrá-lo estando vivo. Ele continua vivo, Stephen disse.

Susan Sontag, Assim vivemos agora.

Apontamos nos capítulos anteriores a forte ligação do escritor Caio Fernando Abreu com a temática da Aids, embora não soubesse da experiência real a qual passaria futuramente com o vírus. A persistência com o tema é uma das marcas representativas de sua escrita porque está ligada inclusive à marginalidade, ao limite, ao excesso, assuntos insistentes nas obras. Nesta pesquisa, o foco são as crônicas, mas é relevante enfatizar a sutileza com que a Aids se apresenta misteriosamente nos temas dos contos dos anos 80, e mais contundente e desnudada nas escrituras dos anos 90, no último romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) e nas entrevistas concedidas pelo autor sobre o assunto ainda permeado de estigmas, porém menos metafórico.

A representação da Aids na escrita de Caio F. não escolhe sexo e foge da concepção discriminatória da mídia que atribuía o vírus aos artistas homossexuais, por vezes direta e agressiva, como é o caso da revista *Veja* em capa e matéria ofensivas acerca do estado de saúde do músico Cazuzo: “Cazuzo: Uma vítima da aids agoniza em praça pública”, na edição de 26 de abril de 1989. Para Jeanne Callegari (2008, p. 141), biógrafa de Caio F., “a tal manchete foi uma confusão, e o final da matéria também, em que se desmerecia o trabalho do cantor, dizendo que ele não era gênio coisíssima nenhuma”. Contra o sensacionalismo da revista, alguns grupos (mínimos) da sociedade brasileira, entre intelectuais e artistas, saíram em defesa do músico, inclusive o escritor, amigo de Cazuzo. Com a proliferação da chamada “peste gay”, no correr dos anos 1990, reformou-se os conceitos aos poucos. Referimos essa mudança gradativa à própria mídia que possibilitou discussões e informações em reportagens na televisão e matérias jornalísticas em revistas e jornais, conscientes de que se tratava de saúde pública.

O deslocamento da temática positiva na escritura de Caio F. sucede de forma gradativa. No conto “Noites de Santa Teresa”, a satisfação sexual levada ao extremo tem um preço, ou consequência. A personagem, ninfomaniaca solitária, procura no sexo e nos parceiros eventuais, o amor. Desejo interminável das personagens de Caio F. nos centros urbanos, próximo também do cenário contemporâneo de relações fragmentadas, de indivíduos insatisfeitos com a própria existência. Aprisionada à solidão e ao tédio, feito Virgínia Woolf e

Catherine Mansfield, Zelda, como preferia ser chamada pelos amantes, culta, leitora das duas escritoras, satisfazia-se sexualmente com trabalhadores de sua simples rotina: cobradores de ônibus, feirantes, guarda-noturno, eletricista, etc.: “depois às seis me faço enrabar em pé pelo negrão jardineiro pedindo que me chame de Zelda para que eu goze como numa valsa” (ABREU, 2005, p. 154). A escolha do nome, e a valsa, possivelmente são para homenagear a escritora Zelda Fitzgerald (esposa do escritor Scott Fitzgerald), que escreveu um único romance, *Save me the waltz* (*Reserve-me a valsa*), segundo informação do escritor em carta a Sérgio Keuchgerian, datada de 10 de agosto de 1985 (*apud* MORICONI, 2002, p. 120).

As personagens de Caio F. estão sempre à margem social, quando não, chegam lá gradativamente, como a de “Noites de Santa Teresa”, atravessando o cotidiano de uma vida aparentemente comum, cercada de aventuras sexuais com desconhecidos, até encontrar o abismo mortal, a sentença negativa da personagem ao fim do conto. A punição de Zelda é a Aids.

Fumo além da conta, tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite, muito além deste verão sem fim. Uns gânglios, umas fraquezas, sapinhos na boca toda, será? Tenho lido coisas por aí, dizem, sei lá. Não duro muito, acho (ABREU, 2005, p. 155).

Narrativas semelhantes com outras personagens femininas, muitas não nomeadas (outra característica peculiar), vivem no limite dos sentimentos exaustivos e da eterna busca pelo prazer e pela companhia do amor, jamais alcançados. No conto “Os Sapatinhos Vermelhos”, Adelina, mulher de aproximadamente quarenta anos e amante de um homem casado,

decide se vingar após ser abandonada por ele. Excede na luxúria e vaidade com três estereótipos de homens viris, citados no conto apenas pela performance física, num claro apelo explicitamente sexual. A atitude libertina da personagem tem punição. O narrador sugere uma tragédia, pois sua releitura responde contemporaneamente à fábula de Hans Christian Andersen: “Os sapatos vermelhos” (1845), em que a protagonista Karen morre ao cometer o “pecado” do uso desenfreado dos sapatos vermelhos.

Noutro conto de Caio F., “Creme de Alface”, a personagem, desta vez não nomeada, reclama exaustivamente de sua vida medíocre, em pensamentos violentos contra outros transeuntes, até que, finalmente, revoltada e nula de paciência, agride uma criança que lhe pede esmola na bilheteria do cinema. A fuga desesperada da realidade a qual vivia está relacionada à arte cinematográfica e ao sexo, já que desiste do compromisso de pagar as prestações e vai se deliciar na refrigerada e confortável poltrona da sala de cinema. Logo ao entrar na sala, permite-se ser tocada por um desconhecido ao seu lado no exato momento da exibição do filme. Ao final, deseja ter a beleza de Jane Fonda, atriz em cartaz. As três personagens citadas aqui sinteticamente encontram no prazer do sexo o refúgio para as inquietações e solução imediata frente ao desespero.

Caio Fernando Abreu, o “escritor da paixão”, carinhosamente assim chamado por Lygia Fagundes Telles, tem duas biografias que contemplam sua história: a primeira, *Caio Fernando Abreu: inventário de escritor irremediável* (2008),

da jornalista Jeanne Callegari; e a segunda, *Para sempre teu*, Caio F. (2009), de Paula Dip. A leitura de ambas nos ajuda compreender a gênese da literatura do autor pelas cartas e bilhetes trocados intensivamente entre amigos, familiares, amores e escritores. As cartas novamente retomam esse texto, mas agora no sentido mais literal e contribuem na pesquisa como material de consulta, não no intento de comprovação, mas de ligação a uma escritura repetitiva. Caio F. foi um eterno remetente. Pequenas minúcias da vida tornam-se mais tarde obras ficcionais.

Callegari (2008, p. 21) relembra o primeiro texto do escritor, quando tinha seis anos de idade: “Com seis anos [...] escreve seu primeiro texto, a história em quadrinhos de Lili Terremoto, uma menina louquinha que queria fugir de casa”. Quarenta anos depois, publica o conto “Fuga”, no livro *Me/ e Girassóis* (1988), em que duas personagens de seis anos planejam uma fuga. O texto alterna questionamentos que beiram o existencial e diálogos ingênuos das crianças que não sabem o significado prático da palavra fuga, mas desejam ir para algum lugar, na ânsia de escapar não se sabe do quê. O menino por decisão planejada, a menina por aceitar a proposta sem avaliá-la, somente como pretexto aventureiro. O desfecho cômico é quando trocam a aventura por uma simples festa de aniversário que, segundo racionaliza a menina, “é só de vez em quando” e a fuga pode ser todos os dias. Mesmo indignado com a traição da amiga, o menino cede à fome e ao encanto em participar da festa, próprios do universo infantil.

Eles tinham seis anos de idade e iam fugir juntos.
[...] Nunca a vira tão Lucinha em toda a sua vida.

O menino teve vontade de dar um tiro nela. Mas estava tão desarmado que só conseguiu perguntar com voz meio irregular:

- Você não ia fugir comigo?

- Ia – disse a menina tirando um pedaço da cocada. (Ai, o espaço branco da fome cintilou dentro dele.)

- Esperei você até agora. Por que-que você não foi?

- Por causa do aniversário, ué.

- E o que-que tem isso?

- Tem que fugir a gente pode todos os dias, mas aniversário é só de vez em quando. [...]

Indeciso ainda, virou o pé de leve. Até que deixou de lado o pudor e perguntou:

- Será que ela deixa eu entrar sem presente? (ABREU, 1988, p. 10, 14)²¹.

O exemplo do conto acima é apenas um dos que surgem na leitura das biografias, ou seja, é possível casar certos aspectos da vida do autor com sua escrita ficcionalizada e, nesse momento, relembramos o dizer da poeta Ana Cristina Cesar (1993, p. 198), na epígrafe do capítulo 1: “Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais a tua história pessoal, já mudou”.

A Aids na literatura de Caio, como já vimos, está em vias paralelas, antes e depois do autor descobrir ser portador da síndrome. As cartas se transformam na melhor e mais ampla

21 Citação e paginação correspondentes ao livro digitalizado, disponibilizado pelo site: http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros.

forma de dizer e se comunicar encontrada, mais intensamente ao fim da vida quando volta para a casa dos pais em Porto Alegre na tentativa de, como Scarlet O'Hara²², encontrar forças na “terra”, alimento para a alma nos dois sentidos: o Sul como terra de origem e terra na forma mais concreta, quando se dedica ao sonho de ser jardineiro. Ítalo Moriconi (2002), organizador de suas epístolas, fala da importância das cartas, essa “epifania instantânea” que delicias ao ler, tornando-nos cúmplices ou *voyeur* de uma vida registrada na intimidade.

Diante dos dois limites, o começo e o fim, o que acontece no meio adquire características de verdadeiro épico do cotidiano. A carta faz com que cada momento desse desenrolar épico configure um clímax, visando ao sublime histórico (cf. Fredric Jameson) que nosso tempo hedonista-consumista oferece em migalhas, no contexto de uma narrativa cujo final (a morte por Aids) Caio previu desde os 35 anos de idade, mas não quis roteirizar por antecedência. Por nada antecipar na narrativa é que cada carta se torna tão importante, epifania instantânea, porém repetível (MORICONI, 2002a, p.11)²³.

Caio Fernando Abreu: Cartas (MORICONI, 2002) é o mais completo livro de cartas organizadas do autor até agora, um trabalho sistemático e cronológico muito relevante para pesquisas acerca da literatura e vida do autor. A criação literária,

22 *Gone With the Wind* (1936), livro de Margaret Mitchell, inspirou o filme americano *E o vento levou*. A protagonista Scarlet reconhece ao fim das obras (livro e filme) que na terra está sua força para não desistir, apesar da decadência e queda da nobreza americana.

23 Citações e páginas desse livro específico tratam-se de material digitalizado. Encontrado em: http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros

o rascunho, ideias de projetos de livros (futuramente concretizados), crítica a escritores, críticos literários e ao comportamento da sociedade moderna são alguns dos constantes temas das cartas, além dos mais pessoais: discussões entre amigos, começo e término de relacionamentos, casos esporádicos como amante e a Aids. Em “A mais justa das saias”, Caio faz referência ao costureiro Marcus Vinicius Resende Gonçalves, o Markito, primeiro brasileiro de renome a morrer em decorrência da Aids, em 1983. A crônica é de 1987, mas bem antes disso, em carta à amiga Jaqueline Cantore, datada de 02 de junho de 1983, a lembrança de Markito é sofrida, e percebe-se certa insegurança pessoal do autor quanto ao vírus em outras correspondências: ao amigo Luciano Alabarse, mais de um ano depois, em 09 de julho de 1984, e a Luiz Arthur Nunes, amigo de Porto Alegre, em carta datada de 20 de julho de 1984, respectivamente nas citações.

Avelina, [...] chorou muito ontem quando vimos a morte de Markito – ao que se sabe por AIDS, a peste gay, depressão. [...] Vez em quando a morte de Markito volta na cabeça e passo mal. [...] Sérgio, o Bianchi, tristíssimo com a morte de um amigo-irmão, de AIDS, em New York. Nuvens negras. Insistimos. Sobrevivemos. [...] Como anda a história da AIDS por aí? Aqui acalmou, mas correm uns horrores vezenquando, há duas semanas foi um amigo-de-um-amigo, quer dizer, foi-se. Vezenquando faço fantasias paranóica-depressivas, andei promíscuo demais. [...] Beije Guto por mim, e diga a ele para ter cuidado com AIDS e overdose – são meus maiores meeeeeeeedos (MORICONI, 2002a, p. 44, 49, 72, 76, 77).

A escolha do primeiro subtítulo desse capítulo tem uma explicação, e está relacionada ao conto “Depois de Agosto”, presente no livro *Ovelhas Negras* (1995 [2002b])²⁴, na última divisão, “A perda”. Na epígrafe, Caio F. adianta tratar de “uma história positiva” e aconselha lê-la ao som de “Contigo en la Distancia”, na interpretação de Caetano Veloso. A ideia do autor em indicar músicas na epígrafe conduz a leitura a outros sentidos e significações. Literatura e música são artes casadas na maioria dos seus textos²⁵, o instante e os fragmentos de uma história de amor interrompida no conto podem ser traduzidos como na melodia de Caetano: “No existe um momento del día/En que pueda olvidarme de ti/El mundo parece distinto” (Composição: Cesar Portillo de la Luz. Intérprete: Caetano Veloso. Álbum: Fina Estampa Ao Vivo. Gravadora Universal, 1995).

Positivo, no conto e na vida do escritor, significa estar com Aids (ou “soropositivo”, termo já não utilizado na medicina). A palavra adquire dois sentidos: negativo quando corresponde estar com HIV e positivo no que se refere à posição otimista de Caio Fernando Abreu no enfrentamento da doença. Antes de iniciar o conto “Depois de Agosto”, o autor adianta o conteúdo,

24 A versão utilizada desse livro também é digitalizada. Encontrado no mesmo site acima.

25 Citamos o núcleo de pesquisas de Caio Fernando Abreu na UFRGS, em que a crítica genética é o forte das pesquisas e a música, um dos focos dos estudos. Pelos manuscritos, os pesquisadores analisam as diversas mudanças feitas pelo escritor até chegar à escolha exata de letras de músicas e dos intérpretes e como isso passa a ser significativo no conteúdo do conto caracterizando personagens, às vezes estereotipados. No romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, a música é o embrião e personagem da história logo na primeira linha “Eu deveria cantar” (ABREU, 1990 [2007], p. 9) e ao fim do romance, última linha: “E eu comecei a cantar” (p. 207). Paginação de livro digitalizado.

trata-se de “uma história positiva”. Nesse conto, ocorre a encenação de um monólogo quase indecifrável, incógnito, indizível pelos subtítulos: “Primavera” (a dor amenizada graças à primavera e junto com ela a beleza e as cores da natureza ao sul), “Jade” (visão do mar, águas verdes como a pedra jade, imagem de uma cidade do norte), “Anunciação” (a visita de um amigo preocupado com sua “fragilidade” deixa a personagem irritada na condição de frágil dependência do outro no hospital), “Oriente” (sedução e desejo direcionado a um rapaz de traços orientais, identificado como “o outro”), “Soneto” (numa cidade do norte, o desejo e anseio pelo corpo do outro deixa a personagem em desespero, quando toma consciência da impossibilidade de concretizar a vontade física), “Fuga” (retorno do norte ao “centro”, e depois ao sul, reflexões acerca do querer e não querer, o outro, de ter e de não ter, o outro, tão desejado), “Espelho” (sonho e encontro com o rapaz moreno de traços orientais, fruto do seu desejo, e que no curto diálogo confessa ao amante “Que eu também”, rapidamente a personagem compreende, o outro é seu espelho, é também positivo), “Valsa” (encontro e confissões na cama, concretização do sexo pelos corpos, do amor e jantar de mãos dadas por cima da mesa sob olhares atentos à cena ou como prefere o narrador “pontos de vistas” por todos os lados), “Finais” (despedida e perda na possibilidade incerta do “talvez” reencontro, afinal “Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não-morte dos dois”) (ABREU, 2002b, p. 120), “Bolero” (separados, pactuam dias depois, dançarem um bolero, sozinhos, cada qual na sua cidade, abraçados a

si mesmos). Em respeito a essa última fragmentação poética do romance *positivo*, segue a transcrição do poema de Mario Quintana, presente no final do livro *Ovelhas Negras*, sendo o conto “Depois de Agosto” o último. A ideia do todo narrativo condensada em dois versos do poeta gaúcho:

Que importa restarem cinzas se a chama foi bela
e alta?

Em meio aos toros que desabam cantemos a
canção das chamas! (Mario Quintana) (ABREU,
2002b, p. 120)²⁶.

Escrita em fevereiro de 1995, segundo informação antes da epígrafe, “Depois de agosto” adentra a fase doente de Caio Fernando Abreu, um processo de aceitação frente ao inevitável. O leitor, em minúcias, consegue mapear algumas informações presentes no texto e associá-las à condição de paciente positivo do escritor. Na narrativa, o desejo representa a relação entre corpos: a descoberta e o encontro do amor entre dois homens, ao mesmo tempo em que impossibilita a concretização desses sentimentos pelo viés da culpa da personagem positivo, culpa em desejar o outro e ciente da possibilidade do risco de contaminação. Sentir medo é uma defesa para si e para o outro, o medo inibe o encontro físico.

Porque não suportava mais todas aquelas coisas
por dentro e ainda por cima o quase-amor e a

26 Optamos em não formatar o poema de Mario Quintana como citação ou inseri-lo no corpo do texto, mesmo que contenha apenas dois versos, por simplesmente respeitar a forma poética. Entendemos que o deslocamento do poema é de responsabilidade única do poeta. Por isso, a transcrição respeita a forma oficial publicada tanto no livro de Mario Quintana quanto da citação no livro *Ovelhas Negras*, de Caio Fernando Abreu.

confusão e o medo puro [...] Sim, afligia muito querer e não ter. Ou não querer e ter. Ou não querer e não ter. Ou querer e ter. Ou qualquer outra enfim dessas combinações entre os querereres e os teres de cada um, afligia tanto (ABREU, 2002, p. 118).

Recordamos do longo intervalo de tempo entre a terceira e a última carta para além dos muros. Um ano e três meses depois, nesse entremeio, o autor produzia, escrevia contos e revisava suas *Ovelhas Negras*, textos dispersos de gaveta. O estado de urgência diante da vida, que parecia ter prazo de validade, pôs, o escritor a produzir intensamente nos últimos dois anos de vida. No ano de 1994, percebe-se um Caio ainda absorto diante do diagnóstico, pessimista, assustado, os sentimentos negativos são refletidos nos textos, mais expressivamente nas crônicas, avesso ao que ocorre em 1995, um ano de aceitação e de vasta produtividade literária. Nas crônicas de 1995, o cronista expõe comicamente os incômodos causados pelas doenças importunas decorrentes da Aids.

Em “Para uma companheira inseparável”, publicada em 20 de agosto de 1995, *O Estado de S. Paulo*, o narrador queixa-se da “Tosse” (T maiúsculo) e, quando não há remédio, é preferível contar ao destinatário, o fiel leitor: “vejam só, por exemplo, o assunto que arrumei para a crônica de hoje. Mas é que se não falasse disso não conseguiria falar de mais nada”, assumindo-se “chato” pela reclamação impertinente e insistente do assunto em outras crônicas: “é que nada mais me interessa além da tosse. E se você acha que estou insuportavelmente chato, imaginem eu mesmo, o que não tenho achado...” (ABREU, 2006, p.179-180).

3.1. AIDS: REPRESENTAÇÕES

Pensar sobre a doença! – Tranquilizar a imaginação do doente, para que ao menos ele não tenha de sofrer, como tem acontecido até agora, mais com o pensar sobre a sua doença do que com a doença em si – isto, a meu ver, seria alguma coisa! Seria muita coisa!

Friedrich Nietzsche, Aurora.

Traduzir fora outra atividade paralela de Caio F. no ano de 1995, traduziu *Assim vivemos agora* (1986 [1995]) do original *The way we live now*), de Susan Sontag. O livro provavelmente tenha sido a primeira obra de ficção sobre a Aids, segundo a nota do livro.

A essa altura, a opção em traduzir a novela de Sontag não se deu por acaso, ambos estavam ligados pela literatura. Caio F. e Susan Sontag sentiam urgência em escrever como forma de adiar a morte, ele por causa da Aids, ela pelo câncer descoberto. Escrever para os dois significava a condição de estar vivo, a palavra como salvação. Dedicada à ampliação de discussões acerca da Aids e do câncer, a escritora lançou *AIDS and its metaphors* (1988), no Brasil, traduzido *AIDS e suas metáforas* (1989), e nele justifica o medo que acelera a escrita: “a AIDS assim como o câncer, não dá margem a idealizações românticas ou sentimentais” (SONTAG, 1989, p. 29), porque geralmente estão associadas à morte; pronunciar o nome é perigoso, é proibido.

Nos anos de 1990, no Brasil, é lançado o livro de memórias de Valéria Piassa Polizzi, *Depois daquela viagem*: diário de bordo de uma jovem que aprendeu a viver com AIDS (1997 [1999]). Nele, a jovem conta em linguagem despojada e didática, como aprendeu a lidar com o vírus, contraído ainda na adolescência. A leitura do livro de Piazza dialoga com a crítica de Sontag, de não-pronunciamento da palavra, e quando referida é por metáfora. Pertencente à classe média alta paulistana, a escritora, ao descobrir estar com Aids, viaja aos Estados Unidos para um intercâmbio, mas vê na viagem um escape, uma “fuga” da realidade crua de desinformação e discriminação no Brasil. Ela critica em vários pontos da narrativa esse comportamento social de repulsa. Por outro lado, a consciência de associação da Aids como doença mortífera não se distancia da realidade desse período. Piazza descreve experiências que beiram a morte.

Se eu estivesse com câncer, já estava todo mundo sabendo. Por que é que AIDS não se pode falar? É algum crime ter AIDS, por acaso? Ou é porque está associada à palavra morte? Ninguém vai morrer, né? Só eu. Ou será que é porque eu peguei transando? Ninguém transa também na face da terra? Cansei de papo. Cansei de ter a doença proibida, a palavra impronunciável. Por mim, colocava uma placa na porta do quarto: AIDS. Quem quisesse que ficasse do lado de fora. [...] O que é isso? O que tá acontecendo? Em vez de perder os sentidos, parecia que eu estava mais consciente ainda. Que lugar é esse? Um lugar sem formas, sem corpo, sem dimensão, só consciência. Lucidez... Paz É a morte, pensei. Era isso, eu estava morrendo. Morren. volta, volta, volta, volta, quarto de novo (POLIZZI, 1999, p. 239, 245).

A pressa, a urgência em contar alia-se à necessidade pessoal que todos esses autores citados tiveram e, em sua maioria, a escrita torna-se terapêutica e emergencial. A notável novela *Assim vivemos agora* se resume logo pela estrutura de 55 páginas e 14 parágrafos, impressos em livro menor que a palma da mão, intencionalmente para ser lida numa só respirada, sem distinções de falas das personagens e pontuações ausentes, a leitura corre provocativa e sensível. Sontag sintetiza a narrativa sobre um jovem antiquário *positivo* internado e o apoio incondicional dos amigos unidos no hospital, dedicados em ajudá-lo. Um elo de companheirismo e esperança, fazendo o leitor acreditar que, apesar do distanciamento social gerado pelo medo na metade da década de 1980, é possível estabelecer amizades sinceras, mesmo nos centros urbanos, onde as relações se tornam cada vez mais instáveis.

E mesmo que fosse diagnosticada a doença, a gente não devia se desesperar, havia novos tratamentos que prometiam deter o curso inexorável da enfermidade, as pesquisas estavam progredindo. Parecia que todo mundo estava em contato com todo mundo muitas vezes por semana, conferindo, nunca passei tantas ao telefone, Stephen disse para Kate, e quando estou exausto depois de atender duas ou três chamadas contando as últimas novidades, em vez de tirar o fone do gancho para uma folga, disco o número de outro amigo ou conhecido para passar as novidades (SONTAG, 1995, p. 9, 10).

Na contracapa do livro, Caio F. dá destaque à proposta atual de Sontag, embora passados nove anos da publicação em inglês para a tradução em português, de 1995, o livro

permanecia uma obra quase completa para compreender a “peste”, metáfora associada à síndrome, segundo Sontag. As falas de Kate e Stephen, personagens da novela, adiantam o discurso crítico ao afirmar: “as doenças metaforizadas [...] levam a uma morte sofrida” (1988, p.46). Por isso, as personagens conduzem uma reflexão a fim de desmistificar a Aids e incentivar o uso do nome, sem metáforas ou atribuição “àquela doença” ou “o Teste”, associações de Caio F. ao tratar do tema.

[...] Kate achava, um sinal de que ele não estava se sentindo uma vítima, de que começara a sentir não que *estava* com uma doença, mas que estava vivendo *com* uma doença (era esse o clichê certo, não era?) [...] porque, como Stephen continuou, pronunciar o nome é sinal de saúde, sinal de que a gente aceitou ser do jeito que é, mortal, vulnerável, não um privilegiado, não uma exceção, afinal; sinal de que estamos dispostos, verdadeiramente dispostos, a lutar por nossas vidas (SONTAG, 1995, p. 30, 31, grifos da autora).

O discurso otimista dos amigos do jovem quase consegue ofuscar o drama, por vezes, na cruel dúvida da aproximação da morte: “estamos aprendendo a morrer, disse Hilda, não estou pronta para aprender, disse Aileen” (SONTAG, 1995, p. 53). Ser positivo adquire outra conotação, a contribuição afetiva dos amigos e o anseio em lutar pela vida, ideias num cenário controverso e macabro em que morrer pode representar a mesma naturalidade de estar vivo: “aquilo sobre o que não consigo pensar, Tanya disse para Lewis, é alguém morrendo com a TV ligada. Agora ele está com aquele distanciamento estranho, irritante” (SONTAG, 1995, p. 53). São comuns os relatos de experiências próximas com a morte de pacientes com Aids, o “distanciamento

estranho”, referido por Tanya, é várias vezes retomado na novela. Em uma delas, o protagonista tenta descrever o medo, geralmente aliado a essa experiência.

Quando eu estava em casa, dizem que ele disse, tinha medo de dormir, toda noite ao cair no sono eu me sentia como se estivesse caindo no fundo de um buraco negro, dormir era como se render à morte, toda noite eu dormia com a luz acesa; mas aqui no hospital tenho menos medo. [...] O medo tinge, euforiza todas as coisas (SONTAG, 1995, p. 47, 48).

Quando Caio F. aclama o livro de Susan Sontag pela atualidade é porque enfrenta a realidade sem estigmas ou medo. Numa abordagem sensível, a autora prega o amor. Em síntese, a curta novela descreve o cenário de um paciente no hospital recebendo tratamento e vários amigos em uma corrente solidária. Essa teia de amizades se dá de modo coletivo, por telefonemas, leitura de reportagens sobre a Aids e novas pesquisas, descobertas de tratamento, medicações e consolo emocional. Uma atividade comum entre quem convive com a síndrome é encontrar alternativas para amenizar o estado de urgência, quase unânime essa atividade limita-se ao exercício da escrita. No caso de *Assim vivemos agora*, o diário é a solução encontrada para guardar as memórias. Escrita íntima e cabível de detalhes cotidianos, a função do diário é, segundo a personagem, “registrar o curso de suas próprias reações mentais àquela surpreendente volta do destino” (SONTAG, 1995, p. 22).

Sontag fez seus registros em formato de crítica, do olhar como paciente de câncer, escreveu *A doença como metáfora*

(1984) por revoltar-se com a estigmatização das pessoas doentes e ainda por não ter encontrado autores e literaturas da medicina que tivessem tratado do tema como pacientes. O tema do câncer e da Aids era abordado até então por pesquisadores alheios a essas duas doenças específicas.

Caio Fernando Abreu narrou seus anseios nas epístolas literárias, ou nas quatro crônicas-cartas, já Reinaldo Arenas, escritor cubano citado com admiração pelo autor brasileiro, publicou uma extensa obra autobiográfica, *Antes que anoiteça* (1992 [2001 no Brasil]). A narrativa de Arenas condensa uma vida de vastas experiências e do limite nunca encontrado para o sexo, até se ver infectado pelo vírus HIV. Cinco anos mais velho que Caio F., o escritor cubano, que morreu em 1990, é de uma geração também insatisfeita com a forma de poder ou a ditadura instaurada em Cuba, há décadas. Militante político contra Fidel Castro, Arenas foi exilado e jamais pôde voltar ao país de origem. Refugiou-se na França, aproveitou a oportunidade de uma bolsa cedida pelo país aos escritores estrangeiros e foi morar na *Maison des Écrivains Étrangers*, o mesmo território habitado pelo escritor brasileiro mais tarde. A lembrança do suicídio de Arenas não traz boas impressões para Caio F., que o homenageia na crônica “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas”, publicada no *O Estado de S. Paulo* em 27/11/1994.

Estava com aids, tinha medo de se jogar pela janela. Preferiu voltar a Nova York e suicidar-se com uma overdose de barbitúricos e álcool, depois de concluir sua autobiografia, este *Antes que anoiteça*. Consegui o livro em francês [...] Não

suportava ler, nem conseguia parar. Jamais sofri tanto com um livro – nem mesmo *Fome*, de Knut Hamsun, ou *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói. Leiam também vocês se não têm medo da dor e da verdade. [...] Voltando ao Brasil tentei traduzi-lo. Ninguém quis. Muito deprimente, diziam, pouco comercial (ABREU, 2006, p. 128, 129).

O suicídio de Arenas acontece mediante sua fase deslocada. Distante do país que amara, fora obrigado a se exilar, ora nos Estados Unidos ora na França, onde ficou uma semana dos dois meses que teria direito e publicou *Méditations de Saint-Nazaire*. Conhecido internacionalmente pelas, entre outras obras, *Celestino antes Del Alba* (1967) e *El mundo alucinante* (1966), o escritor desistiu da vida por se sentir incapacitado de vivê-la em total liberdade, restrito ao sexo livre por causa do HIV e proibido de retornar ao seu País.

Um caso brasileiro não propriamente de suicídio, mas de entrega à doença, foi também do músico Renato Russo, considerado um poeta de sua geração e um dos precursores do rock nacional no Brasil, na década de 1980. Em *Rock Brasília - Era de Ouro* (2011), documentário do cineasta Vladimir Carvalho, a irmã do artista, Carmem, declara a causa principal da sua morte: profunda depressão, arrastada desde a descoberta da Aids. Um ano antes abandona a banda a qual fundou, “Legião Urbana”, e investe em regravações de canções antigas italianas, além de gravar composições próprias. Em sua maioria, as músicas de *Equilíbrio Distante* (1995), seu último álbum, são saudosistas e melancólicas.

Renato Russo morre em outubro do mesmo ano que Caio Fernando Abreu, 1996. Diante do vírus que representava significativamente a morte, o estado depressivo era considerado reação normal no início, mas alguns, em recorrência da fragilidade emocional permanente, preferiram morrer de forma acelerada, por suicídio ou descaso com o tratamento. Caso também de Michel Foucault, segundo declaração de Hervé Guibert em *Para o amigo que não me salvou a vida* (1990 [1995 no Brasil]), uma autobiografia do escritor e fotógrafo francês com pinceladas íntimas da vida do filósofo, segundo o escritor: seu amigo e vizinho.

Reinaldo Arenas, preocupado com os amigos e familiares, opta por publicar, ao fim de *Antes que anoiteça*, uma breve carta de despedida antes do suicídio. Transcrevemos aqui trechos por considerar a escrita desesperadora e fragmentada frente ao vazio de estar vivo e, por mais que o autor certifique haver esperança, a desilusão parece ocupar o recado.

Devido ao meu precário estado de saúde e à terrível depressão emocional que me impossibilita de continuar a escrever e a lutar pela liberdade de Cuba, estou pondo fim a minha vida. Nos últimos anos, mesmo me sentindo muito doente, pude terminar minha obra literária, na qual trabalhei por quase trinta anos. Deixo-lhes pois como legado todos os meus terrores, mas também a esperança de que Cuba será livre. [...] Só há um responsável: Fidel Castro. Os sofrimentos do exílio, a dor de ter sido banido, a solidão e as doenças contraídas no desterro [...] Conclamo o povo cubano, tanto no exílio quanto na Ilha, a seguir lutando pela liberdade. Minha mensagem não é uma mensagem de derrota, mas sim de luta e esperança (ARENAS, 2001, p. 351).

Além de pontuar a escrita autobiográfica de Arenas como *tardia*, num breve retorno ao conceito de Edward Said, observamos outros aspectos que interligam suas narrativas com a de Caio Fernando Abreu. Tendo dedicado este capítulo exclusivamente para o tema da Aids, pensamos em amenizar a leitura de tema tão denso, para tal, citaremos duas narrativas mais leves: “As Quatro Categorias de Gays”, do cubano (presente na coletânea de textos da autobiografia), e “A lenda das Jaciras: *psico antropologia fake*”, do brasileiro (texto publicado na *Revista Sui Generis* em 1996). Ambas tratam de forma bem-humorada e crítica sobre o universo gay masculino, estereotipado certamente.

A reescritura de Caio sobre as “bichas” criadas por Arenas é mais categórica por ser cínica, cômica, sem pudores. A diferença entre os autores é que Arenas cita nomes de pessoas reais, algumas personalidades públicas, (colocamos os nomes entre parênteses) para exemplificar e nomear suas “bichas”, enquanto Caio F. prefere criar personagens, quatro bichas-irmãs com nomes femininos: Jacira, Telma, Irma e Irene. Abaixo, expomos um quadro com as definições dos dois autores, para melhor visualização entre o que se aproxima e diferencia nas narrativas de cada um.

<p>Arenas: “As Quatro Categorias de <i>Gays</i>” <i>Antes que anoiteça</i> (p. 107, 108)</p>	<p>Caio F. “A lenda das Jaciras” <i>Sui Generis</i> (Revista). Rio de Janeiro, p. 22 – 23, 1996.</p>
<p>bicha de coleira: homossexual escandaloso que constantemente era preso numa sauna ou praia. (Tomasito La Goyesca)</p>	<p>Jacira: é aquela que todo mundo sabe que é homossexual, e ela mesma – que refere-se a si própria, seja qual for seu nome, sempre no feminino – acha ótimo ser. A Jacira usa roupas e cores chamativas, fala alto em público, geralmente anda em grupos de amigos também jaciras como ela.</p>
<p>bicha comum: homossexual que tem seus compromissos, vai à cinemateca, escreve de vez em quando algum poema, jamais corre grandes riscos e se dedica a tomar chá na casa de amigos. [...] As relações dessas bichas comuns geralmente se dão com outras da mesma espécie e nunca chegam a conhecer um homem de verdade. (Reinaldo Gómez Ramos)</p>	<p>Telma: Bem menos luminosa e sem graça que a Jacira é: a Telma. [...] Ao contrário da Jacira, a Telma é infelicíssima. Ela bebe. Bebe para esquecer que poderia ser homossexual. O problema é que, exatamente quando bebe, mais exatamente ainda depois do terceiro ou quarto uísque, é que a Telma transforma-se em homem. Embriagada, Telma ataca.</p>
<p>bicha enrustida: é aquele tipo de homossexual de quem quase ninguém desconfia. Casa-se, tem filhos, depois frequenta as saunas clandestinamente, usando no dedo a aliança de casamento. (dramaturgo Nicolas Días, num ato de desespero acabou introduzindo uma lâmpada no ânus. Foi expulso da sua organização após o maior escândalo)</p>	<p>Irma: Menos trágica, mas ainda mais complexa, é a terceira irmã: a Irma. As Irmas não são exatamente infelizes – pelo menos, não tanto quanto as Telmas[...] Irma é aquela que todo mundo jura que é, incluindo a mãe, a irmã e a esposa (Irmas casam muito) – mas ela mesma não sabe que é. Não sabe ou finge que não. [...] A verdade é, quando casadas, as esposas das Irmas raramente apresentam um ar satisfeito. Sexualmente satisfeito.</p>
<p>bicha régia: um tipo específico dos países comunistas. A bicha régia é aquela que, por vínculos muito diretos junto ao poder máximo, ou de uma tarefa extraordinária quanto à segurança do Estado, ou ainda por coisas semelhantes, goza do privilégio de poder ser bicha publicamente; pode manter uma vida escandalosa e, ao mesmo tempo, ocupar altos cargos, viajar, entrar e sair do país, cobrir-se de jóias e roupas, ter inclusive um chofer particular. (Alberto Guevara, revolucionário)</p>	<p>Irene: Geralmente analisada, culta. Bom nível social, numa palavra – Irene parece serena em relação à própria sexualidade. Que é diversificada. Podem ter longos casos, morar junto, ou viverem certas idiosincrasias eróticas. [...] Telmas e Irmas escondem tudo da família, vizinhos e colegas, embora a Irma não tenha nada a esconder. Jaciras não escondem coisa alguma, explicitérrimas. Irenes deixam no ar: se alguém perceber, que perceba.</p>

Enquanto Reinaldo Arenas preocupa-se em provocar personalidades públicas ou não, por caracterizá-las no grupo de uma das “bichas”, Caio F. prefere divertir-se com as classificações, as figuras homossexuais masculinas que existem na vida cotidiana contemporânea. “A lenda das Jaciras” difere de seus outros textos com temáticas homoeróticas, pela linguagem do humor. Como comparação, referimos aos polêmicos contos: “Terça-feira gorda”, “Sargento Garcia” e “Aqueles Dois”. Em linhas sinuosas, Caio F. aponta a violência e a intolerância em escritos sensíveis, porém cortantes, de romances homoeróticos. “A lenda das Jaciras” conta uma história, uma “lenda” cômica sobre quatro tipos ou estereótipos de *gays*, mas mesmo nesse gênero textual a menção a Aids aparece no sentido conscientizador.

Jaciras muitas vezes negam-se decididamente a fazer O Teste: têm uma certeza irracional de que daria positivo. Vírus e suas saias-justas sem nesga à parte, na verdade a AIDS não mudou muito o comportamento das quatro (ABREU, 1996, p. 23).

A intenção deste capítulo não é abordar cronologicamente obras literárias com o tema da Aids, como faz o pesquisador Marcelo S. Bessa, em *Histórias Positivas: a Literatura (des)construindo a AIDS* (1997). Nossa preocupação é situar o leitor nas referências utilizadas por Caio Fernando Abreu em suas crônicas-cartas. Cientes da intertextualidade, destacamos a relevância em apresentar obras não tão conhecidas e reconhecidas no universo de pesquisa acadêmica da literatura contemporânea. Os dois livros de Susan Sontag, *Assim vivemos agora*, *novela*, e *Aids e suas metáforas*, crítica, são significativos

porque abordam o tema da Aids num viés mais humano, e que continua, mesmo passados mais de duas décadas de sua publicação, a provocar reflexões, especificamente no que diz respeito à escrita de uma morte anunciada.

3.2. ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?: UM ROMANCE POSITIVO

Le roman Dulce Veiga reflète bien une société brésilienne en pleine crise d'identité. Le style est à fois poétique et efficace, et sert tantôt la violence du monde de rock, tantôt la nostalgie des années 60 et de la bossa-nova.

Éditions du Seuil, editora francesa.

Eu queria cuidar das palavras. Embora não soubesse a quem pertenciam. Como se fossem minhas, como se fossem lindas, eu queria tanto.

Caio Fernando Abreu, *Onde andaré Dulce Veiga?*

O “romance B”, subtítulo do último livro de Caio Fernando Abreu, flerta com o cinema desde a idealização do projeto. A ideia de transformar a narrativa romanesca em roteiro cinematográfico fora intenção do autor, tanto que sua linguagem aponta pistas dessa relação artística, inteiramente amorosa. O leitor lê o romance, mas é como se estivesse lendo um roteiro ou visualizasse, na leitura, cenas de um filme. A narração é concisa, de frases curtas, fragmentadas: “Bons tempos aqueles, pensei. Acendi um cigarro. E não tomei nenhuma dessas atitudes, dramáticas como se em algum canto houvesse sempre uma

câmera cinematográfica à minha espreita” (ABREU, 2007, p. 9). Reafirmando um clichê de que a palavra é pedra bruta à espera do artista para lapidá-la, novamente a carta nos serve de consulta para o registro pessoal do trabalho de criação e sobre o amadurecimento literário. Exemplo disso é a carta de Caio F. ao amigo José Márcio Penido, em 2 de novembro de 1990, e presente nas páginas finais do livro (coletânea contendo outras cartas em que o assunto é a feitura e divulgação do romance):

Dulce Veiga foi um livro que carreguei na cabeça e no coração durante 13 anos, e segurei pelos cabelos durante um ano de trabalho duro. [...] Foram umas duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Resultado: desvio de coluna. Não me queixo, não. Cada vez mais literatura para mim é como aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque. [...] sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembaracei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu (ABREU, 2007, p. 213, 214).

*Onde andar*á Dulce Veiga? (1990 [2007]) é quase uma reiteração do conjunto da obra e da vida do escritor. A personagem principal, um jornalista desempregado, insatisfeito com a profissão e abandonado pelo amante Pedro vê na arte a completude de existência. Publica um livro de poemas, “Miragens”, pouco conhecido e divulgado, mas persiste no ofício da escrita. As situações negativas do desemprego e abandono amoroso deixam a personagem alheia à realidade, até ser convidado a trabalhar como colunista de um jornal popular em que sua

principal tarefa seria escrever uma crônica (inovadora) sobre a cantora Dulce Veiga, misteriosamente desaparecida. O livro de Caio F., além de dialogar com a música, o jornalismo, o cinema, também não escapa dos enredos dos romances policiais.

Perdera o vício paranóico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas, mas não o de estar sendo escrito. [...] A partir de hoje, uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro. [...] A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (ABREU, 2006, p. 11, 20).

O fazer literário, o esforço do escriturar, é tema também no romance. O protagonista, não nomeado, briga com a palavra, com a falta de assunto, desespero característico enfrentado por quem vive da escrita. O jornalista observa a dispersão do chefe, perfurando papéis num deslocamento do vazio, da falta do que fazer com a reflexão e avalia sua fala de editor-chefe, portanto, experiente quando o assunto é a ausência interessante do que se dizer num jornal diário. Este veículo de mídia exige, além da novidade, do “furo” de reportagem, algo que desperte o interesse, a provocação do leitor em curto período de tempo.

- Escrever tem desses mistérios. De repente, sem esperar, um dia você consegue despertar alguma coisa que está viva dentro de muita gente. – Sua voz era um tanto amarga, talvez ele mesmo jamais tivesse conseguido algo desse tipo. Fez outro furo embaixo dos dois primeiros. E antes que os três furos se unissem, formando um triângulo de extremidades arredondadas, disse com ironia:

- Só espero que você não esteja planejando agora deitar em cima dos louros. Ou das louras. E a nossa matéria? – Já marquei a entrevista. Entrego amanhã sem falta, dá tempo? (ABREU, 2007, p. 82).

Em meio à busca pela cantora, a frase interrogativa mais frequente no romance é “que se há de fazer?”. O conformismo da narrativa de Caio F. retoma à literatura clariceana, a qual a dúvida é costumeiramente indagada, principalmente pelo narrador de *A hora da estrela*, quando não é, uma expressão corriqueira da própria Lispector. A relação entre literatura e cinema e intertextualidade literária é tão visual na escrita quanto nas descrições, por exemplo, sobre o apartamento da personagem “dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente. Às vezes Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig (ABREU, 2007, p. 38). “Folclórico, bizarro” para designar as cores vivas, alegres e fortes que identificam os filmes do cineasta espanhol Pedro Almodóvar ou o contraponto, “sórdido, deprimente”, que caracterizam, segundo leitura do narrador, a literatura do escritor argentino Manuel Puig. Outra aproximação relacional seria a opção narrativa de sequenciar por dias da semana, “segunda-feira”, “terça-feira” etc. os capítulos, imitando a estrutura tanto do diário de contar histórias de dias consecutivos, como de situar a publicação de notícias do jornal datado também pelos dias da semana.

Dulce Veiga é uma reunião de elementos *kitsch*, os cenários, as ambientações da rotina do protagonista e mesmo o nome da banda: “Vaginas Dentatas”, da filha de Dulce Veiga, representam o “mau gosto” do conceito alemão. A vocalista

Márcia Felácio justifica o nome da banda num viés feminista: “Nós queremos soar assustadoras como uma ameaça de castração, de impotência, de mutilação” (ABREU, 2007, p. 117). A música surge como paradoxo das imagens escatológicas, enquanto Cazuza canta na rádio do veículo de táxi, a personagem perde-se em lembranças saudosas do amante, numa tentativa de não desistência da vida e de encontrar desesperadamente a beleza nas cenas simples do cotidiano. Mais tarde, ao sair do táxi e do instante de epifania, descreve o palco da banda feminina e feminista:

Pouco depois, ao fundo, um cenário de papelão pintado reproduzindo edifícios em ruínas cercados por enormes latas de lixo quase do tamanho deles. De dentro delas, brotavam objetos inesperados: uma perna de manequim, um relógio de pêndulo, um violoncelo partido ao meio, bonecas decepadas, flores de plástico, lápides, réstias de alho. Salvador Dali em Hollywood, pensei, cenografando um filme de Christopher Lee (ABREU, 2007, p. 24).

Enquanto Márcia se revolta com a “decadência do macho tradicional” na sua composição musical, outra personagem entra em cena e desconstrói a masculinidade viril heterossexual. Em “A lenda das Jaciras”, Caio F. estereotipa, em *Dulce Veiga* o autor personaliza um dos tipos de gays. Jacyr (junção dos nomes dos pais Jandira e Moacyr), vizinho e diarista da personagem jornalista, é um adolescente de 14 anos que se prostitui travestido de garota. Quando ocorre a transformação, Jacyr abandona a identidade masculina e torna-se Jacyra, o tipo mais alegre e bem resolvido entre as irmãs da lenda psicoantropológica fake, para usar o subtítulo do texto.

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr. [...] Quase na porta do edifício, Jacyr me chamou. Olhei para ele, para ela. Estava parado na curva da escada, uma das mãos na cintura, a outra segurando o cigarro na altura dos seios falsos. Parecia Jodie Foster em *Taxi driver*, versão mulata. [...] – Foi o arco-íris depois da chuva. Sempre acontece isso. A mãe diz que é Oxumaré, que eu trago comigo. Seis meses homem, seis meses mulher. Fico bem louca quando baixa, depois passa (ABREU, 2007, p. 43, 44, 73, respectivamente).

A abordagem da sexualidade e do universo *gay*, tanto masculino quanto feminino, em *Onde andará Dulce Veiga?* perpassa vários caminhos e histórias: o rápido romance entre o protagonista e Pedro (o amante somente é citado nas lembranças do jornalista), a complexa relação amorosa e sexual de Márcia Felácio e Patrícia, outra integrante da banda de rock, bem como uma tensão sexual entre Márcia e o jornalista. O romance não tenta entender, tampouco discutir sobre a bissexualidade (romance B), mas expõe sensivelmente quando nascem os sentimentos de atração. O protagonista em dado momento afirma não ser homossexual, mas o leitor já sabe do romance com Pedro e suspeita da atração dele por Márcia, além do explícito relato de sexo com uma prostituta, minuciosamente descrito numa linguagem próxima da narrativa de Dalton Trevisan, do jogo rápido toma-lá- da-cá.

Joguei o jogo de jogar o jogo, estilo Dalton Trevisan:

- A fim duma transinha?
- Pode ser, qual que é?
- Ninharia, baratinho.
- Quanto, gatinha?
- Quinhentos o instante, a hora mil.
- E a chupetinha gostosa?
- Seiscentos valeu?
- Valeu, mas.
- No hotel da Peixoto tem que pagar o quarto.
- Quem sabe em casa, maior astral. E mais barato.
- Mora só, tesudão?
- Fora Deus.
- Limpeza, em cima?
- Do lado, antes da Praça Roosevelt.
- *Oquei*, sabe que você parece o garoto do Bom Bril?
- Bom Bril eu vou te mostrar.
- Duvi-dê-o-dó.
- Como é seu nome?
- Viviane na rua. Na real é Dora.
- Rainha do frevo e do maracatu?
- Rainha até pode ser, moço. Mas o eu eu não dou não (ABREU, 2007, p. 109, 110).

A figura marcante de Jacyr, personagem que se transfigura duas vezes ao ano, em “seis meses homem, seis meses mulher”, choca e incomoda, pela idade e ousadia: ter 14 anos, se travestir e prostituir, num cenário da representação cruel da marginalidade. O pai de Márcia e ex-marido de Dulce Veiga, Alberto, também é assumidamente homossexual, como diretor de teatro deseja encenar no palco uma “Pietà gay”, romance trágico entre dois homens. Estes são personagens que aparecem nitidamente no livro, mas há a presença misteriosa de Saul, ex-amante de Dulce Veiga, e Pedro, o ex-amante do jornalista.

Saul também é nome de outra personagem de Caio F. no conto “Aqueles dois”: romance que cresce gradativamente entre dois colegas de trabalho, Raul e Saul. Atormentados pela “mediocridade e repressão” (palavras do narrador) da sociedade, representada pelos colegas de trabalho e pelo chefe que os demitem, Raul e Saul saem juntos no mesmo táxi, surpreendendo e mudando a vida das pessoas da repartição, que, segundo sentença o narrador, acabam infelizes, enquanto “aqueles dois” saem supostamente ilesos do ambiente repressivo. De volta ao romance, elencamos fragmentos de *Dulce Veiga* sobre essas relações apaixonadas, independentes do sexo ou gênero, mas pautadas no desejo e nos sentimentos:

O beijo de Pedro não era desses de amigo bêbado, encharcado de álcool e solidariedade masculina, carência etílica ou desespero cúmplice. A língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem. [...]

Apontou para o palco, onde os dois pelados continuavam abraçados. – Uma Pietá gay, é isso que eu quero. Uma Pietá gay desesperadamente erótica, ao fundo. Como um arquétipo de Eros e Thanatos. Estática, eterna. [...] Essa a mensagem final: o amor é pura miragem. [...] – É nesse momento que me remeto a determinados trechos daquele patético diário dos últimos dias de Roland Barthes. Quando ele renuncia ao amor dos rapazes e opta definitivamente pelo amor dos michês. – Ele berrou: – ‘Só me restarão os michês!’ – E sem pausa: – já leu Barthes, claro. [...] Em primeiro plano,

Mércia e eu de mãos dadas, olhos nos olhos. Créditos subindo sobre a imagem congelada. [...] Patrícia estava apaixonada por Mércia. Apaixonada como uma louca (ABREU, 2007, p. 113, 125, 133, 144, respectivamente, grifos do autor).

Da retomada dos temas da sexualidade, ou homoeroticismo, o romance caminha para falar da loucura e da morte. A Aids não mais suspeita trágica de punição como no conto “Noites de Santa Teresa”, nem metafórico como na novela “Pela noite”. A Aids em *Onde andar* *Dulce Veiga?* é dita claramente pela personagem Márcia, ela assume estar contaminada, ao mesmo tempo em que tenta entender sua bissexualidade, algo indefinível para ela: “Acho que ninguém sabe [...] Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor essas coisas” (ABREU, 2007, p 166). A personagem Márcia é inteligente, convicta no discurso forte e incisivo de feminista, mas fragiliza-se ao falar da doença. Abaixo, fragmentos do relato da personagem central quando identifica sinais do HIV no corpo da roqueira, os comuns e frequentes gânglios. E adiante, a constatação da Aids na vida do jornalista, quando em recurso de *flashback*, se lembra o porquê Pedro o abandonara. Uma teia de amor e contaminação.

Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre sua pele. Por baixo dela, por trás das riscas de tinta, gotas de suor e água, como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia pequenos caroços. Senti minha mão tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas. – Em outros lugares também – ela disse.

– Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste. [...] – Ícaro morreu de aids. E eu acho que estou doente também. [...] Embaixo deles, longe da agitação do Hiroshima, toquei em meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuavam lá, os gânglios. Esquivos, arredondados, exatamente iguais aos de Márcia. [...] Nas costas, logo abaixo da inscrição *Pont Neuf Aur la Seine: Mélancolie*, com sua letra torta, meio infantil, Pedro escrevera: '*Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor*'. Mas já matou, pensei naquele dia. [...] e nos meses seguintes, sem me atrever a procurar um médico ou fazer o teste que poderia confirmar as suspeitas, apalpando meu corpo inteiro em busca dos sinais amaldiçoados, suores noturnos, manchas na pele, voltei a pensar – mas já matou (ABREU, 2007, p. 165, 166, 168, grifos do autor).

Paralela à narrativa discursiva da Aids em *Onde andaré Dulce Veiga?* está a repetição do tema da morte. Destacamos mais uma vez essa associação: a doença que naturalmente desencadeia a desesperança, a sentença. Morrer então representa o fim do ciclo de quem se descobre positivo. A reflexão no romance é extensa, inicia com leves pistas do que será tratado mais à frente, divaga entre sonhos e realidade para, enfim, retomar aos anjos, figuras e temáticas sempre revisitadas na literatura de Caio Fernando Abreu. Anular as memórias para o narrador significa uma tentativa para escapar da morte real, mascarada, às vezes, pelas imagens que se têm dela.

Novamente subi pelas escadas meio alagadas, que sempre me faziam lembrar de um hospital onde nunca estivera. Um hospital em quarentena, isolado por alguma peste desconhecida e mortal, no coração da Rodésia: Karen Blixen traria víveres,

vacinas. [...] Pensei em fazer o sinal-da-cruz, não há Jesus em sua vida, repetia Filemon, mas no meio do nome do Filho comecei a lembrar de uma oração infantil que terminava dizendo algo como *a morte me perseguir os anjos não de me proteger amém*, sempre gostara desse pedaço dos anjos, gostava de anjos, caídos, malditos ou puros intocados, lembrava também de uma gravura do anjo da guarda, as mãos estendidas como Filemon estendera a sua em meu ombro, sobre as cabeças de duas crianças brincando à beira do abismo. Um arco na mão do menino, uma bola de gomos coloridos aos pés da menina, na beira do precipício negro, a um passo da queda. Os círculos giravam concêntricos pela minha cabeça, o início ou o fim cravados em redemoinho no ponto central da minha testa, mas o pior, o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, ávida a limpo. [...] Encostei na parede, acendi um cigarro, fiquei olhando os viadutos. Na calçada oposta, em câmera lenta, o corpo todo coberto por sacos de farinha, uma mendiga arrastava um saco cheio de jornais velhos. Parecia a imagem da Morte numa gravura medieval, faltava apenas a foice (ABREU, 2007, p. 37, 68, 69, 130, grifos do autor).

A morte na versão trágica não acontece na vida da personagem do romance, antes, descobre a liberdade tão almejada ao reencontrar a cantora Dulce Veiga, desaparecida porque se isolara num retiro permanente na religião “Santo Daime”. A figura liberta da cantora reflete na vida do jornalista, no desejo e depois no ato de cantar, expressão viva de libertação. Na primeira linha do romance, o desejo: “Eu deveria cantar” (p. 9),

e ao fim da narrativa, exatamente na contraposição do começo, a concretização do desejo: “E eu comecei a cantar” (207).

Dulce Veiga é um romance *positivo* no mesmo sentido atribuído ao escritor no título. A última publicação inédita do autor é densa, mas é também otimista. O contraste de sentimentos vividos e frustrados não apaga a beleza e a liberdade, representada pelos anjos e pelas borboletas. Estas gradativamente apresentadas no texto sob vários aspectos, em versão desenhada, como a tatuagem no seio de Márcia, ou de simulacro da loucura, devaneio da personagem. A metamorfose narrativa de Caio F. pelas borboletas liga-se intertextualmente desde a versão literária de *Metamorfose* (1915), do escritor austro-húngaro, Franz Kafka, à releitura cinematográfica, no clássico de terror *A mosca* (1986), do cineasta David Cronenberg. Metamorfosear é tomar consciência do susto da existência na mais pequenez das formas. Como na escritura de Clarice Lispector, essa consciência se dá pela “insignificância” dos insetos, contrapondo talvez na mesma concepção filosófica em prosa poética.

As palmas rosadas voltadas para cima, quietas como se esperassem que uma borboleta – e pensei nos seios de Márcia, no vendedor de bilhetes de loteria

– pousasse nelas para então fechá-las cuidadoso e repentino, uma contra a outra, a borboleta presa no oco das duas mãos fechadas. [...] E bateu com força as palmas das mãos. A borboleta, pensei, ele esmagou a borboleta. [...] Espiei o jornal, um filme novo de David Cronenberg, eu adorava *A mosca*, chegara a escrever um artigo comparando-o com

Kafka: a-mesma-gênese- maldita-de-todos-os- outsiders-que-originou-a-metamorfose, qualquer coisa assim, pretensa. Claro, eu me identificava um pouco, afinal tinha meus aninhos de terapia: moscas, baratas, insetos. [...] Tinha fotos, se eu queria ver. Márcia cantava pelas estradas procurando o som das asas das borboletas, quando param de voar e tremem brevemente sobre as flores abertas (ABREU, 2007, p. 46, 48, 52, 91).

A liberdade pelas borboletas ameniza o peso da linguagem, da Aids e da morte. Repetir é o lema. As borboletas, antes personagens fantásticas do conto “Uma história de borboletas”, reaparecem no fim do romance na forma simbólica de esperança e renovação, com ponta de ficção científica. A reescritura dos símbolos adquire outras formas em *Dulce Veiga*, a metamorfose da personagem começa na saída do casulo à plena libertação no ato de cantar.

A porta para o jardim estava aberta, eu comecei a sair mas, no meio da sala, percebi que meu corpo estava enredado em fios cinzentos, eu quase não podia andar. Toquei neles. Viscosos, nojentos, deixavam uma gosma prateada nas mãos. Cambaleei até o jardim, eu precisava arrancar aqueles fios, um a um. Eram teias de aranha, teias tão emaranhadas que levei muito tempo até conseguir tirá-las todas de mim. Minhas mãos ficaram pegajosas de seus resíduos. Como sair de um casulo, parecia (ABREU, 2007, p. 201).

A música, como as borboletas, ecoa e repercute no tempo e no espaço longínquo.

Nada além,
nada além de uma ilusão. Chega bem,
é demais para o meu coração. Acreditando em
tudo que o amor mentindo sempre diz,
eu vou vivendo assim, feliz, na ilusão de ser feliz.

Se o amor só nos causa sofrimento e dor, é melhor,
bem melhor a ilusão do amor.

Eu não quero nem peço para o meu coração
nada além de uma linda ilusão.

Letra da música de Dulce Veiga, cantada pelo
protagonista e por Márcia (ABREU, 2007, p.27.
Grifo do autor). Título: Nada além (1938). Letra:
Mário Lago e Custódio Mesquita. Intérpretes:
Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Quarteto em Cy,
Cauby Peixoto.

CONCLUSÃO

NÃO SE CONTA TUDO PORQUE O TUDO É UM OCO NADA

A reflexão aparentemente simples de Macabéa sobre o indizível no título dessa conclusão desloca-se para o complexo oco. Finalizar é difícil porque novas impressões aparecem do dizível ao longo da leitura do trabalho. É assim com a pesquisa, rememoração das ideias. Empreendemos, neste estudo, uma análise das cartas de Caio Fernando Abreu, cartas no seu sentido amplo, pois o foco são as crônicas para além dos muros, escritas entre internações em hospitais e cartas em sua concretude, de remetente e destinatário, ora dos leitores ora pela obsessão epistolar do escritor de fazer dos Correios, um mensageiro de segredos e reflexões compartilhadas.

A epifania, adjetivo das cartas no título, pode significar “miudinhas, quase pífias revelações de Deus feito jóias encravadas no dia-a-dia”, na definição de Caio F. na crônica “Pequenas Epifanias” (2006, p. 22), ou no reflexivo cotidiano de “dois ou três almoços, uns silêncios. Fragmentos disso que chamamos de “minha vida”, na epígrafe do mesmo texto.

De qualquer modo, a epifania aqui é o estado de existência, de contemplação do vivível, por isso, as cartas são epifânicas.

A prosa de Caio Fernando Abreu transita, passeia por ela mesma. É a reinvenção pela escrita, revisitação de temas no conjunto de suas obras. Identificações, referências, intertextos, reversibilidade literária, os mesmos elementos transformados e reescritos de uma obra para outra. Procuramos mapear essa escritura em movimento. Como a casa da crônica é o jornal, principiamos nesse território. O jornalismo em via de mão dupla, o que vampiriza, no sentido de suga, de exaustão do escritor que serve de cronista pelo sustento, mas também que utiliza o meio como forma de rascunhar a escrita. As crônicas do escritor, por vezes, são rascunhos de futuros contos ou novelas, do contrário também é verdadeiro.

Clarice Lispector é presença no primeiro capítulo pela relação literária com Caio Fernando Abreu, além da identificação como cronistas. Para Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2006), o jornal criou a crônica, e a partir dele descobriu-se nos escritores o exercício de ser cronista. Clarice exerceu o ofício intensamente entre os finais dos anos 1950, e nas décadas de 1960 e 1970; Caio publicou em revistas dispersas, regularmente em dois importantes jornais do país: *O Estado de São Paulo* (São Paulo) e *Zero Hora* (Porto Alegre), ambos no caderno 2, sessão cultural e literária.

A rapidez e precisão, apontadas pelo crítico Ítalo Calvino (1990), compõem a estrutura do texto que abandona o estigma de efêmero ao ser republicado em livros, um retorno à escrita

e ao processo de criação de muitos escritores. A abordagem e discussão sobre autobiografia e autoficção são apresentadas para delimitar uma escrita marcada por experiências pessoais do escritor. Em via contrária às pesquisas que afirmam a literatura de Caio F. como autobiográfica, preferimos situá-la no caminho autoficcional, pois a ficcionalização da vida do autor parece-nos a estrada mais coerente e literária de seus escritos. Em conjunto a essa discussão, há a troca de correspondência entre autor (pelas crônicas) e leitores (em resposta ao assunto das quatro crônicas estudadas). Essa relação autor/leitor responde expectativas, embora nossa intenção não pautem nem pretenda ir adiante. Na concepção de recepção dos textos, entendemos que essa linha é complexa e exigiria um trabalho dedicado somente a isso.

No segundo capítulo, avançamos na leitura das “cartas para além dos muros”, definições, classificações, leituras de imagens e referências intertextuais. As teias de significações são muitas, compreendê-las é entender o todo. Nesse sentido, a discussão crítica de Edward Said (2009) sobre o *estilo tardio* encaixa-se na nossa proposta, a escrita de urgência à beira da morte. Relacionar e identificar nas escrituras anteriores, e nas “cartas”, o que Said chama de “um novo idioma”, caracterizado por “intransigência, dificuldade e contradição em aberto”, onde e como diferem e porque também se aproximam. A reavaliação do tema da morte, constância do escritor e a relação identitária com os movimentos artísticos em específico, o *beat* e a literatura de seu fundador, Jack Kerouac.

No terceiro e último capítulo, dedicamos exclusivamente a Aids, na percepção da palavra *positivo*, direcionamos o escritor Caio Fernando Abreu e seu romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, além de intertextualizar com outros autores que como ele abordaram a temática, seja por crítica e novela de Susan Sontag, seja pelas autobiografias de Reinaldo Arenas e Hervé Guibert. Em paralelo a esse assunto, há outros, como a homossexualidade, repressão e violência. A linguagem dos textos não traz conforto e alegria, conduz para a inquietação, desconforto, reflexão, é o soco no crânio. O que antes era tabu, inominável, deixa de existir depois da escrita de Caio Fernando Abreu. Visto na margem ou na marginalidade, o escritor insistiu na palavra, na repetição da palavra, na voragem, na vertigem, naquilo que “sorve ou devora”.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE CAIO FERNANDO ABREU

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D – O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D – O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D - O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c.

ABREU, Caio Fernando. *Entrevista. Blau*. Nº 04. Porto Alegre. Jun. 1995. p. 07.

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do Ir-remediável*. 2ª Edição revista pelo autor. Porto Alegre: Sulina, 1995.

ABREU, Caio Fernando. *Fragmentos: 8 histórias e 1 conto inédito*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organizado por Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ABREU, Caio Fernando. Introdução. In: MCCULLERS, Carson. *A balada do café triste e outras histórias*. Tradução: Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

ABREU, Caio Fernando. A lenda das Jaciras. *Sui Generis* (Revista). Rio de Janeiro, p. 22 – 23, 1996.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE CAIO FERNANDO ABREU

BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitamente Pessoal: A autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”*. 2008. 401 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: a literatura (des) construindo a aids*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BESSA, Marcelo Secron. *Os Perigosos: Autobiografia e Aids*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BESSA, Marcelo Secron. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Melhores Contos*. São Paulo: Global, 2006.

BESSA, Marcelo Secron. “Quero brincar livre nos campos do senhor” – uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra*, Rio de Janeiro, nº 4, p. 11, 1997.

BIZELLO, Aline Azeredo. *Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: diálogos que atravessam as Américas*. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* Rio de Janeiro: Record, 2009.

GONÇALVES FILHO, Antônio. As últimas palavras de Laika. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

MARQUES, Márcia C. R. Corrêa. *Epifanias Compartilhadas: o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas*. 2009. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MORICONI, Ítalo. Urgência, orgia, escrita e AIDS. (Algumas notas sobre vida/obra, vida/morte). In: *Literatura e Arte no plural*. Cronópios. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br>. Acesso: 2 de novembro de 2011.

OBRAS CITADAS

ARENAS, Fernando. *Utopia da alteridade na história e ficção brasileira e portuguesa*. Revista Z (Revista Eletrônica do Programa Avançado de Cultura Contemporânea), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Tradução: Irène Cubric. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- ARRIGUCCI, Davi Jr: "Fragmentos sobre crônica", *In: Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, Roland. A estrutura da notícia. *In: Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. 2ª Ed. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo, Scipione, 1993.
- BENITES, Sonia Aparecida Lopes; PEREIRA, Rony Farto. (Orgs) *À roda da leitura: língua e literatura no jornal Proleitura*. – São Paulo: Cultura Acadêmica: Assis: ANEP, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BUENO, André; GÓES, Fred. *O que é a Geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". *In: Vários escritos*. Duas cidades/ Ouro sobre azul. São Paulo/ Rio de Janeiro, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In: Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 208-209.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1969.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e as transformações no Brasil*. Campinas: Edição da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Rui Barbosa, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Dois Cronistas. In: DANTAS, Vinicius (org.). *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, Edição 34, 2002.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e Crônica”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. V. 6 Teatro, Crônica, A Nova Literatura, Conto. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.
- CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho, Revista *Criação & Crítica*, n. 4, p. 91 – 102, 2010. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pdf.
- Acesso: 22 de julho de 2010.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.) *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução do texto de Foucault: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GUIBERT, Hervé. **Para o amigo que não me salvou a vida**. Tradução: Mariza Campos da Paz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

HERVOT, B. e SAVIETTO, M. do C. A escrita autobiográfica. *In*: CARLOS, A. M. e ESTEVES, A. R. (org.) **Narrativas do eu**: memórias através da escrita. Bauru: Canal6, 2009.

KAFKA, Franz. *O veredicto / Na colônia penal*. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Tradução: Maria Cristina Roque Corrêa Marques. Paris: Éditions de Seuil, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, Octavio. "A consagração do instante". *In*: *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra*: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

PINTO, Aroldo José Abreu. *A crônica de Ricardo Ramos*. Garça: Editora FAEF; Assis/SP: ANEP, 2006.

POLIZZI, Valéria Piassa. *Depois daquela viagem*: diário de bordo de uma jovem que aprendeu a viver com AIDS. Ática: São Paulo, 1999.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Paulo José Paes e Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix, 1996.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Literatura confessional: espaço autobiográfico. *In*: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. (org.) *Literatura Confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOCHA, Eduardo. Testamento de um exílio enigmático. *REVISTA CULT*, Edição 139, 24 de setembro de 2009.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SONTAG, Susan. *Assim vivemos agora*. Tradução: Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ANEXOS

As fotografias dos anexos 1 a 3 correspondem ao período de trabalho do escritor Caio Fernando Abreu na imprensa brasileira como cronista no jornal *O Estado de S. Paulo*. Os anexos 4 a 6 são textos utilizados neste livro: as quatro crônicas para além dos muros e na íntegra os textos “A lenda das Jaciras”, publicado na Revista *Sui Generis* e “As quatro categorias de gays”, um dos capítulos de *Antes que anoiteça*, do escritor cubano Reinaldo Arenas. A autora optou em anexar os textos para facilitar e interagir com a leitura do trabalho.

ANEXO 1

PRIMEIRA EQUIPE DA REDAÇÃO DO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO:
CADERNO 2, SÃO PAULO, SÁBADO, 5 DE ABRIL DE 1986.



CAIO – DE ÓCULOS ESCUROS EM PÉ À DIREITA DA IMAGEM.

ANEXO 3

JORNAL O ESTADO DE S. PAULO

SÃO PAULO, QUINTA-FEIRA, 3 DE ABRIL DE 1986.

TRECHO EM QUE CAIO FERNANDO ABREU É CITADO PELA RELEVÂNCIA COMO ESCRITOR.

QUINTA-FEIRA — 3 DE ABRIL DE 1986

Quem aceitou o desafio e vai participar do 'Caderno 2'

Para levar diariamente o **Caderno 2** aos seus leitores, o **Estado** montou uma equipe e 35 profissionais e chamou ainda cerca de 50 colaboradores, entre colunistas, cartunistas, ilustradores ou críticos, que se entusiasmarão com a idéia.

Henfil é um deles. "É um grande desafio fazer humor de costumes para o leitor de **O Estado**. Na verdade, desde que fiz a **TV Homem**, não enfrentava um desafio tão grande. E é o que gosto mesmo é de bola dividida na defesa. Acho que o **Caderno 2** vai dar certo. Tem tudo para dar."

Três vezes por semana — domingo, terça e quinta — o caderno terá Henfil em suas páginas. Com desenhos e textos. "Achel maravilhosa a idéia de uma tripinha que eles deixaram na parte lateral das páginas do caderno. Em 1985, eu comecei no **Diário de Minas**, desenhando numa coluna vertical e, ao ver essa tripinha, me entusiasmei." Henfil vai deixar a inspiração correr solta, sem programar nada, satisfeito com a liberdade para usar o espaço no **Caderno 2**.

"Quero estar livre para exercer a crítica e sei que terei esse espaço. O **Estado** sabe quem sou e conhece minhas posições. Aliás, detesto rótulos. Detesto mesmo ser chamado de anarquista. Por outro lado, conheço as posições do jornal. Ambos temos posições claras e muitos pontos coincidentes, principalmente a crítica à opressão e a defesa da liberdade." Atualmente, Henfil faz charges para **O Globo**, prepara o lançamento de um videocassete com o melhor da **TV-Homem** e termina o filme "Deu

no **New York Times**", que "deverá ser proibido no Chile e em Cuba".

O escritor Caio Fernando Abreu ("Triângulo das Águas" e "Morangos Mofados") também vai ter uma coluna semanal, escrevendo às terças-feiras na seção **Antena**. Caio, que editava a revista **Around** antes de vir para o caderno, vai participar do "fechamento" da edição diária, além de fazer a coluna sobre qualquer tema da atualidade, "até mesmo uma cara vista na rua".

Antonio Bivar, o premiado autor teatral ("Cordélia Brasil" e "A passagem da Rainha"), também deixou a **Around**. E também terá uma coluna semanal — às sextas — sobre generalidades. "Era o que faltava no **Estado**. Desde criança, lia o jornal, que minha família assina no Interior. E sentia falta disso. Vou escrever sobre o que me vier à cabeça. Poderei ser sério um dia e no outro fazer uma brincadeira."

O jornalista Nirlando Beirão ocupará o espaço de **Antena** no domingo. A atriz Bruna Lombardi não terá dia fixo para sua colaboração, que começa depois que ela terminar um livro registrando todas as impressões que teve durante a gravação de **Grande Sertão — Veredas**. Ao contrário deles, o colunista Teimo Martino não terá uma coluna. Depois de 14 anos de críticas e comentários, Teimo volta ao início de sua carreira, fazendo grandes reportagens e entrevistas. Assim como Regina Echeverria, autora do livro "Furacão Elis".

O **Caderno 2** terá alguns colabo-

radores com pseudônimos. J. Cur-nounski vai escrever sobre bares e restaurantes. Ele é um assíduo frequentador dos melhores restaurantes de São Paulo, muito conhecido nos meios políticos e empresariais.

O escritor Eustáquio Gomes ("A Febre Amorosa") vai chegar ao público com um capítulo semanal de seu mais novo livro, naturalmente com uma tiragem superior à de muitos escritores brasileiros.

Alguns não acreditaram no projeto. Os que confiaram na ousadia de **O Estado** estarão presentes em suas páginas. O desenhista Luís Gê, que já trabalhou em praticamente todas as publicações da imprensa paulista, confiou. Autor de dois livros ("Macabúzio e Sorumbáticos" e "Quadrinhos em Fúria"), ele está preocupado em "abrir novos horizontes do desenho". Haverá ilustrações e desenhos também do italiano Michele Iacocca e do artista plástico Rubens Matuck, ex-colaborador do **Jornal da Tarde**.

A direção de arte do **Caderno 2** está nas mãos do francês Jean-Michel Gauvin, há 26 anos no Brasil. Jean-Michel gosta de inovar. Participou da criação de muitas revistas consagradas e, até o ano passado, estava na **Abril Vídeo**. Colaboradores importantes também serão os que mandarão as **Cartas do Exterior**, entre eles um dos correspondentes do jornal em Paris, Gilles Lapouge, o jornalista Marco Antônio de Menezes (Nova York) e Pepe Escobar (Londres).

ANEXO 4



**A primeira equipe de jornalistas da revista Veja, em 1968.
No destaque, entre os redatores, destaca-se Caio Fernando Abreu.**

ANEXO 5

Ao final de cada crônica, consta a página para consulta no livro: *Pequenas Epifanias* (ver dados de referência na bibliografia).

Primeira Carta para Além do Muro

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer.

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras - como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar.

Dói muito, mas eu não vou parar. A minha não-desistência é o que de melhor posso oferecer a você e a mim neste momento. Pois isso, saiba, isso que poderá me matar, eu sei, é a única coisa que poderá me salvar. Um dia entenderemos talvez.

Por enquanto, ainda estou um pouco dentro daquela coisa estranha que aconteceu. É tão impreciso chamá-la assim, a Coisa Estranha. Mas o que teria sido? Uma turvação, uma vertigem. Uma voragem, gosto dessa palavra que gira como um labirinto vivo, arrastando pensamentos e ações nos seus círculos cada vez mais velozes, concêntricos, elípticos. Foi algo assim que aconteceu na minha mente, sem que eu tivesse controle algum sobre o final magnético dos círculos içando o início de outros para que tudo recomeçasse. Todos foram discretos, depois, e eu também não fiz muitas perguntas, igualmente discreto. Devo ter gritado, e falado coisas aparentemente sem sentido, e jogado coisas para todos os lados, talvez batido em pessoas.

Disso que me aconteceu, lembro só de fragmentos tão descontínuos que. Que - não há nada depois desse que dos fragmentos - descontínuos. Mas havia a maca de metal com ganchos que se fechavam feito garras em torno do corpo da pessoa, e meus dois pulsos amarrados com força nesses ganchos metálicos. Eu tinha os pés nus na madrugada fria, eu gritava por meias, pelo amor de Deus, por tudo o que é mais sagrado, eu queria um par de meias para cobrir meus pés. Embora amarrado como um bicho na maca de metal, eu queria proteger meus pés. Houve depois a máquina redonda feita uma nave espacial onde enfiaram meu cérebro para ver tudo que se passava dentro dele. E viram, mas não me disseram nada.

Agora vejo construções brancas e frias além das grades deste lugar onde me encontro. Não sei o que virá depois deste

agora que é um momento após a Coisa Estranha, a turvação que desabou sobre mim. Sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que eu também não compreendo. Minha única preocupação é conseguir escrever estas palavras - e elas doem, uma por uma - para depois passá-las, disfarçando, para o bolso de um desses que costumam vir no meio da tarde. E que são doces, com suas maçãs, suas revistas. Acho que serão capazes de levar esta carta até depois dos muros que vejo a separar as grades de onde estou daquelas construções brancas, frias. Tenho medo é desses outros que querem abrir minhas veias. Talvez não sejam maus, talvez eu apenas não tenha compreendido ainda a maneira como eles são, a maneira como tudo é ou tornou-se, inclusive eu mesmo, depois da imensa Turvação. A única coisa que posso fazer é escrever - essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever.

O Estado de São Paulo, 21/8/1994 (p. 106 – 108)

Segunda Carta para Além dos Muros

No caminho do inferno encontrei tantos anjos. Bandos, revoadas, falanges. Gordos querubins barrocos com as bundinhas de fora; serafins agudos de rosto pálido e asas de cetim; arcanjos severos, a espada em riste para enfrentar o mal. Que no caminho do inferno, encontrei, naturalmente, também demônios.

E a hierarquia inteira dos servidores celestes armada contra eles. Armas do bem, armas da luz: *no pasarán!*

Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes. Recolhem as asas e esfregam o chão, trocam lençóis, servem café, enquanto outros medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre. Já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall, notícias da noite (onde todos os anjos são pardos), recados de outros anjos que não puderam vir por rebordosa, preguiça ou desnecessidade amorosa de evidenciar amor.

E quando sozinho, depois, tentando ver as púrpuras do crepúsculo além dos ciprestes do cemitério atrás dos muros - mas o ângulo não favorece, e contemplo então a fúria dos viadutos e de qualquer maneira, feio ou belo, tudo se equivale em vida e movimento - abro as janelas para os anjos eletrônicos da noite. Chegam através de antenas. Fones, pilhas, fios. Parecem-se às vezes com Cláudia Abreu (as duas, minha brava irmã e a atriz de Gilberto Braga), mas podem ter a voz caída de Billie Holiday perdida numa FM ou os vincos cada vez mais fundos ao lado da boca amarga de José Mayer. Homens, mulheres, você sabe, anjos nunca tiveram sexo. E alguns trabalham na TV, cantam no rádio. Noite alta, meio farto de asas ruflando, liras, rendas e clarins, despenco no sono plástico dos tubos

enfiados em meu peito. E ainda assim eles insistem, chegados desse Outro Lado de Todas as Coisas. Reconheço um por um. Contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nuriev, identifico os passos bailarinos-nô de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daimé com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Curill Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Néelson Perlongher. Ao som de Lóri Finokiario, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passou a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazuzza repetindo em minha orelha fria: “Quem tem um sonho não dança, meu amor”.

Eu desperto, e digo sim. E tudo recomeça.

Às vezes penso que todos eles parecem vindos das margens do rio Narmada, por onde andaram o menino cego cantor, a mulher mais feia da Índia e o monge endinheirado de Gita Mehta. Às vezes penso que todos são cachorros com crachás nos dentes, patas dianteiras furadas por brasas de cigarro para dançar melhor, feito o conto* que Lygia Fagundes Telles mandou. E penso junto, sem relação aparente com o que vou dizendo: sempre que vejo ou leio Lygia, fico estarecido de beleza.

Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo.

Lá embaixo, uma rede de asas ampara nossa queda.

O Estado de São Paulo, 4/9/1994 (p. 109 – 111)

Última Carta para Além dos Muros

Porto Alegre - Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Nem sinto culpa, vergonha, ou medo.

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV Positivo. O médico viajara para Jokorama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicado à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro - enlouqueci. Não sei detalhes. Por auto- proteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto Socorro do Hospital Emílio Ribas com suspeita

de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos - médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios - e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram dentro de mim até tornaram-se uma coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fé.

A vida me dava pena, e eu não sabia que o corpo (“meu irmão burro”, dizia São Francisco de Assis) podia ser tão frágil e sentir tanta dor. Certas manhãs chorei, olhando através da janela os muros brancos do cemitério no outro lado da rua. Mas à noite, quando os néons acendiam, de certo ângulo a Dr. Arnaldo parecia o Boulevard Voltaire, em Paris, onde vive um anjo sufista que vela por mim. Tudo parecia em ordem, então. Sem rancor nem revolta, só aquela imensa pena de Coisa Vida dentro e fora das janelas, bela e fugaz feito as borboletas que duram só um dia depois do casulo. Pois há um casulo rompendo-se lento, casca seca abandonada. Após, o vôo do Ícaro perseguindo Apolo. E a queda?

Aceito todo dia. Conto para você, porque não sei ser senão pessoal, impudico, e sendo assim preciso te dizer: mudei, embora continue o mesmo. Sei que você compreende.

Sei também que, para os outros esse vírus de science fiction só dá em gente maldita. Para esse, lembra Cazuzza: “Vamos pedir piedade, Senhor, piedade para essa gente careta e covarde”. Mas para você, revelo humilde: o que importa é a

Senhora Dona Vida, coberta de ouro e prata e sangue e musgo do tempo e creme Chantilly às vezes e confetes de algum carnaval, descobrindo pouco apouco seu rosto horrendo e deslumbrante. Precisamos suportar. E beijá-la na boca. De alguma forma absurda, nunca estive tão bem. Armado com as armas de Jorge. Os muros continuam brancos, mas agora são de um sobrado colonial espanhol que me faz pensar em García Lorca; o portão pode ser aberto a qualquer hora para entrar ou sair; há uma palmeira, rosas cor-de-rosa no jardim. Chama-se Menino deus este lugar cantado por Caetano, e eu sempre soube que era aqui o porto. Nunca se sabe até que ponto seguro, mas -para lembrar Ana C., que me deteve à beira da janela - como não se pode ancorar um navio no espaço, ancora-se neste porto. Alegre ou não: ave Lya Luft, ave Iberê, Quintana e Luciano Alabarse, chê. Vejo Dercy Gonçalves, na *Hebe*, assisto *A Falecida* de Gabriel Villela no Teatro São Pedro; Maria Padilha conta histórias inéditas de Vicente Pereira; divido sushis com a bivariana Yolanda Cardoso; rezo por Cuba; ouço Bola de Nieve; gargalho com Déa Martins; desenho a quatro mãos com Laurinha; leio Zuenir Ventura para entender o Rio; uso a estrela do PT no peito (*Who Knows?*); abro o *I Ching* ao acaso: Shêng, a Ascensão; não perco Éramos Seis e agradeço, agradeço, agradeço.

A vida grita. E a luta, continua.

O Estado de São Paulo, 18/9/1994 (p. 112 – 114)

Mais uma Carta para Além dos Muros

Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto em suas pupilas dilatadas. Era bonita? Pergunta Alguém-Ninguém, a quem tento contar essa história que nem história seria. Fico aflito, tenho sempre tanto medo que me desviem do que estou tentando desesperadamente organizar para dizer; qualquer atalho poderia me perder, e à minha quase história, para todo o sempre. E nada mais triste que histórias abortadas, arrastando correntes, fantasmas inconsoláveis.

Mesmo assim, pacientíssimo, respondi: Não, querido. Era, sim, uma cara de verdade. A de Simone Signoret no final, lembra? A de Irene Papa, Anna Magnani, Fernanda Montenegro. Sem artifícios, crua. Adéli a Prado, Jeane Moreau. Uma cara que se conquista e ousa, que a vida traça, impõe e esculpe fundo em lascas e vincos feitos num mapa em relevo. Anouk Aimée, Marguerite Duras, Vanessa Redgrave. Alguém-Ninguém entusiasma-se com o glamour dessas comparações. Cala-se, olho parado divaga em outras imagens, outras divas. Nem ouve mais, eu continuo a contar.

Nas pupilas dela, desmesurados buracos negros que a qualquer segundo poderiam me sugar para sempre, para o avesso, se eu não permanecer atento - nas pupilas dela vejo meu próprio horror refletido. Eu, porco sangrando em gritos desafinados, faca enfiada no ventre, entre convulsões e calafrios indignos. Eu gritava Senhor de Toda Luz e de Tudo que Existe, dai-me Força, Fé e Luz. Gritei também não-palavras,

uivos, descobrindo na carne que o berro alivia a dor. 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. Grito também: Senhor, não agora, porque eu não quero que seja agora. Minhas histórias não escritas, meu jardim? Desafiei Deus, sinto muito, era a única maneira de me salvar. Ele me entendeu. Suponho, embora nunca seja confiável, como diz Hilda Hilst. Então apenas confiei no meu berro de cachorro atropelado na estrada deserta, gato de espinha quebrada a pau rastejando na sarjeta do poema de Ferreira Gullar. Ai, Frida Kahlo.

Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas o meu horror, mas o horror e a beleza de tudo que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano. Aleph, quem sabe Anima. Não parecia cruel, apenas exata, meticulosa sacerdotisa. Sabre na mão, prestes a arrancar o coração palpitante do menino e da virgem que eu também era. Cumpria sua tarefa. Paraca, Moira, Harpia. Sua pele nem transpirava. E de repente, talvez porque eu tenha lido e sonhado e visto filmes demais, a cara transformou-se na da Górgona. Nada de cabelos de cobras entrelaçados, dentes pontiagudos de marfim.

Continuava de certa forma linda, mas também medonha e agora também mítica. Grega, etrusca, asteca, bizantina, a teia enorme de cabelos negros emaranhados em torno dos pômulos de pedra.

Tão próxima da minha a cara do meu horror de verme vivo, seria fácil ir com ela. Mergulhar em alívio no buraco negro meu de bicho vil, no meu pedantismo de animal aculturado. Para sempre ir. Para o outro lado, onde? Eu não quis. Ou foi Deus que não deixou? Não era hora ou Deus nem tem nada a ver com isso ou qualquer outra coisa, e sequer existe. Não sei. Sei, sem dúvida, que a vi. Depois, emergindo do coma artificial da morfina, cateteres enfiados nas veias, nunca mais a vi. Pelos corredores sangrentos das CTIs, pelos brancos labirintos hospitalares, empurrando macas, fazendo curativos, em nenhum lugar estava mais. Desapareceu. Não temo que volte um dia. E voltará, sina de todo o humano. E sei, sabemos perfeitamente que é essa cara nossa de cada dia, sempre à espreita. Alguém- Ninguém parece despertar. Como se chamava? Pergunta. Respondo em voz tão baixa que nem sei se chego a falar. Nem é preciso.

Amanhã à meia-noite volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura. Que sejamos doces com nossa mãe Gaia, que anda morrendo de morte matada por nós. Façamos um brinde a todas as coisas que o Senhor pôs na Terra para nosso deleite e terror. Brindemos à Vida - talvez seja esse o nome daquele cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos.

O Estado de São Paulo, 24/12/1995 (p. 199 – 201)

ANEXO 6

A Lenda das Jaciras: psico-antropologia fake

aBREU, Caio Fernando. Revista *Sui Generis*. Rio de Janeiro, p. 22 – 23, 1996.

Reza não muito antiga lenda que homossexuais masculinos de qualquer idade ou nação – além de bofe, bicha, tia ou denominação similar – dividem-se em quatro grupos distintos. Seriam na verdade, sempre segundo a lenda, quatro irmãos que atendem por nomes femininos. A saber, e essa ordem arbitrária não implica cronologia nem preferência: Jacira, Telma, Irma e Irene. Para começo de conversa, vamos à mais popular delas: a Jacira. Suficientemente conhecida, seja pelo personagem Jaci (que no romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, de minha autoria, em dias de arco-íris recebe uma Oxumaré de frente e transforma-se na devastadora Jacira) ou pelos louváveis esforços do jornalista Eduardo Logullo em divulgá-la através da coluna Joyce Pascowitch, na Folha de São Paulo. Das quatro irmãs, Jacira é aquela que todo mundo sabe que é homossexual, e ela mesma – que refere-se a si própria, seja qual for seu nome, sempre no feminino – acha ótimo ser. A Jacira usa roupas e cores chamativas, fala alto em público, geralmente anda em grupos de amigos também jaciras como ela, todas exercendo o velho hábito de “fechar”. Como diria Antônio Bivar, é uma pintosa. Uma pintosa assumida, despu-dorada. Sempre foi bicha, adora ser bicha e, maniqueísta como

ela só, continua achando que a humanidade divide-se entre bofes e bichas, categoria esta última na qual se inclui. Com orgulho. Superinformada, embora não leia muito (existem Jaciras nigrinhas, analfabetas), ela sempre sabe – de orelhada – tudo que está em cartaz na cidade. Fofocas que insinuam viperinas dubiedades sobre a sexualidade alheia. Ao entrar em qualquer ambiente, uma Jacira sempre é imediatamente notada. O que satisfaz seu principal objetivo na vida: aparecer. Bem menos luminosa e sem graça que a Jacira é: a Telma. Seu nome provavelmente originou-se daquela versão que Ney Matogrosso cantava: “Telma eu não sou gay/ o que falam de mim são maldades”, algo assim. Ao contrário da Jacira, a Telma é infelicíssima. Ela bebe. Bebe para esquecer que poderia ser homossexual. O problema é que, exatamente quando bebe, mais exatamente ainda depois do terceiro ou quarto uísque, é que a Telma transforma-se em homo. Embriagada, Telma ataca. E dramaticamente na manhã seguinte não lembra de nada. Aquela Jane Fonda de *The Morning After* perde. Embora a Telma fique muito erotizada em estado etílico, ela sempre nega que é, e negará até a morte. A única solução para uma Telma empedernida seria a psicanálise (que ela, a mais doente, acha que não precisa) ou parar de beber. O que, por tabela, significaria também parar de trepar. Pobres Telmas – categoria da qual países como o Brasil (vide academias de ginástica, futebol, chopadas com o pessoal da repartição, etc.) está cheio. Menos trágica, mas ainda mais complexa, é a terceira irmã: a Irma. As Irmas não são exatamente infelizes – pelo menos, não tanto quanto as Telmas --, embora bem

menos felizes que as Jaciras – que aparentam ser e realmente são felicíssimas. Irma é aquela que todo mundo jura que é, incluindo a mãe, a irmã e a esposa (Irmas casam muito) – mas ela mesma não sabe que é. Não sabe ou finge que não. A Irma dá quase tanta pinta quanto a Jacira, adora todo o folclore gay, de Carmen Miranda a show de travesti, passando por concurso de miss, Mae West, leopardos, James Dean e Marilyn Monroe. Estranhamente não “faz”. Quando solteira ninguém de sexo algum poderá afirmar – muito menos provar – que já fez sexo com uma Irma. Ou se fez, não prestou muito pois há quem diga que Irmas costumam ser mal-dotadas, impotentes, dessas assim. Pode ser. A verdade é, quando casadas, as esposas das Irmas raramente apresentam um ar satisfeito. Sexualmente satisfeito. Irmas costumam ser afáveis – ao contrário das problemáticas Telmas, introvertidas e depressivas. Adoram Jaciras, apesar destas gostarem de chamá-las, sobretudo em público e aos gritos, de “queridaaaaaaaa”. É que toda Jacira sabe – ou supõe – que no fundo toda Irma é tão Jacira quanto ela. Mas como as Telmas, Irmas fogem de definições. E ao contrário das Telmas, muito pecadoras, podem até morrer sem se atreverem a provar os prazeres do – para citar uma Jacira clássica – amor que não ousa dizer seu próprio etc. Inicialmente limitada a essas três, a lenda recentemente incluiu a existência de uma quarta irmã: a Irene. Tão assumida quanto a Jacira, ao contrário desta, a Irene não dá pinta. Ela é, sabe que é, mas não exhibe nem constrange. Pode até usar brinquinho na orelha, dar alguma rabanada menos comedida, ou mesmo – de brincadeira – referir-se a si mesma ou uma

amiga no feminino. Mas a Irene é tranqüila. Geralmente analisada, culta. Bom nível social, numa palavra – Irene parece serena em relação à própria sexualidade. Que é diversificada. Podem ter longos casos, morar junto, ou viverem certas idiosincrasias eróticas. Só gostarem de working class, por exemplo, ou de adolescentes, choferes de táxi ou estudantes de Física. Ou de Irenes como elas: são as Irenes lésbicas, bastante comuns e conhecidas, literalmente, como gays. Telmas e Irmas escondem tudo da família, vizinhos e colegas, embora a Irma não tenha nada a esconder. Jaciras não escondem coisa alguma, explicitérrimas. Irenes deixam no ar: se alguém perceber, que perceba. Educação é básico para elas. Serenamente educadas, pois, às vezes até casam. Com mulheres. Entre as quatro, desgraçadamente as relações são turbulentas. Jaciras, por exemplo, adoram seduzir Telmas. Estas (quando sóbrias, claro) têm medo pânico de Jaciras. Irenes por sua vez, nutrem uma espécie de carinho apiedado pelas desventuradas Telmas – e isso pode até resultar numa ardente noite de paixão entre ambas. Da qual naturalmente a Telma jamais lembrará, embora tenha feito horrores. O grande risco que toda Irene corre é apaixonar-se por uma Telma: comerá o pão que o diabo amassou, até entrar noutra. Com a Irma, de quem Irene também gosta, o risco não é tão grave: Irenes sabem que com Irmas não rola. E pode assim transformar tudo numa aparentemente saudável “amizade viril”: as duas fingindo, para usar a terminologia antiga, que são bofes. Há quem creia. Jaciras não simpatizam muito com Irenes, acham-nas “metidas”. A recíproca também é verdadeira: Irenes acham Jaciras pintosas

demais, apesar de divertidas, folclóricas. E inconvenientes. E com a imperdoável mania de roubar namorados alheios. Irenes adoram namorar, pegar na mão, ir ao cinema, comer pizza, fim de semana em Ilhabela, ver TV – tudo isso together. Já Telmas e Irenes, entre si, são hostis. Talvez uma tema o julgamento da outra, vai saber. Irmas, no entanto, podem ceder aos insistentes encantos das Jaciras. Existem mesmo certas Irmas que algumas Jaciras – para ódio das Irenes – juram já ter feito. Jaciras, por sua vez, não raramente invejam Irenes, que sempre aparentam certa prosperidade (ao contrário das Telmas), com um cotêzinho decadente). Irenes mais neuróticas gostariam, de vez em quando, de serem confundidas com Irmas. E Telmas costumam sentir cegos, súbitos impulsos de desvendar suas almas abissais para os ouvidos compreensivos e ombros amigos das Irenes. Na verdade, Telmas, Irenes e Jaciras invejam um pouco aquela impressão (nem sempre verdadeira) de pureza que toda Irma passa. Assim como se estivesse por fora de qualquer grupo de risco. A propósito, já que abordamos esse desagradável tema: embora aparentem ser as mais perigosas, no que se refere a riscos, e apesar de promíscuas (a promiscuidade está implícita na jacirice). Jaciras cuidam-se muito. Verdade que com camisinhas nacionais, daquelas que arrebetam na hora H, na primeira golfada. Irenes sempre carregam na frasqueira sortido estoque de poderosas camisinhas estrangeiras, compradas em suas viagens. Com a idade se tornam um tanto maníacas com higiene, meio obceçadas com safe sex. Certas Irenes não fazem há anos, vivem em permanente estado de nervos. Já as Irmas como não fazem,

ou quando fazem é tão escondido que ninguém sabe dizer como fazem, não se preocupam com isso. O problema, novamente, são as Telmas. Impulsivas e atormentadas, nunca estão prevenidas. Jamais podem prever quando passarão do quarto uísque ou da décima quinta cerveja, e isso normalmente acontece em horas que as farmácias estão fechadas. Telmas, portanto, não carregam camisinha. Sequer as têm no banheiro, tamanha a negação. Enlouquecidas na cama (uma Telma com tesão vale por cem Jaciras), Telmas fazem coisas que Madonna (ídolo das Jaciras) duvidaria. Essa representa outra secreta tortura mental das Telmas: como às vezes realmente não lembram do que fizeram (por lapso etílico), têm sempre rabo preso e um medonho medo de serem positivas. Irmas sempre são negativas. Ou aparentam ser. Acontecem surpresas, pois ser Irma não significa necessariamente ser casta. Irenes via de regra lidam bem com um teste positivo: espiritualizam-se, viram vegetarianas, zen-budistas, fazem ioga, procuram o Santo Daime ou Thomas Green Morton. Lêem muito Louise Hay, e até se recusam a tomar AZT. Jaciras muitas vezes negam-se decididamente a fazer O Teste: têm uma certeza irracional de que daria positivo. O que nem sempre é verdade, visto que nada mais forte que santo de Jacira. Vírus e suas saias-justas sem nesga à parte, na verdade a AIDS não mudou muito o comportamento das quatro. Elas são arquetípicas, atávicas, eternas. Freud, por exemplo, na opinião geral era irmésima. Já Platão parece ter sido uma boa Irene. Ninguém colocaria em dúvida a jacirice de Oscar Wilde. Rimbaud, por sua vez, dá a impressão de ter começado como Jacira (quando

chegou a Paris) para transformar-se – o que é raro – em Telma (na Abissínia). Já Verlaine, teria sido uma Irma que se ajacirou. Clássicas ou contemporâneas, nenhuma delas deve ser criticada por isso. À sua maneira, cada uma busca apenas essa coisa – o Amor: a Ancestral Sede Antropológica. O que pode acontecer (vide Rimbaud e Verlaine) são transmutações: Irenes que se ajaciram; Irmas (com tendência etílica) que viram Telmas; Telmas que – bem comidas – se irenizam ou mesmo ajaciram e etc. As mutações são tantas quanto as do I Ching. Há quem diga que essas novas têm até nome, como as Juremas (Jaciras que se tornam Irenes) ou Jandiras (Jaciras exacerbadas tipo Clóvis Bornay). Pode ser. Mas segundo nossos estudos, Jacira que é Jacira nasce Jacira, vive Jacira, morre Jacira. No fundo, achando o tempo todo que Telmas, Irmas e Irenes não passam de Jaciras tão loucas quanto elas. E talvez tenham razão.

ANEXO 7

As Quatro Categorias de *Gays*

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Rio de Janeiro: Record, p. 107, 108, 2001.

Prestando atenção nas diferentes marcantes entre os diversos homossexuais, estabeleci algumas categorias que os distinguem. Em primeiro lugar, vinha a bicha de coleira; este era o tipo de homossexual escandaloso que constantemente era preso numa sauna ou praia. O sistema fazia com que ele usasse, conforme pude verificar, uma coleira que estava permanentemente no seu pescoço; a polícia o prendia com uma espécie de gancho e ele era levado assim para os campos de trabalho forçado. O exemplo máximo deste tipo de bicha era Tomasito La Goyesca, um rapaz que trabalhava na Biblioteca Nacional e a quem dei esse apelido porque parecia um personagem de Goya; anão, grotesco, andava como uma aranha e tinha uma voracidade sexual incontrolável.

Depois da bicha de coleira, vinha a bicha comum. Trata-se do tipo de homossexual que tem seus compromissos, vai à cinemateca, escreve de vez em quando algum poema, jamais corre grandes riscos e se dedica a tomar chá na casa de amigos. Um exemplo típico dessa bicha era meu amigo daquela época, Reinaldo Gómez Ramos. As relações dessas bichas comuns geralmente se dão com outras da mesma espécie e nunca chegam a conhecer um homem de verdade.

A bicha comum segue-se enrustida. A bicha enrustida é aquele tipo de homossexual de quem quase ninguém desconfia. Casa-se, tem filhos, depois frequenta as saunas clandestinamente, usando no dedo a aliança de casamento. Era difícil reconhecer as bichas enrustidas; muitas vezes, elas próprias condenavam os homossexuais. Os exemplos deste tipo de bicha existem aos montes, porém um dos mais típicos é o dramaturgo Nicolas Días, que certa vez, num ato de desespero acabou introduzindo uma lâmpada no ânus. Este homem, militante da Juventude Comunista, não conseguia explicar como a lâmpada fora parar nessa parte de sua anatomia. Foi expulso da sua organização após o maior escândalo.

Em seguida, havia a bicha régia; um tipo específico dos países comunistas. A bicha régia é aquela que, por vínculos muito diretos junto ao poder máximo, ou de uma tarefa extraordinária quanto à segurança do Estado, ou ainda por coisas semelhantes, goza do privilégio de poder ser bicha publicamente; pode manter uma vida escandalosa e, ao mesmo tempo, ocupar altos cargos, viajar, entrar e sair do país, cobrir-se de jóias e roupas, ter inclusive um chofer particular. Um exemplo máximo desse tipo de bicha é Alberto Guevara.

SOBRE A AUTORA



Luciene Candia

É licenciada em Letras, com habilitação em Língua e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, campus Cáceres - MT. É mestra e doutora pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, UNEMAT/Campus

Tangará da Serra - MT. Tem experiência na docência desde 2008, atuando no ensino público e privado, desde o ensino fundamental ao ensino superior. No Brasil, lecionou nos cursos de Pedagogia, Direito, Letras, Ciências Contábeis e Artes Visuais; em Bogotá (Colômbia), ministrou as disciplinas de Língua Portuguesa (I, II e IV) e Cultura Brasileira nos cursos de Línguas Modernas (Universidad EAN) e no curso de extensão em línguas estrangeiras, na Universidad Nacional de Colombia. Ainda na área de PLE (Português para estrangeiros), trabalhou em Havana (Cuba) na Missão Internacional de Capacitação do Programa “Mais Médicos para o Brasil”, e em Caruaru, Pernambuco – Brasil, na segunda fase do Programa de integração Brasil-Cuba. Sua pesquisa do doutoramento concentrou-se na relação da literatura com o cinema e nas questões de gênero e de raça nas obras dos escritores Caio Fernando Abreu, brasileiro, e Manuel Puig, argentino. Dedicar-se também, nas ‘horinhas de descuido’, à costura, à culinária e aos animais.



Escrever cartas é escrever-se. Este trabalho tem por intenção mapear o escrever-se nas cartas de Caio Fernando Abreu. Cartas metaforicamente nomeadas pelo autor no sentido de disfarce, porque são embutidas na forma de crônicas publicadas no jornal paulistano *O Estado de S. Paulo*, nos seus dois últimos anos de vida. Perseguimos aqui o que chamamos de escrita de urgência, no viés do pensamento crítico de Edward Said (2005 inglês [2009 tradução para o português]) ao refletir sobre as obras tardias de grandes artistas. Antes de entender sobre essa escrita tão próxima da morte e, portanto, emergencial, damos importância ao formato estético da crônica e como na breve carreira de cronista de Caio Fernando Abreu percebem-se diálogos literários com outros escritores, também cronistas, em destaque Clarice Lispector e seus escritos quase “descartáveis”. Com a publicação em livros das crônicas dos escritores é possível um estudo preciso desses textos, considerados antes “efêmeros”. Entender e afirmar a crônica como produto literário é o primeiro passo desta pesquisa. A seguir, situamos a literatura de Caio Fernando Abreu aos movimentos culturais e artísticos como cenários de uma escritura latente e inquietante. O tema da Aids também se inclui no terceiro capítulo dessa dissertação porque passeia entre os assuntos preferidos do autor, além de outras temáticas recorrentes como solidão, amor, movimentos culturais, marginalidade, relações homoafetivas, situações cotidianas e o comportamento do homem contemporâneo. Observar atentamente aos temas na literatura de Caio Fernando Abreu contribui para compreender seu gradativo processo de criação e o que Said denomina de tardio num trabalho artístico.

