

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS

LINDA EMIKO KOGURE

**CAIO FERNANDO ABREU POR CAIO F.**

VITÓRIA  
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS

LINDA EMIKO KOGURE

**Caio Fernando Abreu por Caio F.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral

VITÓRIA  
Agosto – 2015

LINDA EMIKO KOGURE

## **CAIO FERNANDO ABREU POR CAIO F.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração em Estudos Literários.

Aprovada em 19 de agosto de 2015.

### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral**  
**Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)**  
**Orientador**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Bernadette Cunha de Lyra**  
**Universidade Anhembi-Morumbi, SP**  
**Titular**

---

**Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento**  
**Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)**  
**Titular**

---

**Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho**  
**Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)**  
**Titular**

---

**Prof. Dr. Marcelo Chiaretto**  
**Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)**  
**Titular**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina Cardoso Ribas**  
**Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)**  
**Suplente**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adelia Maria Miglievich Ribeiro**  
**Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)**  
**Suplente**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

Kogure, Linda Emiko, 1957-

K78c        Caio Fernando Abreu por Caio F. / Linda Emiko Kogure. –  
2015.

200 f. : il.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 - Crítica e interpretação.  
2. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Personagens. 3.  
Personagens literários. 4. Ficção brasileira - História e crítica. I.  
Amaral, Sérgio da Fonseca. II. Universidade Federal do Espírito  
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

---

Para Caio F. por todos os voos.

A todos que apoiaram essa longa jornada, sobretudo, ao meu orientador Sérgio da Fonseca Amaral por acreditar nessa “viagem” e em outras tantas travessias.

À Fapes, pela bolsa.

À Fundação Casa de Rui Barbosa, pelo acesso à correspondência passiva de Caio Fernando Abreu.

Aos avaliadores da banca, professores e colegas por todos os pitacos.

Aos amigos, sorry, por todas as ausências.

Gratíssima!

É difícil aprisionar os que têm asas.

Caio F.

## Resumo

Pretende-se analisar a obra literária de Caio Fernando Abreu (CFA) pela perspectiva da escrita de si (auto e/ou alterficcional) e da *performance*, por duas faces: a dos “viajantes” (em constantes deslocamentos de personagens em contiguidade às viagens do autor) e a das *personae*, sobretudo, as verificadas nas cartas em que CFA “embaralha” outros de si, assinando diferentes nomes, como Caio F. A estrutura é análoga a um roteiro de viagem. As duas faces estudadas culminam num *Diário de bordo*, com fragmentos de romances, contos, cartas, crônicas e entrevistas do escritor a periódicos. O *Diário* é “assinado” por Caio F., o outro de si que triunfa como rastro do rastro, a marca da escrita, o representante, a *persona* mais iterável que, cada vez mais substitui e/ou sobrepõe o nome do autor, mesmo após as mais de três décadas da sua criação.

Palavras-chave: Escrita de si. Caio Fernando Abreu. Auto(alter)ficção. *Performance*. Caio F.



## Abstract

This paper aims to analyze the literally work of Caio Fernando Abreu (CFA) through the self written perspective (*auto or/and alterficcional*) and performance, from two point of views: first from the “travelers” (in permanent deployment from de characters in proximity to the author’s trips) and the other from the *personae*, mainly, the ones seen in the letters where CFA “shuffles in” other selves, signing different names, such as Caio F. The structure is analog to a travel script, the two point of views studied culminate in a travel log, with novels, tales, letters, “chronicles” and interviews fragments from the author to newspapers and magazines. The travel log is signed by Caio F., the other self that triumphs as a trace of a trace, the literally symbol, the representative, the most iterated *persona* that substitutes or overlaps more and more the author’s name, even after over three decades from its creation.

Keywords: Self Writing. Caio Fernando Abreu. Auto(alter)fiction. Performance. Caio F.

## Resumen

El objetivo es analizar la obra literaria de Caio Fernando Abreu (CFA) en una perspectiva de la escritura de sí mismo (auto y/o alterficcional), y de la *performance*, por medio de dos caras: la de los “viajeros” (en constantes desplazamientos de personajes en contigüidad a las viajes del autor) y la de las *personae*, sobretudo, las verificadas en las cartas en las que CFA “baraja” otros de sí mismo, firmando distintos nombres, como Caio F. La estructura es análoga a la de un guión de viaje. Las dos caras estudiadas culminan en un *Diário de bordo* con fragmentos de romances, cuentos, cartas, crónicas y entrevistas del escritor a periódicos. El *Diário de bordo* es firmado por Caio F., el otro de sí mismo que triunfa como rastro del rastro, la marca de la escritura, el representante, la máscara más iterable que, más y más sustituye y/o sobrepone el nombre del autor, hasta mismo después de más de tres décadas de su creación.

Palabras-clave: Escritura de sí. Caio Fernando Abreu. Auto(alter)ficción. *Performance*. Caio F.

## Sumário

<b>Plano de viagem:</b> esboços de roteiro.....	12
<b>Check-ins:</b> conexões teóricas movediças .....	21
<b>I. Embarque I:</b> do Passo da Guanxuma a outros destinos .....	38
I.1. Ala nacional – Portão A: Porto Alegre .....	38
I. 2. O mapa do Passo.....	41
I.3. Portão B: São Paulo.....	49
I.4. Ao encontro do canto de Dulce Veiga .....	53
I. 5. Portão C: Rio de Janeiro .....	59
I. 6. O caso Dulce.....	61
I.7. Ala internacional – Portão A: Londres .....	72
I.8. Em trânsito pelas <i>waves</i> poluídas .....	79
I.9. Portão B: Paris .....	84
<b>II. Embarque II:</b> em <i>performances</i> .....	95
II.1 Envios teóricos .....	99
II.2a. Envios: de “Koio”, Caio e outros.....	105
II. 2b. Encomendas aromáticas & morangos.....	108
II. 2c. Em cena: Caio F. e rubricas complementares .....	117
Corte 1. Entre parênteses 1: HIV/Aids – preconceitos & afins .....	123
Corte 2. Entre parênteses 2: Aids & o mais positivo .....	131
II.3. Travessias: das margens às outras encenações .....	143
Entre parênteses: ainda em voo.....	152
<b>III. Desembarques</b> .....	154
III.1 Diário de bordo.....	155
III.1.1. (Re)Apresentação: do pampa ao mundo.....	155
III.1.2. Ciclo I: no colégio .....	157
III.1.3. Ciclo II: jornalismo & contatos literários (SP, RJ: Fase 1) .....	158
III.1.3.1. Cenas cariocas I.....	159
III.1.3.2. Milagre na voz .....	159
III.1.4. Ciclo III: outros retornos e censura.....	160
III.1.4.1. De Hilst, com Lispector.....	161
III.1.4.2. Cenas cariocas II.....	161
III.1.5. Ciclo IV: drogas & rock’n’ roll.....	162

III.1.6. Ciclo V: prêmio literário .....	163
III.1.7. Ciclo VI: autoexílio na Europa .....	164
III.1.8. Ciclo VII: Brasil na veia.....	166
III.1.9. Ciclo VIII: São Paulo II.....	167
III.1.9.1. <i>Morangos mofados</i> .....	169
III.1.9.2. Espatifação.....	169
III.1.9.3. Passo da Guanxuma & o urbano.....	169
III.1.9.4. Em ebulição.....	171
III.1.9.5. Dispersos .....	172
III. 1.10. Ciclo IX: Aids, preconceitos & afins .....	173
III. 1.10.1. Voos urbanos .....	173
III. 1.10.2. Pós-escritos.....	175
III. 1.10.3. Expectativas & traduções .....	175
III. 1.11. Ciclo X: carreira internacional.....	176
III.1.11.1. BRrrrrr .....	177
III. 1.11.2. <i>Dulce</i> & bolsa de residência: França .....	177
II. 1.11.3. Outras rotas.....	178
III.1.11.4. Europa: de novo .....	179
III.1.11.5. Em solo brasileiro .....	179
III. 1.11.6. Novo voo: França & Noruega .....	180
III.1.12. Ciclo XI: HIV+ .....	181
III.1.13. Ciclo XII: última viagem ao Passo .....	183
III.2. Inserts.....	184
III.3. Check-outs .....	187
Referências .....	190

## Plano de viagem: esboços de roteiro

De malas feitas,/ parto outra vez./ E outra vez,  
também esta [...]  
(Caio Fernando Abreu)

Além de escritor de contos, romances e poemas, Caio Fernando Abreu (CFA), o Caio F. como assinou em mais de 80 cartas<sup>1</sup>, de 1980 a 1996, foi jornalista, crítico de artes, dramaturgo, tradutor, roteirista de televisão, ator, ativo missivista, cinéfilo e viajante. Talvez, por isso, sua obra literária permita perspectivas tão díspares: elos entre a literatura e outras tantas margens e linguagens: jornalismo, cinema, teatro, videoclipe, música, multiculturalismo, indústria cultural. Há ainda temáticas que se abrem ao confessional, à homoafetividade ou ao amor e outras que enfocam a urbanidade, o exílio, o hibridismo, o pop, a diáspora e até a astrologia<sup>2</sup>, só para exemplificar.

Há sempre um “entre” ou temas e subtemas que se cruzam, algo tão inquietante e perturbador que não se fixa em nenhuma classificação rígida, portanto, esse algo escorrega, rompe outra margem ou temática, o que dificulta o ponto de partida/chegada.

Nesses “entres” há um forte traço que chama a atenção: a escrita de si e/ou de outros de si. Ao longo da obra (no sentido do conjunto literário publicado até agora), verifica-se que há muito *de si*, de suas experiências e de sua geração que permeiam o universo ficcional: a contracultura dos anos 60, o desbunde da década de 70 e a repressão militar<sup>3</sup>, a ressaca dos 1980, os excessos da indústria cultural dos anos 90, e a busca incessante por algo, um sentido existencial nas últimas décadas do século XX.

---

<sup>1</sup> Esse quantitativo está baseado somente no livro *Caio Fernando Abreu: Cartas*, organizado por Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

<sup>2</sup> COSTA, Amanda Lacerda. *360 graus: inventário astrológico sobre Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16230>. Acesso em: 02 fev. 2014. A dissertação resultou na publicação de livro pela editora Libretos, de Porto Alegre.

<sup>3</sup> Um dos exemplos é o livro *O ovo apunhalado*, lançado em 1975. Após conquistar o Prêmio Nacional de Ficção (1973), teve trechos censurados. Justificativa: atentado aos bons costumes.

Desde o seu primeiro romance *Limite branco*<sup>4</sup>, escrito aos 19 anos (1967) em uma pensão da Rua General Vitorino, centro de Porto Alegre (2007, p. 15), publicado pela primeira vez em novembro de 1970, há traços considerados *de si*, algo como uma despedida da adolescência para o ingresso na vida adulta, a mudança da “cidadezinha” da primeira edição<sup>5</sup> (1971, p. 87) ou do “Passo da Guanxuma” da versão reescrita (2007, p. 91), a cidade imaginária em alusão a Santiago de Boqueirão, onde nasceu o autor, para Porto Alegre e, depois, para o Rio de Janeiro (no romance) e São Paulo (trajeto do escritor, que também morou na capital fluminense em 1969, quando escreveu o romance). CFA explica que, como o Passo aparece em outras histórias, decidiu assumir a cidade imaginária “um pouco como a Santa María de Juan Carlos Onetti” (2002a, p. 64).

O pesquisador Ítalo Moriconi em “Adolescendo à beira do Guaíba”, prefácio da quarta edição de *Limite branco*, ressalta o caráter confessional:

Na prosa ficcional desse primeiro Caio, a literatura quer nascer em contiguidade imediata com o viver e o ponto de vista do narrador se estrutura em contiguidade imediata com o da pessoa física do autor. O personagem Maurício é um alter ego de Caio (MORICONI, In: ABREU, 2007, p. 9).

[...] Em *Limite branco* o que interessa mesmo é a primeira pessoa como fato estético, é a escrita do eu como essência da literatura de hoje. Essa escritura do eu pode se dar através de um narrador autobiográfico ou através de um personagem (ou alter ego) narrado em terceira pessoa, abordado do ponto de vista do seu processo de subjetivação (MORICONI, In: ABREU, 2007, p. 9).

Que processo de subjetivação é esse? É aquele por meio do qual “um indivíduo mal e mal vai se reconhecendo e se construindo a si próprio, navegando entre as contradições criadas por suas múltiplas máscaras, que são figuras de paixões conflitantes. O sujeito é potência múltipla” (MORICONI, In: ABREU, 2007, p. 9).

O editor da primeira edição de *Limite...*, Flávio Moreira da Costa, na Orelha da 2ª edição (1971), afirma com certo exagero: “Não se enganem: a sinceridade, a verdade pessoal e o dom de escritor dessas páginas fazem delas não um simples romance de estreia, mas um romance talentoso e

<sup>4</sup> O título foi sugerido por Hilda Hilst, como lembra Roberto Corrêa dos Santos: “a Dama H.H., ao doar o maravilhoso título, afirma – quanto aos limites, os mais terríveis são os brancos” (2005, p. 37).

<sup>5</sup> Trata-se aqui da segunda edição do romance também da Expressão e Cultura.

maduro.” *Sinceridade e verdade pessoal* que talvez não passem de um efeito de real, como veremos.

*Ovelhas negras*<sup>6</sup> (2002a) é outro exemplo, considerado pelo próprio escritor gaúcho como sua “autobiografia ficcional”, uma “seleta de textos que ficaram de fora de livros individuais”, como registra o autor na “Introdução” da publicação. Este livro-testamento reúne contos de 1962 a 1995, o que representa 33 anos de produção: dos 14 aos 46 anos de idade, percorridos entre a fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina (Santiago de Boqueirão), Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e cidades europeias. Foi “o livro que se fez por si” (2002a, p. 3).

Caio e suas criaturas urbanas se deslocam por ruas, avenidas, metrô, cidades ou outros países não só em *Ovelhas...*, mas ao longo de toda a trajetória literária. “Esse movimento pode efetuar-se de modo lento ou rápido, curto ou longo, calmo ou frenético”, como atesta o crítico Marcelo Pen em “Quem tem medo de Caio F.?”, na apresentação da coletânea *Caio 3D*: o essencial da década de 1990 (PEN in: ABREU, 2006, p. 11). Embora o crítico refira-se a essa publicação, ele mesmo acrescenta, em seguida, que esse vai e vem é constante em toda a obra do escritor.

Algumas personagens são exiladas, outras transitam por Porto Alegre, São Paulo, Rio, Paris, Londres, dentre outros espaços em que o escritor morou, e há ainda as que saíram fugidas ou não do Passo da Guanxuma. Sempre às margens, errantes estrangeiros vagando dentro e fora do próprio país, sem fincar raízes. Do autoexílio, estão dois exemplos: os contos “Lixo e purpurina” e “London, London ou ájax, *brush and rubbish*”, escritos em Londres entre 29 de abril de 1973 e 29 maio de 1974, portanto, no auge da repressão militar e da censura no Brasil. A novela “Bem longe de Marienbad”, de outra fase (anos 1990), escrita em um dos retornos à França, é outro exemplo.

O primeiro conto foi publicado em *Ovelhas negras*. O segundo, em *Pedras de Calcutá* (somente na primeira edição de 1977), em *Estranhos estrangeiros* (1996) e republicados em *Caio 3D*<sup>7</sup>: o essencial da década de

---

<sup>6</sup> Foi lançado em 1996, ano em que recebeu o Prêmio Jabuti.

<sup>7</sup> A trilogia *Caio 3D* (1970, 1980 e 1990) foi republicada em 2014 pela Nova Fronteira com o título *Caio Fernando Abreu*. Os subtítulos respectivamente são: o essencial da década de 1970; o essencial da década de 1980; e o essencial da década de 1990. Além da trilogia, a editora republicou toda a coleção do escritor gaúcho.

1990 (2006). Por sua vez, “Bem longe”... foi publicado no Brasil em *Estranhos estrangeiros* e em *Caio 3D: o essencial da década de 1990* e faz parte de outro tempo e espaço: Caio já trilhava a carreira internacional e a novela é o resultado da bolsa de residência da *Maison des Écrivains Étrangers*, do programa da editora Arcane 17, com tudo pago por dois meses (em 1992) para criar um texto literário, em Saint-Nazaire (2006, p. 205).

Com intensa produção desde os anos 1960, como já referido, atingindo a maturidade nas duas décadas seguintes (romances, contos, crônicas, cartas, dramas, poesia, roteiros, novela e infanto-juvenil), depois de idas e vindas do Brasil à Europa, como cronista de *O Estado de São Paulo*, CFA ultrapassa as fronteiras do preconceito e revela publicamente que era soropositivo, quando ainda a Aids estava ligada a “grupos de riscos”: drogados, gays e prostitutas. Foram quatro versões de “Carta para além dos muros”.

Aliás, a Aids, temática existencial/ficcional surgiu, primeiro, – talvez como premonição – mas, posteriormente, a doença se confirma e suas complicações o levam à morte. Nessa possível premonição, Caio inscreve a Aids provavelmente pela primeira vez na literatura brasileira, segundo Secron Bessa (1997, p. 51) – na novela “Pela noite” –, quando Pérsio diz: “Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo da Aids. Medo de tudo que esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste” (2005, p. 188). Detalhe: quando Caio finalizava *Triângulo das águas*<sup>8</sup>, a imprensa noticiou a primeira morte – por Aids – de um brasileiro: a do estilista Markito, em 1985. O escritor morava, então, em Santa Teresa, no Rio (BARBOSA, 2008, p. 119). É possível que isso tenha influenciado a inclusão do temor ao vírus, na época, ligado à “peste gay”.

Esses e outros exemplos nos conduzem à seguinte problematização: diante desses tantos “de si” é possível montar uma auto(alter)ficção, um *Diário de bordo*, extraíndo fragmentos da própria obra literária do escritor gaúcho? Esta questão está “colada” a outra que surgiu no final da minha dissertação de mestrado e que se arrasta até hoje: haveria algo que, de início, chamo de “jogo” performático, porque ao espatifar-se intensamente, multiplica máscaras,

---

<sup>8</sup> Prêmio Jabuti 1984.



forma outros *de si*, recriando e transmutando também num jogo auto(alter)ficcional?

Justifico por ora, primeiro, porque a excessiva fragmentação da obra, chamada por CFA de “espatifada”, espalha e embaralha os “de si”, já que “surgem” em diferentes gêneros e situações, muitas vezes reiterando-se. Segundo, essa “espatifação” resulta em peças soltas e é preciso montá-las como um mosaico para, então, desvelar outros rumos/sentidos, incluindo “os de si”. Terceiro, “esses de si” deslocam-se urbanamente, viajam, rompem fronteiras, mas ao mesmo tempo em que são desenraizados, desejam, de certa forma, retornar à cidade imaginária/natal.

Para responder a tantas questões, seguirei duas hipóteses. Primeira: se criador e suas criaturas são “viajantes”, considerando que, na ficção, narradores ou alter egos deslocam-se em contiguidade com as viagens *de*<sup>9</sup> vida do escritor, faz-se necessário verificar de que forma, quando, e por que isso ocorre. Segunda: Caio parece ter mantido uma face performática e talvez, por isso, tenha criado outros nomes/máscaras para si, como Caio F., Marilene, e até algumas de suas criações ficcionais, como a colunista social do *Diário da Cidade*, Teresinha O’ Connor, de *Onde andará Dulce Veiga?: um romance B*<sup>10</sup> foi um dos pseudônimos usados por CFA, quando trabalhou como jornalista na revista A-Z (BARBOSA, 2008, p. 376).

Portanto, são dois lados de uma moeda que, chamo, por enquanto, de auto(alter)ficção: do viajante e do performático que, *a priori*, soam paradoxais. Por quê? Enquanto o viajante está de passagem, fora *de cena* – muitas vezes por ter seu olhar mediado por uma espécie de lente, levando-o a “ver” o mundo como cinema –, o *performático* atua, encena em *work in progress*, ou seja, está “ao vivo”. Porém, Regina Melin afirma que reduzir esse vasto campo artístico ao mero “ao vivo” é sustentar “o estereótipo que associa a noção de *performance* a um único formato” (2008, p. 7).

---

<sup>9</sup> E não *da* vida como biografia, mas no sentido de romance *de* vida. Como diz Barthes, enquanto romance tudo pode “ser considerado como dito por uma personagem” [...] “ou melhor, por várias” (2003, p. 136), justamente porque o alimento é o imaginário, “matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravai aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*)” (BARTHES, 2003, p. 136, itálicos nossos).

<sup>10</sup> Prêmio de melhor romance de 1991 da Associação Paulista de Críticos de Arte.

Ainda que as pistas sejam incipientes, a estrutura que se pretende para *Caio Fernando Abreu por Caio F.* nos remete a um roteiro de viagem, por fazer parte da essência de vida e da obra do escritor. Por isso, essa introdução tem outro título, *Plano de viagem*: esboços de roteiro, uma delimitação da viagem, um guia para o viajante-leitor e/ou leitor em travessia, metáforas “emprestadas” de dois teóricos: Wolfgang Iser (1996) e Roland Barthes (2004):

O leitor é estilizado como viajante que, através do romance [e outros gêneros] empreende uma viagem difícil, a partir de seu ponto de vista flutuante. É evidente que ele combina, em sua memória, tudo que vê e estabelece um padrão de consistência, cuja confiabilidade depende parcialmente do grau de atenção que manteve em cada fase da viagem. Em nenhum caso, porém, a viagem inteira é disponível para o leitor a cada momento (ISER, 1996, p. 44-45).

Admite-se comumente que ler é decodificar: letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a literatura em roda livre (o que é sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente ele não decodifica, ele sobrecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia (BARTHES, 2004, p. 41).

Faz-se necessário esclarecer a posição do leitor porque a espatifação literária de CFA exige que o receptor mantenha pontos de vista móveis, com movimentos intensos de avanços e recuos intra e intertextuais não só para preencher os espaços vazios como relacioná-los, significá-los e redimensioná-los. Assim, o leitor também embarca e encara a travessia.

*Check-ins*: conexões teóricas movediças – esse momento dos ajustes finais, que antecede a viagem, não pretende ser um capítulo, apenas um preâmbulo de uma reflexão teórica, conceituações e algumas articulações sobre a escrita de si, definindo se, de fato, o caminho é mesmo o da autoficção e não da autobiografia. Algumas noções de *performance* e de “viajante” serão apenas esboçadas.

I. *Embarque I*: do Passo da Guanxuma a outros destinos. É o capítulo dedicado a alguns viajantes. A primeira parte reunirá os que saíram do Passo... rumo à urbanidade. Curioso que o próprio nome da cidade remete ao ato de deslocamento, ao andar, em oposição ao paço que, embora tenha a mesma sonoridade, fixa-se a outro sentido: construção nobre de palácio ou prédio suntuoso, que se mantém na imobilidade como espaço histórico.

O ponto de partida é a reedição (2007) do primeiro romance de CFA, o único de formação: *Limite branco*. Por que a reedição? Justamente por conter a última revisão e alterações realizadas por CFA, 25 anos após a primeira versão. Mais: somente na *re-revisão* a “cidadezinha” natal do alter ego, o adolescente Maurício, passou a se chamar Passo da Guanxuma, na época, já recorrente na obra de Caio e “colada” a alguns personagens, como Dulce Veiga, Dudu, os narradores sem-nome de *Onde andaré Dulce Veiga?* e, posteriormente, o do conto “Morangos mofados”, dentre outros.

Essa inserção faria parte de um jogo ficcional para reforçar não só o efeito de um “eu”, mas também uma estratégia para traçar certa “coerência” a uma possível autoficção do início da trajetória? Ainda por hipótese, as personagens “coladas” à cidade imaginária indicam não só a evolução cronológica como os deslocamentos espaciais do escritor, portanto, se o adolescente Maurício não fosse do Passo, haveria uma lacuna no início do ciclo literário, justamente porque o Passo já constava do meio e dos planos do final do trajeto ficcional.

Nota-se, então, que a cidade imaginária é extremamente significativa na literatura de CFA. Por quê? Além de criar a cidade no conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali na beira da sanga”, incluído em *Os dragões não conhecem o paraíso*, escrito em 1984, Caio traça o “mapeamento” geográfico (em formato de aranha) em “Introdução ao Passo da Guanxuma”, em 1990, uma espécie de primeiro capítulo de um romance que ele pretendia escrever sobre a cidade, reunindo todas as personagens nascidas e foragidas dela. Não houve tempo hábil. Caio morreu em 25 de fevereiro de 1996. Portanto, as personagens ligadas ao Passo farão parte do escopo.

Esse “embarque” será subdividido em duas alas: nacional e internacional. A primeira terá três portões de embarque: A para Porto Alegre; B, São Paulo e C para o Rio de Janeiro. Partem para a capital gaúcha, o menino Maurício (*Limite branco*) e outros passo-guanxumenses de contos que não explicitam a cidade que eles adotaram, mas os incluímos no portão A por mera questão estrutural: “O destino desfolhou”; “Linda, uma história horrível” e “Pequeno monstro”. Além de agrupar os nascidos na cidade para averiguar quem são essas personagens, a meta é reunir fragmentos da memória de cada um sobre o Passo e associá-los ao mapa geográfico criado em “Introdução ao

Passo”... para construir uma espécie de mosaico. Por isso, parte da novela “Pela noite” está também inserida nessa primeira ala.

Pelo Portão B, embarcam para São Paulo, Pérsio e Santiago, de “Pela noite”, o que mata Dudu, em “Uma praiazinha”, o repórter sem-nome do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, o publicitário de “Morangos mofados” e a cantora Dulce. Pelo portão C, o jornalista da versão romanesca faz ponte aérea para o Rio de Janeiro.

Na ala internacional, pelo Portão A – Londres – embarcam os “viajantes” (do autoexílio de Caio) dos contos “Lixo e purpurina” e “London, London”... Pelo “B” seguem os *vijeros* de “Bem longe de Marienbad”.

II. *Embarque II*: em performances, o objetivo é verificar, primeiro, o embaralhamento e as relações entre os diferentes nomes, assinaturas ou máscaras que o autor assume em suas cartas: Caio, o Fernando Abreu, Koio, Caio, e Caio F., este que se transforma também em Marilene e outras que, por ora, chamamos *personae*. “O que se indica debaixo desse[s] nome[s] próprio[s]? E que lugar têm essas relações entre este[s] nome[s] próprio[s] e os textos aos quais foi” [foram] “assim subscrito[s]?” (DERRIDA, 1973, p. 121, colchetes nossos). Trata-se de um jogo, um artifício de CFA para atuar como sujeito da *performance* e desdobrar-se em outros de si? Também estarão em cena algumas conexões de Caio F. em crônicas e outros gêneros.

Há ainda dois *Cortes* abruptos entre parênteses. O primeiro, justifica-se, para apontar como o HIV/Aids se inscreve – em todas as máscaras – antes da confirmação do Teste. Pretende-se construir um painel cronológico de como a metáfora da peste afetou o dia a dia dos *gays*, de início, com rumores e, em seguida, materializadas nas primeiras vítimas fatais, a maior parte conhecida de CFA. O *Corte 2* é destinado à guinada do escritor, a partir da confirmação de ser “soropositivo”. Paradoxalmente, ainda por hipótese, a doença letal o levou ao encontro da vida, esticando-a nos fios da escrita.

III. *Desembarques*, o mais desafiador, que contemplará o *Diário de bordo*, destinado a fragmentos escritos por Caio e seus alters. Objetivo: compor uma auto(alter)ficção, após mapear, reunir e relacionar fragmentos da própria obra literária, a ser assinada por Caio F., algo como um exercício prático que

possa comprovar (ou não) os *Embarques I e II*. Por isso, *Desembarques* no plural. Serão extraídos retalhos de cartas, crônicas, entrevistas, “diários” de *Limite...* e de “Lixo e purpurina”, dentre outros. As possíveis lacunas serão preenchidas e contra-assinadas por mim.

Por último, em *Check-outs*, as considerações finais.

### Check-ins: conexões teóricas movediças

Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos.  
Alguns estranhos.  
(Caio F.)

Pensar a escrita de si de CFA como auto(alter)ficção e *performance* implica correr riscos e enfrentar um percurso teórico – não solidificado, ou seja, movediço –, por estar em andamento. Se por um lado a escrita de si, como apregoa Foucault, mantém-se como “uma das tradições mais antigas do Ocidente” (apud KLINGER, 2012, p. 23), tendo como marco as *Confissões*, de Agostinho, por outro, a autoficção e a *performance* estão atreladas a um sintoma da sociedade contemporânea “marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito” (LOPES, 2003, p. 52) fortemente impulsionado pela mídia.

Afinal, as narrativas de vida estão no topo do mercado editorial, com tiragens e comercialização crescente de biografias, autobiografias, memórias, testemunhos e diários. Em todas as mídias a fronteira entre o privado e o público se rompeu, há infinitudes de registros biográficos, perfis, entrevistas, *talk shows* e *reality shows*, e a exibição do “eu” intensifica-se nas redes sociais em blogs, Twitter, Facebook ou Instagram. Enfim, há “uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico, que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessor eclesial e uma versão exibicionista do confessor psicanalítico” (KLINGER, 2008, p. 13-14).

É evidente que esse sintoma também está presente em diferentes plataformas artísticas, incluindo a literatura. No Brasil, CFA é um dos exemplos que se somam a tantos outros, como Bernardo Carvalho, Silviano Santiago e João Gilberto Noll. Essas “novas estéticas” introduzem “efeitos de real” nos relatos de vida, segundo Paula Sibília (2008). A principal novidade, em sua visão, é que a observação empírica deixa de existir para criar mundos plausíveis de real na ficção. Esse “eu” que fala na narrativa já não é mais o convencional.

Ítalo Moriconi também sustenta que “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por

outro lado são ficcionais” (apud Klinger, 2012, p. 40), ou seja, uma escrita autoficcional.

Aliás, o neologismo “*autofiction*” criado por Serge Doubrovsky, nasceu como ato de provocação, uma resposta direta ao pacto autobiográfico do teórico Philippe Lejeune, para quem a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria experiência, acentuando sua vida individual, particularmente a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14), mantendo uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem. Forma-se, então, o pacto autobiográfico, “quando o autor propõe ao leitor um discurso sobre si” (LEJEUNE, 2008, p. 30), o que não deixa de ser um pacto de leitura em que o leitor legitima ou não o que é autobiografia ou ficção.

Lejeune acredita que, na versão ficcional, o leitor julga se o autor desvia ou manipula os fatos e se há verossimilhança. Na autobiografia, também se pode duvidar do autor, desconfiar de omissões, ou melhor, verificar se os “mecanismos de aceitação de uma autobiografia prescindem da aceitação da verdade e não mais de uma verossimilhança” (apud BARBOSA, 2008, p. 132). Portanto, por esse prisma, entende-se que há também um pacto de verdade na autobiografia.

Como o leitor verifica a identidade entre autor, narrador e personagem, e se aproxima do pacto de verdade? A partir de duas modalidades: “implícita” e “patente”. A primeira ocorre “na ligação autor-narrador” de duas maneiras:

Uso de títulos que não deixem pairar nenhuma dúvida quanto ao fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor (*História de minha vida, Autobiografia* etc.).

Seção inicial do texto onde o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o “eu” remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto (LEJEUNE, 2008, p. 27).

A segunda modalidade, a de “*modo patente*”, ocorre quando o nome do autor-narrador é o mesmo do autor “impresso na capa”. Nessa relação “é tudo ou nada”. [...] “Uma identidade existe ou não existe”. [...] “Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (LEJEUNE, 2008, p. 15). Os casos excludentes seriam ficção ou “romance autobiográfico”. Lejeune classifica o emprego da pessoa gramatical (eu, tu, ele) em relação à

identidade (narrador igual ao personagem principal; e narrador diferente do personagem principal) num quadro de “dupla entrada” (2008, p. 18). Na autobiografia o autor pode deixar explícito o seu pacto de verdade no prefácio.

Lejeune também é radical na questão da autorreferencialidade:

Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação (LEJEUNE, 2008, p. 36).

Mais: quando o nome do personagem é igual ao do autor, “esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção” (LEJEUNE, 2008, p. 30).

O pacto de Lejeune, obviamente, tem sido combatido. Somente como preâmbulo, citemos Leonor Arfuch (2010) que aponta três teóricos: Bakhtin, Paul de Man e Ricouer. O primeiro alega que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre experiência vivencial e a totalidade artística” (apud ARFUCH, 2010, p. 55). Primeiro, por existir “o estranhamento do enunciador a respeito de sua própria história”. Segundo, por colocar “o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história” (ARFUCH, 2010, p. 55). Por essa perspectiva, não existe “reprodução” de um passado, captura fidedigna de algo vivenciado. Sendo assim, trata-se de literatura.

A pesquisadora também rememora Paul de Man. Ele afirma que narrar uma “vida como aconteceu” [...] “na realidade se trata de um resultado da escrita, de colocar em funcionamento um mecanismo retórico que engendra o modelo mais do que reduplica a vida como produto de narração” (apud ARFUCH, 2010, p. 75). Mais: debater a contraposição entre autobiografia e ficção é algo inútil, porque a autobiografia não é um gênero como pretende Lejeune:

Se a autobiografia pretende restituir a vida, o ponto extremo de seu paradoxo é precisamente a privação, a des-figuração; a voz e o nome que ela tenta restaurar – a prosopopeia, como figura típica da autobiografia – só implicarão, em última instância, a restauração da mortalidade (ARFUCH, 2010, p. 75).

O terceiro exemplo que Arfuch traz à tona é o questionamento de Ricouer:

Como falar de uma vida humana como de uma história em estado nascente se não há experiência que seja medida por sistemas



simbólicos, entre eles, os relatos, se não temos nenhuma possibilidade de acesso aos dramas da existência fora das histórias contadas a esse respeito por outros nós mesmos? (apud ARFUCH, 2010, p. 111-112).

E o que diz Lejeune sobre os seus críticos? Afirma em *Autobiographie et fiction* que em suas conferências há sempre dois tipos de dúvidas: dos que não acreditam na verdade e o olham com “piedade” e dos favoráveis à literatura, que o veem com “indignação”:

Os primeiros são persuadidos de que o compromisso de dizer a verdade não faz nenhum sentido. Que é uma ilusão, no plano da consciência, e um erro, no plano da arte. Eles se lançam imediatamente, seja do lado da psicanálise (crítica da memória, ilusões da introspecção), seja do lado da narratologia (toda narrativa é uma fabricação). Como é possível no século da psicanálise, acreditar que o sujeito pode dizer a verdade sobre si mesmo? A autobiografia perde em todos os campos: ela não faz senão acumular desvantagens. É uma ficção que se ignora, uma ficção ingênua ou hipócrita, que não tem consciência ou não aceita ser ficção, e que, além disso, pelas absurdas restrições que se impõe, se priva dos recursos criativos que unicamente podem levar, num outro plano, a uma força de verdade. É uma ficção de segunda categoria, pobre, ignóbil e paralisada. A própria ideia do pacto autobiográfico lhe parece uma quimera, uma vez que supõe uma existência de uma verdade exterior, anterior, ao texto, que esse poderia “copiar” (LEJEUNE, 2008, p. 103).

É interessante observar que Lejeune tenta reverter sempre sua posição e se revisa de tempos em tempos. Em *O pacto autobiográfico (BIS)*, de 1986, por exemplo, ele revê sua visão sobre a recepção e reconhece que “podem coexistir leituras diferentes”, já que não existem leitores homogêneos (2008, p. 57). Assim, faz uma autocrítica: “É melhor reconhecer minha culpa. Sim, sou ingênuo” (2008, p. 65). Porém, mesmo tentando se retificar, permanece dúbio quanto à identidade autor-narrador-personagem:

Creio na transparência da linguagem e na existência de um sujeito pleno que se exprime através dela; creio que o meu nome próprio garante minha autonomia e minha singularidade (embora já tenha cruzado pela vida com vários *Philippe Lejeune*), creio que quando digo “eu”, *sou eu quem fala* (LEJEUNE, 2008, p. 65, itálicos nossos).

Para ele, uma questão é fundamental nessa revisão: “como observar leituras reais?” Assim, retoma o criticado quadro (tabela) de “dupla entrada” da publicação anterior que tenta demonstrar “os efeitos da combinação do pacto” relativos ao nome do autor e do protagonista. “Cego estava eu por ter deixado duas ‘casas cegas’ excluídas por definição: para cada eixo, propus uma alternativa (romanesco/autobiográfico para o pacto; diferente/semelhante para

o nome” (LEJEUNE, 2008, p. 38). E, finalmente, admite que o nome do autor pode ser o mesmo do personagem no “romance autobiográfico”. E a causa dessa mudança se deve a Doubrovsky:

Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta como uma “autoficção” que, por sua vez, me inspirou. Não apenas por ser um livro admirável, mas também porque me dei conta... de que o lera mal. Acreditara em algo em que talvez não devesse ter acreditado. Por essa razão, retomei o problema partindo do exemplo maquiavélico de Doubrovsky [...]. Desse modo, pude observar um fenômeno mais amplo: nos últimos 10 anos, da “mentira verdadeira” à autoficção, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos (LEJEUNE, 2008, p. 59).

Além de *Fils*, o autor também cita o romance de vida *Roland Barthes por Roland Barthes* (lançado, na França, em 1975) que não só o fascina como o faz reconhecer que “parece ser o anti-Pacto por excelência” (LEJEUNE, 2008, p. 65). E, de fato, é. O mais intrigante é que, posteriormente, em *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, publicado em Córdoba (27 de outubro de 2001), no primeiro parágrafo, o autor aponta o primeiro equívoco: “não são 25 anos depois, mas 30 anos depois” (LEJEUNE, 2008, p. 70). Entretanto, reconhece que seu “discurso continha fatalmente sua própria verdade: não era uma simples asserção, mas um ato de linguagem, *performativo* (ainda não conhecia o conceito), que fazia o que dizia” (2008, p. 72, *italico nosso*). Assim, altera o nome do pacto autobiográfico para “pacto de verdade”, forma adotada na Associação pela Autobiografia, criada pelo autor, em 1992 (LEJEUNE, 2008, p. 82).

Nélson Barbosa, que defendeu tese de doutorado (2008) sobre a autoficção de CFA, enviou e-mail a Lejeune para sanar dúvidas sobre a suposta “totalidade” da escrita autobiográfica ao afirmar que “escrever sua autobiografia é tentar extrair sua *persona* em sua *totalidade*, num movimento recapitulativo de síntese do eu” (apud BARBOSA, 2008, p. 140). A resposta de Lejeune recebida também por e-mail (12 de janeiro de 2008) não dá conta da questão:

As definições que dei tinham por objetivo fornecer um ponto de partida para analisar a realidade: elas não representam nada de dogmático para mim. Em *Signes de vie*, expliquei como a impetuosidade da juventude e a necessidade prática de delimitar um

*corpus*, fizeram-me, por certo, primeiramente construir um *corpus* um tanto estreito e um tanto sectário. Mas a partir do *Pacte autobiographique*, não tive mais essa preocupação de delimitar um “gênero” para promovê-lo, e a regra de ouro é a análise de funcionamento real dos gêneros, e da evolução do sistema de gêneros no tempo. Não existe nenhuma essência ou natureza fixa de gêneros históricos, e não há sentido querer defini-los de modo absoluto. Todos que estudam devem compor seu próprio *corpus* a partir do estudo da realidade em razão dos problemas teóricos que esse mesmo estudante se coloca, e sem acreditar que haja alguma verdade na definição a que outros chegaram para o seu próprio uso. Portanto, *não tenho resposta à sua questão* [itálicos nossos] a não ser apoiá-lo quando estabelece que o problema do pacto (com os diferentes signos que manifesta os diferentes ‘graus’ que pode ter) é um problema diferente daquele da extensão do fragmento de vida vislumbrado na narrativa... há autografias, autoficções, ficções que consideram um pequeno episódio, uma boa parte ou a *totalidade* de uma existência: combinando esses dois parâmetros formulados em tríade, você terá nove casas possíveis... É preciso construir, como instrumento de trabalho, quadros com duplas entradas, e depois observar a que eles correspondem na realidade [...] (apud BARBOSA, 2008, p. 141).

O “maquiavelismo” de Doubrovsky apontado por Lejeune tem a ver não só com as críticas ao “pacto”, mas comprova, na prática, a impossibilidade dos tratados de Lejeune. Ao escrever *Fils* (1977), o escritor classifica como *autofiction*, neologismo grafado na quarta capa do livro. Sua definição não tem rebuscamentos: “a autoficção é a ficção que decido, como escritor, narrar sobre mim mesmo, incorporando, no sentido pleno do termo, a experiência da análise não só na temática como na produção do texto”<sup>11</sup> (apud ROBIN, 2009, p. 25, tradução nossa). Quanto à autobiografia, acentua:

Autobiografia? Não. É um privilégio reservado a gente importante deste mundo, no crepúsculo de suas vidas [...]. Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quer autoficção ao confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora de toda ciência e de toda a práxis do romance, tradicional ou novo<sup>12</sup> (apud ROBIN, 2009, p. 101, tradução nossa).

Porém, Doubrovsky concorda com Lejeune na questão identitária: na autoficção, deve existir identidade nominal entre personagem, narrador e autor. Pelo menos é o que afirma em entrevista concedida a Alex Hughes, em 1999,

<sup>11</sup> [...] “*la autoficción, es la ficción que he decidido en tanto escritor, elaborar sobre mí mismo, incorporando, al sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo em la temática sino em la producción del texto.*”

<sup>12</sup> “*¿ Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a la gente importante de este mundo, em el crepúsculo de sus vidas y en estilo cultivado. Ficción de acontecimientos y de echos estrictamente reales; si se quiere autoficción al heber confiado el lenguaje de uns aventura del lenguaje a la aventura del lenguaje, fuera de toda sapiência y toda sintaxis de la novela tradicional o nuevo.*”

no período do lançamento do seu livro *Laissé pour conte*. Mais: enfatiza que pode até ser o criador do neologismo autoficção, mas não o autor do conceito:

[...] decididamente, não inventei a autoficção. Inventei o nome, a palavra. Houve recentemente uma controvérsia bastante divertida. Alguns pedantes me creditaram a paternidade da palavra. É uma palavra que teria sido empregada em 1965, a propósito de *The painted bird* (*O pássaro multicolorido*), de Jerzy Kosinski. Sabe-se agora porque a crítica fez seu trabalho, que não é absolutamente sua infância que ele contou, mas uma certa experiência da guerra, bem entendido, que ele modificou. É um romance autobiográfico; não é uma autoficção no sentido que eu entendo, porque, *na autoficção, é preciso que haja, como para a autobiografia conforme a categorização de Philippe Lejeune, identidade nominal entre o personagem, o narrador e o autor*. Ora, não acontece isso no livro de Kosinski. Como diz ainda Lejeune, não há meio: ou se é nomeado ou não se é nomeado. Mas naquele caso, não é mais autobiografia nem autoficção, que implicam essa presença do autor. Portanto, fui levado a inventar o termo a propósito de meu livro *Fils*, na quarta capa do livro. Mas uma vez mais, se inventei a palavra, absolutamente *não inventei a coisa*, que foi praticada antes de mim por grandes escritores. A palavra cristalizou algo que era difuso, e foi retomada sem aspas, por colegas e mesmo por jornais. É uma palavra que entrou para a língua crítica, e que corresponde bem a alguma coisa (apud BARBOSA, 2008, p. 164, itálicos nossos).

Régine Robin<sup>13</sup>, linguista, socióloga, romancista, blogueira, pesquisadora e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Quebec, ressalta que, para Doubrovsky, “a autoficção é ficção de ser, ser de linguagem”<sup>14</sup> (apud ROBIN, 2009, p. 101), o que faz com que “o sujeito narrado seja um sujeito fictício enquanto narrado” (apud ARFUCH, p. 128-129). A problemática se centraliza muito mais em “encontrar um lugar de sujeito” do que “o lugar do sujeito” [...], justamente porque na escrita se transforma num “efeito-sujeito” (ROBIN, 2009, p. 102).

Nessa busca por “uma identidade pluralizada pelos fantasmas de auto-engendramento” (apud FIGUEIREDO, 2011, p. 22), Robin constata que atualmente as fronteiras entre o escritor, o narrador e as personagens, e entre os artistas e suas plataformas estão porosas e permitem a passagem entre um lado e outro. Para ela,

a autoficção toma a forma disseminada de Proteu, que é o desejo de “ocupar todos os lugares”, desempenhando todos os papéis: representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo o processo de virar outro, virar seu

<sup>13</sup> Robin, além de pesquisar a autoficção, é uma praticante dessa vertente em ensaios acadêmicos e em ficções. Mantém um blog ([www.er.uqam.ca/r24136](http://www.er.uqam.ca/r24136)) dividido em duas entradas: uma acadêmica e outra fictícia.

<sup>14</sup> [...] “*la autoficción es ficción de ser, ser de lenguaje*”.

próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção (ROBIN apud FIGUEIREDO, p. 22).

Pelo que se mapeou até agora, essa concepção de Robin é a que mais se aproxima da literatura de CFA, já que em momento algum há o “pacto de verdade” de Lejeune e, exceto em Caio F., não há a identidade nominal de Doubrovsky. Pelo contrário, muitas personagens de Caio sequer têm nome.

Robin também recorre a *Roland Barthes por Roland Barthes* para validar por que o sujeito não é a sua imagem, não se assemelha, “se converte num duplo, em fantasma, em sombra, em alguém que não é ele, em uma sensação ausente, cuja presença só se sustenta por meio das palavras”. Como assim? “É que o sujeito se encontra sempre ao lado de si-mesmo, como uma ausência” (ROBIN, 2009, p. 104), portanto, não há autorreferencialidade como afirma Lejeune. Barthes é “um personagem de romance sem nome próprio” e escrito em terceira pessoa e, sendo assim, a autorreferencialidade não existe. Ali estão “os limites da autobiografia em sua dissolução mesma, digamos, em uma autoficção” (ROBIN, 2009, p. 104) ou como disse Lejeune, “o anti-Pacto”.

Não são somente as fronteiras entre escritor, narrador e personagens, e entre artistas e seus suportes que estão rompidas. Para a acadêmica-blogueira, a autoficção<sup>15</sup> “mistura diferentes gêneros” e, por isso, caracteriza-se

---

<sup>15</sup> Robin cita um questionamento de Doubrovsky: por que a autoficção tem tido tanto êxito e tanta expansão? A resposta é do próprio criador do neologismo: “Influência da psicanálise, questionando radicalmente a “sinceridade” e a “lucidez” ilusória da autobiografia clássica. Impossibilidade de uma captura totalizante de si, lógica e cronológica, como nos grandes textos fundadores (Rousseau, Chateaubriand, Goethe). Desconstrução do sujeito tradicional, pluralidade de relatos fragmentários, episódicos. Identidade que não pode alcançar nesta “linha de ficção”, da qual se referia Jacques Lacan, mas também sem dúvida, morte das ideologias coletivas que ofereciam uma segurança, o que deixa o escritor diante de uma situação incerta a ela. Escrever (e ler) para tentar elaborar algum sentido de si. Narciso contra a sua própria imagem, Narciso ofuscado” [...]. “A autobiografia nasce no século XVIII com o surgimento do individualismo de Rousseau. A autoficção é seu avatar e a aventura do século XX. Com as mudanças na história é possível que este gênero, legítimo e inquestionável, se desgaste por sua vez” (apud ROBIN, 2009, p. 105, tradução nossa).

“Serge Doubrovsky se pregunta por qué la autoficción há tenido tanto éxito, por qué hemos visto tal expansión. Escribe: Influencia del psicoanálisis, cuestionando radicalmente la “sinceridad” e la “lucidez” ilusoria de la autobiografía clásica. Imposibilidad de una captura totalizante de sí, lógica e cronológica, como en los grandes textos fundadores (Rousseau, Chateaubriand, Goethe). Desconstrucción del sujeto clásico, pluralidade de relatos fragmentários, episódicos. Identidad que no puede alcanzarse sino in esta “línea de ficción” de la que hablaba Jacques Lacan, pero también sin duda, muerte de las ideologías colectivas que ofrecían una seguridad, lo que deja al escritor frente a una situación incerta com respecto a ésta. Escribir (y ler) para intentar elaborar algún sentido de sí. Narciso contra su propia imagen, Narciso tuerto” [...]. La autobiografía nace em el siglo XVIII com el surgimento del

pelo “apagamento das fronteiras do saber” (apud DELGADO; DUARTE, 2011). Ainda por hipótese provisória, se a autoficção arromba as fronteiras pode ter algum ponto de contato com a *performance*, chave a ser explorada mais adiante.

Diana Klinger<sup>16</sup>, por sua vez, parte da hipótese de que “a autoficção se inscreve no coração do paradoxo do final do século XX: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita” (KLINGER, 2008, p. 18-19). Por esse viés, em sua visão, também há uma aproximação com a *performance* (2008, p. 18-19).

Embora o senso comum limite a *performance* às vanguardas dos anos 1960-70, há pesquisadores, como Graciela Ravetti<sup>17</sup>, que se dedicam ao que ela denomina de narrativas/escritas performáticas: “tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da *performance*” [...] “no sentido cênico e no político-social” (RAVETTI, 2002, p. 47). As duas noções implicam algo da escrita de si:

A exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros (RAVETTI, 2002, p. 47).

Ao contrário de Klinger, Ravetti não restringe a narrativa performática à autoficção contemporânea, já que inclui desde a carta de Guamán Poma de Ayala<sup>18</sup>, do século XVI, recuperada somente no século XX, certos textos que se

---

*individualismo em Rousseau. La autoficción es su avatar y la aventura del siglo XX. Com los cambios de la historia, es posible que este género legítimo y incuestionable, se desgaste a su vez* (tradução de Ramón Alvarado).

<sup>16</sup> Em “Escrita de si como *performance*”, publicada na *Revista da Abralic*, a pesquisadora revela que até a conclusão de sua tese de doutorado, que resultou no livro *Escritas de si, escritas do outro* (prêmio Jabuti 2008), ela considerava que o conceito de autoficção de Doubrovsky poderia “dar conta” da seguinte questão: as narrativas de si “contemporâneas respondem ao mesmo tempo e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito” (KLINGER, 2008, p. 18). Porém, percebeu que “esse conceito tem adquirido uma amplitude tal que parece abranger desde *Infância*, de Graciliano Ramos até os blogs pessoais. Por isso, se acreditamos – como acredito – que alguma coisa tem mudado na literatura recente, torna-se importante especificar a noção de autoficção como uma característica própria da narrativa contemporânea, que pode ter pontos de contato, mas se diferencia de outras narrativas anteriores” (KLINGER, 2008, p. 18).

<sup>17</sup> Do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>18</sup> Ravetti explicita que, na carta de Ayala, “os textos e os desenhos tentam mostrar uma cultura em processo de construção com os andaimes à vista, produto da colonização recente, no preciso momento de sua formação” [...], “em suas gestualidades cotidianas e extraordinárias,

detém no olhar dos índios sobre a colonização, por exemplo, até os mais contemporâneos que se assumem “como uma sociedade da diferença, onde todas as posições laterais e periféricas vão construindo lugares” (RAVETTI, 2002, p. 58).

Nesse leque, estão narrativas sobre os movimentos de lutas pelas liberdades políticas e sexuais, dos desaparecidos, dos torturados, testemunhos, crônicas de viagem, dos sobreviventes de guerra etc. A questão não é a mera temática em si, mas como se opera a intervenção política e social. “A *performance* ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta” (RAVETTI, 2002, p. 62, *itálicos da autora*).

Nesse amplo escopo de estudo, a pesquisadora parte do prisma de que “escreve-se como um *performer* quando as imagens e objetos citados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional” [...] e “quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações” (RAVETTI, 2002, p. 63-64), ou seja, por esse ângulo, há pontos de contato com a autoficção, como na literatura de CFA.

O professor<sup>19</sup> Alex Beigui, concorda que há algo de si nesse tipo de escrita: “Escrever como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, tornam presentes personagens – simulacros – figuras – personagens, enfim, revela e oculta um projeto existencial” (2011, p. 31).

Beigui afirma que, nas diferentes subdivisões e linguagens da *performance*, a escrita foi a mais preterida como objeto de investigação por dois motivos: “Primeiro, a *performance* sempre esteve relacionada ao ritual, a uma forma não hierárquica, enarmônica e justaposta; segundo, a literatura sempre representou a arte da palavra e da tradição, a linguagem harmônica dos sentidos, a junção” (2011, p. 32).

---

em suas poses, e que, ao mesmo tempo, projetam o autor – sua presença plástica – em peregrinação, a pé, por esse cosmos percebido/montado/inventado, e seu andar metafórico pela escassez da letra, a própria (quéchua) e a já quase própria (espanhol)” (2002, p. 52).

<sup>19</sup> Da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Entretanto, para ele, é preciso rever esses princípios, porque a “literatura promove uma derrisão dos sentidos e em alguns momentos sua linguagem se caracteriza pela própria perda do sentido e investigação frente às outras atribuições para além do literário” (BEIGUI, 2011, p. 32).

Afinal, o que é *performance*? Pela etimologia a palavra vem do francês antigo “*parfournir*” (realizar, consumir) que atrelado ao prefixo latino “per” (indicativo de intensidade) e “formir”, de origem germânica, significa prover, fornecer, providenciar, segundo Antônio Herculano Lopes (2002, p. 4). Verifica-se, então, que desde a origem, atrela-se à ideia de ação e movimento.

Paul Zumthor, reconhecido por seus estudos sobre a poética medieval e que associa a *performance* não só à oralidade como à leitura, afirma que “a palavra não é inocente, e há cinquenta anos se arrasta no uso comum” (2007, p. 29) e faz-se necessário “atacá-la de frente”. Ele explica que é do inglês que a terminologia eclodiu. Entrou na dramaturgia entre 1930-40 e ecoou nos Estados Unidos (2007, p. 39). Depois, a partir dos anos 1950, passou a ser empregada pela linguística, sobretudo, nos Estados Unidos. Porém, outras culturas de diferentes povos codificaram a palavra “como fonte de eficácia”, ou seja, “*performance* implica competência”, “saber-ser”, “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta” [...] (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Daí, a expansão do uso da terminologia como desempenho em diferentes áreas, como gestão, tecnologia, esportes, economia etc.

Zumthor baseia-se em estudos (dos anos 1970) de Dell Hymes e dele retém quatro características:

- 1) [...] *Performance* é reconhecimento. A *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à realidade (ZUMTHOR, 2007, p. 31, itálicos do autor).
- 2) A *performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos (ZUMTHOR, 2007, p. 31).
- 3) Para Hymes, pode-se classificar em três tipos a atividade de um homem, no bojo de seu grupo social: [...] comportamento, tudo o que é produzido por uma ação qualquer; depois conduta, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade. [...] Outros comportamentos ainda, bastante mais raros, possuem uma qualidade adicional, a “reiterabilidade”:



esses comportamentos são repetíveis indefinidamente [...]. Essa repetitividade não é redundante, é a da *performance* (ZUMTHOR, 2007, p. 31-32).

- 4) A *performance* e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da *performance* afeta o que é conhecido. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

O antropólogo Richard Schechner<sup>20</sup> explicita no livro organizado por Ligiéro: “*performances* são o fazer-criar no jogo, por prazer”, ou “como se”. [...] “*Performance* é uma ilusão da ilusão e, como tal deve ser considerada mais “cheia da verdade”, mais “real” que uma experiência comum” (LIGIÉRO, 2012, p. 19). Para Schechner, há oito tipos de situações em que essa linguagem/comportamento ocorre: “na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; nas artes; nos esportes e em outros entretenimentos populares; nos negócios; na tecnologia; no sexo; nos rituais sagrados e seculares; e na brincadeira” (apud SANTOS, 2008, p. 3).

O teórico enumera em sete as funções da *performance*: “entreter, fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado ou o demoníaco”; e, por último, “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse *performance* ou analisado em termos de ação, comportamento, exibição” (LIGIÉRO, 2003, p. 39).

O antropólogo imagina a *performance* em formato de leque ou rede, mas sempre de inter-relações, interlocuções, movimentos, ações motivadas e recuperadas (apud MARTINS, 2011, p. 102), ou seja, reforça-se a “reiterabilidade” citada por Zumthor. Por isso, por sua própria natureza interativa, situa-se num entre-lugar, mas sempre com ação, interação e relação:

*As performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar* (SCHECHNER apud MARTINS, 2011, p. 103).

*Performances* são comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver ou comportamentos restaurados [...] Por que é marcado, emoldurado ou acentuado, o

---

<sup>20</sup> Pesquisador e professor do Departamento *Performance Studies*, da Universidade de Nova Iorque.

comportamento restaurado pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado (SCHECHNER apud MARTINS, 2011, p. 103).

Tanto a “reiterabilidade” de Zumthor quanto o “comportamento recuperado” de Schechner são reafirmados por Diana Taylor<sup>21</sup>, que sublinha o que Schechner chama de “twice behaved-behavior” (comportamento duas vezes atuado). Para ela, as *performances* funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória, e sentido de identidade através de ações reiteradas em dois níveis: primeiro, como objeto de análise dos Estudos de *Performance*,

incluindo diversas práticas e acontecimentos como dança, teatro, rituais, protestos políticos, funerais etc., que implicam comportamentos teatrais, predeterminados ou relativos à categoria de eventos. Muitas vezes essa diferenciação faz parte da própria natureza do evento – uma determinada dança ou um protesto político tem princípio e fim, não ocorrem de forma continuada ou são associadas a outras formas de expressão cultural. Nesse nível, então, dizer que algo é uma *performance* equivale a uma afirmação ontológica<sup>22</sup> (TAYLOR<sup>23</sup>, tradução nossa).

No outro nível, a *performance* é uma “lente metodológica” que permite aos acadêmicos analisar eventos dessa natureza: resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, dentre outros, que ocorrem na esfera pública.

Entender esse fenômeno como *performance* sugere que também funcione como epistemologia. Como prática in-corporada a outros discursos culturais, a *performance* oferece uma determinada forma de conhecimento. A distinção sublinha a compreensão como fenômeno simultaneamente real e construído, como uma série de práticas que combinam o que historicamente tem sido separada, mas mantida como unidade discreta, como discursos ontológicos e epistemológicos supostamente independentes<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Do Instituto da Performance da Universidade de Nova Iorque.

<sup>22</sup> [...] *incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de evento. Para constituirlos en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento – una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este nivel, entonces, decir que algo es una performance equivale a una afirmación ontológica.*

<sup>23</sup> Disponível em: <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>.

<sup>24</sup> *Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento. La distinción es como (performance) subraya la comprensión del performance como un fenómeno simultáneamente real y construído, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido*

Renato Cohen, performático das artes cênicas, segue outra perspectiva e acentua que, apesar de sua “característica” anárquica e até por sua própria natureza que tenta “escapar de rótulos e definições”, *performance* “é uma expressão cênica”. Exemplifica que “um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (2011, p. 28). Como fenômeno mais recente, Cohen sustenta que a origem da *performance* “passa pela *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte” [...]. “O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer*” (2011, p. 30).

A partir daí, a *performance* segue os movimentos de vanguarda, como a *live art*<sup>25</sup>, “a arte ao vivo e também a arte viva”, maneira de se encarar a arte com “aproximação direta da vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 2011, p. 38). É a “dessacralização” da arte como mera estética, retomando o “ritual” da arte como algo vivo, que modifica. Assim, a *live art* foi retirada dos espaços “mortos” ou tradicionais, como museus, teatros ou galerias (2011, p. 38). O movimento “liberta”, por exemplo, a dança (Isadora Duncan), a música (Eric Satie, John Cage), a literatura (surrealismo com a escrita automática, e *Ulisses*, de James Joyce etc.), as artes plásticas (cubismo, dadaísmo, abstracionismo etc.) como reelaboração de real e não mais como representação.

Nas artes plásticas, surgem a *action paint*<sup>26</sup>, *assemblage*<sup>27</sup> e *enviroment*<sup>28</sup> que desaguaram na *body art* e na *performance*, “em que o artista passa a ser sujeito e objeto da obra” (COHEN, 2011, p. 39). Nas artes cênicas, visuais, música, dança e outras mídias, o pesquisador cita o surgimento (em 1959, em Nova Iorque) do *happening*, que ele traduz por “acontecimento, ocorrência, evento”. Nos anos 1960, na era da contracultura e do movimento

---

*separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes.*

<sup>25</sup> Em nota de rodapé, Cohen explica que vincula a *performance* à *live art* por utilizar a conceituação de Rose Lee Goldberg, que aplica o termo a todas as manifestações predecessoras da *performance* que, segundo o autor, “só vai ser veiculado” nos anos 1970 (2011, p. 40).

<sup>26</sup> “É a pintura instantânea, que é realizada como espetáculo na frente de uma audiência. O seu idealizador é Jackson Pollock” (COHEN, 2011, rodapé, p. 39-40).

<sup>27</sup> “A *assemblage* é uma espécie de escultura ambiental onde pode ser usado qualquer elemento plástico sensorial” (COHEN, 2011, rodapé, p. 40).

<sup>28</sup> “O *enviroment* é uma evolução desta [*assemblage*] e ambas caminham para o que hoje se chama instalação, que vem a ser uma escultura signo-interferente, que muitas vezes vai funcionar como o cenário para o desenrolar da *performance*” (COHEN, 2011, rodapé, p. 40).

hippie, “Claes Oldenburg usa pela primeira vez o termo *performance* (valorizando a atuação)” (COHEN, 2011, p. 43):

*O happening*, que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Marta Grahame e Yvonne Rainer [...]. É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a *performance* dos anos 70/80: a *action painting* [...]. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua “encenação”. O caminho das artes cênicas será percorrido pelo *approach* das artes plásticas (COHEN, 2011, p. 44).

É nesse *approach* que o corpo do artista passa a ser o seu principal instrumento, além da interação com o espaço-tempo e a plateia. Conforme já citado, outro movimento foi a *body art*, chamada também de “arte do corpo”, momento de “sistematização” do sentido do corpo com a inter-relação do tempo-espaço e o público. E, com a *body art*, vieram outras inovações: a voz, em cena, deixa de ser impostada, e abre-se mão de temas dramaturgicos. Ainda, conforme Cohen, a partir da década de 1970, surge a *performance art*, terminologia norte-americana:

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte.

O trabalho do artista de *performance* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da *performance*, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de “heróis da vontade radical”, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência (COHEN, 2011, p. 45).

Para retomar o que ficou em suspenso, essa arte ligada à vida, sem fronteiras, que mantém o corpo do artista como ferramenta, que constrói seu ato em cena, interagindo com o público, segundo os estudiosos, se sustenta na reelaboração de real, num efeito de real, numa re-apresentação, na atuação e não mais na representação. Diana Klinger sustenta que “é a partir da crítica à noção de representação que se pode formular um conceito de autoficção que seja específico da literatura contemporânea” (KLINGER, 2008, p. 22), algo

como autoficção performática ou do artifício. A justificativa vem da citação já referida de Schechner: “comportamentos duplamente exercidos”, “restaurados”, ações encenadas, nesse caso, pelo autor (KLINGER, 2008, p. 24). Por essa perspectiva, o sujeito escritor deixa de ser a figura do autor, portanto, não há um sujeito “pleno, originário”, por estar mascarado no próprio texto:

[...] tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar da emanção da voz” (ARFUCH apud KLINGER, 2008, p. 24).

Assim, para Klinger, a autoficção conquista outra dimensão, uma “dramatização de si”, um sujeito duplo (2008, p. 25) e não uma representação de si. Ela recorre a Derrida: “O que é a representação em si mesma?” O filósofo explicita que, antes de responder, necessita dos conceitos de tradução e linguagem, já que estão submetidos à representação discursiva e não-discursiva:

Em cada caso, nos encontramos com pressuposto ou desejo, de uma identidade de sentido invariável, que regula todas as correspondências. Esse desejo seria de uma linguagem que representaria um sentido, um objeto, um referente, que seriam anteriores e exteriores a essa linguagem. Sob a diversidade das palavras de línguas diferentes, e sob a diversidade dos contextos e dos sistemas sintáticos, o mesmo sentido ou o mesmo referente, o mesmo conteúdo representativo conservaria sua identidade irreduzível. O representado seria uma presença e não uma representação (apud KLINGER, 2012, p. 44).

Derrida cita Heidegger: “no mundo grego não havia uma relação com o *ente* como uma imagem concebida como representação (*Bild*): o mundo era pura presença” (apud KLINGER, 2012, p. 44). O *Bild* só aparece com o platonismo, que “prepara, destina, envia o mundo da representação” e passou a ser “o modelo de todo o pensamento do sujeito, de todo [sic] o que lhe sucede a este e o modifica em sua relação com o objeto” (apud KLINGER, 2012, p. 44).

O sujeito, diz Derrida, não se define apenas como lugar e a localização de suas representações; ele mesmo, como sujeito fica apreendido como *representante*. O homem, determinado em primeiro termo como *sujeito*, se interpreta ao mesmo tempo na estrutura da

representação. O sujeito, segundo Lacan, é aquilo que o significante representa para outro significante. Estruturado pela representação, como alguém que tem representações, é também sujeito representante, alguém que representa alguma outra coisa. Quando o homem determina tudo o que existe como representável, ele mesmo se põe em cena, no círculo do representável, colocando-se a si mesmo como a cena da representação, cena na qual o ente deve se “re-apresentar”, ou seja, apresentar novamente. Assim, se remete da representação em relação com o objeto à representação como delegação, substituição de sujeitos identificáveis uns com os outros (KLINGER, 2012, p. 44, itálicos da autora).

Outro que critica a representação e o sujeito clássico é Nietzsche. Em *Ecce homo*, por exemplo, por ser escrito em primeira pessoa do singular é considerado “autobiográfico” por alguns pesquisadores. Citemos apenas o “Prefácio” de *Ecce homo* (2006), assinado por Marcelo Backers (também tradutor e organizador do livro) que afirma: “É o *Ecce homo*, sua autobiografia escrita aos quarenta e quatro anos” [...] (p. 10). No parágrafo seguinte, insiste: [...] “é a mais singular entre as autobiografias que o mundo um dia conheceu” [...] (2006, p. 10).

Porém, este “auto” é refutado pelo próprio Nietzsche: “Eu sou um duplo; eu também tenho um ‘segundo’ rosto, além do primeiro. E talvez também um terceiro” (2006, p. 26-27), ou seja, abre a cena ao “sujeito performático”:

Nietzsche faz a sua crítica da subjetividade não a partir do lugar de um sujeito/autor fundador de sentido, mas, antes, de um sujeito performático, que submerge na sua contingencialidade histórica, cultural e pulsional e percebe-se como um ser corporificado, construído numa multiplicidade de máscaras e papéis (DERRIDA apud DUQUE-ESTRADA, p. 45).

Máscaras e papéis que Caio e suas personagens também se alimentam como viajantes, ainda como pista, pelo viés do *travelling* contínuo ou de *flashes* que “captam” as cenas urbanas, algo como a corporificação de um presente contínuo “vivenciado” por personagens que se deslocam recorrentemente, rompem fronteiras territoriais, culturais, de linguagens e de idiomas dentro e fora do país.

Porém, antes de embarcar, um lembrete: “quem resolve partir se põe em movimento, abre caminhos, percorre o espaço. A viagem é um processo de desenraizamento, de uma nova cartografia. Tudo é partida, evasão, passagem” (PEIXOTO, 1987, p. 82). Encaremos, então, o entre-lugar de CFA. É hora de “arrumar a frásqueira”, como diria Caio F., e boa viagem!

## I. Embarque I: do Passo da Guanxuma a outros destinos

Ir embora, um dia para qualquer lugar. E não voltar nunca mais.  
(Maurício, alter ego de CFA)

Por que, raios, a gente tem que partir. Voltar, depois, quase impossível.  
(Caio F.)

“Uma fila de malas na calçada, os vizinhos dizendo coisas, e tia Violeta<sup>29</sup> com o nariz tão vermelho quanto o vestido” (ABREU, 2007, p. 92) e as últimas despedidas do Passo da Guanxuma<sup>30</sup>. De casa para a estação de trem rumo ao desconhecido, à urbanidade. Enfim, a estreia do menino Maurício, de *Limite branco*<sup>31</sup> (2007) como viajante. O narrador não deixa dúvida: para o protagonista, as “viagens eram sempre uma das coisas que os outros faziam, nunca ele” [...] (2007, p. 91). “E de repente ele, Maurício, agora se tornara ator, não mais espectador” (p. 92), de bagagem e cuia para o novo destino.

### I.1. Ala nacional – Portão A: Porto Alegre

“As três figuras<sup>32</sup> foram ficando menores enquanto o trem se afastava” (2007, p. 91) do Passo rumo à capital. De um vagão de trem sente que “a plataforma oscilava, os solavancos faziam as três imagens saltarem como bolas de pingue-pongue”. Maurício, aos “doze anos” (2007, p. 97), tenta ainda o último aceno, mas sabia que não dava mais para ser visto da estação:

As árvores interpunham seus galhos entre eles e o **Passo da Guanxuma**, cada vez mais parecida com um presépio esquecido entre dois montes. Os galhos curvavam-se para o trem, tentando acariciar seu rosto. As pontas secas, retorcidas como garras. Agora, o trem virava uma curva, as três figuras ficaram definitivamente apagadas (2007, p. 91, grifo nosso).

<sup>29</sup> Apesar do nome, tia Violeta adorava morangos: tinha um “canteiro” cheio deles, broches e bibelôs do fruto, barrados de toalhas, colchas e lençóis, tudo de morangos. Cabelos? “Cor de morango”. Sobremesa? Doce de morangos. “Daí seu apelido *Violeta Moranguinho*, que a piazada da vizinha gritava em voz de falsete” (2007, p. 29) e era um dos mistérios da infância do menino. Mais de 20 anos depois, os morangos de Caio transformam-se em *Morangos mofados*.

<sup>30</sup> Ao longo do trabalho, a cidade também será referida somente como Passo.

<sup>31</sup> Em função da inserção do Passo na re-edição do romance, trabalharemos ao longo desta tese, com a edição da Agir, de 2007, já que mantém as últimas alterações do autor.

<sup>32</sup> No centro, tia Violeta. As outras duas figuras seriam Tio Pedro e Tia Mariazinha (2007, p. 91).

Maurício sequer sabia como era a nova cidade: “E o lugar para onde estava indo, como seria?” (p. 100). Embora o nome da capital gaúcha não apareça nenhuma vez, identifica-se Porto Alegre ao longo das derivas urbanas de Maurício, derivas que, posteriormente, transformaram-se em uma das características literárias do escritor:

Na praça da Alfândega as árvores erguiam os grandes braços verdes para o céu. Pensou em parar, mas havia gente demais ali. Queria ficar só: água até perder de vista e um céu inteiro. Um céu que se espalhasse azul até encontrar a água, no horizonte, sem nenhum obstáculo (2007, p. 157).

Maurício prossegue, então, até “a estátua amarela da mulher na rua da Praia” [...]. “E agora a igreja de portões entreabertos, as Dores” [Igreja Nossa Senhora das Dores], “estendendo-se até os armazéns amarelados, à beira do rio” (p. 158) [...]. Mais adiante “o céu e o rio se mostraram inteiros, juntos, atrás da praça cheia de balanços e crianças” [...]. “Atrás, a chaminé do Gasômetro ameaçava furar o céu, tão alta que sua ponte quase perdia-se no azul. Do outro lado do rio, as torres de televisão sobre a colina – eram sete, diziam, sete colinas verdes” (p. 159). Como se vê, ali estão a rua da Praia, o velho Gasômetro e o Rio Guaíba de uma Porto Alegre de outros tempos, ainda com bondes<sup>33</sup>.

Ao longo do romance, o Passo aparece uma única vez na edição reescrita por Caio: no capítulo 10, chamado “A viagem”, conforme já citado. Revela o escritor na abertura da reedição:

Relendo-o – e foi, juro, quase insuportável reler/rever estes últimos 25 anos – fiquei chocado com a sua, por assim dizer, inocência. E digo “por assim dizer” porque essa inocência do personagem Maurício (e do Caio que o criou), tem muito de falso pudor, do medo, do moralismo, preconceito, arrogância, egoísmo, coisas assim (2007, p. 15-16).

Narrado em terceira pessoa, o escritor, aos 19 anos, só para rememorar, já exercitava a fragmentação com *flashbacks* de Maurício em seu diário em primeira pessoa do singular e nas reminiscências reveladas pelo narrador. O professor Roberto Corrêa dos Santos<sup>34</sup> vai além e assinala o “fraco disfarce” e a dissimulação jovial do escritor:

<sup>33</sup> Maurício diz para Bruno, colega do colégio: “Vou tomar o bonde. [...] tu vai a pé mesmo?” (2007, p. 124). Depois, durante uma caminhada, “tentou equilibrar-se sobre um dos trilhos do bonde” (2007, p. 162).

<sup>34</sup> Da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.



[...] nove das divisas compõem em itálico o que se configura como Diário, um escrito declarado da adolescente personagem – Maurício; a escolha do nome-outro (Maurício) sucumbe ao parâmetro egográfico norteante da condição discursiva – o fraco disfarce confirma o inevitável rosto de quem está ou esteve a escrever; dissimula-se tão jovialmente a ‘própria vida’ como se a materialidade plástica dessa sentença pudesse existir – existir fora da violência dos enunciados (SANTOS, 2005, p. 4).

No romance, alguns *flashbacks* registram a inocência e o imaginário infantil na cidade do interior, conectados às aventuras de brincar no quintal. O sexto capítulo – “O mundo” – é singular: “o taquaireiro no fundo do quintal”, por exemplo, é a ilha de Robson Crusoe, e Maurício passa a ser o protagonista da novela de Daniel Defoe, tendo como “parceiros” Papagaio e Sexta-Feira. E, lá no “alto mar”, o navio encalhado.

O Passo que Maurício retém na memória está ligado também à área rural, já que o pai tem uma fazenda, e algumas tipicidades do Rio Grande do Sul: “o minuano uivava enfurecido” (p. 47); “papai deve estar na cozinha tomando chimarrão” (p. 120); o uso do pronome tu e algumas terminologias, como “piás” (p. 86); “guri” (p. 92), dentre outros.

O mais intrigante é que CFA não explica o porquê da inclusão do Passo... na re-revisão de *Limite branco*, o que suscita a problematização referida no *Plano de viagem*, que reiteramos: a inserção seria parte de um jogo performático para reforçar o efeito de um “eu” e uma escrita considerados confessionais para traçar, digamos, por enquanto, certa “coerência” ao início do trajeto de uma possível autoficção? Porém, não se trata do jogo performático e sim do performativo<sup>35</sup>, ensina Schechner, já que ocorre “quando é mais privado, até secreto – uma estratégia de devaneio mais do que exibição” (2012, p. 96). Ou seja, joga-se fora de cena, o oposto do *work in progress*, como veremos no *Embarque II*.

Como já dito, Caio criou a cidade em 1984, em “Uma praiazinha”..., ou seja, 17 anos após escrever *Limite branco* (1967). Nesse conto, o narrador é “um cara muito limpo”, sem-nome, que mora em São Paulo e fugiu do Passo há sete anos. Idade? 32 anos. Ele escreve cartas de *mea culpa* a Dudu Pereira, paradoxalmente, após tê-lo assassinado numa tarde quente de setembro, os dois nus “sobre a areia clara das margens da sanga Caraguatatá”:

---

<sup>35</sup> Não se trata do performativo como ato de fala de Austin e sim de um ato de jogo intrínseco à *performance*.

Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d'água e plac! ó, bati de uma só vez na cabeça, com toda a força dos meus músculos duros – para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito *Passo da Guanxuma* que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente (1988, p. 90, itálico nosso).

Curiosamente, o falecido “retorna” em outro conto escrito em 1990 – “Introdução ao Passo da Guanxuma”<sup>36</sup> – a exemplo de outras personagens “nascidas” na cidade, que se deslocam em diferentes gêneros literários e situações, como se estivessem “vivas” e “coladas” ao Passo. O corpo de Dudu Pereira é encontrado, na região norte do Passo, seguindo as pedras e o matagal da sanga de Caraguatá, o mesmo local citado no outro conto:

[...] onde, dizem, até onça tem, revela praias de águas cada vez mais cristalinas, que pouca gente viu. Numa delas, certa manhã de setembro, Dudu Pereira foi encontrado morto e nu, a cabeça espatifada por uma pedra jogada ao lado, ainda com fios de cabelo grudados, lascas de ossos e gotas cinzas de cérebro (2002a, p. 69).

Portanto, ao associar fragmentos de um conto e outro, nota-se que CFA ao “colar” a personagem ao Passo, reapresenta a cena do crime, o local, quando, como ocorreu, qual a arma e de que forma o corpo foi encontrado.

Além dos exemplos já citados, entre 1984 e 1995, o Passo faz parte de quatro contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*<sup>37</sup> (1988) – “Linda, uma história horrível”; “O destino desfolhou”; “Pequeno monstro” e o referido “Uma praiazinha”... Também está presente no romance *Onde andaré Dulce Veiga?* Posteriormente, foi inserido em outras duas re-revisões: *Triângulo das águas* (na novela “Pela noite”, 1991) e, *Morangos mofados*, no conto-título do livro, reescrito em 1994 (CANTARELLI, 2010, p. 29-30).

## I. 2. O mapa do Passo...

Em “Introdução ao Passo”..., só para rememorar, CFA revela na abertura que o conto de 1990 seria o primeiro capítulo de um romance dedicado ao Passo “tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a fazê-lo”. Mais: ali está o mapa em “formato de aranha”:

Por quatro pontos pode-se entrar ou sair do Passo da Guanxuma. Visto de cima – de preferência numa daquelas manhãs transparentes

<sup>36</sup> Publicado em *Ovelhas negras* (2002a).

<sup>37</sup> Prêmio Jabuti 1989.

de inverno, quando o céu azul de louça não tem nenhuma nuvem e a luz claríssima do sol parece aguçar em vez de atenuar a navalha do frio solto pelas ruas, com o aglomerado de casas brancas no centro, em torno da praça, e as quatro estradas simétricas alongando suas patas<sup>38</sup> sobre as pontas da Rosa dos Ventos – e ao revelar o filme esse fotógrafo carregasse nas sombras e disfarçasse os verdes, a cidade se pareceria exatamente como uma aranha [...] (2002a, p. 64-65).

Se espetado um alfinete no local em que “as quatro estradas se cruzariam” [...] “a torre da igreja seria a cabeça desse alfinete, prendendo no espaço a aranha” [...] com suas “quatro patas completamente diferentes uma das outras” (2002a, p. 65). Ou seja, a igreja localiza-se na praça, no ponto mais central, e as quatro estradas alongam as patas da aranha, o que lembra as cidades colonizadas pelos espanhóis na América Latina. Ora, o Passo foi criado em alusão a Santiago de Boqueirão, cidade fronteiriça à Argentina, que fez parte da região de Las Misiones dos Pampas gaúchos. Os jesuítas espanhóis aportaram por lá, a partir de 1626, antes dos portugueses (ROCHA, 2011, p. 51). Embora a colonização não seja nosso *corpus*, recorremos a Sérgio Buarque de Holanda:

A construção da cidade começaria sempre pela chamada praça maior [...]. A forma da praça seria sempre de um quadrilátero. [...]. A praça servia de base para o traçado das ruas: as quatro principais saíam do centro de cada face da praça. De cada ângulo, mais duas, havendo o cuidado de que os quatro ângulos olhassem para os quatro ventos. [...]

No plano das cidades hispânicas, o que se exprime é a ideia de que o homem pode intervir arbitrariamente e com sucesso no curso das coisas e de que a história não só “acontece”, mas também pode ser dirigida e até fabricada (HOLLANDA, 1995, p. 97-98).

É possível, portanto, que o Passo tenha sido inspirado no *design* das cidades hispânicas. Mais provável ainda é a concepção de que o homem pode “intervir” na história, fazer acontecer, como CFA faz ao fabricar sua cidade imaginária em forma de aranha.

---

<sup>38</sup> Embora a cidade imaginária tenha “quatro estradas simétricas alongando suas patas”, o que remete ao formato de quatro patas da aranha, para sanar possíveis dúvidas, anatomicamente, a aranha possui quatro pares de patas: “No corpo das aranhas, as patas articuladas são quatro pares, e não há antenas. Na porção mais posterior do corpo, abrem-se as fiandeiras, estruturas por onde saem os fios de seda e responsáveis por tecê-los, na formação das teias. A seda é produzida pelas glândulas sericígenas, localizadas no abdome. Ao ser exteriorizada, a seda solidifica-se ao contato com o ar. As teias servem como abrigo, proteção, local de acasalamento e armadilha para a captura de insetos e de outros animais, principal alimentação das aranhas”. Disponível em: <http://www.biomania.com.br/bio/conteudo.asp?cod=1276>. Acesso em: jul. 2014.

Nessa teia, a leste, para “os românticos e sonhadores”, encontram-se os Plátanos. Basta subir em direção à estrada para Porto Alegre: “Os plátanos são muito altos, dos dois lados da estrada, e as flores superiores, de ambos os lados, quase chegam a se misturar, formando uma espécie de túnel” [...], o “Túnel do Amor” (p. 65). A vidente Madame Zaly é famosa na região e requisitada nas questões do amor.

Ao norte, as sangas, “menos romântica e mais erótica”, com a zona de meretrício. Ao sul, “em direção ao pampa e ao Uruguai”, o arco branco, “o ponto mais alto daquele horizonte”. O local também abriga os pobres da Senzala e o “quartel<sup>39</sup> do Passo com a Vila Militar ao lado” (p. 69). Do lado oeste, na fronteira com a Argentina, “estende-se a última pata da aranha”. Lá está o deserto, “apenas o deserto”, cercado por “cinamomos raquíticos”. Dali, meio distante da estrada, avista-se “a piscina, a única do Passo, em forma de cuia de mate” (p. 72). Esta “piscina” transforma-se em marina, lago ou açude, sempre de águas límpidas, ao longo da obra de CFA.

O narrador revela o porquê de guanxuma:

Isso é o que se conta, o que se diz, o que se vê e não se vê, mas se imagina do Passo. De tudo, o mais real, salpicadas entre as quatro patas da aranha – no meio dos girassóis do leste, à beira dos lajeados ao sul, pelos descampados ao norte e até mesmo entre os vãos mais sombrios das areias a oeste – o que mais tem em qualquer tempo de seca ou aguaceiro [...] são touceiras espessas de guanxuma (2002a, p. 73).

Em entrevista ao *O Estado de São Paulo*, Caio explica que essas “touceiras”, o “mais real” estão associadas metaforicamente à limpeza:

Guanxuma é uma planta do Rio Grande do Sul, que serve para fazer um chá digestivo ou vassouras. As duas funções dela são de limpeza, o que resulta numa espécie de metáfora. É uma cidade ficcional (Passo da Guanxuma), da qual fiz até um mapa (apud BARBOSA, 2008, p. 79).

O narrador do conto “Introdução ao Passo”... explicita com mais detalhes:

[...] exatamente por causa da planta, de dois males jamais sofreu, sofre ou sofrerá o Passo. De distúrbios estomacais, que chá de guanxuma é tiro e queda, nem de pó acumulado, que os ramos servem para fazer vassouras capazes de assentar até mesmo a poeira daquele deserto próximo que sopra noite e dia sem parar e,

<sup>39</sup> A cidade natal de CFA, Santiago de Boqueirão, “se destacava pela quantidade de quartéis e a maioria dos homens da cidade era de militares” (CALLEGARI, 2008, p. 19). O pai de Caio, Zael, também era militar.

dizem, dizem tanto, ai como dizem nesse Passo, nunca para de crescer (2002a, p. 73).

Ao associar as duas terminologias que nomeiam a cidade, pode-se dizer que o Passo da Guanxuma significa o movimento, o deslocamento ou o caminhar da limpeza. Segundo o Dicionário Aurélio, passo “é o ato de deslocar o ponto de apoio de um corpo de um pé para outro, por meio de movimentos para frente ou para trás ou para os lados”. Ou seja, não há direção definida, o que propicia mais coerência à rede assimétrica.

Seguindo os passos da limpeza, antes dos novos “embarques”, mapearemos outros fragmentos dispersos sobre a cidade em gêneros literários diferentes para estabelecer elos que ajudem a formatar a teia de aranha e complementar o perfil do Passo, das personagens “coladas” a ele, além de tentar descobrir como se desenvolve o jogo performativo.

Em “O destino desfolhou”, por exemplo, há detalhes que preenchem algumas lacunas. Nas “sangas” da zona norte<sup>40</sup>, aquela “mais erótica” em que Dudu foi assassinado, o protagonista sem-nome de “O destino”... ao recordar os velhos tempos no Passo (a exemplo de Maurício, de *Limite branco*, trata-se também da despedida da infância para a adolescência e a entrada na fase adulta) e sua paixão, desde os 12 anos por Beatriz (vítima de leucemia), retira da memória sua estreia na Moracha, a zona de meretrício. Foi no “auto” (como os gaúchos chamam os carros) emprestado do pai, que ele “deu a partida e enveredou pelos barrancos em direção à casa da Moracha. Alto do Chão” (1988, p. 30), destino preferido “da bagaceirada do Passo” (p. 68). Detalhe: “Nas noites de verão, dizem que a soldadesca, os rapazes e até senhores de família”, incluindo os vereadores, “costumam arrebanhar o chinaredo das pensões de La Moracha para indescritíveis bacanais” [...] (p. 68).

Aliás, esse passo-guanxumense sem-nome “aprendeu a dirigir o Simca Chambord branco forrado de vermelho do pai” por lá. E o narrador confirma

---

<sup>40</sup> Em “Introdução ao Passo”..., o narrador explica: “no Passo amor e sexo correm tão separados que até as estradas refletem isso, é a pata estendida em direção ao norte. Do vale onde fica a cidade ela sobe áspera, em linha reta até o topo da coxilha da zona de meretrício. Aqui, assim como Madame Zaly reina a leste com seus estranhos poderes sobre as plantas e os destilados, quem brilha soberana sobre a carne e os prazeres é a Moracha, uma paraguaia meio índia de olhos verdes estreitos de cobra e cuia de mate” [...]. (2002a, p. 67). Mais adiante se descobre que a paraguaia chegou ao Passo pelas mãos do “lendário prefeito Tito Cavalcanti, quase trinta anos no poder, que a teria trazido ainda petiça lá dos lados de Encarnación” (2002a, p. 68).

que a zona urbana é pequena e se interliga às quatro estradas descritas no conto “Introdução ao Passo”... “Mas o Passo da Guanxuma acabava logo: só restavam quatro estradas de terra vermelha poeirenta batida, perdidas até o horizonte” (1988, p. 31).

No entanto, não são somente sua primeira paixão, a zona de meretrício e o aprender a dirigir que permanecem na “memória trapaceira”. O cinema da cidade, o Cruzeiro do Sul, cujo “grande sucesso” foi “o filme com Doris Day” (2002a, p. 66) é recordado como palco “dos festivais de fim de ano do Grupo Escolar” (1988, p. 25) em que Beatriz cantava e tocava acordeom:

[...] Do acordeom e da voz dela, uma voz fina de vidro, brotava aos poucos uma valsinha chamada *O Destino Desfolhou*. O-nosso-amor-traduzia-felicidade-e-afeição, ele lembraria, suprema-glória-que-um-dia-tive-ao-alcance-da-mão. O coração bateu mais forte. Como quando soltara o balão, de tardezinha, atrás do taquaral. E alguma coisa brilhou no ar entre vermelho e roxo do entardecer, no meio das paredes descascadas do Cine Cruzeiro do Sul. Era tudo: cenas (1988, p. 25).

Também no cinema, “aos domingos, tinha Beatriz na matinê das quatro”, sem a mãe, dona Lucy. Em compensação, “havia agora Betinha, Aureluce, Tanara e outras amigas barulhentas em volta, uma fila inteira delas no Cine Cruzeiro do Sul” (1988, p. 26).

Somente no último fragmento há pistas de quem é o protagonista adulto, mas sem indícios da cidade que adotou:

Hoje – tantos anos depois, neurônios arrebatados de álcool, drogas, insônia, rejeições, e a memória trapaceia mesmo com a atenção voltada inteira para o centro seco daquilo que era denso e foi-se dispersando aos poucos, como se perdem o tempo e as emoções, poeira varrida, por mais esforços que faça, plena madrugada, sede familiar, telefone mudo [...] (1988, p. 34).

Nota-se que esse sem-nome não difere de tantos outros da literatura de CFA: drogado, solitário, *outsider*, com insônia e “sede” de família ou afeto.

Outro conto de *Os dragões...* com personagem do Passo... é o “Pequeno monstro”, narrado em primeira pessoa por um adolescente em férias de verão em Tramandaí, na casa de praia dos pais. O garoto sem-nome se autodenomina “pequeno-monstro-pequeno-monstro-ninguém-te-quer” e tem que dividir seu quarto com o primo Alex, que chega de Porto Alegre, após aprovação no vestibular de medicina. O pequeno-monstro sempre tenta ejacular, mas o ato só ocorre com Alex, na véspera da partida do primo:

[...] Ele chegou ainda mais perto. Eu coleí meu peito no peito dele. Ele afundou a boca na minha enquanto eu sentia a palma da minha mão aos poucos ficar molhada daquele fio de prata brilhante que saía de dentro dele e sabia que de dentro de mim saía também um fio de prata molhado brilhante igual ao que saía de dentro dele (1988, p. 145).

Depois, revela a sua transformação: “sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro”. [...] “Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo. Guardado bem aqui, na palma da minha mão” (p. 146). Quanto ao Passo, diz: “eu ficava o ano todo lá naquele cafundó do Passo da Guanxuma e ele em Porto Alegre, e perigava então, até a gente não se ver mais” [...] “ele contou que a Mãe tinha falado que andava pensando em me mandar estudar em Porto Alegre” [...] (p. 141). Confirma-se, assim, que a cidade é bem distante, fica no “cafundó” e, mais uma vez, que os adolescentes como CFA (ver *Diário de bordo*) costumam estudar na capital gaúcha.

O quarto conto “Linda, uma história horrível” é o único em que um passo-guanxumense, “quase quarenta anos” (1988, p. 18), também sem-nome, retorna à cidade para visitar a mãe, sem avisá-la: “a senhora não tem telefone” (1988, p. 14). Mas, ambigualmente, deseja fugir:

Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. Anônima sem laços, nem passado. Para sempre, para nunca mais. Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo. E desejou. Alívio, vergonha (1988, p. 15).

Novamente a personagem é um *outsider*, “sem laços nem passado”. O vírus HIV está presente, como em outros contos ou romances, via eclipse, em um dos diálogos entre mãe e filho:

– Saúde? Dizque tem uma doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.  
– Graças a Deus – ele cortou. Acendeu outro cigarro, as mãos tremiam um pouco. – E a dona Alzira, firme? (1988, p. 18).

Somente no final do conto, o filho apalpa as “manchas” e o caroço diante do espelho:

Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada – agora que cor? –, espalhadas embaixo dos pelos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se

apalpassem uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pelos. Crespos, escuros, macios (1988, p. 22).

A antiga casa materna lembra um cenário sombrio e maltratado, um abrigo da solidão: “tapete gasto” (p.13); paredes da cozinha “manchadas de gordura” (p. 15); jornal tapando o vidro quebrado da janela (p. 15); toalha desbotada (p. 17); “uma barata miúda” (p. 18); e, na sala, “a mesa enorme, madeira escura. Oito lugares, todos vazios”. Na parede, o retrato do avô. E no espelho “a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feitos os de uma criança” (1988, p. 21).

Os diálogos sufocados entre mãe e filho são entrecortados entre um cigarro e outro, tosse ou algum movimento da velha cadela, a Linda<sup>41</sup>, quase cega e sarnenta:

O que foi? – perguntou ela. [...]  
 – Nada mãe. Não foi nada. Deu saudade, só isso. De repente, me deu tanta saudade. Da senhora, de tudo.  
 Ela tirou um maço de cigarros do bolso do robe:  
 – Me dá o fogo.  
 Estendeu o isqueiro [...] (1988, p. 16).

Saudade de tudo, da casa, da cidade da infância, dos laços afetivos, do que ficou para trás, da vida sem “a peste” do HIV. Ao contrário dos outros contos citados, em “Linda”... não há o rememorar da infância, da adolescência ou da cidade. Trata-se da presentificação do único passo-guanxumense até agora que retorna<sup>42</sup> – já adulto e doente – ao útero, à cidade, encara a velha casa e a própria mãe.

Ao contrário de “Linda”... e dos outros exemplos, descobre-se o quanto o Passo tem de conservador, moralista e homofóbico na novela “Pela noite”, publicada nos “noturnos” *Triângulo das águas*, posteriormente, em *Estranhos estrangeiros* (1996) e, em *Caio 3D – O essencial da década de 1990*. Entre os diálogos de Pérsio<sup>43</sup> e Santiago, ambos nascidos no Passo, o primeiro revela

<sup>41</sup> “Coitada, quase cega. Uma inútil, sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando a morte” (1988, p. 14).

<sup>42</sup> O conto não explicita de onde o sujeito vem.

<sup>43</sup> Os nomes são apelidos criados por Pérsio. Santiago em alusão à *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez. Pérsio, em referência a *Os prêmios*, de Julio Cortázar (2005, p. 120).



como era difícil viver lá: “Sabe que quando eu saía na rua as meninas gritavam *biiiiiiiicha!*”.

Não, não era *bicha!* Nem *veado*. Acho que era *maricas*, qualquer coisa assim.

– Fresco – Santiago disse. – Era fresco que se dizia.

– Isso, *Fresco*, elas gritavam. Todas gritavam juntas. *Ai-ai*, elas gritavam. Bem alto. Elas queriam ferir. Elas queriam sangue. [...] (2005, p. 162).

[...] Mas era difícil lá. Aquelas garotas todas gritando de manhã bem cedo, quando eu ia para o colégio. Todos os dias. Ao meio dia, quando voltava. Todos os dias. Semana após semana, ano após ano. Eu já não tinha coragem de sair de casa (2005, p. 162-163).

Aquelas monstras. Devem estar todas gordas, balofas, megeras medonhas, cheias de varizes, frígidas, com mil crias ranhetas na barra da saia, malcomidas. [...] Eu não devia sentir tanto ódio. [...] Mas não consigo esquecer (2005, p. 165).

Pior: o barbeiro Benjamim não aguentou e se enforcou “no meio da praça. Num domingo de Páscoa. Na figueira. O padre o encontrou na hora de abrir a porta da igreja, antes da missa” (p. 163). Para Pérsio, “aquelas garotas eram umas assassinas<sup>44</sup>. Como eles, todos uns assassinos. Eles não perdoam, eles não aceitam. [...] Você não vai passar nunca de um *veado escroto*. Uma *a-ber-ra-ção*” (p. 163).

Santiago recorda que havia outro *gay*, o “Ary do Instituto de Beleza” (2005, p. 163), cujo destino não é esclarecido, já que Pérsio atropela com novo desabafo: “Era duma solidão horrenda, era dum desespero *pânico*. Era duma. Duma agressão, de um desprezo, de uma crueldade” (p. 164). Portanto, evidencia-se que o Passo não é uma cidade acolhedora, sobretudo, aos *outsiders*. Enquanto Pérsio só tem recordações traumáticas, Santiago rememora, rindo, que chegou a ser noivo de Rejane Magalhães, “de aliança, sofá e tudo” (p. 167) por seis anos. “Era lésbica?” Era, garante Santiago: “uma vez encontrei ela no Ferro’s Bar<sup>45</sup>. De moto e blusão de couro” (p. 166). O rompimento ocorreu com a partida de Santiago para São Paulo.

Observa-se também que, em “Pela noite”, tanto Santiago de Boqueirão quanto o Passo marcam forte presença. Para justificar o apelido do parceiro,

<sup>44</sup> Descobre-se depois que uma das “monstras” foi noiva de Santiago, a Rejane Magalhães, filha do Doutor Antoninho (2005, p. 165).

<sup>45</sup> O Ferro’s Bar existiu no centro de São Paulo e foi o principal ponto de encontro das lésbicas, segundo o jornal *Folha de São Paulo*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/urbanidade/gd260603.htm>. Acesso em: 15 jan. 2015.

Pérsio diz: “Tem Santiago de Boqueirão, no Rio Grande do Sul. Terra de macho, tchê, quase fronteira com a Argentina, já ouviu falar?” (2005, p. 120). Quanto ao Passo, mesmo com toda a crueldade, Pérsio tem “uma vontade louca de voltar para o Passo da Guanxuma. Besteira? Pode ser, mas me dá um cansaço daqui” (2005, p. 161).

Conforme Marcelo Pen, “não espanta que o único personagem lúcido deste volume<sup>46</sup>, o único a fazer a sugestão salvadora, o único a ter vivido uma relação madura e duradoura<sup>47</sup>, remeta-nos ao berço do autor” (PEN, in: ABREU, 2006, p. 15).

Antes de encarar as derivas noturnas de “Pela noite”, pausa para um comunicado: dos nascidos no Passo, apenas Maurício, de *Limite branco*, parte de Porto Alegre para o Rio, e outros cinco “embarcam” da cidade imaginária para a capital paulista: Pérsio e Santiago, o publicitário sem-nome do conto “Morangos mofados”, o narrador-jornalista e a cantora Dulce Veiga, do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* Embarquemos, então, com eles para, em seguida, alinhar as peças soltas. Em trânsito, pois.

### I.3. Portão B: São Paulo

É preciso aprender a se movimentar dentro do silêncio e do tempo.  
(Pérsio, de “Pela noite”)

“Não é preciso ir longe para se afastar”, atesta Nelson Brissac Peixoto (1987, p. 86), quando uma “inquietação” invade quem está em casa<sup>48</sup>, como ocorre na novela “Pela noite”.

Partir não significa, necessariamente, viajar, nem mesmo sair do lugar. Pode se fazer no local, como viagens imóveis, de gente que não se mexe. Pois não consiste em chegar a um lugar, mas em estar no meio, em ficar no mesmo lugar como se estivesse na estrada, num outro lugar (PEIXOTO, 1987, p. 86).

É o caso de algumas personagens nascidas no Passo mencionadas até agora, adolescentes ou adultos sempre deslocados, “que passam o tempo todo em casa” (PEIXOTO, 1987, p. 86), solitários, com o “telefone mudo”,

<sup>46</sup> *Caio 3D* – O essencial da década de 1990.

<sup>47</sup> Santiago também viveu um caso de amor com Beto por quase 10 anos em São Paulo.

<sup>48</sup> Em “Pela noite”, mesmo dentro do apartamento o ir e vir é constante: da sala para o quarto; do quarto ao banheiro etc.

rememorando “O destino desfolhou”, ou daqueles que perambulam pelas vias urbanas, como Pérsio e Santiago. Nos dois casos, essas criaturas estabelecem “linhas de fuga” e são “estrangeiros no seu próprio mundo” (PEIXOTO, 1987, p. 86) em busca de uma identidade e algum lugar. Ou seja, sua viagem não precisa ser geográfica. “Indivíduos sem casa nem raízes no seu próprio país adotam imagens e estórias alheias, de um lugar diferente” (PEIXOTO, 1987, p. 151). Tão desterrados que no caso de Pérsio e Santiago, optam, inclusive, como já visto, por nomes (identidades) alheios, embora recordem do passado na cidade natal. E “para os indivíduos definitivamente sem lugar a viagem se converteu num movimento permanente e sem fim” (PEIXOTO, 1987, p. 154).

Pérsio e Santiago “viram a noite de sábado pelo avesso da noite de julho” (p. 123) e de carro<sup>49</sup> percorrem a capital paulistana. A cidade parece uma “tela” em movimento:

[...] atrás e além dele a grande avenida cheia de carros em movimento, anúncios luminosos, a cidade encharcada, alagada (2005, p. 198).

[...] deslizavam outra vez pelas mesmas ruas molhadas no caminho de volta, entre edifícios com algumas janelas iluminadas, recortes de cartolina, velhos filmes na televisão, Jane Wyman, Coronel Wilde, pessoas entrando, saindo de lugares barulhentos, semáforos colorindo as poças onde navegavam [...] (2005, p. 202).

[...] Atravessaram a avenida Paulista, alcançaram a descida ampla em direção às luzes da cidade, os muros altos do cemitério, as sombras emaranhadas das árvores [...] (2005, p. 205).

Pérsio e Santiago estão em *travelling contínuo*, uma sequência de cenas em movimento mediadas sempre por uma lente, tela de cinema ou vidro da janela de um carro:

o mundo é apenas uma paisagem vista pela janela do veículo, uma sucessão de cenas que desfila diante deles. Um *travelling contínuo*. A velocidade converge toda a paisagem em cinema. Para-brisas e retrovisores dos automóveis se transformam em quadro de imagens, como telas de cinema. Parece existir um vidro entre as pessoas e as coisas, como se uma tela viesse sempre mediar o olhar, tornar indireta toda relação. Transformando tudo que está em cena do outro lado. O movimento constrói o mundo como imagem. Esse

---

<sup>49</sup> “Aquele que se locomove isolado dentro de um carro, fora do quadro, se converte num espectador, num cineasta. Em vez de percorrer espaços, ele olha imagens. Não há mais diferença entre veículo e cinema. Não há mais diferença entre realidade e imagem. É o que o distingue do viajante que ainda tomava o que via como paisagem. O olhar agora é objetivante, muito mais distanciado. Já tem como referência, através do cinema, as cenas que o outro viu. Essas imagens remetem a si mesmas, são autorreferenciais” [...] (PEIXOTO, 1987, p. 155).

cinematismo é complementar à transformação de todas as coisas e locais em *imagerie*, em iconografia. Processo de produção de simulacros (PEIXOTO, 1987, p. 154).

Esse “cinematismo propaga a imagem de uma cidade sem urbanismo. A metrópole se converte numa nebulosa dilacerada desprovida de localização” (PEIXOTO, 1996, p. 299) por estar em torno de vias de transportes, metrô, trens, ou pistas de alta velocidade, provocando aceleração da imagem urbana. E quanto mais veloz o movimento, menor é a profundidade.

O cinematismo também é defendido pelo filósofo e sociólogo francês Paul Virilio como a reprodução da realidade produzida pela aceleração da temporalidade e ganhou um neologismo: dromoscopia. Pela etimologia grega *dromos* exprime a ideia de “corrida”, “curso”, “marcha”. Entre as palavras que constam em dicionário de língua portuguesa com este prefixo estão “dromomania”, que significa mania de vaguear; pendor mórbido para a vida errante; e dromomaníaco (que tem dromomania; dromômano).

Por que o mundo é visto como cinema? Exatamente por ocorrer uma inversão da “estética pictórica da aparição em estética de desaparecimento”:

O mundo torna-se cinema. É esse efeito de velocidade na paisagem que eu chamei de “dromoscopia”, em sentido estrito (VIRILIO, 1996, p. 10).

[...] O que ocorre na janela do trem, no quebrantamento do carro, na tela da televisão é o mesmo tipo de “cinematismo”. Passamos da estética do aparecimento, das formas estáveis, para a estética do desaparecimento, das formas instáveis (VIRILIO, 1996, p. 10).

[...] Existem porque são instáveis, porque escapam. Temos aí uma inversão de estética pictórica da aparição em estética de desaparecimento, uma estética foto-cinema-vídeo-holográfica (apud BALOGH, 2003, p. 246).

Outro teórico favorável à inversão da “estética pictórica da aparição em estética de desaparecimento” é Roland Barthes. Em *Câmara clara*, o semiólogo compara a fotografia (que é “tirada em um fluxo, é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas”) com o cinema (embora haja “referente fotográfico”, este “desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim”). Para ele, como o mundo real, o mundo fílmico é sustentado pela “presunção” de que “a experiência continuará constantemente a fluir no mesmo estilo constitutivo” (BARTHES, 1984, p. 133-134). O cinema é “protensivo”, desprovido de melancolia.

Além do *travelling*, a narrativa de “Pela noite” é estruturada basicamente por um “narrador onisciente em terceira pessoa, diálogos marcando as cenas e descrições misturadas a fluxos de consciência” (2011, p. 44), conforme Fabiano de Souza em sua tese (doutorado) *Caio Fernando Abreu e o cinema*, publicada em livro (2011). Ele explica o que ocorre quando há também referências ligadas a movimentos de filmes ou de câmera cinematográfica, sobretudo, quando o narrador descreve algumas cenas de Pérsio, que é um crítico de arte de jornal:

[...] Antes de fazer o gesto já se via também erguendo-se, um filme em câmera lenta. Talvez três vezes, repetindo os mesmos fotogramas – gesto incompleto, gesto incompleto e gesto incompleto – até completá-lo: a própria mão aberta estendida do outro. Mas a mão do outro voltou a encolher-se. Tão fortemente fechada que ele viu as juntas das falanges esbranquiçadas pelo esforço, e enveredou rápida cortando o ar, navalha em direção ao próprio estômago, fazendo o corpo contrair-se de dor e o rosto, o rosto devagar abaixado deixando desaparecer aos poucos uma imagem que se sobrepõe à outra, por um segundo ainda misturada à anterior, aquela expressão de gozo próxima [...] (2005, p. 111)

Para o pesquisador, “nessa estrutura com foco nítido” em que uma personagem se sente filmada ou vendo um filme “é indício de uma narrativa em que a presença do cinema inunda a vida dos protagonistas, a ponto de a ficção estar sempre presente nas descrições”. Mais: “imagem e realidade se embaralham na vida privada” (SOUZA, 2011, p. 44), o cinema vai impregnando a vida dessas personagens. “O cinema tange a vida íntima das personagens e ao mesmo tempo se insere em um contexto novo: a urbanidade dos anos 1980” (SOUZA, 2011, p. 44), uma metrópole com “encantos mesmo que artificiais”, sobretudo quando CFA introduz a luz cinematográfica:

No escuro, viu lá embaixo as cintilações dos faróis dos carros, anúncios luminosos, Minister, Melita, Coca-Cola, fume, beba, compre, morra, suspensos no ar, flutuantes, naves espaciais, janelas iluminadas nos outros edifícios, luzes às vezes vermelho-quente, íntimas como as das boates, vago erotismo nas silhuetas mal desenhadas [...], dezenas de metros abaixo as poças d’água no asfalto espelhavam o brilho artificial do neon (2005, p. 125).

Além dessa estetização do cinema e do *travelling*, há também a busca pela afetividade maternal perdida tão recorrente na ficção de CFA. Na novela, o encontro, enfim, está figurativamente na penúltima linha: “Provaram um do outro no colo da manhã” (p. 226), avisa o próprio Caio na apresentação de *Triângulo das águas* (2005, p. 12).

#### I.4 – Ao encontro do canto de Dulce Veiga

Eu nada tinha a perder perseguindo uma canção, razão de viver.

(Narrador sem-nome de *Dulce Veiga*)

Em *Onde andar Dulce Veiga?* o narrador (o único sem nome)  um veterano jornalista que migrou do Passo e se desloca pelo mundo. De todas as personagens mencionadas até agora, esse é o mais viajante, embora Prsio tenha vivido em Paris<sup>50</sup>. O próprio confirma sua errância: “Eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos” (1990, p. 57). Ou seja, é mais uma das tantas ovelhas negras de Caio: *ex-cêntrico*, *off-centro*, o “inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (HUTCHEON, 1991, p. 88), portanto, povoa as margens, um estrangeiro que “postula um pensamento de deslocamento, do desenraizamento. Da falta de lugar como condição contemporânea”, o que também (só para reforçar) “significa estar entre algum lugar e nenhum lugar” (PEIXOTO, 1996, p. 318), pouco importa se Paris, Estocolmo, Londres, Nova Iorque, São Paulo etc. Indivíduo sem nome nem identidade,  deriva:

Olhei a data, forcei a mente tentando lembrar onde andaria eu mesmo naquela época.

Entregando jornais em Paris, lavando pratos na Suécia, fazendo *cleaning up* em Londres, servindo drinks em Nova York, tomando ácido na Bahia, mastigando folhas de coca em Machu Pichu, nadando nos açudes límpidos do Passo da Guanxuma. Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeça sem molde final (1990, p. 56).

Como acentua o professor Denilson Lopes, o narrador leva “uma vida em flashes” (2001, p. 222). Entretanto, não é somente esse sem-nome que se assemelha a “um quebra-cabeça sem molde final”. Embora a trama ocorra em uma semana – de “segunda-feira” a “domingo” –, a narrativa se fragmenta num emaranhado de peças soltas que faz emergir uma fusão de recordações do narrador, das fontes ouvidas, de informações da média, de outros textos literários, de mitos da tradição e de ícones da indústria cultural. Nesse jogo permanente de voltar ao passado para reatualizar o presente, que gera nova significação, há uma teia de intertextualidade em que vozes, histórias e

<sup>50</sup> “Quando eu lavava pratos em Paris” [...] (ABREU, 2005, p. 186).

diferentes ambientes culturais misturam-se, desprendem-se ou interligam-se a fragmentos de músicas, sopros de poemas, cenas de filmes ou de telenovelas.

Enquanto esses retalhos rompem a linearidade do tempo da narrativa, os fragmentos tecem uma rede de relações-conexões que dialogam com outros textos literários ou não. Para Secron Bessa, “a imagem do romance-espelho de Caio é fragmentada, partida em vários pedaços. Isso se deve à pluralidade de universos do romance, que vão se imiscuindo pouco a pouco, penetrando-se e desviando-se” (1997, p. 110).

Para Caio, “a gente parte de toda uma espatifação para perceber que várias pontas se juntam” (1997, p. 110). Por isso, não conceitua a sua literatura como fragmentada e, sim, “espatifada”. E, claro, Dulce faz parte: “São vários universos que vão se imiscuindo, se misturando, até que dá aquele salto para Estrela do Norte” (1997, p. 110). Mais: “a realidade que Dulce mostra é aterradorizante e louca. É um espelho talvez nítido demais do Brasil”, assinalou em entrevista a Secron Bessa (1997, p. 109).

Nas frações dispersas desse “espelho”<sup>51</sup>, o narrador é outro que vê o mundo como cinema, a exemplo de Pérsio e Santiago. O repórter chega a se colocar em posições diferentes para ter distintos ângulos, por exemplo, fora de cena como mero espectador:

Eu estava irritado com aquela cena em câmera lenta & closes nos olhos reminiscentes [...]. (1990, p. 48).  
[...] em preto e branco a redação era um fotograma projetado no espaço [...] mas parado na porta – se a câmera mudasse seu enquadramento e substituísse meus olhos pelos olhos de Castilho<sup>52</sup> ou de alguém postado atrás dele, por sobre seus ombros curvos – eu também fazia parte daquela cena. Qualquer movimento, o filme andaria (1990, p. 82).

Outras vezes passa a ser o diretor da ação: “A cena da perseguição dos automóveis, filmada de helicóptero. Pneus gritando nas curvas, batidas e

<sup>51</sup> “Na pós-modernidade, o espelho reflete e fragmenta, projeta nem sempre o legível, destrói a dialética sujeito-objeto, despe as máscaras que se interpunham entre o espelho e a coisa representada. Mais do que nunca as imagens especulares deste tema em Literatura, agora se mostram frequentemente associadas a uma multiplicação de espelhos que postados em ângulos diferentes, põem-se a refletir fragmentos da mesma imagem, multiplicada em série, dilacerada em ângulos diferentes, faces desiguais do mesmo, reflexos intermináveis, prelúdio do labirinto abstrato da irrealidade total. No conjunto da poética de Caio Fernando Abreu (1948-1996), a temática do espelho pós-moderno – o espelho que reflete e fragmenta – está presente em várias das suas narrativas (das crônicas ao conto ou romance). Tudo isso ainda, atrelado ao cinema ou outra linguagem como certa poética de espelhos para onde torna e retorna, retomada nela mesma, feito labirinto especular no qual os sujeitos vagam procurando os seus próprios cacós” (ARAÚJO, 2010, p. 1-2).

<sup>52</sup> Castilhos é o editor-chefe do *Diário de Notícias*.

música frenética, uma grua subindo devagar” (p. 182). Velhos clichês de cinema também povoam o romance: “Siga aquele carro. Precisei repetir três vezes, vezes demais para um clichê” (p. 182). Mais: o narrador se “sente” filmado, perseguido: “como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica a minha espreita” (p. 11).

Pior do que Pêrsio – que teme a Aids –, e semelhante ao personagem de “Linda”..., o narrador de Dulce sente na pele o efeito do HIV<sup>53</sup>: “sinais malditos pelo pescoço, na nuca, nas virilhas” (1990, p. 32). [...] “toquei o pescoço, no lado direito. Inaparentes, rolavam sob as pontas dos dedos” (p. 42). São quatro personagens ligados ao HIV: dois ausentes, Pedro<sup>54</sup>, que abandona o repórter para não contaminá-lo, e Ícaro, namorado da roqueira Márcia Felácio<sup>55</sup> (da banda Vaginas Dentatas e filha de Dulce), morto por complicações da Aids e que, provavelmente, passou o vírus para a namorada. O HIV se espalha em estilhaços de espelhos que refletem no “edifício doente, contaminado” (p. 37) que o repórter mora; na cidade<sup>56</sup> e seus habitantes doentes ou mutilados<sup>57</sup>. Mais: simbolicamente, nos versos apocalípticos de Márcia e sua banda:

O passado é uma cilada,  
Não há presente nem nada,  
O futuro está demente:  
Estamos todos contaminados (1990, p. 79).

<sup>53</sup> Cazuzza, um dos símbolos dos anos 1980, na época da escrita de Dulce, já era soropositivo e marca “presença” no romance com a sua música: “De repente a voz rouca de Cazuzza começou a cantar” (p. 22) e seu nome é um presente que o repórter recebe de Dulce: o gatinho que leva o nome do roqueiro.

<sup>54</sup> Nas reminiscências constantes do narrador, consta: “Desde esse dia [em que Pedro sumiu], perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro”. [...] “Parei de trabalhar, parei de ser e de fazer qualquer outra coisa além de esperar que ele voltasse. Mas Pedro não voltou, eu não voltei. As luzes da casa nunca mais tornaram a acender com sua chegada” (1990, p. 116). Há também o bilhete deixado por Pedro: “Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor” (1990, p. 170).

<sup>55</sup> É outra viajante: de São Paulo foi para o Rio, do Rio para Alto Paraíso de Goiás, depois Nova Iorque e Londres. De lá retornou a São Paulo.

<sup>56</sup> Em alguns fragmentos, São Paulo se transforma em cidade contaminada: “Chovia forte quando cheguei à Liberdade. A água e o vapor embaçam o *neón* lilás do cogumelo atômico na frente do Hiroshima” (1990, p. 181). “Se claro eu não olhasse por cima dos telhados para esbarrar na massa pestilenta do Rio Tietê, filete de pus sublinhando o perfil da cidade” (1990, p. 86).

<sup>57</sup> Há passagens em que o narrador observa seu entorno como cenário, efeito típico do cinematismo: “Até encontrar um taxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos. Quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta” (1990, p. 21).



O jornalista que vê “a vida em flashes” e o mundo tantas vezes esfacelado em cenas de cinema tem sede de “real”, quem sabe pelo excesso de artificialismo, consumo de imagens, “pastiches e metaficções que saturaram os anos 80” (LOPES, 2001, p. 216-217) e que se intensificam em progressão geométrica.

O pensador Paul Virilio tem questionado os efeitos da celeridade da produção e da excessiva abundância do consumo de imagens na contemporaneidade e chegou a indagar: “Onde estou se estou em toda a parte?”, lembram Gisela Castro e Rose de Melo Rocha (2009). Dentre os impactos, a questão existencial marca forte presença: “O fato de transformarmos tudo e todos em imagens visíveis e tecnologicamente mediadas” [...] “contribuiria para que perdêssemos o pé da realidade tangível ou mais diretamente aferida através de nossos sentidos” (CASTRO; ROCHA, 2009, p. 52). Ou seja, as percepções do mundo e a de si mesmo não são mais como as de outrora.

Rodrigo da Costa Araújo em seu artigo “No espelho do texto: Caio Fernando Abreu em perspectiva abissal” (2010) aproxima a obra do escritor gaúcho ao que o filósofo Frederic Jameson preconiza como a sociedade da imagem, o terceiro momento da teoria da visão<sup>58</sup>: o pós-moderno, “coincidindo com o processo de sistematização da cultura pós-moderna e com a produção literária de Caio Fernando Abreu” (2010, p. 2). Araújo detalha: “Nesse momento os sujeitos humanos, semelhantes aos protagonistas desse autor, são expostos aos bombardeios de imagens, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes; a reflexividade se submerge na superabundância das imagens” [...] (2010, p. 2).

São esses excessos que provocam a ilusão de uma nova naturalidade:

---

<sup>58</sup> O primeiro momento seria o colonial (ou sartreano) e, o segundo, um momento burocrático (foucaultiano). “Em Sartre, o grande tema do olhar se liga à problemática da coisificação, do devenir objeto, do converter o visível – e mais dramaticamente o sujeito visível – em um objeto” (JAMESON, 2006, p. 130). O filósofo resume essa primeira etapa, fundamentalmente “em torno do fenômeno protopolítico frequentemente caracterizado como dominação” [...]. “Transformar os outros em coisas através do olhar passa a ser a fonte protopolítica da dominação” (2006, p. 129). O segundo momento, o da burocratização é “a tentativa de Foucault de transformar uma política da dominação em uma epistemologia, e de ligar o saber e o poder tão intimamente como para torná-los inseparáveis, transforma assim o olhar em um instrumento de medição. O visível, portanto, passa a ser aqui o olhar burocrático que busca a mensurabilidade do outro e de seu mundo, doravante reificados” (JAMESON, 2006, p. 130). E essa etapa “termina por envolver os meios de comunicação, em uma metamorfose notável da própria imagem” (JAMESON, 2006, p. 134).

É tentador sugerir que no momento pós-moderno a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural. Em outras palavras, a ilusão de uma nova naturalidade surge quando já não há nenhuma distância com relação à cultura das imagens, quando já não podemos reconhecer a singularidade histórica ou a originalidade de nossa situação pós-moderna (JAMESON, 2006, p. 135).

Para o pensador, isso “significa uma mais completa estetização da realidade que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade”. Mas há um porém: “onde o estético impregna tudo, onde a cultura se expande até o ponto em que tudo se torna aculturado de uma ou outra forma” [...] “tende, agora, a obscurecer-se ou a desaparecer completamente” (JAMESON, 2006, p. 135-136).

Essas overdoses de estetização, de ilusão de realidade ou de uma nova naturalidade talvez provoquem essa ânsia do narrador de Dulce por algo tão distante como o “real”. Vejamos como isso ocorre no romance: ao arrumar o emprego de repórter no *Diário de Notícias*, diz: “O real tinha se tornado bem menos retórico”, ou seja, palpável (p. 13). Ao subir as escadas do seu prédio contaminado, compara “o pior” ao real:

Há mais de um ano, desde que Lídia me passara o apartamento antes de fugir para o interior de Minas Gerais, nada daquilo era surpresa. Dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente. Às vezes Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig. Mas aquela noite eu estava exausto demais para achar qualquer coisa. Parecia pior, parecia real (1990, p. 38).

Em outro fragmento, ao se consultar com a vidente Jandira, sua vizinha, diz: “Eu queria afastar completamente todas essas coisas da minha vida. Queria o real, um real sem nada por trás além dele mesmo. Apenas mais fundo, mais indisfarçável, sem nenhum sentido outro que não aquele que se pudesse ver, sentir, tocar e cheirar” [...]. Por quê? “Eu estava farto do invisível” (p. 40) ou talvez dessa artificialidade que altera o campo da percepção, conforme vimos em *Virilio*.

Na sequência, o narrador se indaga: “o que afinal eu continuava procurando nessa cidade poluída, maligna, amaldiçoada? O real, respondi mentalmente” (p. 40). Entretanto, somente ao atingir seu objetivo, concluir sua pauta – encontrar a cantora Dulce – após trilhar longo trajeto, desperta a dúvida: “tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real” (1990, p. 199). É como se os excessos de consumo cultural embaralhassem a percepção e

ofuscassem a fronteira entre o real e o irreal. E a “outra coisa” que poderia ser o real, torna-se duvidosa.

É possível também que essa fome de real possa ser conectada ao artifício performático de CFA, como veremos no *Embarque II*, já que o narrador de Dulce é considerado alter ego do escritor gaúcho.

Com relação ao Passo, a cidade aparece cinco vezes: “Miranda, enumerei, Cárpatos, Passo da Guanxuma. Tudo tão longe, tudo ficção” (p. 20); [...] “pulávamos amarelinha riscada com pedaços de tijolo pelas calçadas do Passo da Guanxuma” [...] (p. 36). A terceira citação é a mais detalhada:

Quando íamos para a fronteira, no começo do verão, minha mãe passava dois dias fazendo pão, fritando pasteis, matando e assando frangos. Presentindo ausências, o cachorro uivava baixinho, metido embaixo das camas. Depois o pai tirava da garagem o velho Chevrolet parecido com um morcego, e eu ficava olhando a luz esbranquiçada das manhãs no Passo da Guanxuma. A viagem durava um dia inteiro, até o rio Uruguai. Pouco depois do meio dia, o pai encontrava alguma sombra à beira da estrada, perto de um açude, a mãe estendia uma toalha xadrez na grama e abria os guardanapos brancos com os frangos, os pastéis, os pães. Antegônias, ela dizia, talvez aqui existam antegônias (1990, p. 119).

As duas últimas referências sobre o Passo surgem quando o narrador está em Estrela do Norte, interior de Goiás: “Bati palmas, três vezes, quase gritei *ô de casa!* Como era hábito, antigamente, no Passo da Guanxuma. Hoje, não sei, fui embora de lá” (p. 195-196). Logo em seguida, num momento de aflição, de desistir de tudo e retornar ao colo materno: “talvez voltar para o Passo da Guanxuma, de onde nunca deveria ter saído” (1990, p. 197).

Conforme citado, como o “real” conecta-se ao “emprego”, o jornalista tem que apurar sua pauta e desvendar não só o sumiço como descobrir onde andaré Dulce Veiga, a personagem mais recorrente da literatura de Caio, a inesquecível cantora que tanto sucesso fez com a canção *Nada além*<sup>59</sup>. Ouvindo fontes daqui e dali, é obrigado a fazer a primeira ponte aérea da “operação Dulce”.

---

<sup>59</sup> A música é de 1941, sucesso de Custódio Mesquita em parceria com Mário Lago. *Nada além* é uma espécie de click que desperta a memória do repórter.

## I. 5 – Portão C: Rio de Janeiro

Ao fundo, uma trilha sonora que só eu ouvia, eternamente Gal Costa cantava *Aquarela do Brasil*.  
(Narrador sem-nome de *Dulce Veiga*)

Há mais de um ano o repórter não ia ao Rio: “desde aquela vez que encontrara Pedro no metrô” (1990, p. 177). E lá estava ele de novo só que para entrevistar Lilia Lara, atriz de telenovelas e amiga da cantora. “Quando Dulce desapareceu nós estávamos fazendo um filme juntas. Peguei uns fragmentos, mandei montar este vídeo. É a última imagem dela” (p. 174). E mais: “Dulce foi uma idiota em largar o filme. Ela era muito fechada, nunca se sabia direito o que estava pensando” [...]. “E era um superpapel, o principal. Ganhamos um balaio de Sacis. *Vertigem diabólica* não é um belo título, meu bem?” (1990, p. 175).

O repórter também descobre que o pai da roqueira Márcia não é Alberto Veiga e, sim, o Saul, o “comunista” preso e torturado pela repressão militar, que sucumbiu à heroína e vive isolado num cortiço, travestido de Dulce. É interessante como a narrativa se acelera quando o narrador sai do prédio da entrevistada e vai para a rua: a violência da capital fluminense é comparada ao Oriente Médio, mais precisamente a Beirute<sup>60</sup>, em frases curtas, afiadas e imagéticas, descrevendo “as cenas” de tiroteios, sequestros relâmpagos, assaltos, traficantes e outros tipos de violência urbana:

[...] – Ia dizer mais alguma coisa quando começou a correria. Um carro da polícia parou, a sirene ligada muito alto, outro carro arrancou em alta velocidade, pneus guinchando no asfalto, algumas pessoas correram, crianças gritaram.

No ar azulado da tarde, ouviu-se o barulho de um tiro.

– Corre – Patrícia<sup>61</sup> gritou, e saiu correndo também. [...]

Eu corri. Sequestro, gritavam, assalto, pegaram os traficantes. Um vendedor fechou o trailer, cocos verdes rolaram pela calçada, pisei num, quase caí, continuei correndo, as palmas das mãos esfoladas, ouvi mais tiros, uma mulher passou chorando. [...] (1990, p. 178).

Além da violência, dos “mendigos e o lixo espalhados na rua” (p. 177), a cidade maravilhosa reserva algo melhor para esse sem-nome: a praia. “Entre

<sup>60</sup> Talvez, naquela época, Beirute fosse o local com mais violência na região.

<sup>61</sup> Patrícia é a produtora da banda de rock, namorada de Márcia e filha de Lilia Lara, a fonte do Rio.

no mar e lavei sete vezes o rosto, na sétima onda, com a água salgada e fria da Guanabara” (p. 180).

Sem pernoite, o regresso é via aeroporto Santos Dumont, com longa fila de embarque: “Pelo menos metade do Rio de Janeiro parecia ter resolvido passar o fim de semana em São Paulo. Depois do que eu vira, achava uma grande ideia” (p. 180). E é na metrópole paulista que consegue, de Saul, a informação precisa: Dulce foi para Estrela do Norte. O romance não detalha a ponte aérea para a cidade mais próxima. Sabe-se, apenas, que o embarque foi em Guarulhos<sup>62</sup>.

Em Estrela do Norte, enfim, na pizzaria, “ao fundo, entre o pianista e a cozinha, estava Dulce Veiga” (p. 198), após 20 anos da primeira entrevista em que ela estava sentada na poltrona verde<sup>63</sup> em seu apartamento em São Paulo<sup>64</sup>. Após o show, já na casa da cantora, Dulce “batiza” o repórter com o chá do santo daime: “É amargo demais” (p. 202). Mas “eu bebi” (p. 202). Em meio à natureza e diálogos com a musa, a dúvida: “E o que eu digo a eles?” Resposta: “Diga o que você quiser. Não diga nada, se achar melhor. Minta, não será pecado. Mas se contar tudo, não se esqueça de dizer que eu sou feliz aqui. Longe de tudo, perto do meu canto” (1990, p. 212).

E é nesse tributo ao canto que o narrador, ao partir levando o presente da Dulce, o gatinho Cazuzza entre as mãos, ouve a cantora gritar “qualquer coisa” [...]. “Parecia meu nome. Bonito era meu nome. E eu comecei a cantar” (p. 213). O círculo se fecha opondo-se à primeira frase do romance: “Eu deveria cantar<sup>65</sup>”. No encontro com Dulce, o repórter reencontra-se e recupera até o seu nome perdido quando Pedro o abandonou. Mas o leitor não sabe qual. Pouco importa: é um nome “bonito” que atija o canto.

---

<sup>62</sup> “Ele [Rafic, o dono do jornal que o pautou] falou que confiava em mim, mandou que eu procurasse uma certa Júlia, no aeroporto de Guarulhos. Liguei para lá. Estava com sorte: cheio de escalas, havia um voo naquela tarde que me deixaria muito perto de Estrela do Norte” (1990, p. 194).

<sup>63</sup> A poltrona verde vai permeando todo o romance, incluindo um poema de Dulce musicado pela roqueira Márcia.

<sup>64</sup> “Tinha mudado, percebi. Não apenas pelas rugas nos cantos dos olhos verdes, nem pelos vincos mais fundos ao canto da boca. Seus maxilares haviam perdido a dureza, o orgulho e desaparecera do sorriso de lábios finos aquela expressão de cinismo, ironia, certa crueldade. Uma mulher de pouco mais de cinquenta anos, cara lavada, um vestido amarelo claro de algodão, sandálias nos pés pequenos, de unhas sem pintar” (1990, p. 199).

<sup>65</sup> Em entrevista a José Castello, CFA afirma: “Um dia, numa fila de banco, me veio à cabeça, a primeira frase do livro: Eu deveria cantar. Então, eu o escrevi em dois meses. O livro baixou”. Também confirma que o livro ficou em “elaboração inconsciente por 13 anos”. *O Estado de São Paulo*, 9 de dezembro de 2005.

## I. 6 - O caso Dulce

Nada além: eu quero encontrar outra coisa.  
(Dulce Veiga)

Das personagens mencionadas até agora, a estrela da MPB é a mais emblemática e a que traça mais linhas na teia literária de CFA. Primeiro, ela tem nome próprio, portanto, identidade. Segundo, enquanto os outros partem do Passo, ou melhor, do interior para a metrópole, a cantora “foge” do “centro”, dos holofotes da indústria cultural (São Paulo) para a margem – interior de Goiás – exatamente na noite da estreia do seu primeiro show *Docemente Dulce* (1990, p. 55) para “encontrar outra coisa”<sup>66</sup> (p. 56).

Da sua ausência nascem, na teia-rede de CFA, emaranhados de linhas soltas, que se interligam ao longo do romance. De um lado, estão as reminiscências da memória coletiva da cidade (no caso, São Paulo), já que Dulce permanece “viva”. De outro, os fragmentos esquecidos e soterrados que emergem em outra memória: a do narrador-jornalista, conforme já dito. Mais: “Nada além” é a canção que se conecta não só na versão romanesca como no mercado fonográfico e no boca a boca em épocas e territórios diferentes. Foi gravada, pela primeira vez por Orlando Silva. Entretanto, outras gerações e vozes não a esqueceram, reiterando novas versões: Nelson Gonçalves, Maria Bethânia e Beth Carvalho (não necessariamente nesta ordem), são apenas exemplos.

Dulce Veiga também é constantemente “lembrada” em situações que parecem transformá-la em efeito de “real”<sup>67</sup> em outros contos ou crônicas de nascidos ou não no Passo. Em uma das crônicas de *Pequenas epifanias* (1996) – “Quando setembro vier” – Dulce também está “viva”, num dia em que

<sup>66</sup> Embora a dramaturgia de Caio não faça parte do escopo dessa tese, enfatizamos que Dulce Veiga também é “lembrada” em “O homem e a mancha” (*Teatro completo*, 2009), via eclipse, quando a personagem Homem diz na cena 25: “Como as atrizes e cantoras que desaparecem para sempre, eu também quero outra coisa” (2009, p. 254).

<sup>67</sup> Para explicar o efeito de real, Barthes parte do que ele chama de “ilusão referencial”: “a verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo”. [...] seria “a própria carência do significado em proveito só do significante mesmo do realismo; produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (2004, p. 189-190, itálicos do autor).

o sonho da perfeição parecia real, com São Paulo de “rua em silêncio, muito limpa, as azaleias vermelhas e brancas todas floridas” (1996, p. 28). Tudo tão perfeito que “Pedro não tinha ido embora, nem Dulce partido, nem Eliana enlouquecido” (1996, p. 29). Ou seja, nas duas primeiras citações, as referências são diretas ao romance.

Ela também “aparece” entre os nascidos no Passo, como em “Uma praiazinha”..., quando o narrador que matou Dudu, revela: “Meu único luxo tem sido os discos de *Dulce Veiga*, que fico catando nas lojas, já tenho quase todos, você ia gostar de ouvir, outro dia encontrei até o *Dulce também diz não*, autografado e tudo” (1988, p. 87, itálicos nossos). Ainda no mesmo parágrafo, o narrador faz alusão à revista *Bonita*, mesmo título do periódico em que o narrador-jornalista de *Onde andaré Dulce Veiga?* iniciara a carreira. No conto, no entanto, trata-se de outra personagem: “a Noémia, uma gatona repórter da revista *Bonita*, que conheci no bar”.

Outra referência a Dulce está em “Pela noite” e ela “surge” quando Santiago “remexe nos discos [de Pérsio] sem vontade”:

[...] Caetano, Gal, Duke Ellington, Armstrong, Stan Getz, Thelonious Monk, Marina, acariciou a capa de um Erik Satie, Silvia Telles, continuou mexendo, João Gilberto, Ray Charles, Dinah Washington, Elis, várias Elis, **Dulce Veiga**, Nina Simone, Ângela Ro-Ro, [...] um velho Mutantes, um Sérgio Sampaio (1991, p. 134, grifo nosso).

Por “estar” e “surgir” ao lado ou entre conhecidos ícones musicais do mercado fonográfico, essas constantes “aparições” aproximam Dulce de um efeito de real. Outro exemplo ocorre em “Introdução ao Passo”..., quando o narrador ao descrever o mapa, relata que a “leste”, no “Túnel do Amor”:

[...] *Dulce Veiga* certa vez entrou na cidade de tardezinha, *pouco antes de ir embora para sempre*, um girassol dos pequenos entre os cabelos, naquele tempo ainda castanhos, lisos, caídos abaixo da cintura, tantos anos atrás, *quase ninguém lembra sequer que ela era de lá* (2002a, p. 67, itálicos nossos).

Embora a versão romanesca não esclareça a origem de Dulce, o narrador de “Introdução ao Passo”... não deixa dúvida: Dulce faz parte dos que saíram da cidade. Mais: na citada entrevista concedida a Secron Bessa, há outra confirmação e um detalhe esclarecedor. Dentre “uns” 10 projetos de livros, “A volta de Dulce Veiga” estava incluída. E o mais surpreendente:

A Márcia Felácio mentiu. A *Dulce Veiga* é do *Passo da Guanxuma* não é do Alto Paraíso de Goiás. Aquilo é mentira. Mas tenho de

escrever a continuação para esclarecer. Aquela entrevista de Márcia do Alto Paraíso de Goiás, ela meio Tetê Espíndula cantando à beira do Araguaia é tudo piração, é fantasia dela. *A Dulce Veiga é do Passo da Guanxuma* (1997, p. 13, itálicos nossos).

Como se constata, há uma inversão de papéis. O criador perde as rédeas e quem passa a comandar o rumo dos “acontecimentos” é um ser ficcional, a Márcia (que se autoneomeia e autografa, ou melhor, assina “Márcia F”.<sup>68</sup>), assim como Caio F. faz em suas cartas, conforme veremos no *Embarque II*, cuja “mentira” contradiz até a trama do romance. Essa “piração” ou “fantasia” atribuída à personagem certamente faz parte do jogo performativo: é como se, ao tecer novas linhas, jogá-las e conectá-las às anteriores, a rede do Passo e seus seres não só se expandisse assimetricamente<sup>69</sup> como embaralhasse o *limem*, esse algo entre a realidade e a ficção, permitindo o retorno de personagens. O que é um *limen*?

Literalmente, um limiar ou peitoril, uma característica arquitetural ligando um espaço a outro – uma passagem entre lugares, antes que um lugar em si mesmo. Um *limen* é frequentemente estruturado por um *lintel* (padieira), o qual traça a vacuidade que reforça. Na teoria da *performance*, algo liminar refere-se a ações ou comportamentos “em/entre” [...] (LIGIÉRO, 2012, rodapé, p. 64, itálicos do autor).

Esse embaralhamento liminar – “em/entre” – real e irreal também parece ter pontos de contato com algo chamado “maya-lila”, palavras que significam ilusão e jogo (em sânscrito) e fazem parte da cultura milenar da Índia:

O primeiro significado para maya era “real”, derivado da raiz ma, “fazer”. Mas isso não foi muito antes de maya passar a ser identificada como a força criativa, tanto divina como artística, e com as forças de transformação – a realização de uma coisa, a partir de outra coisa, ou a partir do nada.

Mas na Índia, como em outros lugares, os artistas eram figuras suspeitas e escorregadias. E os deuses eram muito parecidos com os artistas – algumas vezes, para serem admirados, noutras, para serem temidos e desacreditados. Portanto, maya logo começou a expandir seu significado para incluir “ilusão”, “irreal”, “falso”, “insubstancial”, “enganoso” [...]

Lila é uma palavra mais cotidiana e comum, que significa “jogo”, “esporte” ou “drama”. Nos termos indianos, os deuses criam maya, isto é, o seu lila: quando os deuses jogam, o mundo existe. [...] (LIGIÉRO, 2012, p. 119-120).

<sup>68</sup> Márcia F. autografa a capa do disco da banda Vaginas Dentatas para o narrador jornalista. (1990, p. 51).

<sup>69</sup> Como já referido, a teia-rede do Passo não é harmonicamente uniforme e sim assimétrica.



O antropólogo também explica que “num mundo maya-lila, o universo material é um parque de diversão” (2012, p. 121). É curioso como a trajetória etimológica da terminologia maya assemelha-se ao *limem* do embaralhamento de CFA: algo sai do “real”, derivado da raiz “fazer”, gera a “força criativa”, ou seja, onde nasce algo novo (“a partir de outra coisa, ou a partir do nada”) pela via da “ilusão”, do “irreal” ou, acrescentamos, do ficcional. Até porque Caio revela em carta: “tudo é maya/ilusão”<sup>70</sup> (2002, p. 517). E, ao criar maya, cria seu próprio lila:

Num mundo maya-lila, as experiências e realidades são múltiplas, uma plenitude de acontecimentos ou mundos-jogados transmutáveis e não exclusivos que são performados. Se todas as realidades e experiências conformam umas às outras, são redes de construtos flexíveis, sonhos de sonhos, relações abertas [...] (LIGIÉRO, 2012, p. 122).

Nesses “mundos transmutáveis”, sem fronteiras, a Dulce, de Caio, trafega solta e pode ser constantemente “lembrada” por outros e/ou até “voltar” ao Passo pouco antes de “ir embora para sempre”, reforçando o artifício de “real” ou *como se*<sup>71</sup> fosse ainda mais “real”. Talvez para Caio, a ilusão mascarada em maya ou efeito de real permita que as personagens “vivam” com liberdade até para alterar a trama, ir e vir, mudar de cidade natal, reatuar ou reiterar, “a partir de outra coisa ou a partir de nada”, só para reforçar o já dito por Schechner, mas em nova versão.

---

<sup>70</sup> Caio acrescenta na carta de 22 de dezembro de 1979: “Ou samsara/círculo vicioso” (2002, p. 517). E justifica que leu “demais zen-budismo, eu fiz yoga demais, eu tenho essa coisa de ficar mexendo com a magia, eu li demais Krishnamurti, sabia?” (2002, p. 517). Esse lado místico fez parte das vivências dos jovens dos anos 1960-70. Afinal, o que é samsara? “Pode ser compreendido de duas maneiras: como o renascimento ininterrupto sem liberdade ou controle ou como os agregados de um ser que está submetido a esse tipo de renascimento. O samsara caracteriza-se por sofrimento e insatisfação. Existem seis reinos samsáricos, aqui listados em ordem ascendente, de acordo com o carma que faz nascer neles: reinos dos seres-inferno, espíritos famintos, animais, humanos, semideuses e deuses. Os três primeiros são reinos inferiores ou migrações infelizes; os outros três são reinos superiores ou migrações felizes. Do ponto de vista do carma que causa o renascimento nele, o reino dos deuses é considerado o mais elevado. Todavia, o reino humano é o mais afortunado, porque é o estado que oferece as melhores condições para a libertação e a iluminação” (Glossário de termos budistas da União Budista Kadampa). Disponível em: <http://kadampa.org/pt/reference/glossario-de-terminos-budistas>.

<sup>71</sup> “Pelo reconhecimento do “fingir”, todo mundo organizado do texto literário se transforma em um *como se*” (ISER, apud BERNARDO). Ele complementa, citando o filósofo Vaihinger: “*Fictio* significa em primeiro lugar atividade de *fingire*, ou seja, criar (*bilden*), configurar (*gestalten*), elaborar, apresentar, dar forma artística; representar-se, pensar, imaginar, pressupor, esboçar, idear (*ersinnen*), inventar. Em segundo lugar, significa o produto destas atividades, a pressuposição fingida, a invenção (*Erdichtung*), criação (*Dichtung*), o caso fingido”.

Retomando o caso Dulce, antes de CFA, a cantora já “andava” e era capturada por outras linhas conectadas a outros territórios, em outras épocas e em outras mídias. O professor e pesquisador Bruno Souza Leal confirma em *A metrópole e a diferença*: onde andou Dulce Veiga antes de Caio Fernando Abreu (1998) que, de fato, a Dulce de Caio é fruto de um resgate do passado, porque a personagem “nasce da lembrança” de outra obra do final dos anos 1930: do romance *A estrela sobe*, de Marques Rebelo, em que ela é Dulce Gonçalves, uma personagem secundária. A protagonista é Leniza Mayer.

*A estrela sobe* foi publicada em 1939 e consagrou Marques Rebelo que já reunira contos em seletas como *Oscarina* (1931) e *Três caminhos* (1933), além de ter estreado *Marafa* (1935) no gênero romance. Em *A estrela...* Leniza não se intimida por quais meios realizará seu sonho: ser uma estrela do rádio dos áureos programas de auditório. Dulce, por sua vez, como cantora medíocre, dizia: “Mas onde chego, abafo” (REBELO, 1983, p. 134).

Nos anos 1970, o zigue-zague de Dulce se amplia. O cineasta Bruno Barreto adapta a obra de Rebelo para o cinema e Dulce Gonçalves ressurgue como Dulce Veiga, encarnada na atriz e na voz de Odete Lara, que interpreta “Nada além”. Não mais a medíocre de Rebelo em que Dulce integra uma “espécie de história dos bastidores do rádio”. Já, nos anos 1970, “Bruno Barreto faz dessa história a do próprio rádio e, por extensão, de todos os meios de comunicação no Brasil”, acentua Souza Leal (1998, p. 2).

Flora Süssekind, em entrevista a José Castello<sup>72</sup>, afirma que Caio “não escolhe à toa Marques Rebelo, marcadamente urbano e, como ele, contista e romancista, como interlocutor. Por meio da retomada da Dulce Veiga de *A estrela sobe*, ele trata, sobretudo, do processo de caracterização do personagem no romance”.

Pelo sim, pelo não, nas quatro décadas que separam uma obra da outra, a comunicação de massa eclode, solidifica-se, expandindo-se por todo o território nacional. Dulce não repousa nem morre. Pelo contrário, se ramifica e acompanha a transformação da mídia e de outras tantas mudanças culturais, mas mantém-se no elenco secundário. Na visão de Bruno Leal, o texto de CFA

---

<sup>72</sup> Site do *Jornal da Poesia*. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel07.html>

“que ‘lembra’ outros textos define um ‘modo de ver’ essas mesmas transformações”.

A cidade dos anos 90 é como que poluída pelo excesso de informação, pela grande quantidade de imagens advindas de vários lugares. No excesso, a banalização, a indiferença. Agora, não há apenas centro e periferia (como no romance dos anos 30), mas de vários territórios urbanos; já não há, também, um projeto utópico para o país (como no filme dos anos 70), apenas o consumo de produtos industriais, por acaso culturais. Nesse espaço, várias tradições, diversas realidades culturais coexistem, têm seus fragmentos espalhados aqui e ali. No espaço do romance, também vários textos, de diversas ordens, se encontram (LEAL, 1998, p. 3).

Em oito décadas de “vida”, Dulce Veiga permanece em constante movimento: se desloca da literatura, foge e é capturada para a tela do cinema, no entanto, sem deixar de se conectar de forma vibrante com a mídia rádio. Mais do que isso, de certa forma, mostra parte da história, dos bastidores e dos musicais de auditório. Nos anos 90 (quando o romance é lançado), nova captura: pelas mãos de CFA, Dulce desiste de ser estrela – insere outra linha de fuga – para apagar-se no interior do Brasil, se encontrar com o santo daime, mas sem, jamais, deixar de cantar.

Contudo, é resgatada-capturada mais uma vez, só que pela mídia impressa pré-informática (o *Diário da Cidade*, “talvez o pior do mundo”), mais precisamente pelo jornalismo investigativo, com o narrador-jornalista em busca da estrela da MPB, não mais a medíocre de Rebelo e, sim, a da voz inesquecível que seduz e enfeitiça. Dulce Veiga, “a melhor de todas”, que não cantava algo qualquer, mas “a dor de estar vivo, sem remédio nenhum para isso”, nas palavras do editor Castilhos, do *Diário da Cidade* (1990, p. 48).

Porém, a viajante não para: em 2007, Dulce retorna para as telas de cinema, com direção de Guilherme de Almeida Prado. *Onde andar Dulce Veiga?* foi adaptado do romance de CFA, um antigo desejo do próprio escritor. Ao amigo cineasta, Caio F. escreve de “London”, em 12 de fevereiro de 1991, comentando sobre o sucesso de *Dulce* (o romance) na Europa. E pergunta: e se cineastas como “Almodóvar ou Stephen Frears” se interessassem e levassem Dulce para o cinema? Guilherme Von Almeida Pradish, vamos fazer esse filme?” Justificativa: “Todos aqueles poderosíssimos e misteriosíssimos produtores estrangeiros interessados em você poderiam se animar ainda mais” (2002, p. 206).

O filme não saiu naquela época, mas o amigo tampouco se esqueceu. Dulce Veiga não parou nem foi imobilizada nas páginas literárias. Continua dando linha, expandindo suas rotas, perambulando não só por territórios como migrando de uma mídia a outra. O filme que seria lançado em 2006 teve pré-estreia no Festival de Cinema do Rio, em 23 de setembro de 2007, na Mostra *Première Brasil*, no Palácio I. Na apresentação do roteiro publicado pela *Imprensa Oficial* (2008), Prado explica:

Ao contar uma estória que se passa nos anos 80, me preocupei não apenas em ser fiel à linguagem e ao universo de Caio Fernando Abreu, um dos melhores tradutores da linguagem dos anos 80 na literatura brasileira, mas também não quis perder a noção de que estava contando esta estória para um público do século 21, já influenciado pelas novas linguagens da internet, dos videogames e da globalização – para mim as três maiores influências na criação de uma nova linguagem cinematográfica neste século (PRADO, 2008, 16).

Mais uma vez Dulce migra e “experimenta” nova mídia: no século XXI também se conecta às influências da internet, embora Prado a deixe no tempo-espaço dos anos 1980, fazendo da versão romanesca um filme de época. Prado também resgata um fio solto perdido no passado que, inclusive, o conectou ao escritor gaúcho<sup>73</sup>: a crônica de Caio, publicada em *O Estado de São Paulo*<sup>74</sup> (28 de janeiro de 1987) intitulada “Onde andarás Lyris Castellani?” tornou-se um híbrido intratextual de CFA na adaptação cinematográfica.

Ao alterar a fala de Castilhos sobre Dulce, o cineasta muda o foco. Ao invés da voz, a lembrança inesquecível são as coxas. A crônica enfatiza: “acima de tudo, antes de nada – Lyris tinha COXAS. Ah, que coxas! Tão grossas e sólidas que merecem este detestável ponto de exclamação que acabo de usar”. Essa musa existiu de fato e também sumiu. Caio explica quem foi ela:

Lyris era bailarina de *O Beco*, em São Paulo (e eu lá, nos cafundós da fronteira com a Argentina!), depois foi lançada por Walter Hugo Khoury como atriz séria em *A Ilha*, ao lado de Eva Wilma e Luigi Picchi, filmado em Bertioga. Andei à cata do filme durante anos. E valeu o encontro: guardo gravada a fogo na memória a imagem de Lyris encostada numa rocha áspera. Com as coxas à mostra. *Aquelas coxas* (2012, p. 77).

<sup>73</sup> Ao ler a crônica “Onde andarás Lyris Castellani?”, Prado procurou Caio para que ambos escrevessem um argumento para um filme. Os dois se tornaram amigos, o tempo passou e Caio morreu sem ver o filme.

<sup>74</sup> Republicada no livro *A vida gritando nos cantos* (2012).

Prado hibridiza a Lyris com a Dulce não só na fala de Castilhos como preenche as lacunas na crônica que o repórter tem que escrever, com o título imposto pelo editor: “Onde andar Dulce Veiga?” Enquanto no romance consta somente a frase inicial – “a primeira vez que vi Dulce Veiga, ela estava sentada numa poltrona de veludo verde” – (1990, p. 54), no filme, frações da crônica estão adaptadas: “Mas eu a quero de volta. De alguma forma irracional, como se quer o tempo que se foi”. [...] “Procurem, procurem. Até achar”. [...] “Me escrevam, me telefonem, me deem notícias” [...]. “Se por acaso cruzarem com ela na feira, no elevador, no bar da esquina” [...], “digam” [...] “que mando meu mais carinhoso beijo. E que jamais a esquecerei” (2012, p. 77; PRADO, 2008, p. 73).

Outro fio de conexão curiosa: Caio concebeu o romance como filme *noir* e o dedicou ao amigo cineasta. O escritor sempre se ligou ao cinema, não são como cinéfilo ou crítico de artes, mas como roteirista e figurante. Ele nunca se conformou de ter saído do Brasil para mais uma de suas “andanças” pela Europa, sem ter visto (e se visto<sup>75</sup>) a estreia de *Perfume de Gardênia*, outra direo de Guilherme. Revelou ao cineasta: “Tenho mágoa de ter saído sem ver *Perfume de Gardênia*, seu sacana” (2002, p. 245).

De volta  teia do Passo, outro fio solto é a insero da cidade na re-revisão do conto “Morangos mofados”<sup>76</sup> em que o Passo substitui Santiago de Boqueirão. Talvez por estar associada à limpeza, mais uma vez a cidade imaginária está ligada a um espaço que retm água, de pureza ou aconchego da infância ou outra fase do passado:

Nem ontem nem amanhã, são existe agora, repetia Jack Nicholson antes de ser morto a pauladas, enquanto ele espiava Davi jogado no fundo do poço tão profundo que precisaria de uma escada para descer até lá, evitando os escombros da cidadezinha que era ao mesmo tempo Kln após a guerra e o **Passo da Guanxuma**, com *aquele lago no centro de onde sem parar partiam ou chegavam barcos*, nunca saberia, e não importa, Alice corria entre os ciprestes do cemitério sem túmulos enquanto ele gritava Alice, Alice, minha filha [...] (2001, p. 149-150, grifo nosso, itálicos do autor).

Nota-se que o Passo é citado ao lado de Kln, cidade alemã devastada durante a II Guerra Mundial, mas reconstruída anos depois, o que estabelece uma “forte relao com o sentido de todo o livro” (CANTARELLI, 2010, p. 54):

<sup>75</sup> Caio foi figurante no filme.

<sup>76</sup> A primeira edio foi publicada em 1982 e a re-revisão  de 1994.

do mofo à luz. Outro detalhe é que o tradutor de Caio viveu em Köln e o escritor gaúcho passou uma semana na cidade<sup>77</sup>, em 1993. “Essa estadia certamente influenciou a reescrita de *Morangos mofados*, pois o livro datado de mais de dez anos antes, continha as cidades de Barcelona e Santiago de Boqueirão ao invés de Köln e Passo da Guanxuma” (CANTARELLI, 2010, p. 54).

Quem é o protagonista desse conto? De novo, um sujeito sem-nome, um publicitário, que trocou o Passo por São Paulo e que recorre a um médico por sentir “câncer na alma” (1995, p. 145) e um gosto mofado de morangos (p. 146) na boca. Ao apontar uma doença que ainda amedronta e ronda a contemporaneidade, CFA também espeta algo que Júlia Kristeva em seus estudos sobre as doenças da alma, questiona: “Quem, hoje em dia, ainda tem alma?” (2012, p. 13). Sua hipótese é que a vida cotidiana resulta em uma “espetacular redução” da vida interior:

Não se ignora a chantagem sentimental digna das novelas televisivas, mas isso mostra apenas o fracasso histórico da vida psíquica [...]. Pressionados pelo estresse, impacientes por ganhar e gastar, por desfrutar e morrer, os homens e mulheres de hoje economizam essa representação de sua experiência a que chamamos vida psíquica. O ato e seu avesso, o abandono, substitui a interpretação do sentido (KRISTEVA, 2012, p. 13).

Só é possível estar vivo se houver vida psíquica, entendida por Kristeva como alma. “Intolerável, dolorosa, mortífera ou jubilatória, esta vida psíquica – que combina sistema de representações transversais à linguagem – lhe dá acesso ao corpo e aos outros” (KRISTEVA, 2012, p. 13). Não há mais tempo nem espaço necessários para a constituição da alma: “Umbilicado sobre seu quanto-a-mim, o homem moderno é um narcisista, talvez cruel, mas sem remorso. O sofrimento o prende ao corpo – ele somatiza” [...], além de viver num espaço e num tempo “retalhados e acelerados tem com frequência, dificuldade em reconhecer a si mesmo uma fisionomia” [...]. Kristeva é enfática: “O homem moderno está perdendo sua alma. Mas não sabe disso, pois é precisamente o aparelho psíquico que registra as representações e seus

---

<sup>77</sup> Em carta de 4 de fevereiro de 1993, Caio escreve para Jaqueline Cantore: “Passei uma semana em Köln, com meu tradutor alemão Gerd Hilger” [...] Köln é rica, fina e chique, mas no momento tomada de paranoia com os skin-heads” (2002, p. 362-363).

valores significantes para o sujeito. Ora, a câmara escura está avariada” (2012, p. 14).

De volta à cidade imaginária, entre os projetos futuros ligados ao Passo, Caio citou a Secron Bessa, que tinha outra meta: o livro *No tempo das antagônicas*, outro “romance espatifado”, a exemplo de *Onde andaré Dulce Veiga?* A ideia era reunir histórias localizadas no Passo. “Quero pegar o rapaz que mata o Dudu e que volta para a cidade com Aids, quero pegar Dulce, tenho uma porção” (1997, p. 13).

No entanto, após o penúltimo retorno da Europa, o “Teste” confirma: HIV positivo. Sem casa, o escritor é obrigado a fazer o caminho de volta, fecha o seu círculo, e vai viver com os pais em Porto Alegre. Mesmo enfraquecido, se mantém fiel à literatura e não para de produzir até por se sentir “perseguido e acuado por outras histórias”, entre elas *Histórias positivas*<sup>78</sup>, título de um livro que reuniria somente histórias sobre Aids. Mas Chronos não permite. O escritor falece em 1996, só para lembrar. No entanto, em homenagem póstuma, Secron Bessa intitula sua dissertação de mestrado de *Histórias positivas*, que resulta em publicação de livro em 1997.

É importante ressaltar que as personagens de CFA, nascidas ou não no Passo, seguem o mesmo espaço temporal-existencial do escritor, ou seja, amadurecem cronologicamente e viajam com o criador: primeiro Maurício (12 aos 19 anos<sup>79</sup>), incluído 25 anos depois da primeira versão como nascido e foragido do Passo; depois os de 20 (narradores do autoexílio, por exemplo, que abordaremos a seguir); 30, 40 e uns anos, como o narrador de Dulce, o homicida de Dudu, Pérsio e Santiago, o soropositivo do conto “Linda”..., só para lembrar alguns.

O mesmo trajeto ocorre com o Passo: a cidade imaginária não só “acompanhou a evolução literária do autor” (CANTARELLI, 2010, p. 29) – e, acrescentamos, com a inclusão posterior de Maurício preenchendo a lacuna inicial do elenco nascido nesse espaço literário – como “ultrapassou os limites entre um texto e outro, somando características e personagens que lhe

---

<sup>78</sup> Segundo Bessa, “a ideia de um desses [novos] projetos veio-lhe na manhã do dia em que o entrevistei. Chamava-se *Histórias positivas*, um livro de histórias da AIDS. Ele não pôde escrevê-lo: sua morte em 25 de fevereiro deste ano [1996] não permitiu que levasse o projeto adiante. Decidi, então, em sua homenagem, dar esse título – no meu trabalho de finalização de mestrado” (1997, p. 7).

<sup>79</sup> Caio também tinha 19 anos quando escreveu *Limite branco*, conforme já referido.

conferiram uma singularidade alcançada por poucos espaços ficcionais até então” (CANTARELLI, 2010, p. 29).

Ao que parece, fecha-se o ciclo de vida e obra mesmo que os projetos futuros não se concretizaram, o primeiro capítulo do “caudaloso romance” sobre o Passo materializou-se como conto – “Introdução ao Passo da Guanxuma” – e está presente em *Ovelhas negras*. E, como vimos, as outras lacunas foram preenchidas com a inserção da cidade na reescrita de “Morangos mofados” e em “Pela noite”. Até Dulce Veiga ganhou berço por lá.

Ao relacionar os fragmentos em distintos gêneros, verifica-se que o Passo constava dos planos de CFA como fiel aliado de sua trajetória literária: do início, meio e fim – não de forma linear, mas em forma de teia de aranha ou rede –, ao lado de personagens que lhe foram tão caros, como Dudu, Dulce Veiga, Márcia Felácio e tantos outros que, segundo ele, nunca os abandonou: “Existem personagens recorrentes que não me abandonaram, que estão sendo exigidos serem escritos, que a vida deles continuem” (BESSA, 1997, p. 13). Ou seja, o Passo pode ser uma das chaves que, em rede, abre, desenvolve e fecha o jogo performativo auto(alter)ficcional abreuliano: o nascimento, a trajetória e o fim, como detalharemos mais em *Desembarques e seu Diário de bordo*.

Antes, porém, de mochila nas costas, embarquemos com os viajantes de CFA para o velho continente. O primeiro destino é a capital do Reino Unido e o roteiro centraliza-se em dois contos escritos por Caio no autoexílio, aos 25-26 anos, quando deixou o Brasil durante a ditadura militar e da censura imposta à imprensa e às artes (entre 29 de abril de 1973 e 29 maio de 1974): “Lixo e purpurina” e “London, London”...

O segundo embarque aéreo é para Paris e, na sequência, Saint-Nazaire, cidade francesa em que Caio escreveu a novela “Bem longe de Marienbad”, em 1992. Foi a penúltima viagem que o escritor fez à Europa. Portanto, faz parte de outro tempo e de outras conquistas: Caio já trilhava a carreira na Europa quando ganhou a bolsa de residência, conforme dito em *Plano de viagem*. Enfim: embarquemos.



## I.7 Ala internacional – Portão A: Londres

Pelo menos estou vivo. Em movimento, andando por aí, perdendo ou ganhando, levando porrada, passando fome, tentando amar.  
(Narrador de “Lixo e purpurina”)

Em comum, dois narradores-viajantes brasileiros, de novo sujeitos sem-nome. Em “Lixo e purpurina”, o protagonista muda de endereço o tempo todo sempre pelas periferias de Londres, em moradias nada convencionais: esse trânsito ocorre entre *squatter houses*, habitações abandonadas, em ruínas, imundas, com restos deixados por invasores anteriores. Em “London, London”..., o narrador é um faxineiro que se desloca, dentre outros espaços, por casas dos clientes, com o “coração perdido” e um “mapa de *Babylon City*” nas mãos. “Vou navegando nas waves de meu próprio assobio até a porta escura da casa vitoriana” (2006, p. 45).

Os dois contos inscrevem-se no entre-lugar, entre dois mundos, entre diferentes idiomas e culturas ou, como denomina Homi Bhabba, no “terceiro espaço”:

Ao dar forma a esse “terceiro espaço” [...] as narrativas transformam-se elas próprias em um espaço de criação, de invenção de novas possibilidades identitárias capazes de expressar a mobilidade e a pluralidade dos seres migrantes e das culturas compósitas (apud SOARES, 2008, p. 67).

“Lixo e purpurina”, de 1974, embora aparente ser um diário, “em parte verdadeiro, em parte falso”, avisa o autor na nota de abertura, é um mix de gêneros: diário, conto, crônica, cartas, fragmentos de poemas e aforismas. Caio hesitou em publicá-lo porque não lhe parecia “pronto”: “há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas” (2002a, p. 97). Bolhas que, como em tantas outras narrativas de CFA, resultam em fragmentação, peças soltas de um quebra-cabeça, a exemplo de *Onde andaré Dulce Veiga?*

O professor Jaime Ginzburg analisa que “o texto combina referências históricas e estruturas ficcionais, de modo a construir um conjunto de imagens perturbadoras da década de 70” [...] e é a “referência para pensar o conjunto da obra do autor” (2005, p. 38). Para ele, há duas concepções de exílio em “Lixo e purpurina”:

A primeira é exílio geopolítico: o ponto de vista proposto é de um brasileiro, que se encontra em Londres, e elabora uma relação tensa entre passado e presente, Brasil e Inglaterra, identidade e alteridade, recompondo constantemente as referências de entendimento da realidade. A segunda, adotando ideias de Marcelo Vilar, consiste em pensar o exílio em termos de uma condição de constituição do sujeito (GINZBURG, 2005, p. 38).

Seguindo a primeira perspectiva, o narrador, vivendo em condições adversas “está longe do país que não nos quis” (2002a, p. 98). “Há sol hoje, quase tanto como no Brasil todos os dias” (p. 121); “o dinheiro vindo do Brasil dançou quase todo. Ainda bem que comprei bastante arroz integral” (p. 109) para matar a fome. “Só penso em voltar, lá não há liberdade, mas tem sol. E comida” (p. 109). São fragmentos que apontam não só a fratura, com reminiscências do país tropical, como o banimento da terra natal e o contexto das amarras impetradas pela repressão militar brasileira dos anos 1970.

O outro ângulo, o da condição de constituição do sujeito, permite observar um “eu” destacadado, em choque e deslocado, e que procura insistentemente de forma difusa e em vão, encontrar o seu lugar. “O que define o sujeito nesse caso é a marginalidade” (GINZBURG, 2005, p. 39), num universo de “mentes exaustas de *bad trips*” (ABREU, 2002a, p. 98), de “*speed*, *hash* e solidão. Mudar, partir, ficar. Fomos despejados novamente” (2002a, p. 108).

Há ainda um terceiro tipo de exílio não citado por Ginzburg: o da ausência da língua materna, do seu ambiente e familiaridade, o que também provoca conflitos de identidade/alteridade e de socialização. Em “Lixo”..., o inglês se sobressai, por exemplo, no autoritarismo da voz do policial, quando o narrador é flagrado roubando leite: “*Oh, Brazilian, South America? I know that kind of people*”. O flagrante ocorre após o protagonista desistir de entrar no metrô, com dois amigos em busca de emprego e, sem planejar, grita: “Não, eu vou voltar para o Brasil” (2002a, p. 103). No retorno, após pegar uma garrafa de leite numa porta, um carro da polícia<sup>80</sup> para:

Meu passaporte está preso no *Home Office*, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais. Eu disse que era *squatter*,

<sup>80</sup> No conto, há outra passagem sinistra com a polícia: “Passamos a noite na delegacia de Earl’s Court. Hermes e eu fomos presos roubando uma biografia recém-lançada de Virginia Woolf, escrita por Quentin Bell” (p. 118). Julgados na corte de Hammersmith, “a multa foi de 30 libras para cada um. Merda, todo o dinheiro que eu pretendia levar para o Brasil” (2002a, p. 119).

ficaram excitadíssimos. Falei que era *Brasilian* e foi pior. [...] (2002a, p. 103).

A humilhação durou quase uma hora. Enfim, me soltou e disse para eu sair do país: “*Off! You’re not welcome here!*” (2002a, p. 103-104).

Além de não ser aceito<sup>81</sup> pelo “outro” que representa o poder instituído, a exemplo do que ocorreu no Brasil (“o país que não nos quis”), ao longo de toda a narrativa há um intenso deslocamento em busca das condições mínimas de subsistência nem sempre alcançadas, como o básico tripé: moradia, trabalho<sup>82</sup> e alimento, e de convívio social com os nativos. Não parece tratar-se apenas de uma ruptura e de frustração somente entre passado e presente, como apontada anteriormente. Vai muito além: “é uma inscrição paradoxal da autodestruição na constituição [do sujeito], processo irônico e melancólico em que a conclusão e a estabilidade nunca são vislumbradas” (GINZBURG, 2005, p. 39). Mais:

Esses dois exílios são associados não como causa e efeito, mas como processo em que conflitos internos e conflitos externos se conjugam em uma dinâmica comum, com o descentramento interno repercutindo nas ações dentro da desordem histórica e, esta, por sua vez, impedindo a estabilização interna (GINZBURG, 2005, p. 39).

Uma pista mais concreta surge ao se vislumbrar a imagem da “casa agonizante”, cheia de lixo e de migrantes vagando. É ela que vai constituir a ligação entre as imagens internas e externas (GINZBURG, 2005, p. 39) desse narrador:

A casa agonizante. As pessoas andando pelo escuro, velas nas mãos como fantasmas. [...] Vontade de fugir para não ver esses – quantos? Vinte, trinta? – olhos assustados pelas escadas, essas vozes baixas, esses sons ingleses, espanhóis, portugueses, franceses. Não ver, não ouvir, não tocar, não sentir (2002a, p. 109).

A casa e os seres de nações diferentes, todos em agonia, e o exílio não permitem que o narrador que sobrevive “todos os dias à morte de mim mesmo” (2002a, p. 110) sustente alguma perspectiva. A ausência e a expectativa de

---

<sup>81</sup> Segundo Kristeva, estar entre duas línguas gera o “mutismo poliforme” (1994, p. 23), já que a palavra do estrangeiro não tem quase valor: “A sua palavra não tem passado e não terá poder no futuro do grupo. Por que a escutariam? Você não tem cacife suficiente – “não tem peso social” – para tornar sua palavra útil. Ela pode até ser desejável, surpreendente também, estranha ou atraente, até. Porém tais atrativos têm um poder fraco diante do interesse” (KRISTEVA, 1994, p. 28).

<sup>82</sup> Em “13 de março”, o narrador registra que arrumou trabalho como modelo vivo: “Segundo dia na escola de belas-artes. Estou exausto” [...] “sou pouco mais que um objeto até o *take a rest* que recebo com alívio. Mr Graham pediu que posasse das 18h às 21h, já tinha posado das 9h às 18h” (2002a, p. 109).

uma moradia desestabilizam a própria constituição do sujeito. Afinal, “como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 196). No caso abreuliano, uma imagem caótica:

Há tendas árabes pelos quartos, velas acesas nas escadas e a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa. Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipe e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina (2002a, p. 101).

“Para não fazer parte disso”, resta o desejo de partir, esquecer o que passou e seguir em direção à morte: “Parece incrível ainda estar vivo, quando já não se acredita em mais nada” (p. 102). Afinal, “o exílio é terrível de se experimentar”, por ser “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 1987, p. 46). A perda do que ficou para trás mina as realizações do exílio, na visão de Said, outro que experimentou na pele o sabor de ser exilado.

Ao longo do conto-diário são quatro mudanças de *squatters* e antes da última (a da “casa agonizante”), o narrador revela: “Estamos sem casa. Saio daqui às quatro e encontro com Hermes na porta da casa velha de Victoria para irmos – onde?” (2002a, p. 110). Não ter onde morar nem para onde ir, significa estar “afundando na areia movediça, no lodo” (p. 110).

Habitar uma, ou melhor, várias *squatter-houses* reforça a condição da marginalidade citada por Ginzburg, já que o significado desse tipo de moradia vai além de uma habitação tradicional. Por quê? Primeiro, por fazer parte de um movimento da contracultura europeia das efervescentes décadas de 1960-70. Mais: a bandeira de luta preconizava a invasão de casas e apartamentos abandonados ou fechados. Mais do que uma alternativa de moradia, a voz da resistência ecoava mais alto contra o capitalismo, contra a especulação imobiliária e todo o seu selvagem contexto (RUDY, 2011, s/p). *Squatter*, então, tem a ver com a rebeldia aos valores vigentes e habitações sem raízes.

A problemática da moradia apresenta-se logo no primeiro parágrafo de “Lixo” ..., quando o narrador revela que terá de se mudar para outra *squatter* no

dia seguinte, prazo final da polícia. Para esse sem-lar, ter uma casa, ou encontrar seu centro do mundo, simboliza o renascer, de forma recorrente:

28 de janeiro. Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurinas, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (*Players Number Six*, o mais barato). Chico toca violão e canta *London, London: no, nowhere to go* (2002a, p. 98).

Em meio às ruínas da *squatter*, *London, London*, de Caetano Veloso, embora também cante a solidão do exílio, destoa do contexto desse exilado de Caio:

[...] I'm lonely in London, London is lovely so/ I cross the streets without fear/ Everybody keeps the way clear/ I know I know no one here to say hello/ I know they keep the way clear/ I am lonely in London without fear. [...]

Para o exilado da canção, a cidade é mais amável e segura, exatamente o oposto ao do narrador de CFA que se vê ameaçado e se refere a Londres como “*Babylon City*”, cidade suja, poluída, insegura e ameaçadora, ambigualmente “onde estamos presos e livres, soltos e amarrados” [...] (2002a, p. 100). A “*Babylon City*” não é a metrópole cosmopolita dos cartões postais, mas se inscreve em cenários urbanos “deslocalizados”, em “fragmentos” da periferia, “lugares fixados por uma percepção míope do todo” (GOMES, 1999, p. 27). E, os locais de moradia, em ameaça e tensão constantes:

15 de março  
Estou sozinho num *flat* recém-invadido. Um homem com uma arma queria nos mandar embora. Não fomos. São vários *flats* num prédio grande, há uma organização *underground* de *squatters* tentando invadi-los. Estão armados com pedaços de paus e pedras. *Harrow Road, Westbourne Park*, uma zona velha e pobre, terrivelmente úmida. Atrás do *flat* há um canal de águas poluídas, vezenquando passam barcos [...] (2002a, p. 112).

[...] Aqui é muito feio. Nem aquecimento nem luz, como sempre, mas parece que é possível fazer uma ligação elétrica clandestina. Tem uma banheira na cozinha, está imunda. Estou sujo, barbudo, cansado (2002a, p. 113).

“*Babylon City*” e a moradia também são espaços de traidores:

30 de janeiro. Metade dos moradores de *Bravington Road* nos traiu. Já haviam conseguido outra casa ali perto, em *Ladbroke Grove*, sem nos dizer nada. Felizmente a amizade de Zé com o Jack, o estripador, rendeu esta casa em *Victoria*. [...] (2002a, p. 99).

Nos restos dessa casa, encontra-se o caderno transformado em diário. Curioso que o objeto – tal qual o exilado – também é um “viajante” estrangeiro resgatado pelo narrador: veio “da Índia para Mr. John Schwyer Gummer,

estava ainda dentro do envelope, mas o endereço na Índia manchou de umidade e mofo, só dá para ler Calcutá” (2002a, p. 97). É esse objeto-viajante que se transforma em companheiro e em ferramenta de criação no “terceiro espaço” já citado de Babba, que pode simbolizar outra face da morada do exilado: a que acolhe a linguagem no espaço literário e se incorpora como confidente desse sujeito descentrado, sem-nome, ser de vida provisória, de *habitats* tão móveis em terras de outro continente.

O caderno da Índia permite o acesso à criação da escrita. Talvez em forma de diário até por sua “insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei” [...] (BLANCHOT, 2005, p. 270). Entretanto, o que aparenta liberdade de forma, pensamentos, fatos sem importância ou não, “comentários de si mesmo”, deve respeitar “uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina” (BLANCHOT, 2005, p. 270).

O narrador segue esse pacto, mas somente em parte. O diário começa em 27 de janeiro e termina em 29 de maio “(no avião)”, mas há também fragmentos “sem-data”, cartas “do espaço sideral” (2002a, p. 100) e para a “querida mãe” (p. 113), dentre outros. Também não há referência do ano, exceto na nota introdutória do autor.

Além do pacto com o calendário, o diário é uma forma de preservar cada dia, vivê-lo duplamente e romper com o silêncio da solidão:

Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer (BLANCHOT, 2005, p. 273).

Tanto é que o narrador registra: “Releio o que escrevi neste caderno desde janeiro, revejo o que vivi. Tudo me conduziu para este *here and now*” (2002a, p. 120). Escreve-se “para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p. 273), talvez um alento para a dor e a solidão do narrador de “Lixo”... Outra característica do diário é que ele “está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer” (BLANCHOT, 2005, p. 275).

De fato, em alguns fragmentos “sem data”, o narrador reflete sobre si mesmo: “Só quero ir junto com as coisas, ir sendo junto com elas, ao mesmo

tempo, até um lugar que não sei onde fica, e que você até pode chamar de morte, mas eu chamo de porto” (2002a, p. 108). Em 22 de maio, registra: “Eu me fui, eu me sou, eu me serei em cada um dos girassóis do reino a ser feito. E as coisas terão que ser claras” (p. 120).

A saída do narrador é a mesma que encontrou para escapar da ditadura militar brasileira: o não lugar do portão de embarque do aeroporto. Segundo Helenice Rodrigues, “concebido como provisório, o exílio político se fundamenta na ideia do retorno. Nesse sentido se diferencia do nomadismo, ideia que tanto marcou a literatura de expatriação e do exílio” (2008, p. 32). Mas no caso de Caio foi um exílio voluntário. Em carta de 6 de abril de 1973, registra: “Saí do jornal e comprei uma passagem para o dia 28 de abril, num avião da *Aerolíneas Argentinas*, que sai de Buenos Aires, passa por aqui [Porto Alegre], para no Rio e vai até Madri”. [...] “Depois vou para Estocolmo trabalhar uns três meses e aí eu não sei mais.” [...] “E a volta pode ser dentro de um mês, um ano, 10 anos ou nunca – simplesmente não sei” (2002, p. 439).

Embora sem “grandes ilusões” havia uma expectativa de outra vida lá fora, a exemplo de outros tantos intelectuais da sua geração. “A amiga Graça Medeiros voltava da Europa e encorajava Caio a se lançar nesse novo mundo pleno de felicidade” (BARBOSA, 2008, p. 271).

Pelo que se apreende das cartas, o impulso para concretizar o antigo sonho de ir para a Europa surge a partir do prêmio do Instituto Nacional do Livro. O primeiro lugar coube ao seu conto “A visita”. Valor: Cr\$ 5.000, conforme a carta, de 11 de janeiro de 1973, a Hilda Hilst (2002, p. 430):

Guardei o dinheiro do prêmio e aceitei um trabalho de *copy desk* num jornal daqui: a *Zero Hora*. São apenas cinco horas de trabalho, com um salário de mil cruzeiros. Até julho, portanto, devo ter mais de mil dólares em “caixa”. Quero matar essa curiosidade de ver o outro lado do Atlântico (2002, p. 431).

A data do embarque foi antecipada para 28 de abril (2002, p. 439). O “roteiro mental” seria: Madri, Estocolmo e outros locais não definidos. Nas missivas, há registros de Paris, cuja chegada foi de ônibus, via Barcelona (2002, p. 443), Estocolmo (2002, p. 447), Londres (p. 449). Da capital do Reino Unido vem o comunicado: “a vontade de escrever VOLTOU” (2002, p. 453).

Resultado: os dois contos (deste estudo) e a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*<sup>83</sup> (BARBOSA, 2008, p. 267), que não faz parte deste escopo.

### I.8. Em trânsito pelas waves poluídas

Em “London, London”..., CFA recupera a canção de Caetano Veloso, mas somente como contraponto ao texto, “na medida em que este amplia as relações ali sugeridas”, segundo Bruno Leal<sup>84</sup> (p. 3). Ao contrário de “Lixo e purpurina”, ninguém canta ou ouve a canção ao longo do conto. Mas prevalece o olhar estrangeiro, o de um brasileiro na capital britânica. Para Leal, em “London, London”, Caio desenha uma “paisagem<sup>85</sup> fria, distante, às vezes oposta à sul-americana” (p. 3-4) e, a cidade, com o subtítulo *ou ajax, brush and rubbish*, “não é vista da rua, mas por detrás, por alguém que é dela parcialmente excluído” (LEAL, p. 4), a exemplo do fragmento abaixo:

*Take care, stupid! Take care of my carpets! They are very-very expensive!*

Traz um cinzeiro de prata (tailandês) e eu apago meu cigarro (americano). *But, sometimes, yo hablo también un poquito de español e, if il faut, aussi un peu de francais*: navego, navego nas waves poluídas de *Babylon City*, depois sento no Hyde Park, W2, e assisto ao encontro de Carmenmiranda com uma Rumbeiro-from-Kiúba (2006, p. 46).

Na perspectiva de Leal, o narrador se apoia em “estereótipos culturais que marcariam sua diferença”. Dessa forma, Caio elabora “uma segunda narrativa”, justamente a do encontro de uma “carmenmiranda com uma rumbeira-from-Kiúba”:

Observa-se então, por um lado, que no “estrangeiro” as marcas emblemáticas da cultura brasileira especialmente aquelas alvo de exaltação, não encontram lugar. Nesse sentido, a canção de Caetano Veloso [...] é o que traz a identificação. Esta não se dá como experiência narrada na letra, mas com a própria canção, como objeto cultural: trata-se da identificação do brasileiro como estrangeiro. Enquanto que na música, o narrador não encontra ninguém para

<sup>83</sup> Escreve Caio em carta: “Tenho escrito, Voltou o demônio (ou o anjo, não sei). Da peça, já tenho meia hora escrita, o resto na cuca. Estou gostando, os diálogos estão ficando bons. Por enquanto o título é *Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega?*” (2002, p. 465). Depois, o título foi alterado para *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* em que o único cenário é uma *squatter house* nos moldes das moradias de “Lixo e purpurina” (2009, pp. 61-95).

<sup>84</sup> Disponível em: <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/b67Ti0/Leal%20Bruno.pdf>

<sup>85</sup> Para Nelson Brissac Peixoto, “o paisagista é aquele que vê as coisas de um outro ponto de vista. Há paisagem sempre que o olhar se desloca, o desenraizamento é sua condição. A paisagem é o lugar dos que não tem lugar. O contrário do que é ligado à destinação, à domesticidade. Do que é habitável, morada” (2004, p. 354).



estabelecer contato, no conto o protagonista recria seus interlocutores. Ao primeiro, não há identificação, mas exílio, no segundo, o exílio se torna o elemento identificador e o esforço é o de estabelecer laços com outros estrangeiros (LEAL, p. 4-5).

Tanto que na *Babylon City* com “waves poluídas”, [...] “afogada no lixo ocidental” (2006, p. 50), Caio explora novamente a fragmentação, “intercalando o discurso narrativo com um discurso interior híbrido” (KOHLENER, 2008, p. 54) e veloz, mistura línguas diferentes como se as frases deslizassem entre o português, o espanhol, o inglês ou, às vezes, o francês.

*Sua pequena habitación* em *Earl's Court Rd, W9*, está quase toda tomada.

[...] *It's so dangerous, money*, e, de mais a mais, na Europa é assim, meu filho. Trate de ir te acostumando. *Pero siempre puede ser que sus ojos digam todo*. Subir, descer, chamar, ouvir. *Up, down. Up, down. Many times got lost in undergrounds, corners, places, gardens, squares, terraces, streets, roads* (2006, p. 46-47).

[...] Eu queria tocar *Pour Élise* ao piano, sabia? É meio *kitschi*, eu sei, mas eu queria, e em *el Brazil, cariño, em el outro lado del mar, hay una tierra encantada que se llama Arembepé, y um poco más ao sur hay outra, que se llama Garopaba. Em estos sitios, todos os días son sunny-days, todos. Mon cher*, apanhe suas maracas, sua malha de balé [...] (2006, p. 48).

Talvez esse trânsito frenético de idiomas<sup>86</sup> – “a alteridade linguística (outra língua) e a alteridade do outro (o não nativo)” (KOHLENER, 2008, p. 57) também tenha relação com o “olhar detrás” já referido por Leal, sobretudo, quando se observa que há um fragmento em que o narrador, a exemplo de Pérsio e Santiago, de “Pela noite”, e do narrador de *Dulce*, olha o mundo como cinema, definindo, também, como a câmera deve capturar a imagem:

Carmem hesita, o telefone nas mãos. *Flash-back*: Carmem-menina hesita com o pintinho do vizinho entre as mãos de unhas verde-menta, esmalte *from Biba, High Street Kensington, W8. Quizá Remedios, Soledad o Esperanza*. Zoom no olho de cílios de visom [...] (2006, p. 48).

O narrador posiciona-se “por trás” da cena ou imagem. Seu lugar é outro. Está fora, é um estrangeiro, um exilado (que fala outra língua). Seu olhar é de quem não tem pertencimento.

“London, London” se comparado a “Lixo” é menos amargo e mais irônico talvez até pela perspectiva do olhar do narrador: por trás do vidro. O próprio

<sup>86</sup> Essa fragmentação linguística também possibilita uma comunicação social e, ao mesmo tempo, abre outra aresta: para o “nativo” fica evidente que o outro é um estrangeiro.

subtítulo “ajax, brush and rubbish” ironiza a condição de sobrevivência do protagonista, um *cleanner* de casas tipicamente inglesas, experiência que marcam o corpo: “bolhas nas mãos. Calos nos pés. Dor nas costas. Músculos cansados. *Ajax, brush and rubbish*. Cabelos duros de poeira. Narinas cheias de poeira” (2006, p. 47). Além do corpo dolorido, há crises financeiras: “£ 10. O aluguel da semana mais um ou dois maços de Players Number Six<sup>87</sup>. Alguns sanduíches e ônibus, porque metrô a gente descola, *five* na entrada *five*, *please*, na saída” (2006, p. 49).

Ao revirar sua bolsa e apalpar objetos pessoais, percebe-se que o exilado é um arquétipo de viajante: “passaporte brasileiro, *patchuli* hindu, moedas suecas, selos franceses, fósforos belgas” (2006, p. 49).

Em suas perambulações por Londres, há um fluxo de pensamento intenso em que rememora leituras, histórias, cenas, dentre outros, deixando escapar decepções, incertezas e ansiedade:

Caminho, caminho. Rimbaud foi para a África, Virginia Woolf jogou-se num rio, Oscar Wilde foi para a prisão, Mick Jagger injetou silicone na boca e Arthur Muller casou com Norma Jean Baker, que acabou entrando na História, Norman Mailer que o diga. Mrs. Burnes não vem, não vem. [...] No muro perto de casa alguém escreveu com sangue: “*Flower-power is dead*”. É fácil magro<sup>88</sup>, tu desdobra numa boa: primeiro procura apartamento, depois trabalho, depois escola, depois, se sobrar tempo, amor. Depois, se preciso for, e sempre é, motivos para rir e/ou chorar – ou qualquer coisa mais drástica, como viciar-se definitivamente em heroína, fazer *auto-stop* até Katmandu, traficar armas para o Marrocos ou – sempre existe a *old-fashion* – morrer de amores por alguém que tenha nojo de sua pele latina. *Why not?* (2006, p. 48-49).

O protagonista tem a nítida percepção de ser um estranho, um estrangeiro, o fora de lugar, e que provoca no outro o “nojo” de sua “pele latina”. O racismo fica evidente. Em outro fragmento, é ainda mais transparente como o protagonista se vê sob o olhar dos nativos:

Elas passam, eles passam. Alguns olham, quase param. Outros voltam-se. Outros, depois de concluir que *não morde*, apesar de meu cabelo preto e olho escuro, aproximam-se solícitos e, como nesta ilha não se pode marcar impunemente pelas esquinas, com uma breve curvatura agridem-me com sua *British hospitality*.  
– *May I help you? May I help you?* (2006, p. 46-47, itálicos nossos).

Os londrinos só se aproximam do narrador com perversa ironia: “com uma breve curvatura agridem-me”. Referendando o já dito, são nítidos os

<sup>87</sup> Os narradores dos dois contos fumam a mesma marca de cigarro.

<sup>88</sup> Foi uma gíria típica dos gaúchos nos anos 1970, o que denota que o narrador tem laços com o Rio Grande do Sul.

preconceitos contra o brasileiro e a desigualdade social entre o europeu e o latino na terra do colonizador, já que “a razão econômica que convoca os novos pobres para a metrópole pós-moderna é o transnacional” (SANTIAGO, 2008, p. 51). Essa situação “vívda” entre o narrador e os nativos remete também às metáforas de Silviano Santiago, utilizadas em uma das epígrafes (do jabuti e da onça), e na citação da chegada do rei Pirro em Roma (de Montaigne) em “O entre-lugar do discurso latino-americano”:

O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo. Antônio Callado, *Quarup*.

Quando o rei Pirro entrou na Itália, logo depois de ter examinado a formação do exército que os Romanos lhe mandavam ao encontro, disse: “Não sei que bárbaros são estes (pois os gregos assim os denominavam todas as nações estrangeiras), mas a disposição deste exército que vejo não é, de modo algum, bárbara”. Montaigne (apud SANTIAGO, 2000, p. 9).

O jabuti (colonizado) vence a onça (o colonizador). Do sobrevivente, (re)nasce um novo ser, o mestiço<sup>89</sup> (simbolizado aqui pelo narrador de CFA), que não só estanca como promove uma reviravolta na noção de unidade<sup>90</sup>, “resultado da suposta origem comum para dominador e dominado”, já que “os valores europeus, principalmente os códigos linguístico e religioso passam por contaminações progressivas por parte da cultura dos povos colonizados” (FERREIRA, 2003, p. 780).

Nesse nascer da mestiçagem de um novo ser, ou melhor, de uma nova sociedade, Santiago introduz seu conceito-chave de entre-lugar, enfatizando, em seguida (ao citar Jorge Luís Borges e seu Pierre Menard), “a situação e o papel do escritor e da literatura” da América Latina: um e outro estão entre “a assimilação do modelo original<sup>91</sup>, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 2000, p. 23). E conclui:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião,

<sup>89</sup> “Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo” (CALADO apud SANTIAGO, 2000, p. 9).

<sup>90</sup> Silviano Santiago explica que o colonizador ao evitar “o bilinguismo” e o “pluralismo religioso” impõe seu “poder colonialista” (2000, p. 14).

<sup>91</sup> “A América se transforma em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando a sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores” (SANTIAGO, 2000, p. 14, itálico do autor).

entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropológico da literatura latino-americana. (2000, p. 26).

Quanto ao caso do rei Pirro – cuja opinião se altera quando verifica *in loco* que o preconcebido nem sempre se confirma (aqueles homens do exército não eram os “bárbaros” preconceituosamente imaginados até então) –, é o avesso do que ocorre em “London, London”: o colonizador debocha do pobre imigrante, mas só depois de constatar que o colonizado não o morderá, isto é, não o contaminará.

Mesmo com tantos conflitos, o narrador de “London, London” tem um teto para morar. E isso se evidencia em um único fragmento: “sempre anoitece cedo e na sala discutem as virtudes da princesa Anne” (2006, p. 49), “ouvem rock” e o protagonista experimenta um vazio atemporal “como se a primavera não sucedesse ao inverno, como se não devesse nunca ter ousado quebrar a casca do ovo” (p. 49),

como se fosse necessário acender todas as velas e incensos que há pela casa para afastar o frio, o medo e a vontade de voltar. [...] Sinto dor: estou vivo. Meu último olhar repousa, como num poema antigo, sobre o uniforme da Terceira Grande Guerra jogado no chão para a ofensiva da manhã seguinte: tênis francês (trinta francos), blue jeans sueco (noventa coroas), suéter inglês (quatro libras), casaco marroquino (novecentas pesetas<sup>92</sup>). Agora custo um pouco mais caro e meu preço está sujeito a oscilações da bolsa internacional. [...] Coloco o despertador para às sete horas [...] (2006, p. 49-50).

Além de se questionar sobre a sua saída do Brasil (“ter ousado quebrar a casca do ovo”), as roupas<sup>93</sup> e o calçado simbolizam um uniforme de *front* de batalha, não de uma guerra qualquer, mas “da Terceira Grande Guerra” que ainda não ocorreu, mas denota que a experiência e a batalha do dia a dia são *hard* e apocalíptica. Pelos itens mencionados, confirma-se novamente que o protagonista “andou” por outros países. Mas ao contrário do narrador de “Lixo”, bem ou mal tem uma moradia mais fixa e menos ameaçadora.

Somente na tentativa de alinhar algumas considerações em “Lixo e Purpurina”, o protagonista é um sujeito de “eu” destroçado, em permanente choque, deslocado e marginalizado. Sua insistente busca é encontrar seu lugar no exílio. As invasões, expulsões e mudanças de *squatters* (seu centro no

<sup>92</sup> A peseta foi substituída pelo euro em janeiro de 1999.

<sup>93</sup> É curioso observar como a narrativa se suplementa: a pele que provoca “nojo” é vestida (ou protegida) com “o uniforme da Terceira Grande Guerra”.

mundo) simbolizam os conflitos internos que refletem externamente, incluindo relações nada amigáveis com a polícia e migrantes traidores. A própria morada torna-se uma impossibilidade. “Habitar, no sentido próprio do termo, é, desde então, impossível”, já disse Adorno referindo-se ao exílio (1983, p. 73). Ter deixado o país “que não nos quis” causa outra fratura: de estar em outra nação que também não o quer. Pior: sem as mínimas condições de sobrevivência.

A saída encontrada pelo narrador é o retorno ao Brasil. Porém, mesmo no avião, questiona-se: “Terei realmente escolhido o certo? E o que é o ‘certo?’ Digo que todo caminho é caminho” [...] “Que aqui ou lá – London, London, Estocolmo, Índia – eu continuaria sempre perguntando.” [...] “E eu vim-me embora, meu Deus, eu vim-me embora” (2002, 125-126).

“London, London”... é mais irônico e menos amargo talvez até pelo ângulo de visão do narrador que se coloca fora da “cena”, é um excluído, um estrangeiro – que vê o mundo como cinematismo. A cidade transforma-se em paisagem, “a visão se faz do meio – entre – das coisas”<sup>94</sup>. Deslocando-se de casa em casa de clientes londrinos, o protagonista afirma-se na percepção de sua diferença: “*I’ve got something else. Yes, I do*” (2006, p. 49).

## I.9 Portão B: Paris

Tudo e cada coisa em qualquer lugar lembrará sempre e de alguma maneira outra coisa num lugar diverso, portanto é inútil me deter e sigo em frente.  
(Narrador sem nome de “Bem longe de Marienbad”)

“Estou me aprontando para a grande virada. Ela vem. Minha ida para a França novembro-dezembro foi confirmada” (2002, p. 235). Data da carta assinada por Caio F.: 16.06.1992, de São Paulo. “Me dão um quartinho com vista pro mar durante dois meses.” [...] “Volto em janeiro, em junho de 93 tem a Alemanha, mais uns dois meses. Pouco mais de um ano, então, e acho que estarei pronto. Será?” (2002, p. 235).

---

<sup>94</sup> “O princípio do processo é o movimento, que transforma o ponto em linha. Deleuze definiu assim essa condição: estar no meio, como o mato cresce entre as pedras. Mover-se entre as coisas e instaurar uma “lógica do e”. Conexão entre um ponto qualquer. Sem começo nem fim, mas entre. Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade: o entre-lugar” (PEIXOTO, 1996, p. 201).

Comprova-se, assim, o já dito, e em condições mais confortáveis ao dos anos 1970: Caio deslanchava a carreira internacional, com o lançamento em 1990-91 de *Os dragões...*, na França e na Inglaterra. Mesmo assim, tentou retornar a Londres com a passagem do prêmio Molière (em coautoria com Luiz Arthur Nunes) pela peça *A maldição do Vale Negro* (2002, p. 191). Depois de alguns meses, volta ao Brasil e, em 1992, segue para a Europa com a bolsa da *Maison*. Dois anos depois faz duas outras viagens ao Velho Continente. Na penúltima, quando retorna, descobre ser soropositivo. Mesmo doente, retorna à Europa pela última vez para lançar “Bem Longe de Marienbad” e *Onde andaré Dulce Veiga? Como se constata, Caio era um viajante: “Sem laços, vamos voltar para a estrada”* (2002, p. 183).

Em carta de Saint-Nazaire, de 10 de novembro de 1992, escreve num contexto oposto ao do autoexílio:

Fiquei dez dias em Paris (*três decadent*<sup>95</sup>, cheia de bêbados, imigrantes, refugiados) e vim pra cá. Tenho uma bolsa até 31 de dezembro nesta “*Maison Écrivains Étrangers*”. Me deram um ap. [sic] enorme de três quartos, vista para o mar, todo montado (com uma “mulher a dias” – a faxineira portuguesa – duas vezes por semana) e várias mordomias. Teatros, cinemas, táxis, tudo de graça. Minha única obrigação é, quando sair, deixar um texto que será publicado pela Arcane XVII, a editora da *Maison* (2002, p. 238).

[...] Daqui vou para Amsterdam, para leituras e palestras, em janeiro. Em fevereiro volto ao Brasil, e em junho tenho que estar na Alemanha para a Interlit, o Congresso Internacional de Escritores do III Mundo [...] (2002, p. 239).

Deslocando-se sem parar, pouco antes de começar a escrever “Bem longe”... Caio chegou a registrar: “seja o que for, gira em torno desta frase de Camille Claudel numa carta a Rodin, que me obceca há anos: “*Il y a toujours quelque chose d’absente qui me tourmente*”<sup>96</sup> (2002, p. 239). E é a partir da ausência ou de um jogo de ausência/vestígios de presença que a trama se desenvolve. A novela começa em um não lugar: uma estação de trem em Saint-Nazaire. “Um não lugar é um espaço destituído das expressões simbólicas de identidade, relações e histórias”, como “aeroportos, autoestradas, anônimos quartos de hotel, transporte público” (BAUMAN, 2001, p. 120).

<sup>95</sup> Observa-se o quanto o ponto de vista se altera: o *três decadente* de 1992 foi “vivenciado” pelos exilados de “Lixo e purpurina” e “London, London”, nos anos 70, como “imigrantes” em condições precárias de subsistência, enfrentando preconceito e outras tantas adversidades.

<sup>96</sup> “Há sempre algo de ausente que me atormenta”.

O antropólogo Marc Augé vai além e parte da hipótese de que a supermodernidade<sup>97</sup> produz não lugares, “espaços que não são em si lugares antropológicos” (2012, p. 73). Diante dessas duas polaridades, primeiro, veremos o lugar antropológico, que é “simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (AUGÉ, 2012, p. 51).

São três características básicas: identitárias, relacionais e históricas. A da identidade está ligada ao local do nascimento: “nascer é nascer num lugar, ser designado à residência. Nesse sentido, o lugar de nascimento é constitutivo da identidade individual” (AUGÉ, 2012, p. 52). Já a relacional “admite que cada elemento do lugar esteja ao lado dos outros” (p. 52), ou seja, convivendo com a alteridade. Por fim, o histórico ocorre “a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima” (p. 53), reconhecendo os feitos dos antepassados, tradições locais etc. “É histórico na exata proporção em que escapa à história como ciência” (p. 53), alerta o pesquisador.

O teórico reconhece que, pelo estatuto intelectual do lugar antropológico, há também ambiguidade:

Ele é apenas a ideia materializada, que têm aqueles que o habitam de sua relação com o território, com os seus próximos e com os outros. Essa ideia pode ser parcial ou mitificada. Ela varia com o lugar e o ponto de vista que cada um ocupa. Não importa. Ele propõe e impõe uma série de marcas que, sem dúvida, não são aquelas da harmonia selvagem ou do paraíso perdido, mas cuja ausência, quando desaparecem, não se preenche com facilidade. [...] (AUGÉ, 2012, p. 54).

Marcas que, como mapeamos, estão vivas – “não como paraíso perdido” – na memória dos viajantes do Passo. E embora os exilados de “Lixo”..., “London, London” e “Bem longe”... não se refiram à uma cidade-berço, eles têm um país, o Brasil, como lugar antropológico.

De volta a Augé, a outra polaridade, o não lugar, faz parte de outro mundo:

um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os

---

<sup>97</sup> A supermodernidade é caracterizada por Augé pela “superabundância factual, superabundância espacial e a individualização das referências” (2012, p. 41) e “impõe, na verdade, às consciências individuais, novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento dos não lugares” (AUGÉ, 2012, p. 86).

pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovados com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito (2012, p. 73-74).

Os não lugares são a “medida” da nossa época, “quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância”:

as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e estações espaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies<sup>98</sup> de distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo (AUGÉ, 2012, p. 74-75).

Mais: a relação dos indivíduos com esses espaços é contratual e vinculada ao consumo. No aeroporto, por exemplo, há regras como a compra de passagem antecipada, obediência a horários, check-in, apresentação de documento para embarcar etc. E, para os turistas ávidos por consumo, não faltam estímulos por meio de palavras e imagens publicitárias.

No entanto, o protagonista de “Bem longe”... está há anos-luz de ser um turista consumidor. É um errante, um viajante, sem-nome, sem destino ou indicação de sua última procedência. Entre lembranças e imaginação, descobre-se que viaja de mochila, “essa bagagem típica e mínima de quem não se importa de andar de lá pra cá o tempo todo sem paradeiro” (2006, p. 25). Mais: seu único objetivo em Saint-Nazaire<sup>99</sup> é a busca incessante de um homem chamado K.

<sup>98</sup> Num supermercado, por exemplo, “o cliente circula silenciosamente, consulta etiquetas, pesa os legumes ou a fruta numa máquina que lhe indica, juntamente com o seu peso, o seu preço, depois estende o cartão de crédito a uma mulher jovem também silenciosa, ou pouco loquaz, que submete cada artigo ao registro de uma máquina decodificadora, antes de verificar o bom funcionamento do cartão de crédito” (AUGÉ, 2012, p. 92).

<sup>99</sup> O nome da cidade só é mencionada uma vez: “A primeira vez que encontrei alguém que conhecia Saint-Nazaire e perguntei sobre a cidade, foi com essa palavra que me respondeu. *Sinistrée*, disse. *C’est une ville sinistrée*” (ABREU, 2006, p. 29). Na crônica “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas”, preenche-se a lacuna: a cidade é *sinistrée* porque foi



Segundo a tese de doutorado defendida por Nelson Eliezer Ferreira Júnior (UFPB, 2008), essa procura “seria o avesso da sucumbência institucional e burocrática que vitima Joseph K” (2008, p. 22), justamente o protagonista de *O processo*, de Franz Kafka, o outro K. Em “Bem longe”... está “o desprendimento do indivíduo a essas mesmas instituições, característica própria da modernidade em seu estágio líquido (Bauman), resultando também numa situação insólita” (FERREIRA JÚNIOR, 2008, p. 22). O K<sup>100</sup>, de Caio, permanece ausente, e o narrador mantém-se solitário, desprendido de horários e de outros destinos:

São muito mais de oito horas da noite, talvez nove, meu relógio foi roubado numa aldeia africana ou numa metrópole da América do Sul. Não lembro, não sei. K não veio, não veio ninguém [...] Fico tentado a dar a volta agora, em direção a Amsterdã, Katmandu ou Santiago de Compostela [...] Jogo a mochila nas costas e penso: sempre haverá um hotel ao alcance do olho e das pernas de algum perdido, aqui ou em qualquer outro lugar do planeta, e isso sempre deve ser também uma espécie de solução, mesmo provisória. Como os próprios hotéis estão aí afinal para isso mesmo: o provisório.

Puxo o zíper da jaqueta de couro até o pescoço, enfio as mãos nos bolsos, os pés na lama, e atravesso a rua (2006, p. 27).

Para onde? O sem-nome sai de um não lugar para outro não lugar: o provisório do hotel. Mais sintomático é quando vê duas enguias num aquário pequeno demais para elas no restaurante do hotel e desiste de pernoitar no local. Era preciso mover-se dali com urgência, “pelo horror imóvel das enguias em sua jaula de vidro associado ao outro horror também imóvel daquela palavra”. Fundamental era sair “pelo risco da imobilidade eterna” [...] “pelo perigo de eu mesmo permanecer para sempre aqui, igualmente imóvel” [...] “enquanto tudo ou nada ou apenas qualquer coisa, mesmo insignificante, se agita e move e se perde em outro lugar” [...] (2006, p. 30).

E é “essa *necessidade* do movimento – o que não deixa de ser uma prisão sem muros, pois de todo modo não há escolha – é o ponto de partida para a compreensão da imagem de exílio em ‘Bem longe de Marienbad’”,

---

bombardeada “durante a 2ª Guerra (numa noite restaram cinco mil dos 80 mil habitantes), depois reconstruída pelos americanos” [...] (1996, p. 117).

<sup>100</sup> Evando Nascimento questiona a nomeação K: “O personagem narrador anônimo em busca de um outro indício nominativo é um K (referência inequivocamente kafkiana?). O próprio K que vai deixando, traços, sinais, rastros escritos de sua passagem? Ou aquele cujo nome aparece na capa do livro, por assim dizer, na margem do texto (afinal K evoca os fonemas iniciais do nome próprio e de autor?” (2001, p. 31).

assinala Ferreira Júnior (2008, p. 23). Por essa perspectiva, há uma “dupla força motriz”: de um lado, a “aventura mundana”; de outro, “foge-se do risco da imobilidade, signo de morte”. Mais:

a indefinição do espaço na novela é correlata da indecisão da personagem entre ficar ou partir: estar “aqui” como em “qualquer lugar”, eis a fórmula *pós-moderna* do exilado, um estrangeiro em qualquer parte. O que torna Saint-Nazaire especial é unicamente a presença de K, mas a localização e a própria existência de K estão também na ordem do provisório (FERREIRA, 2008, p. 24, *itálico do autor*).

Provisório que retoma o ciclo do movimento: a busca por K (pela cidade<sup>101</sup>). Mas o que encontra são apenas vestígios num apartamento em que “posso sentir o cheiro do corpo vivo de K” (p. 32) [...], “sinais, procuro. Rastros, manchas, pistas. Não encontro nada” (p. 36). E quando “tenho a mão estendida para abrir a porta, chamar o elevador” para “descer, partir, viver” [...] “lembro do escritório” (p. 37). E lá está a pasta com uma epígrafe de Reinaldo Arenas:

*Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para un desterrado – como la palabra lo indica – no haya sitio em la tierra. Solo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podré contemplar, que acojan mi terror* (2006, p. 38).

E entre recortes de jornais, suplemento sobre Jorge Luis Borges, postais, mapas, fragmento da *Ode marítima*, de Fernando Pessoa, dentre outros, há um bilhete de K:

*Este é o trigésimo dia. O ciclo está completo e não encontrei o Leopardo dos Mares. Já não sei ao certo se alguém me contou, se leram nas cartas, nas runas, mas estava certo de que ele estaria aqui e só por isso vim. Procurei-o no porto, nos cafés, na praia, pelas esquinas e barcos. Olhei tudo e todos muito atentamente. Sei que o identificaria por aquela tatuagem no braço esquerdo – um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes espumantes. E mesmo que fizesse frio e eu não pudesse ver seus braços, reconheceria de*

<sup>101</sup> Ao longo da novela, o narrador descreve apenas três espaços: a estação, o restaurante do hotel e o apartamento. No trajeto entre os dois últimos espaços, a cidade é vista com indiferença: [...] “sempre à *gauche* – em direção ao cais, pela rue General de Gaulle, depois da igreja de tijolos, cercada pelas folhas amarelas caídas desses plátanos, outras cidades. Tudo e cada coisa em qualquer lugar lembrará sempre e de alguma maneira outra coisa num lugar diverso, portanto é inútil me deter e sigo em frente” [...] (2006, p. 31). Tal indiferença ajuda a definir o não lugar: “um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional nem como histórico” (AUGÉ, 2012, p. 73), ou seja, o lugar antropológico. A cidade é apenas mais uma passagem, o provisório, mesmo quando o narrador pernoita no apartamento de K: “o vazio observado pela personagem em relação ao espaço em que dormiu em sua única noite em Saint-Nazaire não é uma ausência de coisas, é uma ausência de história, de peculiaridade, de valor, de *lugar*” (FERREIRA JÚNIOR, 2008, p. 36, *itálico do autor*).

*longe seus olhos de jade. E, se usasse óculos escuros, eu assobiaría aquela canção até que me escutasse. Sem ele, não vejo sentido em continuar nessa cidade. Que todos me perdoem, mas escrever agora é recolher vestígios do impossível. Para encontrá-lo, e isso é tudo o que me importa, eu parto.*

Embaixo, a data de ontem (2006, p. 41, itálicos do autor).

Confirma-se, assim, que K também está em busca do narrador. Sem encontrá-lo, parte na tentativa de achá-lo em outro destino, não se sabe qual. Comprova-se também que, com a partida de K, permanecer é inviável. E o ciclo de deslocamento é reiterado: viajar e viajar. Para onde? A rota é incerta, mas o meio é o mesmo da ida: o trem. No vagão, o protagonista abre o envelope (achado no apartamento) com as “anotações imprecisas” do outro: “K copiou algumas linhas que parecem versos de uma canção francesa<sup>102</sup> que conheço muito bem” (2006, p. 42). Logo abaixo, “K escreveu assim: ‘Aos caminhos, eu entrego o meu encontro’. Aos caminhos, repito, erguendo o envelope no ar. Como um brinde” (2006, p. 43). Um brinde “ao encontro”, sempre aos não lugares, aos deslocamentos, às viagens, às errâncias. Ouvindo (em fita cassete) e cantando a canção *Marienbad*<sup>103</sup>, o protagonista acaricia a tatuagem do seu braço esquerdo: um leopardo dourado saltando sobre sete ondas verdes:

Na face do pequeno envelope que aperto entre as mãos, como num sobrescrito para um único destinatário possível em seu endereço improvável, acarício ao mesmo tempo o desejo de um leopardo igual, saltando sobre sete idênticas ondas verdes. Às minhas, às dele, às ondas espumantes dos sete mares. Como champanhe (1996, p. 43).

Como se verifica, os dois personagens são errantes e o encontro entre eles é sempre da ordem do futuro, porque deixar-se encontrar no presente – significa estabilizar-se, fixar-se, fincar raízes. Há uma passagem em que o protagonista revela: “Era Ribeirão Preto, Presidente Prudente, talvez Piracicaba” [...] “uma dessas cidades ricas do interior de São Paulo, já naquele tempo à procura de K” (2006, p. 29). Portanto, a busca não se limita ao presente. Vem do passado, alimentado com adiamentos e deslocamentos sem fim:

<sup>102</sup> Refere-se à música *Marienbad* (de Barbara e F. Wertheimer), “homenagem mais à canção de Barbara que ao filme de Resnais” (ABREU, 1996, p. 91).

<sup>103</sup> “Je me souviens de vous,/ Et de vos yeux de jade,/ Là-bas, à Marienbad,/ Là-bas, à Marienbad,/ Mais, où donc êtes-vous?/ Avec vos yeux de jade,/ Si loin de Marienbad, si loin de Marienbad” (ABREU, 2006, p. 42-43).

Adiar o encontro é suspendê-lo à eternidade, às diversas possibilidades de caminhos e viagens. A procura que adia o encontro é um modo de prolongar a condição de estrangeiro, a condição de liberdade, mas também de solidão, pois segundo Kristeva: “O encontro equilibra o nomadismo” (p. 18). Logo, a partida de K é um meio de não fixar raízes através do afeto, de entregar-se à liberdade solitária dos viajantes. Ser um “desterrado”, como afirma Reinaldo Arenas,<sup>104</sup> pode significar a ausência de um lar, mas também a presença de outro: a estrada, o caminho, a chegada, a partida (BORGES, 2010, p. 16).

Na apresentação de *Caio 3D: o essencial de 1990*, Marcelo Pen explicita ao se referir à primeira edição de *Estranhos estrangeiros*, livro póstumo, em que se encontram, como já referido, “London, London” e “Bem longe de Marienbad”:

Na epígrafe a este volume, emprestada a Miguel Torga, lê-se: “Pareço uma dessas árvores que se transplantam,/ que têm má saúde no país novo,/ mas que morrem se voltam à terra natal”. Os personagens de Caio conservam esse desvio natural, esse perder-se no “país novo”, essa eterna condição de *gauche*, de estrangeiro, daquele que não pode adaptar-se nem ceder nem vicejar por completo. [...] (PEN, 2006, p. 15-16).

“Essa eterna condição de *gauche*” está presente em todas as obras citadas até agora, incluindo as personagens adolescentes. Em “Bem longe” o protagonista posiciona-se não só no entre como no não lugar. Sua diferença para os outros dois narradores exilados é não fixar-se em lugar algum (incluindo moradia), deslocar-se por cidades e países em busca de K. Mais: sente-se satisfeito com os vestígios da presença dele, mas adia o encontro para não enraizar-se. Como diz o narrador já no trem da partida: “Ainda não anoiteceu, e alguns dizem que há castelos pelo caminho” (2006, p. 43). Outros caminhos, pouco importa o destino.

[...] o percurso é mais importante que o destino. O movimento é a própria meta, assume-se o nomadismo numa negação completa da imobilidade, da cidade, das próprias raízes [...]. No entanto, as cidades percorridas também não oferecem a resposta desejada; suas soluções são provisórias, como provisória se torna a vida assumida pelo nômade (FARIA, 1999, p. 127 apud FERREIRA JÚNIOR, 2008, p. 38).

Se a cidade pode ser entendida como negação da imobilidade, qual seria a “importância para a textualização do nomadismo na novela?” A resposta vem do professor Alexandre Faria: “estamos diante de uma literatura de

<sup>104</sup> Trata-se da epígrafe da pasta de K, já citada: “*Aún no sé si este es el sitio donde yo pueda vivir*”... (2006, p. 38).

subtração – que enfatiza a distopia em detrimento da utopia – cujo espaço representado é palco para a ausência e o vazio” (apud FERREIRA JÚNIOR, 2008, p. 38). Isso significa que “em última análise é o próprio homem enquanto ser capaz de interferir ou transformá-la” (FARIA apud FERREIRA JÚNIOR, 2008, p. 38).

Em “Bem longe”... há outra personagem enigmática e recorrente: “um homem manco e velho, um tanto cansado e metido num sobretudo xadrez preto e branco” (p. 26). Ele observa e segue o protagonista desde o desembarque na estação de trem. Em seguida, o narrador o vê parado na porta<sup>105</sup> do prédio de K; mais tarde o avista da janela do apartamento<sup>106</sup> e, na manhã seguinte, da sacada<sup>107</sup>, quando decide deixar a cidade. Para fechar o ciclo, o homem manco está na estação de trem.

Embora o velho tente um contato, erguendo o braço como se fosse acenar, o protagonista o trata com indiferença, como os outros que encontra pelo trajeto, “indiferença que é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante” (KRISTEVA, 1994, p. 15). A presença do velho pode significar o Outro, a alteridade, como aposta Ferreira Júnior em sua tese: “dócil ou perigoso”, dele “nunca se saberá mais que sua aparência e do qual se procura estar sempre a uma distância confortável” [...] “e silenciosa de qualquer outro além de K” (2008, p. 85).

“Qualquer outro” sem proximidade pelo deslocamento. Viajantes que “criam para si um lugar imaginário” (PEIXOTO, 1987, p. 205), certamente como CFA em suas narrativas e em sua vida. Talvez porque exista sempre alguma coisa ausente que nos atormenta, rememorando a frase já citada de Claudel. E “o ausente, lembra Olgária Matos, não se encontra no céu nem na terra – habita a estranheza de um lugar que é um entredeois” (apud PEIXOTO, 1996, p. 316), nesses entre-lugares de Caio e suas inquietas criaturas. Na crônica

---

<sup>105</sup> “Um vulto passa mancando atrás de mim” (2006, p. 32).

<sup>106</sup> “Há alguém parado na esquina. Parece um velho manco, metido num sobretudo xadrez preto e branco. Olha pra cima, para onde estou, mas não tenho tempo de me deter nele. Preciso encontrar K” (2006, p. 33).

<sup>107</sup> “Antes de entrar, percebo: o homem de sobretudo xadrez continua parado na esquina do Petit Maroc. Ao me ver, dá um passo à frente, e nesse movimento uma de suas pernas vacila um pouco, como se mancasse. Ele ergue o braço, parece que vai retirar o boné num cumprimento. Mas não espero que conclua o gesto” (2006, p. 37).

“Existe sempre alguma coisa ausente”, escrita em Paris<sup>108</sup>, em 1994, consta uma frase de Camille Claudel, que é “a epígrafe e síntese (quem sabe epitáfio, um dia) não só daquele texto [Bem longe de Marienbad], mas de todos os outros que escrevi até hoje. E do que não escrevi e vivo e viverei” (1996, p. 91).

Ausência que impulsiona também os viajantes de Caio a se deslocarem de algum local aos não lugares, sempre em busca de algo que falta, de um sentido existencial ou, como diz Dulce Veiga: “quero encontrar outra coisa”. Nesse vai e vem, Caio “desenha” sua rede/teia de aranha a partir do mapa do Passo, lançando cada vez mais novas linhas e inserindo a cidade imaginária nos espaços vazios das obras anteriores à criação do Passo, complementando a trajetória evolutiva. Ao interligá-las em diferentes graus e gêneros literários, e adicionando novas linhas dos não nascidos no Passo, retomamos o que apenas foi citado no *Check-ins: a performance* tem o formato de rede (ou leque), segundo Schechner. Optamos pela rede para aproximá-la da teia de aranha de Caio, que insere algo mais: o jogo. O jogo “é, intrinsecamente, parte da *performance* porque ele cria o ‘como se’, a arriscada atividade do fazer-criar” (LIGIÉRO, 2012, p. 93):

Jogar – fazendo algo que não “é não pra valer” – está, como ritual, no coração da *performance*. De fato, uma definição de *performance* pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo. [...]. O ritual tem seriedade, ele é o martelo da autoridade. O jogo é mais livre, mais permissivo – afrouxando precisamente aquelas áreas onde o ritual está pressionando, flexível onde o ritual é rígido. Para dizer em outras palavras: o comportamento restaurado tem a qualidade de não ser inteiramente “real” ou “sério”. O comportamento restaurado é condicional; ele pode ser revisto (LIGIÉRO, 2012, p. 91).

Conforme já sublinhamos, a realidade do ato de jogar é outra: maya e lila embaralham o real e a ilusão, o criador e a criatura, a realidade e a ficção. Maya-lila integram o comportamento restaurado da *performance* que permite rever e alterar o dito ou o já-escrito<sup>109</sup>, o que no caso de Caio, vem à tona quando lança novas linhas na extensa rede assimétrica. É como o lançar de dados nietzschiano preconizado por Ligiéro: “os deuses podem mudar as regras do jogo<sup>110</sup> a qualquer momento, e, portanto, nada é certo” (p. 95).

<sup>108</sup> Publicada em *O Estado de São Paulo* (30/04/1994) e no livro *Pequenas epifanias* (1996, pp. 90-92).

<sup>109</sup> Talvez daí venha a obsessão de Caio de reescrever suas obras já publicadas, não como deus do Olimpo, mas como o criador.

<sup>110</sup> São dois tipos do jogar: o primeiro se limita por regras. O segundo permite liberdade para as alterações (LIGIÉRO, 2012, p. 95).

Outras duas questões são essenciais: “O jogo é *performance* (quando é feito abertamente, em público)” e, como já dito, performativo quando é mais privado (LIGIÉRO, 2012, p. 96). E “nessa interioridade, o jogo é separável do ritual, que deve ser sempre encenado” (LIGIÉRO, 2012, p. 96). Ainda não de forma conclusiva, neste *Embarque I*, o jogo abreuliano parece ser o performativo. E, o da *performance*, talvez seja o coringa do nosso próximo embarque.

## II. Embarque II: em *performances*

Meu nome é Caio F.. Moro no segundo andar, mas nunca encontrei você nas escadas.  
(Caio Fernando Abreu)

Antes de verificar se o coringa do jogo que CFA estabelece em sua narrativa epistolar é mesmo o da *performance*, sobretudo, ao assumir diferentes nomes, assinaturas e/ou máscaras, como Caio F., objeto central deste *Embarque 2*, há questões a serem resolvidas: o que são o jogo e o jogar? Como, onde e quando ocorrem? Como se identificam? Há riscos e regras? Fantasiar e/ou sonhar acordado também é jogar? Qual a conexão entre o jogar e a arte e/ou criação? Joga-se trabalhando? O que o ato de jogar tem a ver com o ritual? Parecem simples, mas são questões complexas até para os mais experientes teóricos:

Se as dicotomias que dividem jogar de trabalhar, negócios sérios e ritual são muito rígidas e culturalmente limitadas; se é equivocado cercar o jogo da criança, separando-o do jogo adulto; se o jogo não tem de ser uma ação voluntária, nem divertida; se é caracterizado tanto pelo deslizar – perder-se no jogo – quanto pela reflexividade – a consciência de que se está jogando; se os estudos etológicos e semióticos afirmam que as funções do jogo incluem o aprendizado, regulação, hierarquia, exploração, criatividade e comunicação; se os psicanalistas relacionam jogar com fantasia, sonho e a expressão dos desejos; se o tempo-espço do jogo que proporciona o “entre” e o “como se” é a fonte das atividades culturais, inclusive das artes, ciências e religiões; se o jogo pode ser irracional, não racional e racional... podemos nós entendermos algo tão complexo? (LIGIÉRO, 2012, p. 95).

Se isso não bastasse, o próprio antropólogo situa outro impasse: como racionalizar tamanha complexidade tão escorregadia em um trabalho acadêmico? O pesquisador aposta que, se por um lado esta área exige “encontrar disciplina ou impô-la a um fenômeno aparentemente anárquico” (2012, p. 95), por outro, “essa tensão entre o ordenamento e o imprevisível – a regra da lei (humana ou outra) contra o lançar dos dados – é impossível de resolver” (2012, p. 95). Impossibilidade que ele sugere uma trilha: entender essa tensão como uma competição entre as duas formas de jogar, como já dito no *Embarque I*: uma limitada por regras e a outra mais solta, cujas regras, se existirem, podem ser alteradas, como Caio parece fazer.

“Jogar é uma atividade [...] que se estende por toda a vida” (LIGIÉRO, 2012, p. 95) não só dos humanos como dos animais irracionais. E não são



somente os artistas que se transformam em jogadores sem regras fixas: cientistas, pesquisadores da indústria e executivos “jogam” no trabalho, e esse jogar possibilita outras estratégias, hipóteses e cenários. Por que o jogo facilita a criação? Por criar “sua própria realidade múltipla, com fronteiras porosas e escorregadias”, o que permite “construções criativas do mundo, assim como mentiras, ilusões e enganos” (LIGIÉRO, 2012, p. 95). Por essa perspectiva há mais clareza para se entender como CFA joga com determinadas personagens, incluindo a “mentira” já mencionada da roqueira Márcia Felácio, a Márcia F.

Contudo, por implicar perigo físico e emocional, “os jogadores precisam se sentir seguros, procurando espaços e momentos especiais para o jogo” (LIGIÉRO, 2012, p. 96), para não correr riscos ou mal-entendidos. Aparentemente é a estratégia de CFA quando joga como Caio F., este que também se transforma em Marilene. Caio criou Caio F. num espaço-tempo “específico” ou “especial”: anos 1980 e, segundo Moriconi, justamente para criar “jogos entre essa assinatura e a de Christiane F., a adolescente alemã cujas experiências são relatadas no livro *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída*”<sup>111</sup> (2002, p. 53, nota de rodapé).

Ao ler as cartas, observa-se que os envios de Caio F. são destinados a um seleto grupo de amigos que, certamente, decodificariam o jogo, ou seja, com certa margem de “segurança” para o receptor compreender a mensagem. Verifica-se, por exemplo, que os pais Zaél e Nair receberam a maioria das cartas assinadas por “Caio”. Na coletânea de 2002, há apenas uma de Caio F. aos pais, de Berlim, de 7 de junho de 1993 (2002, p. 266-267), possivelmente porque após uma década da criação, esse nome já fazia parte do círculo de amigos, da família e do próprio escritor<sup>112</sup>. O mesmo exemplo ocorre com uma

---

<sup>111</sup> Publicado em 1978, pelos jornalistas Kai Hermann e Horst Rieck, a partir de depoimentos de Christiane F., o livro virou *best-seller* em diferentes países, incluindo o Brasil, e escandalizou os moralistas. Foram mais de 45 edições só no Brasil, que vendem até hoje. Em 1981, foi adaptado para o cinema, com trilha sonora de David Bowie, ampliando ainda mais o sucesso do título. Em 2013, aos 52 anos, Christiane F. (Felschrirow) lança a continuação de seus relatos em *Christiane F., minha segunda vida*, em coautoria com Sonja Vukovic, outro sucesso mercadológico. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/por-onde-anda-christiane-f-ectphakztuzdi5i5joxj9dfy>.

<sup>112</sup> Na exposição “Caio Fernando Abreu: doces memórias”, realizada entre 2 de julho e 13 de setembro de 2014, no Centro Cultural Érico Veríssimo, em Porto Alegre, constava outro exemplo: um cartão postal assinado por Caio F. enviado aos pais de Lisboa, em 4 de fevereiro de 1994. A mostra teve curadoria de Márcia de Abreu, irmã do escritor.

única missiva de Caio F. destinada à irmã, Cláudia, escrita em Saint-Nazaire (21 de dezembro de 1992), em oposição a outras de Caio.

No ato de jogar, CFA também deixa transparecer certo estado de humor<sup>113</sup>, outra das características desse tipo de atuação:

Se o jogo é uma “coisa”, um gênero, um item da cultura que pode ser separado e descrito, jogar é um estado de humor, uma atividade e um comportamento incorporado inseparável dos jogadores. O jogar se estabelece na forma de atos de jogo (*play acts*)<sup>114</sup> – módulos distintos de comportamento que enviam a mensagem “isso é jogo” (LIGIÉRO, 2012, p. 96).

Estado de humor que não cessa de jogar de forma livre e solta, ao contrário de modalidades como o pôquer, o futebol, dentre tantos outros, com regras rígidas. Como jogador, Caio não envia mensagens explícitas avisando: “isso é um jogo”. O receptor/leitor cumpre essa função ao estabelecer relações intra e intertextuais, e ao preencher outras lacunas.

Na introdução da seleta epistolar de 2002, Moriconi assinala que “as cartas fazem parte do mesmo processo de vida se fazendo na escrita, enunciação e enunciado condicionando-se mutuamente, escrita alimentando-se de vida” (2002, p. 15). Explicita que concebeu a publicação para “recuperar o romance fragmentado *de uma vida*” (2002, p. 16, *itálico nosso*), não *da vida* (biografia). Romance *de vida* explicado por Barthes como:

O princípio novo que permite essa nova escrita (a escrita de vida) = a divisão, a fragmentação, ou até mesmo a pulverização do sujeito. [...] Essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida. [...] Escrita de Vida = quanto mais a escrita e a vida se fragmentam (não buscam unificar-se abusivamente), mais cada fragmento é homogêneo (2005, p. 172-173).

Portanto, esse processo de fragmentação reúne uma pluralidade de “eus-outros” assumidos pelo sujeito. Por esse ângulo da escrita de si e/ou do

<sup>113</sup> “Estou te devolvendo a bicha olímpica. A bigoduda se esbaldou pelas tórridas brasílicas. A paulicéia está queimando de calor”. [...] “A bigoduda está mais esbelta e bronzeada. Subiu morros, varou serras, trepou em coqueiros, correu milhas, pulou córregos, jogou petecas, deu braçadas no mar. Está preparada para ser miss nas próximas Olimpíadas” (ABREU, 2002, p. 176).

<sup>114</sup> “Ações de jogo: a unidade física básica de jogar. Apesar de não ser fácil distinguir jogo (*play*) de *game*, pode-se dizer que, em geral, os *games* são mais estruturados que os jogos. *Games* são limitados por regras, acontecem em espaços previamente designados (que vão desde estádios até mesas de baralho), têm objetivos definidos e envolvem jogadores claramente marcados (algumas vezes, com uniformes). O jogo pode se dar em qualquer lugar e a qualquer momento, envolvendo qualquer quantidade de jogadores, que podem cumprir ou, inesperadamente, mudar as regras” (LIGIÉRO, p. 96, rodapé).

outro, verificaremos também como Caio F. movimenta-se num eterno retorno não só na narrativa epistolar como em crônicas, deslocando-se da primeira para a segunda e/ou terceira pessoa ou vice-versa. Certamente este e outros sejam mais do que meros nomes próprios que “se transformam em personagens do teatro mental de Caio. Toda carta é uma encenação<sup>115</sup>, a própria sinceridade na carta é uma encenação” (MORICONI, 2002, p. 19).

Se Caio F. (que poderia à primeira vista ter analogia com F. de Fernando) – é mais do que uma mera assinatura – tende a ser um dos artifícios de CFA para jogar, atuando como sujeito da *performance*, estratégia para desdobrar-se em outros “eus”. Com a criação de diferentes nomes/assinaturas cria máscaras, *personae* de si. Afinal, “como não falar de si próprio? Mas também como fazê-lo sem se deixar inventar pelo outro<sup>116</sup>?” (DERRIDA apud NASCIMENTO, 2001, p. 310). É que “a ética dessa escrita se define em sua relação para com o outro, como reinvenção de si, de si próprio como um outro singular, autodiferido, com todos os seus outros possíveis, e mais além” (NASCIMENTO, 2001, p. 310).

Outros e aléns registrados pelo escritor gaúcho na ambiguidade de estar e não estar em suas criações, por dificuldade até de “viver ao vivo”:

O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável. Você me dizia “que diferença entre você e um livro seu”. Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos (2002, p. 141).

Tão estranhos que, no caso das missivas<sup>117</sup>, podem ser assinados não só pelo nome próprio, como por outras assinaturas: “Koio” (2002, p. 391), Caio, o Fernando Abreu ou, como já dito, por Caio F. ou Marilene. Antes de desembaralhar o jogo de nomes e assinaturas de CFA, lancemos alguns fundamentos teóricos sobre a subjetividade de si e do outro (alter) que envolvem o nome próprio e a assinatura.

<sup>115</sup> Para Barthes, encenar quer dizer: “escalonar suportes, dispersar papéis, estabelecer níveis e, no final das contas, fazer da ribalta uma barra incerta” (2003, p. 121).

<sup>116</sup> [...] “Mas se um dia devesse contar a minha história, nada nesse relato [*récit*] começaria a falar da própria coisa se não se deparasse com este fato: ainda não pude, por falta de competência ou de auto-autorização, falar do meu nascimento, como se diz, me teria dado de mais próximo: o Judeu, o Árabe” (DERRIDA apud NASCIMENTO, 2001, p. 310).

<sup>117</sup> “A ausência tanto do remetente como do destinatário no ato de escrever uma carta – neste sentido, a diferença entre escrever-se uma carta a alguém seria mínima frente à “estrutura” da ausência que solapa o ideal de presença de todo querer dizer” (LOBO, 2007, p. 415).

## II.1 Envios teóricos

Lastimo que você não confie muito na minha assinatura, com o pretexto de que *seríamos vários*.  
(Jacques Derrida)

É curioso como Derrida assina seus “Envios” de *O cartão-postal*: de Sócrates a Freud e além: [...] “eu assumo *sinceramente* a responsabilidade destes envios, do que lhes resta mais, e que para me reconciliar com você eu os assino aqui com o meu próprio nome, Jacques Derrida”. Data: “7 de setembro de 1979” (2007, p. 12, itálico nosso). Porém, na nota de rodapé, adverte:

Lastimo que você não confie muito na minha assinatura, com o pretexto de que *seríamos vários*. É verdade, mas não digo isso para engrandecer-me com uma autoridade suplementar. Menos ainda para inquietar, eu sei o que isto custa. Você tem razão, *somos provavelmente vários*, e eu não sou tão só como digo às vezes quando a lástima me é arrancada ou quando me esforço ainda em seduzi-la (DERRIDA, 2007, p. 12, itálicos nossos).

Assinar por vários de si e não ao idêntico a si remete não só ao romance *de vida* (BARTHES) como aponta uma relação ao preceito derridiano de que o nome próprio, estranhamente, é desde sempre impróprio, por estar em “constante movimento de não identidade a si”, segundo Andreia Carvalho em *Contra-assinatura da língua escrita e singularidade em Jaques Derrida*, dissertação de mestrado da Universidade de Coimbra (2012, p. 89).

Explica-se: assim como a língua materna, todo nome próprio é uma herança<sup>118</sup> recebida de outro. Ninguém escolhe o seu nome: alguém elege e

<sup>118</sup> Em seu diálogo com Elisabeth Roudinesco em *De que amanhã... Diálogos* (2004), Derrida explicita: “Sempre me reconheci, quer tratasse da vida ou do trabalho do pensamento, na figura do herdeiro – e cada vez mais, e de maneira cada vez mais assumida, às vezes feliz. Ao me explicar de maneira insistente com esse conceito ou com essa figura do legatário, cheguei a pensar que, longe do conforto seguro que se associa um pouco rápido demais a essa palavra, o herdeiro devia sempre responder a uma espécie dupla de injunção a uma designação [assignment] contraditória: é preciso primeiro saber e saber *reafirmar* o que vem “antes de nós”, e que portanto recebemos antes mesmo de escolhê-lo, e nos comportar sob esse aspecto como sujeito livre. Ora, é preciso (e este é *preciso* está inscrito diretamente na herança recebida) é preciso fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer inapropriável, quer se trate aliás de memória filosófica, da precedência de uma língua, de uma cultura ou da filiação em geral. Reafirmar, o que significa isso? Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva. Não escolhi-la (pois o que caracteriza a herança é primeiramente que não é escolhida, sendo que ela nos elege violentamente), mas escolher mantê-la viva. A vida, no fundo, o ser-em-vida, isso talvez se defina por essa tensão interna da herança, por essa reinterpretção do dado do dom até

doa a outro. Esse ato de doação é questionado pelo próprio Derrida, relacionando-o ao performativo: “A doação do nome não é o performativo por excelência? Mas também o que acontece ao nomeado, ao nomeável para além de todo o domínio performativo, para além de todo o poder?” (apud CARVALHO, 2012, p. 89-90).

Seguindo a perspectiva de Carvalho, ao assumir “o ato de nomeação” como “herança ou dom recebido” entra em cena simultaneamente tanto “a passividade de uma singularidade” ao que lhe é mais próprio – o seu nome – quanto “a desconstrução da noção de nome próprio enquanto propriedade autônoma” ou como marca de “poder próprio” (2012, p. 90). Essa desconstrução<sup>119</sup> segue um movimento incessante e relaciona-se ao registro do “enlutado”, abrindo o elo entre o nome e quem o recebe e o assume. Porém, assinala a pesquisadora, é na grafia que ocorre uma “indecidibilidade do nome próprio, da assinatura e da própria escrita”, formando uma ligação com o “luto triunfal”:

Na afirmação da assinatura (eu digo sim, eu aceito, eu digo sim à natureza) há já renúncia: a renúncia está no coração do triunfo. Assinar é afirmar de modo orgulhoso, e triunfante, qualquer coisa de que já se faz o seu luto: o triunfo é um momento de luto (DERRIDA apud CARVALHO, 2012, p. 91).

Primeiro, porque o nome sobrevive à morte<sup>120</sup> do nomeado e atrela-se a uma “singular demarcação entre o nome” e o seu portador. Segundo, há uma

---

mesmo da filiação. Essa reafirmação, que ao mesmo tempo continua e interrompe, no mínimo se assemelha a uma seleção, a uma decisão. A sua *como* a do outro: assinatura contra assinatura” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 12-13, itálicos dos autores).

<sup>119</sup> “Utilizado pela primeira vez por Jacques Derrida em 1967 na *Gramatologia*, o termo desconstrução foi tomado da arquitetura. Significa a composição ou decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente (“isso se desconstrói”), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico ou dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes. A desconstrução é “o que acontece”, aquilo acerca de que não sabemos se chegará a seu destino etc. Jacques Derrida lhe confere igualmente um uso gramatical: o termo designa então uma desorganização da construção das palavras numa frase” [...] (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 9, nota de rodapé).

<sup>120</sup> O nome “sobrevive e ultrapassa ao nomeado, para além do momento de sua inscrição, após a sua morte. Ele não ressuscita nenhum passado mas já promete, no ato em que se nomeia” (AMARAL, 2000, p. 32) que, “ao instante da morte, ele permanece”, e o nomeado “jamais responderá ele mesmo senão através da nossa memória” (DERRIDA apud AMARAL, 2000, p. 32). Por isso, explica a pesquisadora, “o nome próprio é uma memória do futuro, de algo que virá e portanto será passado que ainda não foi presente. Lá ainda, alguém dirá o nome novamente, em memória de. Ter um nome é suportar essa possibilidade de repetição no futuro, referindo-se a um passado ainda não presente, e no qual se sabe que aquele que carrega o

“enxertia<sup>121</sup>” (enxertos, restos, fragmentos de outros nomes no próprio nome) que provoca – na assinatura – o que Derrida chama de “efeito de *glas*”. O que é isso? É o que forma “uma rede de mais de um nome”, mas sem “qualquer tipo de ‘fidelização’ a uma referência nominal absoluta” (CARVALHO, 2012, p. 91).

A “enxertia” possibilita a estrutura em si do nome próprio, mas apresenta uma contradição: quando o nome é pronunciado repetidamente (movimento da iterabilidade<sup>122</sup>), apaga-se a sua singularidade do ato da nomeação: “O nome é a apelação de uma singularidade mas também, na possibilidade de repetir esta apelação, é o apagamento dessa singularidade” (DERRIDA apud CARVALHO, 2012, p. 91), porque se fragmenta numa tradução universal, num “devir comum”.

Nota-se, então, que a própria constituição do nome próprio atrela-se mais ao *alter* do que a si, já que é doado por outro num gesto de *performance*. E o que acontece quando o já nomeado, no caso Caio Fernando Abreu, doa (a um outro de si) parte de seu nome (Caio) enxertando-o ao F. de outro portador (Christiane F.)? Também não seria um gesto de um jogo de *performance*? O que transparece é que, além de doar ao outro de si parte da herança recebida (Caio), CFA apropria-se da enxertia de outro nome para reinventar-se ou reinscrever-se em outro de si. Será que quando Caio F. entra em movimento da iterabilidade também se conecta à reiterabilidade da *performance* já citada no *Chek-in*? Deixemos, por ora, esta questão em suspenso para tentar dar conta, primeiro, das diferenças básicas entre a assinatura de um nome próprio, do autor e da função-autor.

---

nome estará ausente e que quando isso ocorrer esse passado será o próprio presente feito da presença de quem cita e da ausência de quem é citado” (AMARAL, 2000, p. 32). Em *O animal que nada sou*, Derrida complementa: “Receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal e mesmo sentir-se morrer. Já morto por estar prometido à morte, morrendo” (2002, p. 43).

<sup>121</sup> “Uma enxertia não sobrevém ao próprio. Este começa por aí a encontrar o seu brilho: o seu aparecer ou a sua eclosão, mas também a sua fragmentação”. (DERRIDA apud CARVALHO, 2012, p. 91).

<sup>122</sup> “É a propriedade do repetível, mas não o repetível daquilo que aparece francamente como o ‘mesmo’, a mesmidade de significado” (PINTO, 2009, p. 105). Essa repetição não tem referente, significado ou intenção e “essa ausência é o vácuo da repetição, a *différance*” (PINTO, 2009, p. 105), neologismo intraduzível, criado por Derrida, considerado por ele (dentre outras) como uma “modificação ontológica da metafísica da presença” (PINTO, 2009, p. 105).

No primeiro caso, conforme Derrida, a assinatura aponta o rastro<sup>123</sup>, a “pegada” de “alguém”, mas apenas como promessa da existência de um passado, formando um jogo de ausência-presença:

Por definição, uma assinatura escrita implica a não presença atual ou empírica do signatário, mas, dir-se-á, marca também, retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora geral, na forma transcendental da permanência. Esta permanência geral está de algum modo inscrita, pregada na pontualidade presente, sempre evidente e singular, da forma de assinatura. É essa a originalidade enigmática de qualquer rubrica. Para que a ligação à fonte se produza, é necessário portanto que se retenha a singularidade absoluta de um acontecimento de assinatura e de uma forma de assinatura: a reprodutibilidade pura de um acontecimento puro (DERRIDA, 1991, p. 371).

Entretanto, o filósofo adverte: “para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável, deve poder separar-se da intenção presente e singular da sua produção. É a sua mesmidade que, ao alterar a sua identidade e a sua singularidade, lhe divide o cunho” (DERRIDA, 1991, p. 371).

E o nome como autor? Uma pista se abriu com a já citada assinatura de Derrida em seus “Envios” em que o seu próprio nome inscreve-se como autor da abertura de um de seus livros. Reiteramos a já citada epígrafe: “Lastimo que você não confie muito na minha assinatura, com o pretexto de que *seríamos vários*”, portanto, trata-se de uma pluralidade de “eus”.

O professor Evando Nascimento explicita que o filósofo concebe a assinatura autoral em três níveis: função-autor; “sujeito-autor”; e “assinatura geral” ou “assinatura da assinatura”. A primeira está ligada ao preceito de Foucault:

[...] a simples transcrição autobiográfica do nome próprio ou do nome do autor, constituindo o campo histórico do que Foucault definiu como função-autor<sup>124</sup>. Porém, nem nesse nível a passagem do nome próprio, como suposta referência ao indivíduo, para a inscrição autobiográfica é sem mediações. O que seria o nome próprio deveria, em princípio, manter-se fora de uma língua natural qualquer, como

<sup>123</sup> “O rastro não é uma presença, mas o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia, ele não tem propriamente lugar, o apagamento pertence a sua estrutura” [...]. “O presente torna-se signo, signo do signo, rastro do rastro. Ele não é mais aquilo que para em última instância reenvia todo reenvio. Torna-se uma função, uma estrutura de reenvio generalizado. É rastro e rastro do apagamento do rastro” (DERRIDA, 1991, p. 58).

<sup>124</sup> “A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2001, p. 279-280).

simples indicação empírica da individualidade. No entanto, ao ser citado [...] o nome entra de imediato no circuito iterativo; torna-se marca significativa, arbitrária e motivada como qualquer outra (NASCIMENTO, 2001, p. 307-308).

O segundo nível, aquele que detém as características pessoais do sujeito autor, implica o estilo: [...] “a assinatura se faz através daquilo que se poderia identificar como as características pessoais de um sujeito-autor. O valor tradicional de estilo corresponderia a essa “metáfora banal e confusa” da função, anterior da assinatura” (NASCIMENTO, 2001, p. 308).

O terceiro nível é considerado por Nascimento como o “mais complicado” e “interessante”, chamado também de “contra-assinatura”:

Derrida chama o terceiro nível, o mais complicado, e por isso mesmo mais interessante – “assinatura geral” ou “assinatura da assinatura” –, e corresponde a função da contra-assinatura, não mais como ato puramente consciente de um indivíduo mas como possibilidade da própria escrita, ou de uma literatura, auto-afirmativa supostamente determinada por um sujeito idêntico a si próprio, mas ligado desde sempre ao movimento geral de iterabilidade da marca, como função da leitura-escrita, da contra-assinatura, portanto – implica a afirmação da alteridade (*hétéros*) a partir do mesmo (*autós*). (NASCIMENTO, 2001, p. 308, itálicos do autor).

Nota-se que, nos três níveis, a assinatura do autor não significa um sujeito idêntico a si mesmo e que a contra-assinatura vai além e envolve a leitura-escrita, implicando a alteridade a partir do mesmo. Conforme Haddock Lobo em sua tese de doutorado (2007) sobre Derrida, “uma única assinatura” mesmo datada e impressa na capa de um livro ou em um texto “nunca é suficiente. Sempre se precisa de uma contra-assinatura também explícita ou implícita”. O que isso significa? “Como todo contrato, o autor do texto compromete o leitor no pacto da leitura que, simplesmente ao ler, contra-assina a assinatura do autor” (LOBO, 2007, p. 30). Por isso, “segue-se que uma contra-assinatura só é uma assinatura se reclamar ou prometer uma contra-assinatura” (LOBO, 2007, p. 30).

Por isso, o pesquisador esclarece que também contra-assina a obra de Derrida em sua tese, uma vez que “minha assinatura *já* está contaminada por essa alteridade, já é de alguma maneira assinatura do outro” (LOBO, 2007, p. 31, itálico do autor). Certamente, também é o que fazemos: contra-assinamos a obra de CFA.



Antes, porém, retomemos Foucault. Em “O que é um autor?”, ele acentua que, por ser um nome próprio, o nome do autor apresenta os mesmos problemas e não há “uma referência pura e simples” ao se relacionar um e outro, já que existem “outras funções além das indicativas” (2001, p. 272). Para ele, “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira” (2001, p. 272). As diferenças estão relacionadas a:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.), ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória: tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles extrair alguns, apô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...] mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso [...] (FOUCAULT, 2001, p. 273-274).

Mais: “o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu” (FOUCAULT, 2001, p. 274), ou seja, também está ligado mais ao alter do que a si mesmo.

A questão torna-se mais complexa na função autor, já que ela “é efetuada na própria cisão [do lado do autor como escritor real e do locutor fictício] – nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 2001, p. 279). Por quê? Justamente por causa da pluralidade de egos em todos os discursos que contenham essa função.

O filósofo exemplifica essa divisão com um tratado de matemática: o ego do prefácio e o “eu” que realiza as demonstrações e comprova as conclusões são diferentes do “eu” que deduz o quanto tal tratado é importante. O primeiro “eu remete a um indivíduo sem equivalente que, em um lugar e em um tempo determinado, concluiu um certo trabalho”; o segundo “designa um plano e um momento de demonstração” que qualquer pessoa poderia ocupar, seguindo a mesma perspectiva do trabalho; o terceiro seria “aquele que fala para dizer o sentido do trabalho” [...] “e se situa no campo dos discursos matemáticos já existentes” ou que virão (FOUCAULT, 2001, p. 279). Porém, adverte:

A função autor não está assegurada por um desses egos (o primeiro) à custa dos dois outros, que não seriam mais do que o desdobramento deles. É preciso dizer, pelo contrário, que, em tais

discursos, a função autor atua de tal forma que dá lugar à dispersão desses três egos simultâneos (FOUCAULT, 2001, p. 279).

Nota-se, então, que o nome próprio, o nome do autor e a função autor atrelam-se a uma diversidade de outros eus, nunca idênticos a si. Entretanto, nenhuma dessas três classificações soluciona o caso Caio F. até porque não se limita a nenhum dos três casos. Retomemos, então, a hipótese de que pode ser um jogo de um duplo gesto performativo: ao (re)nomear o nome já herdado (de outro gesto performativo), há junção de outra apropriação por enxertia, o F. de Christiane. Ao concretizar esse novo ato de nomeação, duplica-se o gesto performativo num reinventar-se, duplicar-se em outro nome/máscara: Caio F. Tentemos, pois, desembaralhar Caio F. e outras assinaturas/máscaras.

## II.2a. Envios: de “Koio”, Caio e outros

Entre Koyo e Caio não vai muita diferença, não?  
(Koio)

Há temas e linguagens em comum tanto em Caio quanto em Caio Fernando Abreu, Caio F., Marilene, “Koio” e Caio, o Fernando Abreu que embaralham ainda mais o jogo de máscaras por aparentar somente um de si e não vários de si. Que temas são esses? Em síntese, a própria produção literária ou jornalística (esta sempre em detrimento daquela por necessidade de sobrevivência), os “medos financeiros”, algo como uma panorâmica de estilos de vida alternativos de sua geração (a contracultura, os movimentos hippie, punk, pop); as viagens lisérgicas, a onda da macrobiótica e do misticismo são apenas exemplos.

Há ainda um amplo e enriquecedor painel da produção cultural e artística da época, incluindo a literatura e seu novo “boom”<sup>125</sup> brasileiro. A repressão militar também está presente, sobretudo nos anos 1960-70. A partir da década de 1980, surgem o temor e o estigma que a Aids provocou nos *gays*

---

<sup>125</sup> Foi “marcado pelo surgimento de toda uma nova geração de ficcionistas, que naquele momento se dedicavam sobretudo ao conto e travam conhecimento e se reconheciam através de intensa correspondência e de leitura mútua em publicações literárias” [...] “É quando começam os círculos de leitura no país, com os autores indo ao encontro do público leitor, no contato direto principalmente com os estudantes de 2º grau e das universidades” (MORICONI, 2002, nota de rodapé, p. 477).

e todo o preconceito social ligado à “peste gay” e, na década posterior, o diagnóstico: HIV positivo. Nas cartas também estão o ir e vir das tantas viagens do escritor gaúcho.

Do ponto de vista cronológico<sup>126</sup>, o jogo de outras assinaturas/máscaras inicia-se com “Koio” (10 de novembro de 1969, enviada do Rio) em missiva destinada à escritora Hilda Hilst. Porém, na primeira parte quem assina é “Caio”. Este divide, por exemplo, a alegria pela conquista do prêmio Fernando Chinaglia [*Inventário do irremediável*, publicado em 1970] que “soube através de um telegrama” enviado, de Porto Alegre, no dia anterior por sua mãe Nair:

Fiquei felicíssimo. Hoje fui na [sic] União Brasileira de Escritores: tirei realmente o primeiro lugar, ganharei um milhão, a serem [sic] entregues no começo de dezembro, numa solenidade, o livro será publicado o ano que vem, mais ou menos em março. Parece que ganhei por causa da “força e atualidade dos contos” [...]

Ganhei também um segundo ou terceiro lugar, ainda não sei bem, naquele prêmio Henry Muller, da Editora Record. O prêmio é em livros, mas parece que eles vão publicar uma antologia com os premiados. O meu conto é *O ovo*.

Soube também que aquela antologia de P. Alegre sai em dezembro<sup>127</sup>. Como vê, estou entrando na engrenagem (2002, p. 387).

Após a assinatura (Caio) e o PS<sup>128</sup>, consta: “Rio – Sábado”: [...] “Ficamos felicíssimos com o seu prêmio” [Anchieta, pela peça “O verdugo”]. “É o começo da glória, o reconhecimento que há tanto tempo você espera e merece”. [...] E encerra:

[...] Achei interessantíssima a ideia da novela – entre Koyo e Caio não vai muita diferença, não? Ai o subconsciente (2002, p. 390).

[...] *A visita*<sup>129</sup> saiu todo cortado no *Estado*. Cortaram a palavra “esperma”, além dos trechos onde eu falava discretamente que os filhos de Valentina tinham relações com os homens e com os animais. O meu prêmio foi noticiado amplamente em todos os jornais do Rio. [...]

Estou sem dinheiro nenhum. Nenhum mesmo [...] (2002, p. 390).

[...]

O Rio de Janeiro continua lindo. Abraços para todos. Um grande beijo do seu,

“Koio” (2002, p. 391)

<sup>126</sup> A referência, aqui, limita-se à coletânea das cartas organizada por Moriconi (2002).

<sup>127</sup> “Trata-se da antologia *Roda de fogo*, organizada por Carlos Jorge Appel e publicada por sua editora, a Movimento. No mesmo ano, 1970, pela mesma editora saíria a primeira edição de *Inventário do irremediável*. (MORICONI, 2002, p. 387, nota de rodapé).

<sup>128</sup> Abreviação de *Post Scriptum* (em latim) ou pós-escrito (em português). Em carta de “Gay Port”, de 21 de junho de 1979, Caio revela em PS: “Adoro PSs: às vezes o PS é tudo numa carta”. [...] (2002, p. 515).

<sup>129</sup> O conto foi premiado em 1972. Ver em *Diário de bordo*.

Constata-se, portanto, que “Koio” não se restringe à aparente questão fonética (Caio/K-o-io), já que a pista aberta é a identificação com Koyo, um dos personagens de “Floema” (conto do livro *Fluxo-Floema*<sup>130</sup>), da própria Hilst, “ser” em constante questionamento existencial e ávido por respostas: “se eu resolver que a minha vida é pergunta e palavra, se eu resolver dizer e perguntar até o sempre, para que a vida faça a própria casa em mim” [...] (HILST, 2003, p. 238).

Além de se identificar com a personagem hilstiana, o gesto de eleger o nome do outro para si traz outra questão: parece haver uma enxertia na substituição do “y” pelo “i” para aproximar “Koio” de Caio. Salienta-se ainda o já dito por Schechner (no livro organizado por Ligiéro) – de que o jogador deve se sentir seguro até para não ser mal interpretado. Talvez, por isso, haja apenas uma única carta de “Koio” na seleta de 2002 e dirigida exclusivamente à criadora de Koyo naquele oportuno momento.

Quanto ao fragmento de “A visita”, ao associá-lo à nota introdutória do conto publicado posteriormente em *Ovelhas negras*, descobre-se que foi escrito na Casa do Sol, de Hilst<sup>131</sup>:

Este é meu tributo à moda do realismo-mágico latino-americano. Escrita em 1969, na Casa do Sol de Hilda Hilst, entre Campinas e Jaú, onde eu estava escondido do Dops, “A visita” nasceu das leituras que fazíamos de Carlos Fuentes, Juan Rulfo e principalmente García Márquez (2002, p. 55).

Estar “escondido do Dops”, o temido Departamento de Ordem Política e Social, remete novamente à repressão militar, desta vez, um ano após a instituição do AI-5<sup>132</sup> e o conseqüente alastramento da censura. Portanto, os cortes de “A visita” relatados na carta fazem parte daquele sombrio contexto histórico. Anos depois, a supressão da palavra “esperma” foi reinscrita em *Ovelhas negras*<sup>133</sup>. O narrador revela sobre a personagem Valentina:

[...] Bebeu daquele líquido, água, **esperma**, leite. Depois deixou a cabeça pender entre as samambaias e avencas tramadas nas begônias, os cabelos confundiram-se na poeira das plantas, o corpo

<sup>130</sup> No livro, Hilst também dedica o conto “Lázaro” a Caio Fernando Abreu (2003, p. 110).

<sup>131</sup> Verifica-se que a relação do escritor com Hilda Hilst não foi passageira, assim como as idas e vindas da e para a Casa do Sol.

<sup>132</sup> O Ato Institucional nº 5 foi instituído em 13 de dezembro de 1968 e assinado pelo general Costa e Silva. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm).

<sup>133</sup> Em *Ovelhas negras*, o conto está dedicado a Dante Casarini, na época, escultor-companheiro de Hilda, que também morava na Casa do Sol e, certamente, deve ter participado das leituras sobre os citados escritores latinos.

foi rodando lento e oscilou precário até encontrar o frescor do chão dos tijolos. Deixou que tudo acontecesse sem um grito, sem espanto. E quando finalmente sentiu-se protegida e úmida, e limpa e sorridente outra vez, e confortável e em paz, deixou que seus movimentos se espaçassem, suspirou e morreu (2002a, p. 63. Grifo nosso).

Rememorando: os sombrios tempos da repressão militar percorrem outras missivas ao longo do período da ditadura militar. Somente como exemplo, em 1 de setembro de 1977, portanto, 11 anos depois do envio da citada carta à Hilst, “Caio” escreve para o escritor Luiz Fernando Emediato<sup>134</sup>:

[...] Minha vida tá toda errada. Bodes<sup>135</sup> em vários níveis, às vezes me sinto bombardeado de não sei o quê: em casa, no trabalho, afetivamente, financeiramente. Poucas vezes a barra esteve tão pesada. No país, é isso que você vê. Cada vez pior. Ai, Emediato, pra onde a gente tá indo? Prenderam gente, a paranoia tá à solta por aqui. *Y otras – muchas – cosas más*. Em compensação, tenho trabalho – escrito – muito. Talvez por fuga? Não sei, acho que não – porque a realidade dos meus textos é tão ou mais (?) terrível do que o real dia-a-dia (2002, p. 489).

Caio reafirma o ponto de vista sobre a “realidade” de sua produção até os anos 1990, só para lembrar o já dito por CFA no *Embarque I*: “a realidade que Dulce mostra é aterrorizante e louca. É um espelho talvez nítido demais do Brasil” (1997, p. 109).

## I. 2b. Encomendas aromáticas & morangos

Vai um cheirinho de alecrim e muito carinho.  
Seu,  
(Caio, o Fernando Abreu)

A epígrafe é a despedida da epístola enviada à “Levíssima”<sup>136</sup>, de “Sampa, 15.02.82”, solicitando uma resenha<sup>137</sup> de “40 linhas de 70 toques,

<sup>134</sup> Na mesma missiva, Caio anuncia: “Tô escrevendo na redação – quase 10 da manhã. Não dormi direito de noite (insônias) e vou hoje à tarde pra Caxias do Sul, lançamento do [O] *Ovo [apunhalado]* (tão antigo) & papos (que cansaço) com estudantes. Estou todo doído” (2002, p. 489).

<sup>135</sup> Gíria da época ligada ao sentido negativo.

<sup>136</sup> Em nota de rodapé, Moriconi explica que “Levinha” e “Levíssima” são apelidos que vêm dos “42 quilos que Maria Adelaide pesava quando CFA a conheceu. Conforme Maria Adelaide, em “Quase prefácio”, de *Pequenas epifanias*: “Ele me deu um apelido – Levinha – e pelo qual me chamou até o fim” (AMARAL. In: ABREU, 1996, p. 9).

<sup>137</sup> A resenha era sobre *Inferno*, de Strindberg, dramaturgo sueco (MORICONI, 2002, p. 36).

portanto duas laudas”<sup>138</sup> para o periódico literário *Leia Livros*, do qual CFA foi editor (de novembro de 1981 a junho de 1982). É a única referência de Caio, o Fernando Abreu<sup>139</sup>, na coletânea de 2002. Sem a rigidez de alguns editores, diz: “Claaaro que pode ser duas e meia [laudas]. Espero que te guste”. Mais:

[...]

Esqueci de te falar ontem que vi o *Bastidores*, tava lá em Campinas, chez Hilda Hilst. Gostamos mucho. Guria, como tu é segura, chê! Parece que nunca fez outra coisa na vida a não ser dar entrevistas na tevê. Maravilha.

Uma novidade boa: meus *Morangos mofados* tão saindo mês que vem (o das noivas, maio). Aguarde breve convite para ti-ti-ti de lançamento. [...] (2002, p. 36).

Constata-se que nessa face prevalece novamente a enxertia do nome próprio, com o acréscimo do artigo definido (no singular), cuja renomeação parece dar um toque de nobreza: Caio, o Fernando Abreu. Assim como em outras assinaturas/máscaras, mantém o corriqueiro linguajar gauchesco (guria, chê, tu) bem-humorado, mescla palavras em espanhol da fronteira gaúcho-argentina, conforme detalharemos em outras *personae*. Ele confirma outra “novidade boa”: a colheita dos bons frutos de sua produção literária, com o lançamento de *Morangos mofados*.

Ao retroceder na cronologia (três anos), descobre-se que há uma imbricação ou embaralhamento de máscaras, já que “Caio” (e não mais CFA) é quem encena o processo criativo do conto-título “Morangos mofados”, em carta a “Zezim” (Porto, 22. 12. 79):

Fiquei completamente cego enquanto escrevia, a personagem (um publicitário, ex-hippie, que cisma que tem câncer na alma ou uma lesão no cérebro provocada por excessos de drogas, em velhos carnavais, e o sintoma – real – é um persistente gosto de morangos mofados na boca) tomou o freio nos dentes e se recusou a morrer ou a enlouquecer no fim. Tem um fim lindo, positivo, alegre. Eu fiquei besta. O fim se meteu no texto e não deixou que eu interferisse. Tão estranho. Às vezes penso que, quando escrevo, sou apenas um canal transmissor, digamos assim, entre duas coisas totalmente alheias a mim [...]. Um canal transmissor com um certo poder [...] (2002, p. 520).

Assim como ocorreu com a roqueira Márcia, de *Onde andaré Dulce Veiga?*, “Caio” perde o controle da própria criação: ficou “cego” no ato da

<sup>138</sup> No período pré-informático, as redações de mídia impressa usavam laudas padronizadas para as máquinas de escrever, com margens delimitadas para não se ultrapassar a quantidade de toques que, hoje, correspondem aos caracteres de aplicativos, como o Word.

<sup>139</sup> No documentário *Para sempre teu, Caio F.*, de Candé Salles, há um *take* de outra carta de Caio (o Fernando Abreu).

escrita, “o fim se meteu no texto” e não foi possível interferir. A sensação de ser “um canal transmissor entre duas coisas alheias a mim” conecta-se à ausência do (auto)referente. E sem referente “não há também o querer dizer intencional do sujeito, nem a possibilidade da noção de (auto)constituição deste mesmo sujeito” (Derrida apud CARVALHO, 2012, p. 41), o que aproxima mais do jogo de máscaras da *performance*.

“Caio” também revela que ao escrever o conto “ficava exausto”, passava “os dias falando sozinho, mergulhado” no texto. Assim, conseguiu “arrancá-lo”. Mais: “Era um farrapo que tinha me nascido em setembro, em Sampa. Aí nasceu sem que eu planejasse. Estava pronto na minha cabeça” (2002, p. 520). Desconfiado da própria escrita/leitura, diz em seguida:

Hoje de manhã não fui à praia e dei o conto por concluído, já acho que na quarta versão. Mas vou deixá-lo dormir pelo menos um mês, aí releio – porque sempre posso estar enganado, e os meus olhos de agora serem incapazes de verem certas coisas. Aí tomei notas, muitas notas, pra outras coisas. A cabeça ferve [...] vou pedir demissão de todos os empregos pela vida afora quando sentir que isso, a literatura, que é só o que eu tenho, estiver sendo ameaçada [...] (2002, p. 520).

Deixar o texto “dormir”, descansar para ser retomado depois parece também ter sido prática comum de outras *personae*, assim como a mania de tomar notas. Na mesma epístola, “Caio” cita o poeta gaúcho Gabriel de Brito Velho para definir o que é escrever: “apaga o cigarro no peito/ diz pra ti o que não gostas de ouvir/ diz tudo”:

Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. [...] tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. [...] Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio da autoanulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental em minha vida. [...] escrever é enfiar um dedo na garganta (2002, p. 518-519).

Guardemos, por ora, esse posicionamento de “Caio” para verificarmos se é coincidente ou não com as outras máscaras, incluindo o nome próprio completo. Das mais de 500 páginas de cartas da seleta de 2002, apenas nove são assinadas por Caio Fernando Abreu. Para possíveis colegas desconhecidos, por exemplo, o escritor se apresenta: “oi. Você provavelmente não me conhece. Bem, eu tinha lido *Interlúdio em San Vicente na ficção* e fiquei muito (bem) impressionado” (2002, p. 488). Escrita em Porto Alegre (25

de abril de 1977), CFA envia também um “comentário” seu sobre o *Interlúdio*, publicado na *Folha da Manhã*:

[...] fiz esse pequeno comentário, saído no sábado. Não sou nem vou ser nunca crítico ou teórico de literatura, foi só a vontade de dar dica pras pessoas (algumas) de que seu livro estava na roda. Você sabe, aquelas coisas escritas no meio de toda a zona de uma redação de jornal. Mas achei que você gostaria de ler. Aí vai. [...] (2002, p. 488).

Novamente a Luiz Fernando Emediato, pelo que transparece, CFA responde a última carta recebida: “Também estou sacando você há muito tempo, contos e poemas publicados em jornais e suplementos. *Boom* ou *bim*, também não sei, falso populismo” [...]. (2002, p. 477, itálicos do autor). É que desde o início dos anos 1970, os então novos escritores trocavam cartas sobre suas produções, dificuldades da carreira, perspectivas, ilusões e desilusões.

Ao descobrir um novo talento literário, CFA se desdobrava para conseguir o endereço e enviar correspondência. Foi o que ocorreu com o escritor Reinaldo Santos Neves, que recebeu, em Vitória, duas cartas: a primeira assinada por Caio e a segunda por Caio Fernando Abreu. Ambas permanecem inéditas no acervo do escritor capixaba. A primeira, do “Rio”, de 28 de maio de 1971, começa sem nenhuma apresentação:

Reinaldo, você me desculpe o mau jeito ou sofreguidão, ou o que você sentir, mas aconteceu um negócio muito bom e, eu sei lá, por honestidade comigo mesmo, ou por outra razão qualquer, tão ou mais desimportante, precisei [sic] PRECISEI pegar agora esse papel e escrever imediatamente para você, mesmo com uma vozinha na consciência dizendo “calma, calma, vai com jeito”.

E explica tanta sofreguidão-urgência: “É que descobri o teu livro”, *O reino dos medas*, o romance de estreia de Reinaldo publicado pela mesma Expressão e Cultura de *Limite branco*, no mesmo ano: 1971. “A editora nem me mandou nem nada” [...], “peguei na casa de uma amiga por distração ou magia ou porque na orelha trazia uma nota sobre o meu próprio livro” [...] “trouxe hoje para a redação da *Manchete*”. E revela ter lido “33 páginas meio perturbado pelas coincidências”.

Quais são? “Li como se eu próprio tivesse escrito” [...] “me identificando com a sua forma e seu fundo, principalmente nesse trecho”:

E tudo isso, todas essas coisas, esses acontecimentos, todas essas pessoas, todos esses animais, esses cantos e caminhos e horários e conceitos e cerimônias e discursos e lendas e sonhos, tudo isso é tão estranho, tão aliás insignificadamente estranho; e as coisas



insignificantes não são verdades ou mentiras, são coisas insignificantes”. Se você soubesse como isso sou eu – e como é bom a gente se reconhecer assim – eu aqui – você aí em Vitória – desconhecidos [...] como eu SOU o teu livro – era exatamente o que eu queria que qualquer pessoa dissesse sobre os meus – mas nunca ninguém disse (ABREU, 1971).

Pelo visto, tamanha sofreguidão associa-se à identificação-necessidade de comunicar o que “Caio” gostaria de obter como contra-assinatura de um leitor, já que, em seguida, confirma o que pretende com a carta: “1) comunicar a você que entendi, e que portanto seu livro não foi em vão; 2) ser amigo, se você quiser ou deixar; 3) não sei mais, não consigo ordenar as coisas”. Ou seja, a prioridade é referendar que entendeu e “o livro não foi em vão”. No P.S. (em manuscrito), revela: “Liguei para” [...] “e ela me deu o único endereço de Vitória que possui e supõe que seja o teu. Espero que chegue, já que ela diz que você é conhecidíssimo aí em Vitória”. E, de fato, Reinaldo é de uma família tradicional e conhecida.

A segunda carta – mais formal não só na assinatura – também é do Rio, de 16 de junho de 1971: “Reinaldo: recebi sua carta. Confesso que me surpreendeu um pouco. Pelo que li no *Reino dos medas* esperava um bicho um pouco mais doido”. E revela: [...] “terminei de ler o seu livro completamente desbundado”. Dentre os elogios estão: “não há nenhum romance brasileiro que chegue aos pés do seu, pelo menos de 10 anos para cá” [...] “ninguém tinha ainda pegado – e com tanta lucidez – os problemas dessa geração a que pertencemos”. Se para Reinaldo há elogios, a autocrítica é impiedosa:

Quanto ao meu *Limite branco* é ruim mesmo. Imaturo, cheio de falhas, ingênuo, caretíssimo. Você sabe que o que a gente escreve morre no momento em que é escrito. O mais importante, o melhor é sempre aquilo que a gente ainda vai escrever. Estou preparando agora um livro de contos em que confio muito: mil e uma transas.

A missiva veio acompanhada de um questionário para o *Suplemento literário* de Minas, com 12 perguntas. Segundo Reinaldo, as respostas foram enviadas, mas “não passei da segunda carta. Acho que ele me achou careta”, brinca o escritor.

CFA & suas máscaras, porém, mantiveram o hábito com outros destinatários também nas décadas seguintes. Algumas epístolas nem eram postadas, mas outras eram seladas, portanto, iam e vinham, como revela Milton Hatoum, de Paris, em 20 de julho de 1982:

Querido Caio,

Há meses recebi tua carta (17.02) e, por contaminação, por algo que nem sei ao certo o que é (o que deve ser) não te enviei as outras (de março, abril e junho) que tinha escrito e ficaram guardadas junto com os contos e outros capítulos inacabados. Tu me escreves e não me envias. Eu te respondo sem te enviar: curiosa correspondência de fantasmas, de cartas embalsamadas, textos que imploram a leitura do outro no além-mar, remetentes perversos, esquivos, temerosos. De qualquer forma, os remetentes das cartas que não recebeste, te pouparam de tantas lamúrias e tantas perturbações. Prefiro transformar as cartas silenciosas em definitivos pergaminhos mumificados. Na nossa conversa epistolar, tu inauguraste uma curiosa prosa de silêncio da qual participo sem hesitações (apud BORGES, 2009, p. 22).

Em outra missiva de 25 de setembro de 1982, Hatoum tece uma crítica sobre *Morangos mofados*:

O teu livro, li-o com olhos ávidos, durante a noite e tudo se passou como, depois da leitura, tivesse viajado a São Paulo, convivido dilaceradamente contigo e com toda a nossa geração. Ele me sequestrou dessa letargia, dessa paisagem modulada parisiense, e me colocou cara a cara com o nosso delírio e com as nossas frustrações, com as nossas ambições embaçadas, com as nossas perspectivas ou expectativas, algo semelhante à viagem de um astronauta, só que no seu caminho inverso: o retorno ao céu nebuloso e ao chão-terremoto de São Paulo. Espécie de injeção de drogas e palavras, do desespero que passa pela palavra, que é o desespero que nos faz sonhar. É curioso (não, não é curioso, é desejo confesso do narrador) que um conto remete a outro, o último apela ao primeiro, e ao centro, todos os textos convergem com uma cadência temática/formal. Como aquelas caixas chinesas ou os vasos comunicantes, onde dentro do todo encontra-se parte do todo, onde Gladys fala ao Sargento Garcia e todos falam (querem falar) com a personagem na chuva à procura do Outro. Não me impressiona o tempo que dedicaste ao livro para terminá-lo (apud BORGES, 2009, p. 19).

Em outro fragmento da mesma missiva, o amazonense traça paralelos entre *Morangos...* e *Pedras de Calcutá*<sup>140</sup>:

Creio que em todas as cartas que te escrevi, rosnando sobre a pressa de muitos escritores de nossa geração. Foi o que senti ao ler as “Pedras”, que ali não existia essa ejaculação precoce de texto que tanto marcou certa produção literária no Brasil.

É o que sinto no *Morangos mofados*, com mais rigor, com uma síntese e tensão que nos faz lembrar a definição (e teoria) do Mestre Cortázar: a economia de palavras, a tensão interna, a história se revelando ao leitor (e com o leitor) numa velocidade vertiginosa, as imagens captadas como uma fotografia: breve e luminosa. Me frustra essa minha ausência na época da publicação do livro. Eu teria escrito um longo comentário sobre um tema que, para mim, é a linha de força em quase todos os contos: o erotismo e, através dele, a sexualidade masculina. Talvez tenham escrito, talvez seja óbvio para

---

<sup>140</sup> Lançado em 1977.

ti, mas o leitor, às vezes, focaliza em regiões que o autor não se dá conta. Ou fecha os olhos de uma forma marota, dissimulada. Essas focalizações de um leitor metido (olhar crítico e, às vezes, antipático) poderia enumerá-los [...] (HATOUM apud BORGES, 2009, p. 20).

Verifica-se que nessa troca de cartas entre os escritores eram corriqueiros os comentários sobre as criações literárias.

Com a assinatura Caio Fernando Abreu, nos anos 1980, de “Sampa”, o escritor escreve para Bruna Lombardi (16 de fevereiro de 1981): “Amei seu livro” [Gaja, 1980]. [...] “Várias vezes me comovi, li em voz alta para amigos, para mim mesmo” (2002, p. 29). Ele se mostra solidário e recomenda:

Por favor, não se abale com as maldades tipo Léo Gilson [jornalista que escrevia sobre livros]. Não deixe que esse tipo de comentário, mesquinho e destrutivo, bloqueie a sua criatividade. Está tudo muito ruim, e nós precisamos mais do que nunca ser solidários uns com os outros. Trocar estímulos. Assim: olha, eu sei que o barco está furado e sei que você também sabe, mas queria te dizer para não parar de remar, porque te ver remando me dá vontade de não querer parar de remar também (2002, p. 29).

Pelo visto, a meta era formar uma rede em prol da produção literária, amenizando as críticas desestimulantes. Esse estímulo também está presente em duas outras cartas de CFA. A primeira é destinada à Sonia Coutinho (Sampa, 18.05. 82):

Que grande alegria, que grande prazer reencontrar o seu texto, ontem à noite, na antologia da Márcia Denser. [...] tenho uma estranha empatia com o seu texto. Leio como se eu mesmo estivesse escrito (num momento de inspiração muito grande, claro) ou, no mínimo, com vontade de ter escrito o seu texto (2002, p. 37).

O segundo exemplo é destinado a Charles Kiefer (Sampa, 18.05.82): “Recebi seu livro na sexta”. [...] “Terminei na mesma noite”. E diz que, além de ter gostado, serviu para rememorar o seu *Limite branco*:

Gosto do seu livro. Talvez, principalmente (veja que imodéstia) porque ele me lembra um pouco o meu primeiro romance, *Limite branco*, que também conta a história de um adolescente, mudando do interior do Rio Grande do Sul para Porto Alegre. Tem, então, um tom parecido – embora seja bem mais direto. Gosto desse jeito de ser direto, da falta de afetação, da simplicidade. E penso então que você vai-longo. Não me pergunte o que quero dizer com ir-longo. No mínimo, talvez, escrever outros livros? Pode ser. É que essa nossa “profissão” (aspas intencionais & irônicas) de escritor na verdade não tem muitas vantagens objetivas. Até hoje, cinco livros publicados, 34 anos, me debato todos os dias para sobreviver e para não desistir. Nélida Piñon costuma dizer que, de alguma forma, todos os dias alguém bate à nossa porta e nos convida a desistir. [...] (2002, p. 39).

“Ir-longe”, portanto, é não esmorecer, não desistir da literatura, apesar dos pesares. Porém, o mais curioso é que CFA se “preocupa” até com o destino do protagonista do romance de Kiefer: “Não deixe o Túlio ser devorado por Porto Alegre” (2002, p. 40), o que não ocorre com Maurício, o adolescente de *Limite*, que parte para o Rio de Janeiro, só relembrando. Caio, então, “viaja” na ficção do outro: “me deu uma curiosidade enorme de saber o que teria acontecido com Túlio em Porto Alegre. Daí me passou pela cabeça que você podia continuar a história, num outro livro, com a mesma personagem” (2002, p. 40), como CFA fez com Dulce Veiga, Dudu Pereira e outros tantos já citados.

Porém, não se pode afirmar que a assinatura do nome próprio completo contempla somente os então recém-conhecidos. Antigos amigos como Luciano Alabarse (São Paulo, 12 de abril de 1985) fazem parte. Contudo, o tom e o conteúdo são diferentes: mais pessoal e íntimo, revelando até o medo por uma notícia boa-nova:

Aceitei uma proposta louca da Brasiliense<sup>141</sup>. Venho, há três anos, desde pouco antes de sair *Morangos [mofados]*, remexendo numa história louca e longa – anotando, pensando. Sem tempo para sentar e escrever. Bueno, a Brasiliense fez essa proposta e topei. Agora estou com medo. Porque tenho apenas que sentar e escrever. Claro que tem um jeito simpático de profissionalização, mas também é arriscado. E se... não sair? Sairá, sairá. Estou tentando me desvincular dos meus milhares de outros compromissos para poder trabalhar nesse livro. Preciso receber boas vibrações (2002, p. 121-122).

As anotações de “Caio” citadas anteriormente (“Aí tomei notas, muitas notas, pra outras coisas. A cabeça ferve”) parecem coincidir com as do Caio Fernando Abreu: os dois referem-se ao pós-*Morangos mofados*, que aponta outra trilha: a “profissionalização”, a encomenda do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* A informação é reiterada em outras cartas assinadas por Caio F., só que em outro tom, conforme veremos no crescente embaralhamento.

Retomemos, por ora, outros exemplos com o prenome “Caio”. Na carta de Porto Alegre, de 23 de dezembro de 1971, já se inscrevia o lado performático do *work in progress*, do atuar ao vivo tão recorrente a Caio F. Ou

---

<sup>141</sup> “Trata-se da proposta feita pelo editor Luiz Schwarcz, então, na Brasiliense, de pagar a Caio um adiantamento para que ele escrevesse o romance *Onde andaré Dulce Veiga?* Depois de marchas e contramarchas, o romance veio a ser publicado em 1990 pelo mesmo Luiz Schwarcz, já agora em sua própria casa editora, a Companhia das Letras, de cujo catálogo continua a fazer parte” (MORICONI, 2002, p. 121, nota de rodapé).

seja, constata-se que uma década antes da criação dessa intrigante *persona*, “Caio” encenava ao vivo. Após um longo parágrafo em que inicia –“meus queridos: imaginem um mundo de coisas limpas e bonitas, onde a gente não seja obrigado a fugir, fingir ou mentir” [...] “lá, eu digo, nós nos encontraremos entre centauros, sereias, unicórnios e duendes” [...] “eu direi o quanto gosto de vocês, e voaremos de tanta boniteza – combinado?” (2002, p. 419), ao virar a página encontra-se:

Corte rápido e traumatizante. Um cigarro queimando num pilão de jacarandá. Ruídos de televisão na sala. “Mas-agora-nós-seremos-felizes-para-sempre-eu-comprei-o-refrigerador-não-sei-o-quê”; Compre no Natal e pague no carnaval”. Uma voz (a doce e repressiva voz materna): “Venham jantar, venham jantar”. Vou. O resto da carta talvez saia com gosto de feijão. Desculpas antecipadas. Stop (2002, p. 420).

No parágrafo seguinte, diz: “Bem, agora vamos aos fatos”, ou melhor, aos fardos pesados em contraste ao corriqueiro da “cena” anterior:

Há cerca de dois meses precisei “fugir precipitadamente” (chique, não? do Rio: a polícia havia batido no apartamento onde eu morava, em Sta. Teresa, FORJARAM um flagrante de fumo, fui preso, me bateram, no fim a Bloch Editores em peso foi envolvida, acabei sendo demitido, e estava tão apavorado que precisei voltar. É difícil contar isso tudo, e tudo o que aconteceu depois – além de ser complicado, é desagradável e triste. Mas, enfim, estou em Porto Alegre, na minha casa, sem fazer coisa nenhuma, a não ser ler, comer, dormir e ver filmes antigos e cafonas na televisão (2002, p. 420).

“Caio” joga com o “corte rápido” reinventando-se para amenizar os tais “fatos”: prisão, demissão da Bloch (*Manchete*) e, conseqüentemente, sua despedida do cenário carioca. Sem moradia própria nem condições de sobreviver, o retorno à casa dos pais, em Porto Alegre, fez-se premente.

Mais curiosa é a carta enviada a Jacqueline Cantore (Rio, 05.06.83) de outra fase carioca<sup>142</sup>, em outro tom e linguagem: “Cara Anthea, chove, mas chove & chove hor-ro-res, potes, alucinadamente. De não acreditar” [...]:

Vou fazer uma pausa, descer e comprar cigarros. Té já. Desci, voltei. Parou de chover. O bondinho recomeçou. Espiei no quarto de R., dorme. Entrou agora naquela faixa de dormir HORRORES. Para lembrar os *old and nice times*, você não quer vir BUSCÁ-LO?

Mas s’as, M’rlene, gostei da ideia de voltarmos juntos. Pode ser no dia 12 à noite. Tenho um dia 13 horroroso, com quadratura

<sup>142</sup> Para escrever *Triângulo das águas*, “foi preciso abandonar temporariamente São Paulo para viver um ano num quarto de hotel em Santa Teresa, no Rio de Janeiro” (COSTA, 2008, p. 29). Conforme Caio, “ele [o livro] exigia liberdade, solidão, desprendimento, descobri depois” (apud COSTA, 2008 p. 29).

Mercúrio/Saturno e Marte/Sol. Mas se piro, aproveito e já pego um colo por aí. Me avisa, então, quando vens (2002, p. 59).

Observa-se que, além de outro corte, dessa vez no presente e no pretérito, há mudança no nome de Anthea para M'r'lene, reinvenção do outro. O final também é curioso: “Lots of kisses from Anthea’s brother” Assinado: “Caio” (2002, p. 60).

Entretanto, antes de tecer explicações, requeremos uma pausa, um corte abrupto como e para Caio F., já que há recorrências nessas duas máscaras nos envios a Jacqueline Cantore. A pausa também é necessária para preencher outras lacunas, como o *work in progress*, associando-as a outros destinatários.

## II. 2c. Em cena: Caio F. e rubricas complementares

É puro maya, ilusão<sup>143</sup>  
(Caio F.)

Ando loco de vontade de escrever minhas próprias coisas, e não tenho tempo – é batalha demais.  
(Caio F.) (the Christiane’s brother)

Além do aparente jogo de máscaras de si e do outro em Caio, em Caio F. vai muito além. É intrigante que, sob algumas assinaturas de Caio F., há entre parênteses curiosos qualificativos que comprovam a adoção do F. de Christiane e não o de Fernando (de Caio): “o primo de Christiane” (2002, p. 53); “O primo intelectualizado de Christiane” (p. 61); “O primo careta de Christiane” (p. 69); “the Christiane’s brother” (p. 90); “Atualmente em fase pouco F.” (p. 85) etc. Porém, há outros curiosos: “Agora, em ritmo tropical!” (p. 51), “Marilene, a incendiária”; “finalmente um escritor positivo” (p. 313) ou “*I’m the best*” (p. 157).

Iniciemos pelo *work in progress*, “como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita” (KLINGER, 2012, p. 51), característica do ato de jogar da *performance* sempre para uma plateia e não como jogo performativo (secreto), como vimos. É o caso da rubrica “*I’m the best*”, uma das mais narcísicas.

<sup>143</sup> Caio F. reitera o citado no *Embarque I*, porém, dessa vez em carta a Maria Lídia Magliani (2002, p. 180).

Escrita também para Cantore durante o fechamento<sup>144</sup> de um jornal ou revista, a narrativa é tão fragmentada que os assuntos não se fixam e deslizam de um tema a outro:

Safe Sampa, 14 de fevereiro de 1988  
 'lane (pronuncia-se *leine*) dear,

não acredite, como eu também não estou acreditando, mas sa's que me pintaram uns minutos livres no meio deste fechamento (leia-se *fechamento*, não *fechação*, please). Dei de mão nesse estonteante bloquinho, com a intenção explícita de dedicar os ditos momentos livres for you.

Tás bem? (**Vozes ao fundo, em falsete, gritam agudas: desabada! soterrada! flagelada!**) Graças a Deus minha TV continua quebrada, então não vi nada, só pelos jornais de papel. E fiquei horrorizado. Achas que é o fim? Na crônica de amanhã, no *Estado*, publico *seu* testemunho sobre a tragédia.

Pausa para cortar uma legenda (2002, p. 154, itálicos do autor, grifos nossos).

Além da mudança do nome da destinatária, do “tu” tão gauchesco e das mesclas de inglês e português, há um tom de deboche e de afetação, sobretudo, nas descrições das “vozes ao fundo”. As “vozes” também estão em outro fragmento sobre *Os dragões não conhecem o paraíso*:

Que seja doce – repetem os dragões. Que seja doce, e será.  
 Estou muito envolvido com *Os dragões* (o livro). Tirei umas fotos lindas com o Sidney, vi os contatos hoje. Me sinto mais inclinado – claro – pela mais dark de todas. Algo assim entre o Jim Jarmusch, o Tom Waits e o Arnaldo Antunes. (**Em falsete, em coro, as vozes: narcisa!**) E *muderrrno*, tem o clima destes (negros) tempos. Fim de semana pego as provas, reviso e pá e crã: em março nas boas casas do ramo. Dá dor de barriga só de pensar. Outra auto-exposição pública. E aí vêm aqueles bonvicinos da vida e tudo – lembra? – falando que você é um imbecil total e tudo e tudo e nada. Mas, cá com meus botões – ou zíperes, para ser mais realista –, estou confiante. Hei de vencer.

Pausa para discutir anúncios.

Pausa para tomar café.

Continuo.

Pausa para diagramar uma foto (2002, p. 156, itálicos do autor, grifos nossos).

Paradoxalmente, há temores e confiança quanto ao lançamento de *Os dragões...* Embora a rubrica (*I'm the best*) seja narcísica e as “vozes” confirmem (“narcisa!” no feminino) “em falsete, em coro”, ao associar o início do fragmento “Que seja doce, e será” com o P.S: “Hoje fui a um cartomante: É

<sup>144</sup> Em jornalismo é o momento final da edição de um periódico em que qualquer atraso é fatal porque compromete os horários cronometrados de impressão na gráfica e de toda a logística de distribuição.

risonho o meu futuro”, talvez a afirmativa inicial (“e será” doce) indique também o desejo de lançar dados, apostar na concretização do “futuro risonho” (2002, p. 157). Pelo sim, pelo não, extraindo “as vozes” do fragmento, o tom muda, é mais sério, há preocupação sobre a recepção da obra. Nota-se também que o narrador anuncia mais “cortes” nas “cenas” ao vivo e também as justifica.

Em outra missiva para “Marilene” (Jacqueline Cantore), Caio F. está com “medo” de ter que sustentar um amigo por um mês: “Botei as mãos nas cadeiras e não disse nada. Mas pode? Cá entre nós poooooooooooooode? Pausa, pausa”. E prossegue: “Já leste carta mais besta? *Pois é, vai saindo*” [itálicos nossos] no presente contínuo do aqui e agora (*work in progress*). Caio F. não perde a deixa e pede: “Nas minhas obras póstumas você jura que elimina as mais imbecis?” (p. 127), ou seja, *edita-me* e publique somente *the best of the best*.

É curioso constatar também que Caio F. rubricou-se “Marilene, a incendiária” (Sampa, 26 de março de 1985) em que se *performa* de dona de casa. Mais: a destinatária (Cantore) recebe o mesmo nome: “Marileneeeeeeeeeeeeeeeeeeeee”,

[...]

S’as que ontem, segunda, esta Marilene aqui QUASE MORREU QUEIMADA?

Ela estava no fogão, mui lépida, assando umas coxas de franga, quando eis senão que sente um odor estranho vindo das bandas do dito fogão. Ela (Marilene) estava mui poeticamente, de costas para o fogão, observando aquela pêxa grávida no aquário, que não se decide a parir (vão ser arianos, os demônios, eu esperava pêxes de Pêxes). Então *me viro (observe a mudança espontânea & natural da terceira para a primêra pessoa)* e eis que, atrás do fogão, vejo CHAMAS ENORMES ATÉ QUASE O TETO. Joguei água, aí chamei o Sergião [...] e ele começou a me puxar pra fora da cozinha, aos gritos de “Vai explodir! Vai explodir! Não joga água que é pior”. Marilene, ousadíssima, queria avançar entre as chamas para desligar o forno (ela não tinha grana para comer e a sua maior preocupação era que as coxas ficassem inutilizadas, isto é, carbonizadas) [...] (2002, p. 115, grifos nossos).

O próprio narrador chama a atenção do leitor para a “mudança espontânea & natural da terceira para a primêra pessoa” que, de espontâneo, não há nada. O que transparece é o ato da *performance* construído na escrita e “no lugar de identidade entre autor e narrador se exhibe uma fissura entre o sujeito do enunciado e o da enunciação, na alternância da primeira a terceira pessoa” (KLINGER, 2012, p. 56) ou vice-versa. É o caso também do primeiro



parágrafo citado (“esta Marilene”) para o início do parágrafo seguinte: “Ela [a Marilene] estava no fogão”.

Moriconi explica esse jogo de máscaras espelhadas:

Nas cartas a Jacqueline Cantore, Caio usa linguagem cômica, imitando um modo coloquial e agauchado de falar. Nessas cartas, ele também chama Jacqueline pelos mais diversos apelidos – Marilene, Anthea, M'r'len são alguns dos mais frequentes – assim como se duplica a si próprio, assumindo codinomes femininos, o principal sendo Marilene. Assim, as cartas se transformam em jogo vertiginoso de máscaras que se espelham: é Marilene escrevendo para Marilene, bem dentro do que se poderia chamar “humor bicha” ou “queer”. Esse tipo de humor, com suas mascaradas dissociações de personalidade e travestismos *fake*, vai aparecer também em outras cartas, dirigidas a outros destinatários. É própria dessa modalidade de humor a criação de códigos cômicos idiossincráticos, todo um vocabulário, como no caso de Caio, que usava, tanto nas cartas como em suas crônicas e ficções, termos por ele inventados: Jacira (= bicha); lasanha (= homão bonito); rodonir (= coisa brega) etc. (2002, p. 44, nota de rodapé).

Em outra epístola ocorre mais alternância de nomes e de pronomes pessoais, só que entre o(s) Caio(s) F.(s). Após revelar seu processo de criação literária (“carregou” Dulce<sup>145</sup> “na cabeça e no coração” por 13 anos e ter segurado “pelos cabelos durante um ano de trabalho duro”), revela que, na fase final, teve uma crise de choro: “Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê. Só repetia na *terceira pessoa*, Caio F.  *você conseguiu*” (2002, p. 190, itálico nosso). São tantos baralhamentos que, para ele, pouco importa que, nesse caso, trata-se da segunda e não da terceira pessoa.

Nos casos em que Caio F. se nomeia prima, irmã etc. de Christiane, além de um painel do cotidiano (“Pôs tu s’as que acabo de chegar da fêra, guria”) (p. 44), a produção literária está sempre presente:

Rio de Janeiro, 24 de maio de 1983  
[...] O livro está pronto, e eu não posso (obrigado pelo convite) ceder “O Marinheiro” nem qualquer outra das três novelas a Mercado Aberto: elas formam um tripé (?) in-se-pa-rá-vel. Por isso mesmo o livro se chama *Triângulo das águas* (a água dos rios, dos mares, da chuva). Passam-se à noite. Terminam ao amanhecer. É assim que me sinto: amanhecendo. Caio F. (o primo de Christiane F.) (2002, p. 53).

Porto Alegre, 26 de agosto de 1983  
Levinha querida,

<sup>145</sup> Trata-se do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*

depois de 10 anos de proibição pela censura<sup>146</sup>, saiu, vai aí o programa. Sou suspeito, claro, mas acho lindo. Tem tido casa cheia toda noite, crítica boa, aplausos em pé, aquelas coisas. Ando comovido e feliz. Vim pra estreia, aí recebi tanto carinho que fui ficando até hoje. Só volto pro Rio dia 5. Aproveito e mando, no fim da carta, o endereço de lá. Tá tudo indo bem. Minha cabeça melhorou demais com a saída de Sampa. Estou mergulhado na revisão das últimas provas do livro novo, o *Triângulo das águas*, três novelas que chamo de “noturnos”, a sair em outubro pela Nova Fronteira. Tem várias homenagens, uma delas a você... Reticências de suspense! Caio F. (o primo intelectualizado de Christiane) (2002, p. 61).

Depois, do Rio (21.09.83), Caio F. “(o primo careta de Christiane)” escreve:

Estou em compasso de espera: espera do livro novo [*Triângulo das águas*], saindo dentro de um mês [...] é o melhor deles. Custou tanto, foi tão difícil escrevê-lo. Houve uma época, na altura do Carnaval, em que fiquei tão tomado por uma personagem (Pérsio) que tomei três caixas de barbitúricos [...] Eu fazia o possível para *não* escrever, aí começava e não conseguia parar. Foi um processo louco, ainda estou em recuperação (2002, p. 65-66, itálico do autor).

O diferencial que remete ao “careta” de Christiane pode não ser a produção literária ou a ansiedade pela nova publicação, cuja iterabilidade criativa assemelha-se ao ocorrido na escrita do conto “Morangos mofados”. Novamente, fica “tomado por uma personagem” (Pérsio). O “careta” desponta em outro fragmento: “aconteceu outra coisa que, como Deus, eu pensava que não existia. Imagino que é isso que chamamos de *amor*”, encontro tão desejado, mas sempre irrealizado, que o próprio repete no parágrafo seguinte talvez até para se convencer:

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

É provável que esse encontro com o *amor* seja a face “careta” e não mais o desbunde da época. O que não ocorre na rubrica “(atualmente em fase pouco F.), de Sampa, 9 de julho de 1984. Nessa persona, há um tom mais pessoal, de quem não só se preocupa com o amigo como tece conselhos: [...]

<sup>146</sup> Trata-se da peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, com direção de Luciano Alabarse, na Casa de Cultura de Porto Alegre. A peça ficou sob censura durante 10 anos (MORICONI, 2002, p. 61, rodapé).

“desguia, entra noutra, arruma um namorado novo, gatinho sem problemas, que dê cama & carinho” [...] “Chama uma Ro-Ro, vira a mesa de vez e parte para outra” (2002, p. 83). Há ainda o desejo de produzir literatura ao invés de sobreviver do jornalismo: “tô trabalhando demais e morto de vontade de escrever minhas próprias histórias e sem tempo nenhum” (2002, p. 85). Ou seja, “Pouco F.” parece remeter ao desejo de criar, de multiplicar os próprios textos, além de se apresentar como conselheiro ao amigo. Como ensina Foucault, “para ajudar seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo” (1983, p. 154).

Mais sintomática é a rubrica “(finalmente um escritor positivo!)”, com outro tom:

[...] Aconteceu – estou com Aids<sup>147</sup> – ou pelo menos sou HIV + (o que parece mais chique...) te escrevo da minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana [...] Voltei da Europa já mal. [...] Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. [...] no terceiro dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finamente de “um quadro de dissociação mental”. Pronto-socorro na bicha: acordei nu, amarrado pelos pulsos na cama de metal... Francis Farmer, Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí, (2002, p. 311).

[...] Saio dessa mais humano e infinitamente melhor, mais paciente – me sinto privilegiado por poder vivenciar minha própria morte com lucidez e fé” (2002, p. 312).

E encerra: “nada disso é segredo de Estado, se alguém quiser saber, diga<sup>148</sup>. Quero ajudar a tirar o véu da hipocrisia que encobre esse vírus assassino”. No P.S. escreve: [...] “Tudo parece muito lógico: que outra morte eu poderia ter? É a minha cara!” [...] (2002, p. 313).

O “(finalmente um escritor positivo!)” confirma o temor que Caio carregou por uma década: “por contas e histórico infeccioso feito com o médico, tenho isso há dez anos” (p. 312), o que também impregnou sua obra, a partir dos anos 1980: ser portador do HIV. “Um escritor positivo” que – à primeira vista pode soar como algo bom – é o avesso: a peste, na época, ligada a um “câncer gay”, se estende depois aos “grupos de risco”: gays, drogados & prostitutas, seres relegados sempre à margem como as personagens que habitam o universo ficcional tão urbano e cru de Caio.

<sup>147</sup> O resultado do teste saiu dia 5 agosto de 1994, e a carta, de São Paulo, está endereçada a Maria Lídia Magliani, datada de 16 de agosto de 1984.

<sup>148</sup> Pouco depois, Caio revela publicamente ser soropositivo na série de crônicas “Carta para além do muro” (1996), que detalharemos em seguida.

Mesmo soropositivo, a vontade de viajar permanece:

Ganhando alta aqui, mais uma semana, vou para POA. Quero ganhar forças para enfrentar Frankfurt, e dois Congressos na França em outubro/novembro. Não sinto nenhum rancor, nenhuma mágoa. Chorei algumas vezes porque a vida me dá pena, e é tão bonita (2002, p. 312).

Antes de finalizar, diz: “Mas creia, estou equilibrado, sereno, e às vezes até feliz” (p. 313). Será? Pausa.

### **Corte 1. Entre parênteses 1: HIV/Aids – preconceitos & afins**

Paranoia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste. (Caio Fernando Abreu)

E toda essa peste [...]. O que tem me mantido vivo hoje é a ilusão dessa coisa, “esse lugar confuso”, o Amor, um dia. (Caio)

Não tenho tempo de morrer agora, saco. (Caio F.)  
(o primo Brazilian de Christiane)

E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, che. (Caio F.)

Até chegar ao resultado do Teste, a trajetória foi longa, & requer esse *corte*. As epígrafes desse parêntese sintetizam a iterabilidade do HIV-Aids que se espelha em todas as máscaras/assinaturas na seleta de *Cartas*, a partir das primeiras informações que chegaram ao Brasil, no início dos 1980. Portanto, esse *corte* pretende abreviar repetições comparativas e exaustivas.

Do ponto de vista cronológico, a primeira inscrição na coletânea de *Cartas* (2002) é de “Anthea’s brother” como Caio, no envio já citado para Cantore (do Rio, [do Hotel Santa Teresa] 05.06.83): [...] “Avelina” [...] “desenhista de moda (chorou muito ontem quando vimos [na tevê] a morte de Markito – ao que se sabe por Aids, a *peste gay*, depressão)” [...] (2002, p. 54, *itálico* nosso).

Rememorando o *Plano de viagem*, a morte de Markito ocorreu quando Caio tecia *Triângulo das águas*, inovando a literatura brasileira ao inscrever a Aids na novela *Pela noite*, ainda como temor do vírus solto no ar:

O ano da publicação da novela tem um aspecto curioso: é o mesmo ano em que surgiu o primeiro caso de AIDS diagnosticado no Brasil.

A morte de um famoso estilista não trazia uma novidade ao país; ao contrário, como disseram Herbert Daniel e Richard Parker, aqui a AIDS chegou antes da AIDS. Desde o início, todas as informações sobre a doença, quase sempre de intolerância travestida de ciência chegavam rapidamente ao Brasil. À semelhança de *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez, todos já sabiam *quem* iria morrer e *como*, só não sabiam quando – e essa era a grande expectativa. Esse *quem*, entretanto, não é um indivíduo, mas indivíduos metamorfoseados em uma estranha personagem: o homossexual (BESSA, 1997b, p. 52, itálicos do autor).

Esse temor de uma “morte anunciada” e os rumores preconceituosos formam no livro *Cartas* (2002) – um painel representativo daquele período –, a partir da missiva (de Sampa, 20 de julho de 1984) de Caio F. (the Christiane’s brother) a Luiz Arthur Nunes:

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 paranoico-depressivas, andei promíscuo demais. Ah que ânsia de pureza e meeeeeeedo da marca de Caim (2002, p. 89).

[...]

Beije Guto por mim, e diga a ele para ter cuidado com a Aids e overdose – são meus maiores meeeeeeeedos (esse tipo de medo gravíssimo...) (2002, p. 90).

“Ânsia de pureza” pelo passado “promíscuo” tão impuro associa-se ao temor do arquétipo da marca de Caim – personagem bíblico tão “amaldiçoado por ter matado Abel, é marcado por Deus para que todos o reconheçam como um marginalizado” (JESUS, 2011). Mas no caso de Caio, a marca de Caim conecta-se a outro contexto histórico. Por que a peste/arquétipo de Caim virou estigma dos gays? Que tipo de papel o HIV/Aids desempenhou na ordem discursiva?

Em *histórias positivas: desconstruindo a AIDS*, Secron Bessa não só aponta as duas questões como enfatiza que a saúde pública nunca vivenciou algo tão exemplar. A Aids é o exemplo de como “a palavra escrita desempenhou um papel tão fundamental”, porque “vai além do campo biomédico” e se inscreve numa “crise da palavra, dos discursos” (BESSA, 1997b, p. 14), em palavra contaminada:

A AIDS é um fenômeno preeminente moderno, a doença do final do século XX. Mas também é um fenômeno notavelmente historicizado, seguido por histórias que criam e moldam resposta a ela, e sobrecarregam pessoas com HIV e AIDS com um peso do passado que elas não deveriam ter de sustentar (BESSA, 1997b, p. 19-20).

Esse “peso do passado” embute “o castigo individual/coletivo inscrito na metáfora da peste” e é por essa via que “a epidemia é concebida”. Ao recorrer a Susan Sontag, o pesquisador lembra que somente a partir da “sífilis, no final do século XV, é que a metáfora da peste se transforma”: mais do que um castigo<sup>149</sup> “passa também a ser uma punição repulsiva, representando, principalmente, uma *invasão* – que parte de um indivíduo – *a toda a coletividade*” (BESSA, 2007b, p. 21, itálicos do autor), ou seja, é a doença do outro: [...] “a peste torna-se a doença do outro – que fez por merecê-la –, mas que compromete sua comunidade” (BESSA, 2007b, p. 21, itálicos do autor). Para o pesquisador, o raciocínio tem eficácia na ligação com a exclusão:

A ideia de que a AIDS vem castigar comportamentos divergentes e a de que ela ameaça os inocentes não se contradizem em absoluto. Tal é o poder, a eficácia da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo tempo como um castigo merecido por um grupo de “outros” vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos (SONTAG<sup>150</sup>, 1989, p. 76 apud BESSA, 2007b, p. 21).

“Outros”, os de fora dos padrões tradicionais, da moral e dos bons costumes. “Outro” que também está em convergência a “outro lugar-comum da peste” [...] “que sempre vem do outro lugar, do estrangeiro” (BESSA, 2007b, p. 21). O autor enfatiza que “as raízes dessa ligação” também são explicitadas por Sontag: “encontram no próprio conceito de errado, sempre identificado com o não-nós, o estranho<sup>151</sup>” (apud BESSA, 2007b, p. 22). E é essa metáfora, “a peste vinda do estrangeiro” que se alastrou mundialmente num “momento histórico particular onde forças neoconservadoras tentam se aproveitar da doença, ressuscitando a metáfora da peste – entre outras – para manobras ideológicas” (BESSA, 2007b, p. 22). Não foi mera tentativa. Conseguiram. Não só por meio de propagandas de utilidade pública quanto em cartilhas ditas educativas e no noticiário em geral.

---

<sup>149</sup> “Ver as doenças como castigo é uma das mais antigas explicações para as suas causas. A doença coletiva, assim, quando adquiria esse significado, era tida como uma calamidade do grupo, um castigo imposto a toda uma comunidade, tal a peste que aparece em Édipo. Ao contrário das deformações e da deficiência física, a doença como castigo não era considerada vergonhosa” (BESSA, 2007b, p. 21) até o advento da sífilis.

<sup>150</sup> SONTAG, Susan. *AIDS como metáfora*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>151</sup> “A AIDS como doença do estranho, do estrangeiro, também foi assim percebida inicialmente no Brasil, o que serviu para uma inoperante ação governamental inicial de combate à epidemia e falta de sensibilidade em relação às pessoas infectadas ou doentes” (BESSA, 2007b, nota de rodapé. p. 22).

Por isso, é preciso “analisar o discurso biomédico, pois é nele que as ‘lutas’ entre representação e conceituação se iniciam, obscurecendo o processo de ‘criação’ das doenças e de suas abordagens, muitas vezes nada científicas” (BESSA, 2007b, p. 24):

Abstraídas de todo o processo que levou à sua elaboração as conclusões de estudos anteriores são, uma vez mais, essencializadas: perdem sua história e tornam-se naturais [...]. A AIDS é causada pelo HIV e ponto; não há sentido em se esclarecer como se chegou a tal fato. [...] Tudo isso contribuirá para a ilusão da eterna preexistência dos objetos, simplesmente descobertos (BESSA, 2007b, p. 24-25).

É “essa lógica clínica que, tomando a doença como um objeto preexistente, leva os médicos a agirem como naturalistas”. Mais: “esses objetos, em vez de serem autônomos, são também *construídos*” (2007b, p. 25). Nessa construção foram inseridos fatores “não científicos”, isto é, “socioculturais”:

O nome AIDS – e de fato todo o discurso biomédico que o cerca – constrói, em parte, a doença e a ajuda a torná-la inteligível. A concepção da AIDS como uma “doença gay” não é baseada na “realidade material” – a qual desafia qualquer divisão entre homem e mulher, *gay* e *straight*<sup>152</sup> “promíscuo” e monogâmico, culpado e inocente. Ainda assim, esta concepção registrada repetidas vezes nos discursos da nossa cultura, contém e controla radicalmente esses dados diversos e contraditórios, produzindo e reproduzindo identidades monolíticas daqueles que estão ou não em grupos “de risco”, dependendo de sua classificação oficial (TREICHLER apud BESSA, 2007b, p. 25-26).

A construção aliou-se também às “considerações socioculturais de certo e errado, de posições etnocêntricas e completamente ignorantes a respeito da sexualidade humana” (BESSA, 2007b, p. 26). A imprensa também colaborou para a construção dessa imagem que associa a peste aos gays:

Antes que a sigla passasse a ser utilizada, os meios de comunicação veicularam uma série de nomes carregados de significados e estigmas relacionados às primeiras vítimas, definidos pelo próprio pessoal da área de saúde. Entre eles, Nascimento<sup>153</sup> destaca ‘pneumonia gay’, ‘síndrome gay’ e *Gay Related Immune Deficiency* (Grid) – imunodeficiência ligada ao homossexualismo (NASCIMENTO; VIANNA, 2013, p. 238).

<sup>152</sup> “*Gay* e *straight* são palavras criadas pela comunidade gay norte-americana. Enquanto a primeira é a forma valorativa do termo homossexual, a segunda é a forma pejorativa do heterossexual” (BESSA, 2007b, nota de rodapé, p. 25).

<sup>153</sup> Dilene Raimundo do Nascimento (2005).

As manchetes eram alarmantes e despertavam atenção: “Câncer em homossexuais é pesquisado nos Estados Unidos”; “Doença misteriosa leva à morte os homossexuais”; “Doença dos homossexuais atinge o país” (NASCIMENTO; VIANNA, 2013, p. 238). E não era só na mídia espontânea. O Ministério da Saúde investiu em campanhas publicitárias consideradas mais alarmantes do que preventivas: “A Aids mata”; “Quem vê cara não vê Aids”, dentre outras, contribuíram mais “para a propagação do preconceito contra os doentes do que para conter os casos da doença” (NASCIMENTO; VIANNA, 2013, p. 239).

Diante desse contexto histórico, a obra epistolar de Caio, de Caio F. & outras máscaras reflete o preconceito, o estigma e o temor da “marca de Caim”, já que o passado, retomando o fragmento – “andei promíscuo demais” – carregava o peso da impureza moralista/cristã. Os rumores e os boatos ecoavam. Mais: uns apontavam ou desconfiavam do outro como vítima/transmissor da doença. É o que se constata na carta de Caio F. (“Sampa, 18 de abril de 1985”) para “Marilene” (Jacqueline Cantore):

Tenho uma história medonha pra te contar. Recebo na secretária eletrônica um recado de Tania von Faillace [...]. Texto: “Estou em SP e quero muito te ver. Estou preocupada com a tua saúde. Telefone tal, beijos Tania.” Outra, recebo um bilhete de Lya Luft. Texto: “Me disseram que não andas muito bem de saúde. Fico preocupada, manda notícias.” Eu, caraminholando, lógico. Ontem telefonema de Zé Márcio. Texto:

Zé – Zé Fissura te ligou do Rio?

Eu – Sim, mas há umas duas semanas.

Zé – Ontem ou hoje não?

Eu – Não. Por quê?

Zé – Bem, é que ele ligou aqui pra casa ontem querendo saber se era verdade que você está com Aids. Dizque todo mundo em Porto Alegre só fala nisso.

E então, Marilene, o que achas? Estou me sentindo a própria Rita Lee, careca por causa da aplicação de cobalto. Haja, não? Fiquei na minha, mas putíssimo. Você não acha um pouco baixo-astrol demais? *A peste*. Imagina se comesçassem a espalhar que pessoas gordas dão câncer? Pois é mais ou menos assim que me sinto. E o pior, quero dizer, melhor, é que *Marilene* está absolutamente saudável (supõe, claro) (2002, p. 126).

Caio F. (Marilene) supõe que está “saudável” e mesmo com a gravidade da situação, insiste no embaralhar dos pronomes pessoais. Na mesma missiva, Caio F. introduz o tema saúde, em tom brincalhão e *queer*, típica de e para Marilene: as “aftas desapareceram. Homeopata tranquiliza – foram ótimas,



cosas [sic] que tinham que sair pra fora. Notei sensível diminuiçã [sic] em gânglios (lovely gânglios). Não consigo mais me sentir com Aids” (p. 127), o que referenda novamente a preocupação de ser portador do HIV.

Porém, não são apenas as paranoias que rondam o ar. Segundo Caio F., o vírus dos boatos e das manchetes torna-se real, materializa-se aqui e ali, vitimando conhecidos e amigos:

Paranoias: vim daí [Porto Alegre] assustado com a história do Fernando Zimpeck<sup>154</sup>. Cheguei aqui havia outra: Luiz Roberto Galízia [...] do Grupo Ornitorrinco, diretor (bom) [...]. Não éramos amigos íntimos, mas tínhamos uma relação bonita [...]. Bem, ele está hospitalizado há 15 dias, desenganado. Diagnóstico: Aids. É então quando essa peste começa a sair dos jornais para atingir pessoas conhecidas, que você para e pensa: “meu Deus, a tal doença existe mesmo” (2002, p. 105-106).

Mais e mais, a Aids avança e ameaça: “E dá medo. Porque te ameaça no que você tem de mais precioso: a sexualidade. Medo, medo, medo. Eu ando inteiramente casto”, revela Caio F. (p. 106) em 28 de janeiro de 1985 (de São Paulo). Também é o contexto da morte, como a do citado Zimpeck, revelada dessa vez por Caio Fernando Abreu, em 12 de abril de 1985:

No Rio, soube da morte de Fernando Zimpeck. Doeu bastante. Há pouco tinha sido Galizia. Paranoia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste – ninguém se toca mais. E o que você faz com os seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? Então dói, tudo isso dói muito [...] (2002, p. 123).

Nascimento e Vianna destacam que CFA não se coloca como indivíduo: compartilha “uma característica coletiva da sexualidade” e “identifica transformações comportamentais dentro do grupo” (2013, p. 234), o que fica evidente no desabafo: “ninguém se toca mais”.

A paranoia era tamanha que, meses antes, Caio F. revelara a Marilene (5 de março de 1985):

Tomei uma atitude e amanhã cedo faço um exame de sangue. De graça. Você se orgulharia de mim: liguei para o Hospital das Clínicas, para aquele serviço-de-esclarecimento-ao-público. Não me informaram nada de novo, contei minha história e descolei o hemograma. I still paranoico. Agora, aquele problema das aftas na boca & língua não melhorou e minha garganta está inchadíssima. O homeopata trocou o Mercúrio por Borax e nada. Ai que medo (2002, p. 112).

<sup>154</sup> Era um ator gaúcho morto por “uma doença considerada misteriosa, que depois descobriu-se ter sido Aids” (MORICONI, 2002, p. 105, nota de rodapé).

As aftas e a decisão de fazer o hemograma apontam não só a desconfiança e/ou premonição de ser portador do HIV como evidencia o desconhecimento sobre a doença e sua prevenção. Na época, “acreditava-se que a responsabilidade pela propagação” [...] “era dos homossexuais e que a forma de detê-la estava na repressão de sua sexualidade” (NASCIMENTO; VIANNA, 2013, p. 246).

Se isso não bastasse, não havia medicamentos eficazes nem esperança de cura. Talvez, por isso, a sequência da carta seja mórbida: “Deixarei testamento autorizando você a cuidar dos escritos – me ocorre, será que pra deixar testamento é preciso ter documentos?”<sup>155</sup> Levemente mórbido. Perto disso, qualquer outro problema é ficha” (p. 112).

Em compensação, em 2 de novembro de 1990, Caio F., revela em outro tom (de São Paulo) a José Márcio Penido:

[...] eu aqui pensando nos meus mortos, que são tantos, meu Deus [...] Voltei segunda última de um, digamos, périplo por Ribeirão Preto, Santa Maria da Boca do Monte, Canela, Porto Alegre, lançamento de livro, dando palestras [...]. Resultado: um petit stress que estourou [...] *hérpes zóster*. Bolinhas, bolotas, balões inflamados na barriga & costas, como um cinto (*zóster*, em grego é cinto [...]) (2002, p. 189).

O resultado segue no outro parágrafo:

Bueno: olhei aquela coisa e tive certeza. Sarcoma de Kaposi, comigo é tudo tão doído que queimei todas as etapas da Aids e fui direto à fase terminal<sup>156</sup>. Tudo isso sozinho num hotel do século passado, em Ribeirão Preto, com a janela do quarto dando para as ruínas de um teatro incendiado. Fui ao médico: herpes braba. Texto dele: Se não secar dentro de uns 10 dias, aconselho você a fazer o TESTE. Secou. Ufa! Mais uma vez deve ser a terceira, conquisto um negativo por tabela (2002, p. 189).

Mesmo aliviado, como se constata no segundo “Ufa!”, em outro fragmento há ambiguidade entre a proximidade da morte que o assusta e a afirmação de que está bem: “Paranoias à parte – e que coisa toda tornou-se essa convivência tão diária, tão estreita, com a ideia e a proximidade da Morte (Maiúscula respeitosa) ando muito bem” [...] (2002, p. 189-190). O andar bem

<sup>155</sup> Na crônica “Eu existo! Existo?”, Caio compartilha a experiência de toda a burocracia para tirar documentos: “Pois eis que meus documentos ficaram prontos (não completamente, claro, mas tudo encaminhadinho, procot... desculpem: protocolado e tal). Não serei mais um anônimo transeunte pelas ruas de Sampa” [...]. (2012, p. 29).

<sup>156</sup> “Caio acabou sofrendo de verdade – e não mais imaginariamente – o sarcoma de Kaposi, uma forma rara e dolorosa de câncer de pele que se manifesta em diferentes partes do corpo e está relacionada à Aids. A doença foi diagnosticada no escritor quatro anos depois desta carta, em 1994” (MORICONI, 2002, p. 189, rodapé).

se relaciona ao sucesso de *Onde andar Dulce Veiga?*: “Vai indo acho que bem. Tem saído muita coisa nos jornais, mas curioso como isso já não importa. O que vale são as opiniões das pessoas proximas” (2002, p. 190). Ou seja, a literatura é um alento às paranoias, aos medos e ao estigma.

No ano seguinte, Caio F. envia notícia de outra infecção (São Paulo, 22 de julho de 1991): “Aquela infecção piorou voltando a SP. Fiquei com pequenas feridas em dois dedos da mão esquerda e um da direita” [...] “Fora a febre e as cos nas pernas... Voltei  médica”. [...] “segundo ela, ps-otite, pintou uma infecção secundária que ela chamou de es-trep-to-co-xia. Tasca-lhe 1.000 miligramas de outro antibiótico” (2002, p. 216). Dois parágrafos depois, a esperanç e o terceiro “Ufa” de alívio: “E se Deus quiser melhora forever. Ufa”.

Na mesma carta há outra revelação:

[...] não fui aí [Tiradentes] para, por exemplo, contar que estou com Aids e tenho pouco tempo de vida. Na verdade, não sei se estou. Tanto Ronaldo, o ex-terapeuta, quanto Sandra, que  imunologista, se recusam, terminantemente, a me apoiar na decisão de fazer O Teste. Eles acham que não há absolutamente nenhum sintoma. Prefiro acreditar, claro (p. 217).

Pelo que se apreende até agora, as missivas atestam não são o espelhamento das máscaras (exceto Koio e Caio, o Fernando Abreu) em torno do HIV/Aids como constro um painel cronológico de como a metáfora da peste afetou o dia a dia dos gays. Mais: de 1985 em diante, as cartas revelam as recorrentes crises de saúde do escritor. Mesmo desconfiado de ser portador, adiou O Teste enquanto pôde. A partir de 1990, as crises aumentam até a reveladora carta, de 25 de julho de 1994, de Caio F. a Luciano Alabarse:

Voltei a pouco mais de um mês [França, Noruega, Portugal, Espanha e Suécia]. E ca doente. Perdi *oito* quilos, estou quase transparente! Tomo mil antibióticos – a médica acha que é um daqueles vírus viciados em antibióticos, que exigem doses cada vez mais fortes (vírus *junkies*, pode?). Amanhã faço 300 exames de tudo o que você possa imaginar, inclusive o HIV, que nunca fiz. [...] (2002, p. 309, itálicos do autor).

A carta seguinte é a já citada, de Caio F. “(finalmente um escritor positivo)” em que revela não são que  “HIV+”, como escreve no PS: “Ouço muito Maria Callas, sobretudo a ria final da *Butterfly* [...] “Difícil ouvir outra coisa” (p. 313). Como se sabe, a ria final desta tragédia de Puccini conduz ao suicídio. Pausa. Fechar parêntese.

## Corte 2. Entre parênteses 2: Aids & o mais positivo

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.  
(Caio Fernando Abreu)

Depois de quase morrer ando feliz agora. A emoção, estranhamente, parece “curada”.  
(Caio F.)

Abrir outro parêntese torna-se premente. Por quê? Além de o trágico final de *Butterfly* não se consumir no teclado de Caio & suas máscaras, ao reler as cartas e revisar outros gêneros de sua obra literária, a confirmação da Aids – paradoxal e ironicamente –, aparenta ser um divisor de águas em que o sombrio (das margens-livros anteriores) se desvia ao encontro de um fecho de luz em seu romance *de vida/obra*: “Caio Fernando Abreu passou boa parte dos seus 47 anos de vida enamorado da morte. Preferiu sempre as atmosferas sombrias e se deixou guiar por uma estética dark” [...] “que se ampliava em suas ideias depressivas a respeito do mundo” (CASTELLO, 2006, p. 59).

Mais: “Só descobriu que amava a vida e a claridade, que a parte mais fecunda da existência estava em coisas simples e imperceptíveis” (CASTELLO, 2006, p. 59), com a confirmação do HIV. Castello afirma que, superada a depressão do choque inaugural de ser soropositivo, “o adjetivo, apesar da carga simbólica negativa que carrega, pois atesta a presença de um vírus letal, tornou-se afirmativo – isto é, positivo – e mudou a vida do Caio” [...] “(a transformação de um ser em outro)” [...] (2006, p. 59). Mais uma vez, reiteramos a significação da rubrica “(finalmente um escritor positivo)”.

Como esse “positivo” se inscreve em sua obra? Respirando fundo, embarquemos, primeiro, no traslado rumo à sequência de algumas missivas pós-Teste, as primeiras da capital gaúcha, onde o escritor passou a viver com os pais e a cuidar do jardim do sobrado do bairro Menino Deus. A primeira é de “Gay Port<sup>157</sup>, 27.09.94” para “Magli Magoo”:

Rapidinho, pra te dar notícias antes de viajar – parto dia 4 de outubro direto a Frankfurt, depois 10 cidades alemães, depois três semanas em Arles (uma minibolsa, numa Casa de Escritores e Tradutores que

<sup>157</sup> Nessa mesma missiva, Caio F. relata: “O telefone não para de tocar, querem entrevistas para todo canto sobre estar-com-AIDS. Me recuso quando o “gancho” é o vírus pelo vírus. Argh. Quero falar do meu trabalho, pô! Se perco o pé acabo no sofá da Hebe [Camargo] dizendo coisas do tipo ah, o HIV é uma gracinha” (2002, p. 315).

funciona, dizem, no prédio onde morou Van Gogh – será possível?) – e me vuelvo só lá por 25-30 de novembro<sup>158</sup>.  
Estou fortinho & tudo & tal [...] (p. 314).  
[...] tô ótimo, voltei até a usar reticências e pontos de exclamação! (p. 35).

Como se verifica, Porto Alegre transforma-se em Gay Port, ou melhor, Porto Gay. O que seria esse porto? “O local de passagem”, “cidade, vila ou povoação que tem junto um porto marítimo, fluvial ou lacustre”, ou deve ser lido no sentido figurado – “lugar de descanso ou refúgio” –, conforme as definições do Dicionário Aurélio? Se seguir a trilha do figurado, associando outros fios de CFA, talvez haja uma luz.

Em missiva de “Caio” (Londres, 9 de março de 1991) a Guilherme de Almeida Prado, há uma resposta a uma indagação anterior à confirmação do HIV+: “Será que à medida que você vai vivendo, andando, viajando, vai ficando cada dia mais estrangeiro? Deve haver um porto” (2002, p. 215). Seria Porto Alegre esse porto? Quem sabe, a crônica “Sim, que este seja o porto”, publicada em 8 de outubro de 1994 (portanto, pós-Teste), no jornal *Zero Hora*<sup>159</sup>, ilumine a questão:

Sim, que este seja o porto. Aceitá-lo mesmo com seus muros a separá-lo da cidade, ocultando a vista do rio pouco antes da curva do Gasômetro, onde faz muito tempo houve um presídio, quase ninguém lembra. [...] (2006, p. 138).  
Mas sim, que este seja o porto – o de agora e não aquele da memória [...].  
[...] que seja exatamente este o porto. Mesmo para odiá-lo apaixonadamente algumas vezes, querendo partir sem deixar endereço ou telefone, mas por enquanto e com alegria, como uma Molly Bloom gaudéria, saudá-lo reverente em nome de Érico-Quintana-Dyonélio e repetir ardente, pedante concentrando assim “todo perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims” (2006, p. 140).

Tantos “sims” que incluem os que encerram *Ulisses*, de Joyce (2000, p. 957), e quem sabe, outros sins que encerram “Morangos mofados”: “Achava que sim./ Que sim./ Sim” (1995, p. 152). Ao que parece, a crônica responde a priori a questão. Até porque o eterno *viajero* não abre mão de retornar à Europa, por estar “fortinho” e “ótimo”. Em outra missiva (Gay Port, 18 de

<sup>158</sup> Segundo a nota de rodapé, a viagem não contemplou as cidades francesas. Caio percorreu “a Alemanha no programa de leituras públicas e conferências, organizado em paralelo à Feira de Frankfurt, que no ano de 1994 foi dedicada ao Brasil” (MORICONI, 2002, p. 314).

<sup>159</sup> A crônica foi republicada na coletânea *Caio 3D: o essencial da década de 1990*, pela editora Agir, em 2006.

novembro de 1994) também de Caio F. há outra referência: “ando muito feliz. Não é insensato?”:

[...] todo esse bode me forçou a tomar decisões que adiava há anos, como se fosse imortal. Adoro Porto Alegre; sempre quis voltar pra cá, mais exatamente para o Menino Deus, esta ilha verde separada do resto pela ponte da Ipiranga; sempre quis ter um jardim; sempre quis escrever o dia inteiro; sempre quis – bem tia – acompanhar o crescimento de meus sobrinhos (três gremlins<sup>160</sup> [...]). (2002, p. 319). Criança, descobri, é mais curativo do que AZT [...] (2002, p. 319).

Na carta, há algo esclarecedor: chegou o momento da simplicidade, o que confirma o que Castello apregoa, e de fazer o que sempre quis:

agora que a saia-justa-de-couro-sem-fenda-em-nesga-pintou, é hora de fazer tudo o que sempre quis. E é maravilhoso ver que Tudo Que sempre Quis é simples, belo, acessível, fácil, do bem. E precioso porque pode ser fugaz. Comecei a aprender isso no hospital, continuo aprendendo (2002, p. 319).

“Saia-justa”, terminologia tão citada nas cartas, é explicada por CFA na crônica “A mais justa das saias”: seria a síntese do que ocorreu quando o *gay* virou estigma, o contaminado que transmite o vírus maldito ou “uma bomba-relógio”:

E é aí que começa a acontecer o que chamo de “a mais justa das saias”. Afinal é preciso que as pessoas compreendam que um homossexual não é um contaminado em potencial, feito bomba-relógio prestes a explodir. Isso soa tão cretino e preconceituoso como afirmar que todo negro é burro e todo judeu, sacana. Heteros ou homos (?) vamos todos enlouquecer, se passarmos a ver no outro uma possibilidade de morte. Tem muita gente contaminada pela mais grave manifestação do vírus – a Aids psicológica (1996, p. 49).

O texto publicado em 25 de março de 1987 em *O Estado de São Paulo*, portanto, desliza novamente de uma temática das epístolas para a crônica, demonstra a posição do escritor, e rompe a fronteira do particular (dos amigos) à esfera pública: aos leitores de um jornal de massa.

<sup>160</sup> [...] “(três gremlins: Rodrigo, um Virgocórpico de 11 anos, very enfrontative e informático; Laurinha, um sex symbol de quatro anos, que fala corretissimamente todos os esses e erres, desenha muito bem e adora Frida Kahlo (Tio Caio, deixa eu ver de novo aquela mulher de bigode?); e *last but not least*, Felipinho, de ano e meio, com uma carinha inacreditavelmente feliz e louco por frangas, mal vê uma e começa a gritar gangá-gangá!” (MORICONI, 2002, p. 319). Caio tinha uma coleção de frangas que o inspirou a escrever o infanto-juvenil *As frangas* (2002b): Ulla; Gabi; “as três irmãs” – Maria Rosa, Maria Rita e Maria Ruth –; Otília; Juçara, a mais bela; e Blondie. “Elas existem mesmo” [...] “Estão em cima da geladeira daqui de casa para quem quiser ver” (ABREU, 2002b, p. 51). O livro é dedicado a Clarice Lispector em alusão ao livro *A vida íntima de Laura*.

De volta à carta, o texto também cita o retorno da Europa: “A Alemanha foi sweet, com direito a bosques de outono, *Dulce Veiga* com boas críticas e já entrando em segunda edição” (2002, p. 320).

Entretanto, é Caio F. (o primo Brazilian de Christiane) quem desabafa: “não vão acabar comigo, porra, não tenho tempo de morrer agora, saco” (2002, p. 324). Nessa carta a Gerd Hilger, em linguagem *queer*, o primo Brazilian de Christiane ironiza o amigo que lhe pede uma foto do seu médico<sup>161</sup>:

Já pedindo foto da minha lasanha completamente pelado(a)... Para seu governo, honey, ontem foi apenas a segunda vez que nos encontramos [...] Claro que estou achando que tudo era fatal e que fiquei doente apenas para conhecê-lo, e que natural e inevitavelmente ele também vai se apaixonar por mim, e que movido pelo amor descobrirá algum medicamento fantástico que me salvará a vida e que certamente logo depois iremos viver em alguma ilha do Pacífico Sul (ou norte, ou leste, oeste, tanto faz) onde seremos felizes para sempre – e o Senhor não será convidado a nos visitar, a não ser que leve o VALDIR junto, ok? (2002, p. 322).

Pois é, nem o médico escapa das garras *queer*. Porém, em seguida, a carta muda o tom e apresenta o dia a dia em Porto Alegre:

Estou, graças a Deus, muito bem. Acordo cedo, durmo cedo, cuido muito do jardim. Plantei muitas flores, hoje foi uma roseira vermelhíssima, para aproveitar a Lua Cheia em Áries. Tudo brota. Fica lindo. Mas consegui arranjar um inimigo mortal: caramujos canibais DO MAL que adoram roer brotos verdinhos (carne fresca, né, quem não gosta?) [...] Estou feliz, em harmonia. Muitos florais de Bach (o médico, burra, não o compositor), muitos cristais, muitos chás de ervas, muitos passes e muita veadagem, é vero – e força no AZT. (2002, p. 323).

[...] Hoje eu deveria estar em Viena [...]. Mas se estivesse lá não teria conhecido a lasanha [...]

[...] muito, muito amor do escritor mais positivo que você conhece.  
Always your,

Caio F.  
(o primo Brazilian de Christiane)

Novamente o “escritor mais positivo” reverbera num só golpe o já dito por Caio F. refletido em duas máscaras (desta vez o primo Brazilian de Christiane) e por Castello.

Outra rubrica de Caio F. “(still alive)” merece menção. De *Gay Port* (9 de março de 1995) a Jacqueline Cantore, embora comece na linguagem *queer* – “sa’s guria” (2002, p. 329) –, esse que está “ainda vivo” revela: [...] “o que mais

<sup>161</sup> Caio F. sobre o médico: “Mas falando sério – God! – que homem GOSTOSÉRRIMO” [...] (2002, p. 322).

me dói é a morte antecipada que os outros nos conferem” [...] (2002, p. 330). Mesmo assim, se concentra em outros planos: “Minha energia é para o texto, as plantas, os passarinhos que alimento com sementes de girassol. A minha autocura no braço, na raça, na solidão que ninguém compreende, e por isso mesmo não dói” (2002, p. 331). Mas há a outra face, a dor física: “Me doem as feridas físicas, as queimaduras de nitrogênio líquido pelo corpo” (2002, p. 331).

Depois, de “Gay Port, 28 de agosto (*vai-te peste*) de 1995” escreve para “Magli” (Maria Lídia Magliani): “Quero muito viver um pouco mais só para escrever um pouco mais (e conhecer a Grécia, bem, New York também, e quem sabe, Pequim? E o Peru?)” (2002, p. 336):

Durmo mal, insônia, suores, febres. Mas não me entrego, não. Outubro sai a antologia de contos na Itália, querem que eu vá, e eu vou. Se Deus e San Gennaro quiserem. Descubro todo o prazer exaustivo de lutar pela própria vida. Não me olho no espelho há mais de um ano, e só há dois dias consegui voltar a ouvir Cazuza sem abrir o berreiro. Todo dia, Cazuza já sabia, eu vejo a cara da morte e ela está mesmo viva. Não é medonha, só não aceito seu convite para dançar. Pelo menos por enquanto. Quero ver o ano 2000 chegar, é pedir muito? (2002, p. 337).

“*Vai-te-pestes*” parece completar a rejeição ao convite da morte para dançar, já que a meta é viver até o ano 2000. Porém, Tântatos não permite. O escritor falece em fevereiro do ano seguinte. Corta.

\*\*\*\*\*

Embarquemos, então, por outras trilhas literárias. O divisor de águas é “Depois de agosto” (uma história positiva para ser lida ao som de *Contigo em la distancia*), publicado em *Ovelhas negras*, conto que fecha o livro e foi o último escrito no ano da edição (BARBOSA, 2008, p. 237). Portanto, não fazia parte dos antigos arquivos selecionados. Por isso, inscreve uma “nova condição de vida de seu autor” (BARBOSA, 2008, p. 238): a Aids.

CFA confirma dois aspectos fundamentais a Secron Bessa. Primeiro: “*Ovelhas negras* determina o fim de uma fase literária e o início de outra. O texto que dei por pronto, depois de *Ovelhas negras*, depois da Aids, é o



“Depois de agosto”<sup>162</sup>. Esse conto é o texto mais recente que escrevi” (BESSA, 1997a, p. 14). Segundo:

“Depois de agosto” nasceu depois de minha experiência com a Aids e, também, do budismo. Que você contempla o seu desejo, como uma coisa fora de você. Ele não vai te destruir mais, como a personagem de “Noites de Santa Tereza”. É o oposto daquela mulher. De “tarde demais”, ele descobre que é “cedo demais”. Tem uma frase de que gosto muito: “Era recém no início da não-morte dos dois”. Muitas coisas ainda podiam ser feitas. E eu encontrei esse mesmo tipo de *feeling* na novela de Susan Sontag, *Assim vivemos agora*, que acabei de traduzir. A última frase é: “Ele continua vivo” (ABREU, In: BESSA, 1997a, p. 14).

Escrito em “fevereiro de 1995 entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre” (2002a, p. 224), o conto é narrado em terceira pessoa e em 13 fragmentos. Além da “tragicidade tão crua” raramente encontrada na recente literatura brasileira, conforme Jaime Ginzburg (2006), a situação-limite “tarde demais” se encaminha ao encontro da vida/não morte, ou melhor, ao “cedo demais”.

São Paulo se inscreve de forma ímpar, logo na abertura do primeiro fragmento: “a localização espacial da cena sinaliza um ponto específico do mapa de São Paulo, em que se encontram um hospital de infectologia e um conhecido cemitério, não muito longe da agitação da avenida Paulista” (GINZBURG, 2006):

Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que ele pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos. Anjos da guarda, um de cada lado. Enumerou: tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada, tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo. Tentando não ver os túmulos, mas sim a vida louca dos túneis e viadutos desaguando na Paulista, experimentava um riso novo. Pé ante pé, um pouco para não assustar os amigos, um pouco porque não deixava de ser engraçado estar de volta à vertigem metálica daquela cidade à qual, há mais de mês, deixara de pertencer (ABREU, 2002a, p. 246).

Ginzburg lembra que não se trata mais da São Paulo como “espaço da modernidade, da maquinaria, da centralidade do poder e da multiplicidade contraditória” (2006). A capital paulista passa a ser um “espaço fúnebre” e a referência do sol é a cor “cinza”. Mais:

---

<sup>162</sup> Em entrevista ao jornal *Zero Hora*, CFA revela em Porto Alegre: “Depois do mês de agosto todo num hospital, ir à esquina, comer um sorvete, é uma aventura maravilhosa”. Ou seja, confirma-se não só o mês do título do conto (agosto que também é o do Teste) como a mudança existencial do escritor (*Zero Hora*, 28 de setembro de 1994).

A “vertigem metálica”, imagem que associa o desnorteamento humano e a presença da tecnologia avançada, contextualiza o encontro do protagonista com uma fissura no tempo. Tempo finito, da condenação pela doença letal, em que a vida, o amor e a saúde escapam como remotos e inviáveis. O espaço de São Paulo e o tempo da morte se combinam (GINZBURG, 2006).

A guinada ocorre a partir do segundo fragmento – “Primavera”–, quando o protagonista resolve viajar: “Estou forte, descobriu certo dia, verão pleno na cidade ao sul para onde mudara” [...]. E decide viajar: “porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, rever, transver, milver tudo o que não vi e ainda mais do que vi, como um danado, quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar” (2002a, p. 226). “Vai para a praia, conhece o Outro (um amigo do amigo que lhe telefona) que, ao contrário do que imagina, não faz parte do “Outro Lado”<sup>163</sup>:

O outro convidou:  
 – Senta aqui do meu lado.  
 Ele sentou. O outro perguntou:  
 – Nosso amigo te contou?  
 – O quê?  
 [...]  
 – Que eu também – o outro repetiu (2002a, p. 233).

Portanto, são dois soropositivos. Porém, ao contrário da descrição fúnebre de São Paulo, o Rio de Janeiro se insere com o brilho da lua nova, indicando um novo ciclo: “O ruído dos carros nas curvas de Ipanema, a lua nova sobre a lagoa. E feito um choque elétrico, raio de lansã, de repente entendeu: Tudo” (2002a, p. 233). Ele e o Outro, “dois príncipes amaldiçoados e por isso mesmo mais nobres” (p. 234).

Na visão de Ginzburg, essa “experiência limite” não se restringe aos portadores do HIV. O conto aponta outro rumo, o do exílio, mas como “colapso do sujeito”, bem diferente de “Lixo e purpurina”:

A categoria do *exílio* é fundamental para descrever este conto. Não se trata de um exílio no sentido geopolítico (como é o caso do conto *Lixo e purpurina*). Podemos entender exílio aqui, seguindo Marcelo Viñar, como um colapso do sujeito, cujas estruturas mais básicas foram irreversivelmente atingidas, levando-o a olhar para si mesmo à distância, como se fosse outro, e paradoxalmente ainda ele mesmo, e a olhar a realidade externa ambigualmente, como se estivesse em um campo-limite, integrado a ela, mas ao mesmo tempo percebendo, em iluminações profanas (para usar o termo com José Miguel Wisnik), contornos e traços imperceptíveis no cotidiano (GINZBURG, 2006, itálico do autor).

---

<sup>163</sup> Os que não são soropositivos.

O pesquisador justifica que, nesse caso, “a viagem, deslocamento no mundo exterior, atende a uma demanda de mudança subjetiva, deslocamento no mundo interior” [...] Portanto, viajar seria uma “dupla jornada”:

ao mesmo tempo em que promove no sujeito um conhecimento mais profundo da sua própria condição e do que o cerca, também o conduz a novas incertezas e inquietações maiores, que levarão, na radicalidade, a questionar a natureza dos sentimentos mais primários, incluindo o desejo e o medo (GINZBURG, 2006).

É interessante observar que “Depois de agosto” encerra a terceira parte de *Ovelhas*<sup>164</sup>: Kên, que conforme o *I Ching*, o livro das mutações, significa: “mantendo imóveis as mandíbulas. As palavras estão em ordem” (apud ABREU, 2002a, p. 176). A revelação do oráculo chinês “parece aqui ainda mais justificada, ao retratar o recolhimento do autor para dentro como se fosse outro” (BARBOSA, 2008, p. 238):

O outro de tantas épocas que produziu tantos contos e histórias marcadas cada uma por uma vivência, por uma expectativa, uma experiência, culminando agora com a reflexão final. Absolutamente autoficcional [...], o conto revela a própria trajetória de Caio desde o diagnóstico de sua contaminação, que o levará à morte em 26 [sic] de fevereiro de 1996, apenas alguns meses depois da edição e do lançamento de *Ovelhas negras*. É assim, portanto, que se pode dizer que Caio, como poucos puderam fazer, teve ainda o cuidado de inserir em sua obra a própria morte, narrando sua agonia e sua esperança de poder vencê-la. É nesse sentido também que o livro era apresentado por Caio, apesar de toda a esperança na sua cura, como um livro póstumo de um autor vivo, como costumava dizer em tom sarcástico no lançamento do livro (BARBOSA, 2008, p. 238).

Além de revelar sua “trajetória de escritor”,

apresenta um panorama de sua própria obra, tendo a oportunidade de discutir seus temas mais candentes, criando assim uma inusitada autobiobiografia que marca para sempre sua presença inovadora, questionadora, corajosa e original na literatura brasileira do final do século XX (BARBOSA, 2008, p. 238).

Essa coragem e originalidade remetem, sobretudo, às crônicas “Cartas para além dos muros” em que CFA revela sua nova condição existencial aos leitores de o *Estado de São Paulo*. Na “Primeira Carta”..., nota-se o “corpo

<sup>164</sup> O escritor concebeu *Ovelhas negras* em três partes, seguindo três elementos ou hexagramas do *I Ching*: 1) Ch’ien – “aparece uma revoada de dragões sem cabeça” (ABREU, 2002a, p. 10); 2) K’an, “amarrado com cordas e cabos, aprisionado entre as muralhas de uma prisão, cercado de arbustos espinhosos” (p. 96); 3) Kên, já referido. Luana Teixeira Porto complementa: “Ch’ien representa o céu, caracteriza-se pela força e criatividade, garante a perseverança e impulsiona o sucesso. K’an simboliza a água, indica perigo e a necessidade de ser forte para enfrentar as adversidades. Kên sinaliza o elemento montanha, identificado pela imobilidade e impossibilidade de alteração, que também indica a necessidade de parar a fim de alcançar a tranquilidade” (2003, p. 248).

adoecido transformado em novo espaço que inspira a elaboração da escrita” (OLIVEIRA, 2009, p. 117) e a Aids é velada: “Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela”. Com esforço, escreve: “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 não vou parar [...] (1996, p. 96).

[...]

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 (1996, p. 97-98).

Escrever para sobreviver, para prolongar a vida e distanciar a morte? Ou afugentar o medo do desconhecido? Sem precipitações, vejamos a “Segunda Carta”... que ainda mantém a Aids sob um véu: “No caminho do inferno encontrei tantos anjos” [...] e também “demônios” (1996, p. 99). Entretanto, é na figura dos anjos que CFA, ao cair “no sono plástico dos tubos enfiados em meu peito” (1996, p. 100), traz um elenco de soropositivos que se foram, mas “retornam” do que ele chama de “Outro Lado de Todas as Coisas”:

Reconheço um por um. Contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Fred Mercury, coreografados por Nureiev, identifico os passos de bailarinos-nô de Paulo Yutaka<sup>165</sup>. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Néelson Perlongher. Ao som de Lóri Finokiario, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos. 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” (1996, p. 100).

Esse sonho-devir que “não dança” (com a morte?) preserva as singularidades de cada personagem-anjo e conecta-se ao irremediável, à finitude da vida. “Cada morte é o fim de *um mundo*, e a cada vez, o fim de um mundo *único*, um mundo que não pode jamais reaparecer ou ser ressuscitado” (DERRIDA apud BAUMAN, 2008, p. 60, itálicos do autor):

Cada morte é a *perda* de um mundo – uma perda *definitiva*, irreversível e irreparável. A *ausência* desse mundo é que jamais acabará – sendo, a partir de agora, eterna. É por meio do choque da morte, e da ausência subsequente, que o significado do fim, assim como os significados da eternidade, singularidade, individualidade,

<sup>165</sup> Adaptou “Morangos mofados” para o teatro, em 1985.

em suas facetas gêmeas de *mêmeté*<sup>166</sup> e *l'ipséité*, é revelado a nós mortais (apud BAUMAN, 2008, p. 60, itálicos do autor).

Talvez a ausência dessa singularidade de cada mundo vivido também tenha conexão com a necessidade de CFA de se agarrar à escrita para imortalizar *seu* singular momento existencial.

Vejamos a “Última Carta”... escrita em Porto Alegre, já na casa dos pais. Inicia reconhecendo a névoa das anteriores: “Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas” [...]. Justifica que a clareza agora é necessária por gostar “mais da verdade” [...] Por isso, “escrevo agora assim, mais claramente” [...] “Nem sinto vergonha, culpa ou medo” (1996, p. 102). E escancara publicamente:

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 [...], o resultado: HIV positivo. [...] Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos [...] e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram de dentro de mim até tornarem-se uma coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fé (1996, p. 102).

Nota-se que apesar dos “sustos”, os “anjos” reaparecem. Mais: amor e energia se fundem, interna e externamente, em algo positivo. Mas a finitude mantém-se acesa: “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” (1996, p. 102):

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 também que, para os outros, esse vírus da *Science fiction* só dá em gente maldita. Para esses, lembra Cazusa: “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 [...], descobrindo pouco a pouco seu rosto horrendo e deslumbrante (1996, p. 102, itálicos do autor).

<sup>166</sup> “Em português ‘mesmidade’ é um jargão do pensamento de Derrida. Trata-se da mesmidade do mesmo, no sentido grego do “mesmo”, com referência especial a Parmênides. Como Derrida sugere, trata-se de uma outra maneira de se cuidar do mesmo problema. A mesmidade do “mesmo” concerneria ao “si mesmo” do “mesmo”, ou seja, àquilo que, embora pareça de diferentes formas, é o “mesmo”, o que diz respeito tanto a um ente singular quanto ao todo, à totalidade dos entes em seu ser. *L'ipséité* ou a “ipseidade” é uma forma de aludir ao “isso mesmo” da coisa, à “coisa mesma” ou “a coisa em si mesma” e não meramente aos seus aspectos e acidentes. É o modo de formular o problema metafísico original” (BAUMAN, 2008, p. 60, nota de rodapé).

A escrita “pessoal” e pela “Senhora Dona Vida” referencia o já dito por Castello e Amaral: “mudei” mesmo que, ambigualmente, “continue o mesmo”. Porque “a vida grita. E a luta continua” (p. 104). A batalha pela vida amalgamada na escrita (e inscrita no corpo). Nessa crônica, CFA confirma outra pista já levantada: “sempre soube que era aqui [o bairro Menino Deus, de Porto Alegre] o porto. Nunca se sabe até que ponto seguro” (p. 103). Mesmo paradoxal, configura o porto que tanto procurou e encontrou.

Na última crônica dessa série “Mais uma carta para além dos muros” a metáfora da morte se referenda numa figura de “pupilas dilatadas” [...], “uma cara da verdade” [...]. “Nas pupilas dela, desmesurados buracos negros que a qualquer segundo poderiam me sugar para sempre” (1996, p. 185). E grita, reagindo: “não agora, porque eu não quero que seja agora. Minhas histórias não escritas, meu jardim?” Novamente a escrita estica o fio da vida, do fabular outras histórias, de plantar e colher outras vidas no jardim. Em seguida, descreve a imagem/constatação:

Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas o meu horror e a beleza de tudo que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano [...] (1996, p. 184).

[...]

Tão próxima da minha cara do meu horror de verme vivo, seria fácil ir com ela. Mergulhar em alívio no buraco negro [...]. Para sempre: ir. Para o outro lado, onde? Eu não quis. [...] (1996, p. 184).

Descobre-se, em seguida, que o narrador desperta do “coma artificial da morfina”, com “cateteres enfiados nas veias” (p. 184). Procura pela figura, mas ela “desapareceu”. A cara que some, mas permanece petrificada em palavras, indica o desejo de prolongar a vida. Tanto é que a crônica conclui:

Amanhã à meia noite volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas [...]. Que sejamos doces com nossa mãe Gaia, que anda morrendo de morte matada por nós. [...] Brindemos À Vida – talvez seja esse o nome daquela cara e não como você imaginou. [...] (1996, p. 185).

Renascer num brinde à vida, distanciando-se da morte sempre por meio da escrita de um escritor, de fato, duplamente positivo. Em entrevista<sup>167</sup> ao *Jornal da Tarde* publicada em 11 de outubro de 1994, com o título “Caio Fernando Abreu só pensa em escrever”, ao ser indagado se a Aids seria uma condenação, o escritor responde:

<sup>167</sup> Republicada em *Caio 3D: o essencial da década de 1990* (2006).

Não, eu a vi até como uma bênção. Eu acho que quando eu supunha ser sadio é que estava doente. Agora que estou com Aids me sinto muito saudável. Me veio uma visão das prioridades de minha vida. Como talvez eu tenha pouco tempo e muitas coisas para escrever, tive que ordenar as coisas. Muitas delas eu vinha adiando. Não desarrumava a minha mala: seis meses na Europa, seis meses no Brasil. Agora é como se alguém tivesse me dito: Para! E eu parei (2006, p. 277).

Parou para quê? Para escrever, reescrever e cuidar do jardim. Porque mesmo soropositivo, Caio insistiu em sua produção literária e supervisionou a reedição de seus primeiros livros, então esgotados, como o *Inventário do irremediável* cujo título foi alterado para *Inventário do ir-remediável*, ou seja, a impossibilidade torna-se possível com o *ir* ao encontro (ou em busca) do *remediável*. Também lapidou e revisou a reedição de seu primeiro romance: *Limite branco* (2007), só para rememorar.

Portanto, não mediu esforços para revisar, mudar a sintaxe, reescrever, enxugar, ou acrescentar algo como um artesão que lapida, incansavelmente, a forma/corpo da palavra. O escritor também trabalha seu livro-testamento-memória *Ovelhas negras*, conforme dito.

Recusando-se ao convite da morte, ainda em 1995, em Porto Alegre, Caio também trabalha seu *Estranhos estrangeiros*<sup>168</sup>, editado pela Companhia das Letras, em 1996 e, como já afirmado, traduziu o livro de Susan Sontag, *O modo como vivemos hoje*, sem deixar de escrever cartas e crônicas. O ano de 1995 também foi dedicado a uma de suas grandes paixões alimentada ao longo de seus 47 anos: viajar pelo Brasil e retornar à Europa, participando de lançamentos e concedendo entrevistas.

As duas margens enfocadas, o lado obscuro, o “negativo”, paradoxalmente ao da vida-saúde mantém-se no plano da expectativa, amalgamada pela dimensão mais ampla do que o acontecimento em si. Por um lado, enquanto expectativa acalentada pelo fantasma da Aids, abrem-se as asas ilimitadas da fantasia de algo obscuro, mas que ambigualmente procura uma saída, como o protagonista do conto “Morangos mofados”. Por outro, é como se Caio F. antecipasse o que viria depois, “como se as palavras brotassem de um subterrâneo conhecimento”, acentua sua amiga Maria Adelaide Amaral (2005, p. 11).

<sup>168</sup> Depois relançado em *Caio 3 D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

Com a morte do fantasma da Aids, descortina-se a realidade, com contornos mais definidos. “A confrontação com a morte lhe devolveu a vida em sua luminosa e frágil contingência”. [...] “A perspectiva da morte transformou seu olhar” (AMARAL, 2005, p. 11). Diante da “cara da morte – e ela está mesmo viva” – a falta que sustenta o desejo é o de viver e escrever mais e mais, quem sabe, como a única forma de se imortalizar. Agarrar-se à vida não seria agarrar-se a esse facho de luz da outra borda da obra?: “Que seja doce. Repito todas as manhãs, ao abrir as janelas para entrar o sol ou o cinza dos dias, bem assim: que seja doce”, como no conto “Os dragões não conhecem o paraíso” (1988, p. 148). Corta. Fecha parênteses.

### II. 3 Travessias: das margens às outras encenações

Este domingo não tem Caio F.  
(Caio Fernando Abreu)

Após os *cortes*, retomemos Caio F. pela vertente performática, do encenar-se ao vivo, que ficou em suspenso. O mote, agora, é centralizar como Caio F. se desloca das margens inferiores das cartas para o interior das crônicas assinadas por Caio Fernando Abreu num jogo inicial de alternância de si e do outro para transbordar em outros espaços. Também é necessário esclarecer que tais fatos ocorrem somente no segundo livro de crônicas *A vida gritando nos cantos* (2012), que reúne textos publicados em *O Estado de São Paulo*, de 1986 a 1995, portanto, até o ano anterior à morte do autor.

Cronologicamente, o jogo começa meio tímido em meados dos anos 1980, talvez para preparar o leitor de jornal para as encenações de si-outro/máscara que começam a romper o universo da intimidade particular das cartas para a esfera pública. A primeira ocorrência está em “Uma semana Fassbinder” (de 3 de setembro de 1986):

Quando decidi que ia assistir às 15 horas e vinte e um minutos de *Berlin Alexanderplatz*, de Rainer Fassbinder, sabia que a semana inteira seria uma semana-Fassbinder. E uma semana Fassbinder – **meu caro Caio F. –, fui me dizendo devagar**, não é exatamente o mesmo que uma semana-Disney [...] (2012, p. 41, grifo nosso).

Observa-se que embora os pronomes possessivo e oblíquo em “Meu caro Caio F. –, fui me dizendo devagar” – estejam conectados à primeira



pessoa do singular (o que pode provocar a apressada impressão do dizer apenas a si) –, a referência ao Caio F. liga-se ao outro/máscara.

Páginas adiante, em “Lamúrias com Chantili”, o foco são as cartas que o cronista recebe dos leitores. Caio cita uma “irada”, de “um senhor lá das Minas Gerais cansado das minhas lamúrias” [...] “do pessimismo mórbido e doentio: dizia-se temeroso de que ‘eu influenciasse os jovens a cometer suicídio’.  
**Nefasto Caio F.:** seria eu tão poderoso e fatal assim? Uma espécie de Jim Jones da crônica?” (2012, p. 49, grifo nosso). As duas perguntas são para o Caio F., o outro, e não a si.

Em “Me leva pro céu, Luni”, crônica em que CFA assume ser “tiete do grupo Luni”<sup>169</sup>, [...] afirma: “Cada vez mais confirmo: o Luni é o melhor grupo da cidade, do estado, do país. **Calma, Caio F., vamos por partes**” (2012, p. 101, grifo nosso). Novamente em “Para embalar John Cheever”, o cronista revela: “Estou perdido de paixão por *O mundo das maçãs*” [...], livro de contos do escritor norte-americano, só que dessa vez a alternância de pronomes para a segunda e não para a terceira pessoa, não deixa dúvida:

Ler Cheever desse jeito, tão tomado de paixão, durante uma semana que comportou umas barras de morte, umas barras de medo, tão pesadas, trouxe também uma força assim: **não, Caio F. você** vai segurar, porque esse tal de Cheever aí não só segurou como criou sobre. [...] (2012, p. 108, grifo nosso).

Outro exemplo ocorre em “Um cantinho, um violão, uma Narinha”: “É verdade, andei pesado. Pesado de olhar para fora, pesado de olhar social em poesia, você sabe. **Aí falei assim: Caio F., você** precisa se dar um presente” (2012, p. 125, grifo nosso) [...] “Então fui a Wop-Bop” [...]. “Tinha um disco” Nara Leão. “Trouxe para casa”.

Pouco a pouco, o jogo se intensifica. Com o leitor já familiarizado, a complexidade aumenta em “Ao som de Suzanne Veiga”. Na linha fina<sup>170</sup>, a máscara surge em primeira pessoa, conforme nossa epígrafe: “*Meu nome é*

<sup>169</sup> Segundo a *Folha de São Paulo*, de 7/11/2014, o grupo Luni faz parte da “história da vanguarda paulistana”. Seus oito integrantes eram de áreas distintas (música, *performance*, dança, teatro, circo, percussão), incluindo a atriz Marisa Orth. O grupo se apresentava em espaços alternativos, como o Madame Satã, Mambembe e Off. Em 7 de outubro de 2014, o Luni fez uma *revival*, após mais de duas décadas de sua extinção. A matéria da *Folha* cita que Caio Fernando Abreu “fã do Luni, escreveu”: “É um som que você pode dançar, e também ver. Passam alegria (que raro), saúde (ôba), vontade de viver (wow)”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1544298-marisa-orth-reencontra-os-parceiros-do-luni-em-show.shtml>. Acesso em: 2 dez. 2014.

<sup>170</sup> Frase ou período sem ponto final, que aparece abaixo do título e serve para completar seu sentido ou dar outras informações.

Caio F.. *Moro no segundo andar, mas nunca encontrei você nas escadas*” (2012, p. 131, itálicos do autor). E a crônica começa: “Preciso tanto de alguém e é tão urgente o que digo” [...] “Perdoem a bandeira desfraldada, mas é assim que as coisas são-estão dentro fora de mim: secas” [...] “eu, patético detrito pós-moderno com resquícios de Werther e farrapos de versos de Jim Morrison, Abaporu heavy metal” [...] (p.131).

Ao longo da crônica não há outra referência a Caio F. Porém, o texto (de 11/11/1987) está impregnado dos temores e do estigma da Aids:

[...] Preciso dessa emoção que os antigos chamavam de amor, quando sexo não era morte e as pessoas não tinham medo disso que a gente fazia dissolver o próprio ego no ego do outro e misturar coxas e espírito no fundo outro-você, outro-espelho, outro-igual--se-dentro-de-não-solidão, bicho-carente, tigre e lótus. Preciso de você que tanto amo e nunca encontrei. Para continuar vivendo, preciso da parte de mim que não está em mim, mas guardada em você que eu não conheço (2012, p. 132).

Essa materialização do Caio F. em primeira pessoa, que tem moradia, mas “você” não o conhece, transforma-o pela primeira vez em narrador, no protagonista que está em busca do amor (no tempo anterior à confirmação do HIV).

O embaralhamento mais robusto ocorre – cinco anos depois – em “Betty Crawford, Ph.D em Najice Comparada” (de 19/2/95): “Este domingo não tem Caio F.” [...] “nosso colaborador recolheu-se a um spa zen em Macapá para tratamento à base de ayahuasca, Maracujina e Lexotan. Em seu lugar, com vocês, sua estonteante interina” (2012, p. 213). No parágrafo seguinte: “Meu nome é Betty Crawford, dupla homenagem a duas deusas do cinema prestada pelo bravo meu pai” [...] “a escolha de meu nome para substituí-lo foi do próprio Caio F.” (p. 213).

Verifica-se que, ao se *performatizar*, Caio produz uma dramatização de si/outro, criando máscaras. Por quê? Em analogia às artes cênicas, o sujeito desnaturalizado<sup>171</sup> da *performance* experimenta a “impossibilidade de ser e representar simultaneamente” (COHEN, 2011, p. 94), ou seja, construir e conviver com a personagem no aqui e agora. É a “dialética da ambivalência” em que ocorre o desdobramento (ator e personagem) e a ruptura entre a representação e a atuação: “Quanto mais eu entro na personagem, mais ‘real’

<sup>171</sup> Não pressupõe um sujeito prévio como na autobiografia, não há autorreferencialidade.

tento fazer essa personagem, mais reforço a ficção e, portanto, a ilusão. Quanto mais me distancio, “representando” a personagem, e não tentando vivê-lo [sic], mais eu quebro essa ilusão” [...] (COHEN, 2011, p. 96-97). É o que Caio parece fazer, desde as simples e iniciais alternâncias de pronomes pessoais até atuar a *persona* Caio F.

É exatamente nessa passagem (da representação para a atuação) que se abre o espaço para o improvisado, o “ao vivo”, prerrogativas da essência da arte da *performance* em que, nas artes cênicas, o corpo é o centro gravitacional. Na construção das figuras (o termo substituiu a personagem), o ator “trabalha com as partes de cada atuante. Elas ‘afloram’ no processo de laboratório” (COHEN, 2011, p. 106), ou seja, o performer atua como figura principal e de fundo, portanto, pode ser frente (primeiro plano) e, na cena seguinte, se transformar em fundo, em objeto ou luz. Mais: no geral, se trabalha com *personae* e não personagens (COHEN, 2011, p. 107). Por quê? “A *persona* surge no processo de criação e pode tomar qualquer rumo”, com total liberdade, sem texto pré-definido. Aliás, é função do performer “levantar” sua(s) *persona(e)* (COHEN, 2011, p. 107).

Transpondo essas técnicas das artes cênicas para o campo da escrita literária, CFA desdobra-se em *personae* – talvez num entre lugar de “um desejo narcisista de falar de si” [...] e “a impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2008, p. 18) – produz na narrativa uma ficção de si/outro como performer. Caio F. vai além da assinatura porque se desdobra no duplo, no outro, em *persona*. Mais: a partir de Caio F. uma galeria de outras máscaras vem à tona com rubricas qualificativas de um estado de ânimo daquele momento da escrita (Pouco F., Marilene, a incendiária etc.).

Parece-nos que ocorre algo mais: quando Caio F. emerge corporificado na crônica “Ao som de Suzanne Vega” se apresenta como *persona* na primeira pessoa e assume seu nome. Páginas depois, em suas férias num spa, outra *persona* surge: sua interina assume a coluna: a “estonteante” Betty Crawford, cuja apresentação é a mesma de Caio F. Só muda o nome próprio: “Eu sou Betty Crawford” [...].

Sempre outros, duplos de si que se multiplicam, reiteram-se e iteram-se em nova versão, respondendo o que ficou em suspenso. Primeiro porque, se retomar Zumthor, a “reiterabilidade” faz com que determinados

comportamentos ou ações sejam repetíveis infinitamente. Porém, não mais na simplicidade da redundância e, sim, como a “repetitividade” própria da *performance* ou no “comportamento recuperado” de Ligiéro. Segundo, se a iterabilidade de Derrida é a propriedade do repetível, sempre reeditado, parece se amalgamar à reiterabilidade e ao comportamento duplo ou recuperado.

Em “À nossa mais completa tradução”, crônica de reestrea (22 de agosto de 1993) em *O Estado de São Paulo*, consta: “Cinco anos longe desse Caderno 2, dez meses fora de São Paulo” [...] (2012, p.155):

Quando penso que voltei e isso é bom, penso em Rita Lee. Quero cantar São Paulo, quero cantar nosso tempo. Mais fundo e mais simples, quero cantar e mais nada. Cinquentões adolescentes ganhando no braço do baixo-astral do Brasil, se nossa “menopausa (sic!) criativa” for assim, welcome seja! Para sempre teu, eternamente F.

Apenas “eternamente F.” e não mais Caio F., como ocorre nas epístolas, ou seja, reitera em nova versão na crescente roda viva do duplo reencenado. Vejamos a última ocorrência, de 1995 (sem dia e mês): “Por aquelas escadas subiu feito uma diva”, crônica dedicada à amiga e poeta Ana Cristina César, a Ana C. O cronista descreve como a conheceu e como soube do suicídio, em 1983. Alguns fragmentos parecem necessários:

Talvez tenha sido amor à primeira vista. Naquela manhã de 1982, pelas escadas que levavam à “Nau dos Insensatos” – como Caio Graco batizara a redação do *Leia livros* [...] por aquelas escadas de madeira subiu Ana C. feito uma diva. [...]  
Talvez tenha sido amor correspondido também, pois através do Correio imediatamente começamos a nos escrever. [...]  
[...] vieram os interurbanos. [...] À noite quando começou a longa crise, outros telefonemas em desespero: “Me sinto emparedada”, repetia sempre. [...]  
A última vez que a vi foi numa noite de setembro, quando eu completava trinta e cinco anos. [...]  
[...] nossa amiga Maria Clara Jorge me ligou [para Porto Alegre] dizendo exatamente: “Caio F., a Ana C. conseguiu” [...] (2012, p. 242-243).

Evidencia-se que, a despeito da trágica morte, os amigos de Caio, em 29 de outubro de 1983 (data do suicídio de Ana C.), já o chamavam de Caio F., ou seja, 19 anos antes do lançamento da seleta de *Cartas* (2002). Outra ocorrência é registrada por Maria Adelaide Amaral “Em quase prefácio: um leve e duradouro amor” (In: ABREU, 1996). Ela revela que pretendia montar um espetáculo teatral com as crônicas de CFA, que incluiria “Pequenas epifanias”, esta publicada em 22 de abril de 1983. A peça não saiu, mas “Levinha”

acrescenta que escreveu “uma crônica dedicada a Caio F. no *Jornal da Tarde*”. Embora não situe a data, o Caio F. já iterava também em “Levinha”, desde os anos 1980. E é ela quem também reitera no “Quase prefácio”: “A última vez que vi **Caio F.** foi no lançamento de *Ovelhas negras* na Livraria Cultura” [...], em 1995, isto é, sete anos antes da edição das *Cartas*. Sob o texto, “Levinha” reproduz um cartão que recebeu do amigo. Assinado: Caio F.

Outras duas questões em suspenso necessitam emergir. Primeira: em *Onde andaré Dulce Veiga?*, CFA parece transferir (por contiguidade?) seu jogo do próprio nome/assinatura Caio F. para a ficção, *performando* a roqueira Márcia Felácio em Márcia F., mas só “para os amigos” (1990, p. 120), incluindo autógrafos. No disco que o narrador de *Dulce...* recebe, consta a dedicatória “Pelo nosso encontro”. E “a assinatura era *Márcia F.* F de feroz, pensei, de foda, felicidade, falsidade – e tantas coisas mais” (1990, p. 51). Tantas coisas mais abrem uma teia de possibilidades: F. de Felácio? Ou F. da Christiane que, como a roqueira, tanto escandalizou? Ou F. do próprio Caio, do criador, algo para embaralhar a ficção como rastro/resto de si-outro que se espelha na literatura e contamina a escrita?

O próprio narrador refere-se a ela como Márcia F., quando quase é atropelado, após entrevistar a roqueira: “Peguei o gravador todo arrebitado, a fita escapara de dentro. Se fosse uma máquina fotográfica o filme estaria velado, e para sempre perdidas as comoventes confissões de Márcia F.” (1990, p. 98). Mais adiante a própria líder da banda revela seu nome e justifica o nome da banda de rock:

Evidente que Márcia Felácio é só um nome artístico, mais para compor com o nome do grupo, as Vaginas Dentatas. A nossa intenção é passar para esse macho tradicional, em decadência, sem um mínimo de autoconhecimento, primeiro, uma sugestão de prazer, e logo em seguida outra de terror total. Nós queremos soar assustadoras, como uma ameaça de castração, de impotência, de mutilação. Mas o meu nome verdadeiro é Márcia Francisca da Veiga Prado, **Márcia F.** para os amigos (1990, p. 20, grifo nosso).

Mais curioso é o título que o editor Castilhos confere à matéria: “Márcia F.: tudo além” (1990, p. 158) em oposição à canção “Nada além” que consagrou a mãe da roqueira. Por fim, quando o narrador encontra Dulce, ele descobre “as cartas de Márcia F.”. Percebe-se que o nome também circula em iterabilidade não só entre os amigos ou conhecidos ficcionais, como é o caso

do editor do *Diário de notícias*, mas também entre familiares, tornando-se *persona* de si. *A priori*, parece seguir o exemplo de Caio F.

Desloquemos para a segunda questão. Na novela “Pela noite” há uma frase emblemática de Pérsio: “Eu devia estar um horror, uma cara de Christiane F., antes da desintoxicação” [...] (2005, p. 161). Ora, nenhuma outra personagem faz alusão a essa *junkie*. Se associado ao duplo gesto de *performance* que inspira CFA e o leva a apropriar-se da enxertia/restos do nome de outro para criar Caio F., sua “musa” se espelha novamente na ficção como um rastro de si/outro que contamina a escrita. De que desintoxicação Pérsio se refere? A citação ocorre quando ele abre a porta do apartamento para Santiago e inicia o jogo de *performance*/sedução: [...] “eu disse oi, com aquele olho vermelho, o nariz meio pingando, aquele bafo de maconha” (2005, p. 161). Portanto, a referência é de pó & baseado.

Nota-se ainda que tanto Márcia F. quanto Pérsio são citados por CFA como criaturas que “libertam-se” das garras do criador. Márcia F. “mentiu” e alterou não só a “origem” de Dulce Veiga, que passou a ser do Passo, como também “admite” no próprio romance: “Eu menti outras coisas, também”. O jornalista pergunta: “E o que foi que você mentiu, Márcia?” Ela não responde, mas faz questão que ele apalpe os gânglios do seu pescoço, iguais aos dele.

Quanto ao Pérsio, só para reavivar, deixou seu criador “tão tomado” que não conseguia parar de escrever, como se perdesse o controle da situação. São indícios que abrem essas e outras conexões, mas dificilmente levam a uma resposta definitiva: é isso ou aquilo. Possibilitam, nos parece, a transposição de outros fios dessa grande tessitura: tudo além.

O professor Evando Nascimento criou um neologismo que vale uma reflexão: alterficção, uma “ficção de si como outro, francamente *alterado*, e do outro como uma parte essencial de mim” (NASCIMENTO, 2010, p. 193):

[...] tanto Derrida quanto Lévinas, aquele como leitor deste, tornaram patente a precedência do outro sobre o eu. Tudo o que sou, tudo o que somos, vem dos outros e das outras que nos conceberam, deram um nome, cuidaram e até hoje nos *chamam*. Antes da consciência do próprio nome, há o *chamado* (Clarice Lispector), o apelo à convivência e ao compartilhamento da experiência, a qual jamais é inteiramente solipsista. Estou convencido de que toda a experiência do eu passa pelo encontro da alteridade, de forma estrutural e irreduzível. “Eu” só existe porque o outro/outra (que pode ter inúmeros nomes: mundo, universo, natureza, Deus, pai, mãe [...]) lhe deu experiência. É nesse sentido que se deveria ler a frase de Rimbaud no contexto original da carta em que se inscreve: *eu é um outro*,

porque é esse outro [...] que me fundam, desde antes do nascimento, quando ainda não passo de uma ideia na mente e no corpo dos meus pais. [...] o eu não passa de uma ficção do outro. Pois o outro é que me inventa, a meu desconhecimento e até a minha revelia. Desde a certidão de nascimento até o atestado de óbito, quem cuida sempre de nossas vidas são os outros, sem os quais nada seríamos, nada somos (NASCIMENTO, 2010, p. 192, itálicos do autor).

Parece-nos que CFA situa-se mais na alterficção pelas máscaras<sup>172</sup> que se desdobram no outro, mas que não deixam de ser em parte “de um si” já alterado. E, quando emerge nas crônicas, Caio F. retorna não mais como mito<sup>173</sup> do autor (KLINGER, p. 46), mas como a *persona* mais conhecida de Caio Fernando Abreu.

Porém, há outra questão: ao sair da intimidade (dos amigos-correspondentes) para o universo público – primeiro, nas crônicas e, após a publicação de suas missivas (2002) – Caio F. emerge mais e mais como marca<sup>174</sup> do autor, sobrepondo e/ou substituindo o nome do seu criador. A ocorrência consta de prefácios, apresentação e títulos de livros<sup>175</sup>; títulos de biografia<sup>176</sup>; matérias de jornais<sup>177</sup>; além de ensaios acadêmicos<sup>178</sup>.

Na trilogia *Caio 3D*, os editores também nomeiam o escritor gaúcho como Caio F: “Nos anos 80, o leitor depara com um Caio F. literariamente mais

<sup>172</sup> Bem diferente dos heterônimos de Fernando Pessoa, “um poeta especial, o único que atribuiu seus numerosos poemas a “outros” poetas por ele criados, por ele nomeados e biografados. Não se deve esquecer que os outros “autores” de poemas seus são posteriores às “próprias” obras. De um núcleo central [...] de Fernando Pessoa, o homem, o criador, o poeta, vai brotar uma produção literária múltipla, variada, a fixar-se em formas diferentes, tão diferentes, que, ao produzi-las, ele sentiu necessidade de dizê-las oriundas de poetas diversos. Começou por chamá-las pseudônimas, mas mais tarde corrigiu, explicando: obra pseudônima é a obra do autor em sua personalidade, sob um nome diferente; obra heterônima é a do autor em outra personalidade e justifica-se em alguém que se sinta vários”, segundo Cleonice Berardinelli (1985-1986, p. 1-2). CFA não criou outras “personalidades”, não as biografou, não lhes deu local e data de nascimento, com direito a mapa astral, profissão e estilos distintos, como Pessoa fez de seu Alberto Caieiro, o mestre; de Álvaro de Campos, engenheiro naval; Ricardo Reis, médico, só para exemplificar. As máscaras de Caio não são posteriores à criação, estão na produção.

<sup>173</sup> Mito entendido na perspectiva de Barthes: “o mito não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão” (apud, KLINGER, 2012, p. 46).

<sup>174</sup> Para Foucault, a marca do autor “não é mais do que a singularidade de sua ausência” (2001, p. 269) e para a publicidade e propaganda é um símbolo tão forte que dispensa o nome do produto, da empresa ou da instituição.

<sup>175</sup> “Quem tem medo de Caio F.?”, de Marcelo Pen (ABREU, 2006, p. 9); “A paixão segundo Caio F.”, de Maria Adelaide Amaral (ABREU, 2005, p. 9); e *Jogo do imaginário em Caio F.* (COELHO, 2009).

<sup>176</sup> *Para sempre teu, Caio F.* (DIP, 2009).

<sup>177</sup> “Os morangos de Caio F. estão maduros” (*O Estado de São Paulo*, 23/03/1988). “O primo intelectualizado de Christiane F.: quinze anos sem Caio Fernando Abreu, o escritor da paixão”. *Revista Cult*, fevereiro de 2011.

<sup>178</sup> “Caio F: consciência de si, consciência do outro”; “O móbil epistolar de Caio F.: cartas de uma vida que dariam um romance”, dentre tantos outros.

maduro” [...] “Em seguida, temos dois textos bastante significativos de autoria de Caio F.” (In: ABREU, 2005, p. 267). No terceiro volume, explicam: “A obra que abre este volume” [...] “foi planejada por Caio F.” (In: ABREU, 2006, p. 283). [...] “Na sequência, foram escolhidas crônicas que expressam bem as angústias de Caio F. no período” (In: ABREU, 2006, p. 284).

Em todos os livros em que CFA escreve uma apresentação, introdução ou nota de abertura, jamais assina Caio F. A assinatura é Caio Fernando Abreu, exceto em *Ovelhas negras*: “O Autor-Pastor” em analogia ao título do livro (2002, p. 3).

Em eventos póstumos, também há substituição de CFA por Caio F. É o caso dos 10 anos da morte do escritor, realizado em Porto Alegre, de 20 a 25 de fevereiro de 2006. Título: “Caio F. – e assim se passaram 10 anos”. Com coordenação de Luciano Alabarse, uma das adaptações dramatúrgicas foi dirigida por Sílvia Ramos. Título: “Caio F.” Ao adicionar as homenagens à substituição ou sobreposição do nome do escritor por Caio F. por acadêmicos, surge outra questão: Caio F. pode ser a palavra-chave que chancela os “íntimos”, além dos “entendidos” de sua obra, ou seja, os que “beberam” na fonte de suas epístolas, tornando-se marca do autor? Ou seria o incessante rastro do rastro que contamina a escrita e o duplo gesto de *performance* (o de doar-se outro nome)? Tanto a marca quanto o rastro fazem parte da reiterabilidade e iterabilidade de Caio F. ao longo de quase duas décadas nesse jogo de *performance*.

CFA assume, então, o papel de um sujeito da *performance* que não cessa de jogar, já que esse outro de si alimenta-se do fluxo da iterabilidade, mas sempre reeditado: primeiro, Caio F. se inscreve na borda inferior das cartas (assinatura); segundo, se desloca para o interior da narrativa não só nas cartas como em outros gêneros (crônicas); terceiro, os amigos (correspondentes) passam a referir-se ao nome próprio como Caio F. Após a publicação das cartas (2002), jornalistas, críticos e acadêmicos também passam a utilizar essa nomeação. O que transparece é que a máscara de tanto iterar e deixar rastros se transforma em marca de CFA, de tal forma que substitui o nome próprio, o sujeito escritor e reforça a função autor.

Se Caio F. tende a ser a marca mais iterável do escritor e/ou o rastro de si/outro, arriscamos a elegê-lo como o representante de CFA, com *status* para



assinar por seu criador, por suas personagens e *personae* no *Diário de bordo dos Desembarques*, nas páginas a seguir.

Antes, porém, requeremos outro *corde*.

### **Entre parênteses: ainda em voo**

Prestes a aterrissar, pausa para refletir e enfrentar a já referida questão central dessa tese: diante de tantos de si/outros de CFA, é possível construir uma auto(alter)ficção como *Diário de bordo* que sintetize a trajetória de vida literária, a partir de fragmentos da obra literária de Caio F., comprovando ou não os dois *Embarques*?

Por que em *Diário de bordo*? Primeiro: por simbolizar desde sempre os “relatos” dos viajantes. Segundo, há duas crônicas publicadas em *A vida gritando nos cantos* (2012) intituladas “Diário de bordo I” (p. 37-38) e “Diário de bordo II” (p. 88-89), que nos sustentam/amparam e nos servem de referência. Além disso, o próprio autor registra: “Tenho diários<sup>179</sup> desde os 11 anos: às vezes uma frase, um desenho, 10 páginas, depende. Escrevo a mão” (Z.H., 1994). Portanto, foi um hábito de escrita espatifada que ainda permanece no rol dos inéditos e que nos embasa como outra referência.

Terceiro: pela própria “insignificância” do diário, por ser tão corriqueiro e usual, só para reforçar Blanchot (2005, p. 270). Sem sofisticções, sem rigor de temáticas.

Por fim, em reverência a CFA/outros de si, insiro novo parêntese como licença acadêmica:

Para: caiof.@nuvem.com.além

De: linda.kogure@planetaterra.com.br

Licença, meu caro Caio F. Você não me conhece. Devoro seus textos, persigo suas rotas, ruas, cidades, criaturas, cartas... Invado seus mundos-livros-teatro-cinema-música. Perambulo vez e outra por seu Porto, o Alegre.

---

<sup>179</sup> Informação da entrevista publicada no jornal *Zero Hora* (em 28 de setembro de 1994): “Caio está voltando para casa”, assinada por Renato Duarte Mendonça.

Estive em sua casa & jardim que não são mais dos Abreu, lá no Menino Deus. Derrubaram o muro, não há mais roseiras e ninguém em sua janela.

Fui ao bairro Medianeira, onde os mortais dizem ser sua (atual?) morada. Pouco antes, soube que “trocaram” seu “endereço”. É a sua cara: mesmo além-vida, sem “fincar” raízes: em 2002, seus “restos” foram transferidos do Cemitério São Miguel das Almas para o João XXIII, o Ecumênico. Fui lá, deixei alecrim & cigarros (dos meus, os seus já eram). Senti falta do que você desejou como epitáfio: “Caio F. que muito amou”.

Amou e é amado. Está “vivo” no mercado editorial, é fenômeno juvenil, sucesso nas redes sociais. Seu público remoçou e sua obra conquista novos relançamentos no formato livro (impresso) e e-books. Caio Fernando Abreu e Caio F. também são objetos dos acadêmicos.

Entre idas e vindas do seu *Gay Port*, descobri que os seus “diários” estão indisponíveis. Mas não desisti. Tempos depois, saiu a segunda seleta de crônicas *A vida gritando nos cantos*, com dois brindes: seus dois “Diário de bordo” estão lá, piscaram para mim. E sinalizaram que minha “viagem” talvez nem seja tão desbundada.

*Sorry*, por perseguir seus *viajeros* e tentar desembaralhar suas máscaras/nomes. Para compensar, Caio F. reina sobre todas as outras *personae*. Não era esse o seu desejo? Se imortalizar como Caio F., conforme seu epitáfio não realizado? Caio F. deixou rastros/pegadas tão fundos(as) que já substitui o nome/função/sujeito escritor até no meio acadêmico.

Enfim, posso contra-assinar seus textos enquanto você assina por CFA/outros de si? Abs.

*Linda K.*

PS: Ilumina mais um pouco minhas trilhas finais? *Good trip.*

Vitória (ES), 30 de dezembro de 2014.

Corta. Fecha parênteses.

### III. Desembarques

Enfim, em terra firme. Hora de atravessar os portões de saída do último aeroporto e montar o *Diário de bordo* dos que partem de Santiago de Boqueirão/Passo da Guanxuma rumo aos centros urbanos nacionais e europeus. Pretende-se construir um painel retalhado do viajante; do processo de criação; das anotações e observações urbanas; do olhar como cinema; do HIV/Aids; do missivista; do cinéfilo; do jardineiro; dos outros de si...

Por enquanto, nos parece algo que tenda mais ao alter do que autoficção, que reúna parte dos estilhaços *de* vida na produção literária. Até porque “o que mais impressiona em Caio é a coerência entre sua obra e sua vida” [...], atesta o amigo e escritor [Luiz Antônio] Assis Brasil, no obituário (de CFA) do jornal *Zero Hora*<sup>180</sup>. A partir de fragmentos de cartas, crônicas, contos, romances e depoimentos do escritor pretende-se preencher lacunas e formar um painel *de* vida/obra.

Por isso, o método é cronológico, com breve “(re)apresentação” de Caio F. O período vai de 1962 a 1996, ou seja, do primeiro conto escrito e “premiado” na fase colegial até pouco antes da morte do autor. Por ausência de registros e/ou para abreviar o *Diário*, alguns anos estão suprimidos.

Os fragmentos constam de local e data de origem (cartas, crônicas, entrevistas), com as devidas referências. Alguns permanecem sem data e local, conforme o original. Quanto aos romances e contos, datas e locais são fictícios, adaptados a partir de registros de quando e onde foram criados. É o caso do Passo da Guanxuma, extraídos de “registros” do “diário” de Maurício, de *Limite branco*, sobretudo quando rememora a infância, já que no romance trata-se da cidade imaginária. E o do alter ego de *Onde andará Dulce Veiga?* fica sem data, simbolizando a errância da personagem.

Outro critério é a divisão em 12 ciclos organizados por temas. No entanto, alguns fragmentos ficam “soltos”, ou melhor, espatifados, e constam como subdivisão. Outros não contemplam os *Embarques I e II*, mas conquistam espaço pela relevância na travessia literária de Caio F., como o citado prêmio escolar, além do primeiro conto publicado pelo autor. Marca-se,

---

<sup>180</sup> 26 de fevereiro de 1996.

assim, o início da travessia. As nossas intervenções/adaptações estão entre colchetes.

Por que 12 simbólicos ciclos de vida? Porque “o número doze faz parte das estruturas arquetípicas da psique humana, presentes nas mitologias e religiões de diferentes tradições” (COSTA, 2008, p. 39), como os 12 trabalhos de Hércules, os 12 Titãs, os 12 apóstolos de Cristo etc. Na astrologia também são 12 os signos zodiacais. Para Caio F., aficionado nos astros, o número 12 “é o ciclo completo de Júpiter” (ZH, 30/12/1995), ou seja, conclui uma fase para iniciar outra. Encaremos, então, o desafio. Boa leitura!

### III.1 Diário de bordo

São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo.  
(Dulce Veiga)

#### III.1.1 (Re)Apresentação: do pampa ao mundo

Meu nome é Caio F. (2012, p. 131).

Eu nasci numa cidade muito pequena, Santiago de Boqueirão. Seu nome era Santiago de las Misiones. Sua história seria um novo romance se eu ainda tivesse tempo. É curioso minha literatura ser tão urbana. Minhas raízes são todas gaúchas, platinas (2006, p. 278).

Até hoje me lembro de um jardineiro na casa de Santiago, embaixo da janela do meu quarto, que nas noites de verão enlouquecia o ar com seu perfume intenso, doce e, dizem, um tanto alucinógeno (1996, p. 120). [Lembro] das viagens de carro para a fronteira com a Argentina, muitas vezes atolando noite adentro, puxados por carro de boi, ou em trem Maria Fumaça, longuíssima viagem até Porto Alegre [...] (1996, p. 152).

Fui tirado de maneira muito rápida do Pampa para o centro urbano. Isso foi um choque muito grande (2006, p. 278).

[Criei] a cidade imaginária Passo da Guanxuma no conto “Uma Praiazinha” [...], em 1984. Em outras histórias voltou a aparecer (2002a, p. 64).

O Passo... é uma Santiago de Boqueirão ficcionalizada (apud BARBOSA, 2008, p. 264). Queria escrever um romance inteiro sobre o Passo<sup>181</sup>... (2002a, p. 64).

Quero dar ordem nos diários que mantive desde 1990, quando passei a viajar loucamente. Tudo o que escrevi ficou muito fragmentado. Anotações em diários, papezinhos guardados. São ideias para contos. Na verdade, tenho diários desde os 11 anos (ZH<sup>182</sup>, 1994), vício de solteirona (2002, p. 278).

Sempre me senti meio levado pela literatura, como se eu nunca tivesse poder de decisão. Os livros me encurralam e, então, só me resta escrevê-los. Um livro provoca o outro, que leva a um terceiro e nada disso tem a ver com a escolha racional<sup>183</sup> (1995).

Tudo<sup>184</sup> que escrevi gira sempre em torno de duas sedes humanas atávicas: a necessidade de Deus (ou pelo menos de alguma ideia do sagrado) e do amor. Literatura é sonho, evasão, fantasia, outras possibilidades do “real” – e nesse sentido pode ser pragmática de uma maneira abstrata. Ou seja: abrindo portas para o autoconhecimento ou para outros níveis de consciência.

Cada dia e cada coisa têm sua cota de mel e de espinho. Mas o mel pode tornar-se enjoativo, e sempre se pode descobrir um jeito de acariciar os espinhos. Para quem contempla a ciranda alucinada de maya nada é alegre nem triste, e todas as coisas nos ensinam que são o que são – neste plano, pura ilusão. A questão, e é sobre isso que escrevo, é que existem outros planos. Uma das funções da literatura, para mim, é tentar desvendar esses planos, sejam eles emocionais, psicológicos, econômicos, históricos, espirituais: abrir janelas sobre a incompreensível imensidão e contemplá-la. Depois, cantar (apud COSTA, 2008, p. 37).

Caio F.

---

<sup>181</sup> A informação reitera o já referendado no *Embarque I*: o Passo fez parte dos projetos futuros e é mesmo Santiago de Boqueirão ficcionalizado.

<sup>182</sup> “Caio volta para casa”, *Zero Hora*, 28 de setembro de 1994.

<sup>183</sup> Entrevista concedida a José Castello. Publicada em 9 de dezembro de 1995, em *O Estado de São Paulo*.

<sup>184</sup> Esse e o parágrafo subsequente fazem parte da entrevista publicada na revista *Blau*. n. 4. Porto Alegre, jun. 1995. p. 7, segundo Amanda Costa (2008). Nota-se que o ponto de vista sobre a literatura é de 1995, um ano antes da morte de Caio, já na fase do referido “duplamente positivo” em que se voltou ainda mais para o misticismo.

### III.1.2. Ciclo I: no colégio

**[Santiago de Boqueirão – 1962]**<sup>185</sup> – [Ganhei o concurso de romance das aulas de Português do professor José Cavalcanti Jr]. As meninas [fazem] filhas para ler *A maldição dos Saint-Marie*<sup>186</sup>. [...] só tem uma cópia escrita, no caderno Avante [escrito] com caneta Parker (2002a, p.11).

**[Passo da Guanxuma**<sup>187</sup>, **10 de fevereiro de 1965]** – Alguns meninos do colégio iam até longe nas férias, depois voltavam trazendo palavras diferentes, roupas coloridas, às vezes outras paisagens em fotografias. Havia um vizinho que [viajava e demoraaava]. Era engraçado vê-lo sair, as malas em fila à espera do carro de praça, os pacotes espalhados pela calçada. [...]. [Agora, chegou a minha vez de ir para a] cidade grande. (2007, p. 91). [...] vou para o colégio de bonde. Bonde deve ser feito um trem pequeno (2007, p. 100). Só volto nas férias e serei olhado com certo desprezo, inveja e respeito, [daquele jeito que só] os guris da cidade grande são vistos (2007, p. 94).

**Porto Alegre, 11 de fevereiro de 1965** – A fazenda. Muitas vezes me dá uma grande saudade daquilo, daquele tempo [...], de vovó com seus álbuns de fotografias, tia Violeta com seus moranguinhos, Luciana<sup>188</sup> com suas histórias (2007, p. 41-42).

**Porto Alegre, 10 de março de 1965** – Os guris daqui me tratam muito mal, vivo sozinho. À noite, choro muito. Só penso em ir embora daqui – maldita hora que quis vir para cá<sup>189</sup>. NÃO AGUENTO MAIS!!! Os professores são uns animais (2002, p. 351-352).

<sup>185</sup> Dados retirados da apresentação do conto “A maldição dos Saint-Marie” (2002a, p. 11). Adaptamos o nome da cidade e a data, a partir das informações do autor.

<sup>186</sup> Complementa Caio, 32 anos depois, em 1995: “É evidente que a história é cheia de clichês, influenciada por radionovelas, fotonovelas e melodramas do Circo Teatro Serelepe, não presta, mas talvez possa vender algumas risadas. Anos mais tarde foi a base para Luiz Arthur Nunes e eu escrevermos a peça “A maldição do Vale Negro”. Não mudei absolutamente nada do original: a graça, aqui, creio, está exatamente no tosco e no tolo” (2002a, p. 11). Na Introdução de *Ovelhas negras* em que o autor explica o processo de seleção/edição dos textos, afirma: “o que ficou foi o que me pareceu “melhor”, mas esse “melhor” por vezes é o “pior”, como a arqueológica novela *A maldição*” [...] (2002a, p. 4).

<sup>187</sup> Dados de *Limite branco*, por isso, local e data são fictícios, baseando-se no ano em que o escritor saiu de Santiago de Boqueirão para estudar em Porto Alegre.

<sup>188</sup> É a suicida de *Limite branco*, babá de Maurício. Os dados são do romance, com local e data fictícios.

<sup>189</sup> Carta de “Caio” aos pais, Zaél e Nair Abreu, após deixar Santiago de Boqueirão para estudar como aluno interno no Instituto de Porto Alegre, aos 17 anos.

**1966 – Tarde [Porto Alegre]<sup>190</sup>** – [“O príncipe sapo” foi publicado] na revista *Cláudia*. [...] me tornei definitivamente escritor (2002a, p. 44).

**Porto Alegre<sup>191</sup> [1967]** – Eu gostaria de ir embora para uma cidade qualquer, bem longe daqui [...] (2007, p. 73). [Olho no espelho e vejo] um rosto de animal jovem, um rosto de dezenove anos (2007, p. 74).

**23/6/1968 [Porto Alegre]<sup>192</sup>** – Fui até a minha praça, na volta do Gasômetro, e é só lá que encontro céu e rio à vontade, azuis, imensos, quase fundidos um com o outro (2007, p. 165).

### III.1.3. Ciclo II: jornalismo & contatos literários (SP, RJ: Fase 1)

**[1968, Porto Alegre]** – [Passei nas provas da Abril. Vou para São Paulo trabalhar na *Veja*<sup>193</sup>. Tranquei a matrícula na faculdade]<sup>194</sup>.

**Massaguaçu, 13 de março de 1969** – Estou passando uma temporada genial na casa de Hilda<sup>195</sup> e Dante (2002, p. 355). [...] Fui despedido da Abril. A *Veja*<sup>196</sup> está dando prejuízos [...] desde que foi lançada, vende pouquíssimo [...]. Para a Abril inteira não ir para a falência [...], entraram [em] economia feroz, despedindo meio mundo. Quem não tinha pistolão foi mandado embora. Saiu um terço do pessoal (umas mil pessoas), entre os quais [...] eu – que não tinha ninguém para me proteger (2002, p. 355).

<sup>190</sup> Dados da abertura do conto “O príncipe sapo”, republicado em *Ovelhas negras* (2002a). CFA explica que no internato no IPA, em novembro de 1966, recebeu um exemplar da revista *Cláudia*, com o conto publicado e uma carta de Carmem da Silva, a quem “O príncipe”... foi dedicado depois. “A carta explicava: Carmem queria me proporcionar a surpresa da publicação, a primeira. Foi naquele momento que me tornei definitivamente escritor. Exceto por algumas palavras e parágrafos, não mudei mais nada nesta história. Tentar “melhorá-la” seria atraiçoar a inocência dos meus 18 anos que eu tive” (2002a, p. 43).

<sup>191</sup> Fragmento de *Limite branco*. Data fictícia.

<sup>192</sup> Data fictícia, baseada na fase da escrita de *Limite...*, com dados do “Diário” de Maurício.

<sup>193</sup> A Editora Abril publicou anúncio na revista *Realidade*, em 1967, “convocando os interessados a fazer os testes” para formar a primeira redação “de uma nova revista, a *Veja*” (CALLEGARI, 2008, p. 37). Após a entrevista inicial de seleção, “apenas 11 gaúchos [entre eles CFA] foram chamados para o 1º Curso Abril de Jornalismo”, ocorrido de março a maio de 1968, em São Paulo (DIP, 2009, p. 121). CFA foi aprovado. A *Veja* começou a circular em setembro de 1968.

<sup>194</sup> Em 1967, CFA “inicia o curso de Letras e Artes Dramáticas” na UFRS, mas não conclui. Disponível em: <http://www.pucrs.br/delfos/?p=caiofernando>. Acesso em: fev. 2015.

<sup>195</sup> Hilda Hilst e CFA se conheceram por intermédio da jornalista e atriz Ana Lúcia Vasconcelos que já frequentava a Casa do Sol, por fazer parte da Companhia Teatro Rotunda, desde 1968. Disponível em: <http://casadosolhildahilst.blogspot.com.br/p/cap-2.ht>.

<sup>196</sup> A versão dessa carta enviada aos pais é contraditória. Há registros de que Caio recebeu “um telefonema da redação da *Veja*, dizendo que oficiais do Dops estavam procurando por ele” [...] “e foi se esconder na Casa do Sol” (CALLEGARI, 2008, p. 42).

**Porto Alegre<sup>197</sup>, 13 de junho [de 1969]** – Recebi uma carta de Carmem Silva, diz ela que gostou dos meus livros que levou (o romance<sup>198</sup>, a novela e um dos contos) e deu-os à Editora Expressão e Cultura. O cara ainda não se manifestou, se não der pé ela vai encaminhá-los a outras editoras (2002, p. 372). Tudo é muito vago, mas tenho esperança que [...] estoure alguma noticelha boa. Maria Helena Cardoso também escreveu [...]. Reforça o convite para que eu fique na casa dela, em julho (2002, p. 373).

### III.1.3.1 Cenas cariocas I

**21 de agosto – Rio [1969]** – Estou aqui desde domingo [...]. O ap. de Maria Helena Cardoso, onde estou, fica em Ipanema [...]. Caí no meio de escritores, os mais famosos [...], e estou conhecendo um por um: Clarice Lispector, Nélida Pinõn, Reynaldo Jardim, Maria Alice Barroso, Walmir Ayala [...] Me sinto feliz. (2002, p. 374). Estou no quarto que pertenceu a Lúcio Cardoso, o grande escritor irmão de Maria Helena. Isso me comove: [penso] na minha infância e não compreendo bem como subi, como de repente me tornei um escritor. [...] Escolhi fazer aquilo que gosto – mesmo que não compreendam ou não aceitem (2002, p. 375).

### III.1.3.2. Milagre na voz

**Casa do Sol, 29 de outubro [1969]** – MINHA VOZ<sup>199</sup> MELHOROU!!! Uma mudança completa: estou com a voz muito bonita, grave, forte, perfeitamente normal. [...] Hilda e Dante me deram [...] um GRAVADOR. Gravei minha voz vários dias, [...], pensava em fazer exercícios, melhorar aos poucos. Até que ontem à noite, de repente, a voz MUDOU. [...] fiquei umas duas horas

<sup>197</sup> Com a saída da *Veja* e da temporada na fazenda de Hilst, Caio retorna à casa dos pais em Porto Alegre, mas mantém as correspondências literárias.

<sup>198</sup> Trata-se de *Limite branco*. Não há registro das duas outras referências.

<sup>199</sup> Desde a adolescência, a voz de Caio era “esganiçada”. A mudança ocorreu quando o escritor tinha mais de 20 anos. “Muitos anos depois, em entrevistas e depoimentos, Caio e Hilda acrescentariam a versão da figueira. A mudança de sua voz teria vindo após ter feito três pedidos à figueira existente no terreno de Hilda Hilst, durante a realização de um ritual. Depois de fazer os pedidos, Caio foi dormir e no dia seguinte acordou com a nova (e definitiva) voz. Os outros dois pedidos também foram atendidos: ganhar um prêmio literário com o *Inventário do irremediável*, que terminara de escrever ali mesmo em Campinas e, na versão posterior, conseguir fazer uma viagem à Europa”. [...] “Não se sabe se o gravador referido por Caio na carta é o mesmo que Hilda usava para captar vozes dos mortos no quintal da fazenda”. (MORICONI, 2002, p. 383, nota de rodapé). Em *Limite branco*, o alter ego Maurício também se preocupa: “A voz sairia fina ou grossa? Talvez aquela ridícula mistura de tons, com súbitas quebras. Como sou ridículo” (2007, p. 131).



falando ao gravador, e a voz continuava ÓTIMA. Hoje de manhã mostrei à Hilda, ela ficou felicíssima. Dante também [...]. Me sinto felicíssimo, isso resolve [...] os meus problemas, [...] posso falar com quem quiser, ninguém vai rir nem achar esquisito. A única explicação é que se trata de um milagre.

Noite – Vou sábado ao Rio. [...]. Essa voz torna tudo mais fácil, me sinto com coragem para enfrentar qualquer coisa (2002, p. 383-384).

**Campinas, 19 de setembro [1969]** – Cheguei ontem à noite do Rio. [...] Pensei bem [...] e decidi ficar no Rio. [...] Eu quero escrever – e somente no Rio existem possibilidades de se conseguir alguma coisa. Escolhi a literatura como caminho e tenho que aceitar todas as coisas resultantes dessa escolha (2002, p. 378).

**Rio, 10 de novembro de 1969** – Adoro o Rio. A voz está ótima. Não tenho problemas de comunicação ou de qualquer outra espécie (2002, p. 388).

#### III.1.4 Ciclo III: outros retornos e censura

**P. Alegre, 13 de dezembro [1969]** – Pois é, voltei. Minha vida ficou complicada, não consegui emprego no Rio. Resolvi voltar, até não sei quando, até ter dinheiro de novo, ou até não suportar mais. Decidi aceitar meu ser nômade até segunda ordem (2002, p. 392).

**Porto Alegre, 4 de março [1970]** – As coisas não andam boas. [...]. Primeiro no plano político: a portaria<sup>200</sup> do Ministério sobre censura de livros me deixou besta. [...] é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir, a perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. Cada dia, quando abro o jornal, tenho novo choque, revolta e [...] uma terrível sensação de inutilidade. A.K. está preso em São Paulo: invadiram o Gigetto e o levaram, por tráfico e consumo de LSD. O grotesto é que nas chamadas “leis” não existem nada sobre LSD (2002, p. 396-397).

---

<sup>200</sup> Segundo Moriconi, trata-se do “decreto de 26/01/70 através do qual o governo militar instituiu a censura prévia a todas as formas de expressão. O decreto ficou conhecido como “Leila Diniz” em homenagem a esta atriz carioca que simbolizava a liberação sexual feminina naquele momento. Leila causara escândalo com uma entrevista ao *Pasquim* recheada de palavões e impropriedades. A entrevista foi considerada um estopim para o endurecimento do regime autoritário” (2002, p. 396, nota de rodapé).

### III.1.4.1. De Hilst, com Lispector

**Porto Alegre, 29 de dezembro de 70** – [Volto da] praia – e [recebo] o melhor presente de Natal ou Ano Novo [...]. Fiquei comovido com o livro [*Fluxo floema*, de Hilda Hilst], com a dedicatória, com o Lázaro<sup>201</sup> para mim, com o meu nome no prefácio. Orgulhosíssimo. [...] (2002, p. 410).

[Vou] ao Rio lançar meu *Limite branco*, que já está praticamente pronto. Espero o telegrama da editora para a tarde de autógrafos. Vou com amigos dispostos a ficar por lá em comuna (2002, p. 411).

**[Noite]** – [Fui à] noite de autógrafos de Clarice. Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto, toda de preto, com um clima de tristeza e santidade ao mesmo tempo, absolutamente incrível. Era ela. Me aproximei [sic], dei os livros para ela autografar e entreguei o meu *Inventário [do irremediável]*. Ia saindo quando um dos escritores inventou de me conhecer e me apresentar. Ela sorriu [...] e fiquei por ali. De repente, fiquei supernervoso e saí para o corredor. Ia embora quando (que GLÓRIA) ela saiu da porta e me chamou: – “Fica comigo”. Fiquei. Conversamos um pouco. De repente ela me olhou e disse que me achava muito bonito, parecido com Cristo<sup>202</sup>. Tive 33 orgasmos consecutivos (2002, p. 414).

### III.1.4.2. Cenas cariocas II

**Rio, 8 de março de 1971** – Estou muito bem [...]. Trabalho demais para a Bloch. Foram-se meus árdusos tempos de odalisca-teresinha. A boneca anda exausta, dormindo 4 a 5 horas por dia. [...] Há tanta coisa a ser feita e ser

<sup>201</sup> O conto é dedicado a CFA, conforme já dito no *Embarque II*.

<sup>202</sup> Quinze anos depois, CFA altera o ano e as informações. Ao invés de se parecer com Cristo, passa a ser Quixote (*O Estado de São Paulo*, 9 de dezembro de 1995): “Em 1971, li no jornal que ela [Clarice] estava em Porto Alegre para dar uma entrevista na TV e que depois ia autografar seus livros. Peguei todos os livros que tinha da Clarice e corri para o estúdio. Deparei, então, com uma mulher linda, enigmática, silenciosa. Aquela gente toda em torno dela e ela absolutamente quieta, sentada em uma cadeira com aquelas unhas vermelhas. Não tive coragem de me aproximar e a fiquei olhando à distância. De repente, ela me chamou e, com aquela voz cheia de erres presos, me disse: ‘Você senta comigo. Você se parece com Dom Quixote e deve ficar a meu lado, porque eu estou muito assustada’. Pouco tempo depois, viajei ao Rio de Janeiro para o lançamento de *Limite branco*. Assim que cheguei ao hotel, telefonei para ela. “Eu quero ser a madrinha dessa noite”, ela me disse. Apareceu na livraria toda de preto e ficou a noite toda sentada ao meu lado, em silêncio absoluto. De vez em quando, ela se voltava para mim e, com aquela voz rouca, sussurrava: ‘Você é Quixote! Você é Quixote!’ Nessa época, Clarice estava escrevendo *Água viva*. Nos dias seguintes, ela me telefonou várias vezes me convidando para visitá-la em seu apartamento. Quando eu chegava na portaria, o porteiro me dizia: ‘Dona Clarice não está’. Ela estava em casa, mas deixava o porteiro com essa ordem de barrar as visitas e se esquecia de mim”.

escrita e vivida que acho besta perder tempo. A casa onde moro é sensacional, tranquilíssima, [...] em Botafogo, com mais três moças e um rapaz, gaúchos boníssimos. [...] viver em comuna é o melhor possível (2002, p. 417).

Estou [...] satisfeito com o que ando escrevendo. [...] finalmente achei a forma. Estou escrevendo coisas estranhíssimas: consegui fundir toda aquela subjetividade com elementos mágicos, políticos e até ficção-científica. A linguagem é a mais simples, depurei muito e consegui uma coisa demais singela, isto é, um contraste: a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas. Não sei se isso é autoelogio, mas acho que sou o único cara no Brasil que está fazendo literatura pop MESMO. Estou mandando três desses contos para o Paraná, certamente não vai acontecer nada, ninguém vai entender, mas não tem importância. Sei que no mínimo vou fundir a cuca dos caretas todos (2002, p. 417).

### **III.1.5. Ciclo IV: drogas & rock'n' roll**

**Porto Alegre, 23 de dezembro [de 1971]** – Precisei fugir do Rio. Teve flagrante [forjado de fumo no ap. de Santa Teresa]. Mas, enfim, estou na minha casa. A travessia está difícil. Estou perturbado, confuso e sozinho. Depois de um ano de ausência, tudo muda, as pessoas e a gente mesmo [...] quase não falo, um pouco porque estou cercado de habitantes de outro planeta ou, no mínimo, outra concepção de vida [...]. Não sei o que vai ser. Do tempo passado no Rio sobraram certezas duras... (2002, p. 420).

**Porto Alegre, 21 de março de 1972** – Mergulhei numa série de viagens lisérgicas, de onde saí mais confuso do que nunca. Perdi minha identidade, me desconheci. Passei um mês inteiro trancado no quarto, [...] sem falar [...], sem pensar [...], sem fazer nada. Passei janeiro na praia, e em fevereiro fomos para Itaqui, na fronteira com a Argentina [...]. [Na] paisagem da infância, me [reencontrei, voltei] a abrir os olhos e não fugir mais. Toda aquela terra, as cadeiras na calçada, as pessoas olhando o céu, sabendo da natureza, as ruazinhas estreitas, as casas velhas, a ausência da televisão, de automóveis, de civilização – tudo isso faz parte do mais fundo de mim, onde comecei, onde estou plantado. A vontade compulsiva de me atordoar cedeu lugar à vontade

de ser simples, ser terra [...] e quando voltamos para Porto Alegre, eu já estava em processo de regeneração (2002, p. 423).

### III.1.6. Ciclo V: prêmio literário

**Porto Alegre, 11 de janeiro de 1973** – Ganhei o 1º prêmio [...] do Instituto Estadual do Livro, no valor de Cr\$ 5.000, com “A visita”. Foi sensacional: toda a intelectualidade local [concorreu] [...]. Para mim, afora a satisfaçõzinha vaidosa, foi um grande estímulo. Andava inseguro das minhas coisas, me achando um lixo, depois do prêmio, tive uma nova visão do que não sei se posso chamar de “minha obra”. (2002, p. 430-431). Guardei o dinheiro do prêmio para ir à Europa. Vou trabalhar na *Zero Hora* e juntar mais para a viagem (2002, p. 431).

*O ovo apunhalado*<sup>203</sup> está em Brasília, concorrendo ao Prêmio Nacional de Ficção. Mesmo que não ganhe, já tenho um editor: o Instituto Estadual do Livro está disposto a financiá-lo. Meu trabalho está diferente, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector. É mais objetivo, mais maduro que o *Inventário*, aproveitei minhas incursões pela loucura, é um livro místico, violento, louco e lírico. Alguns contos foram escritos na fazenda [da Hilda] [...]. Continuo produzindo, estranhamente, com mais dificuldade (mais respeito com a “coisa literária”) e com mais prazer. Há uma peça infantil quase pronta, um romance interrompido por falta de vivência e uma novela ainda na cuca (2002, p. 431).

**Portinho, 18 de janeiro de 1973** – [...] escrevendo contos & contos e uma novelinha escatológica ainda sem título e um romance parado *Os girassóis do reino* mais uma pecinha infantil *A comunidade do arco-íris* (2002, p. 433).

---

<sup>203</sup> Lançado em 1975, re-revisado e relançado em 1984. Explica o autor: “Os contos que o compõem foram escritos entre 1969 (o mais antigo é “Réquiem por um fugitivo”, escrito em 1973, em Campinas, na fazenda de Hilda Hilst), em São Paulo, Porto Alegre e, principalmente no Rio de Janeiro. Aquele Rio do começo dos anos 70, com a coluna “Underground” de Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim*, do píer de Ipanema, com as dunas da Gal (ou do barato), dos jornais alternativos tipo *Flor do Mal*. Tempos de dançadas federais. Tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. Tempos de Living Theater expulso do país, do psicodelismo invadindo as ruas para ganhar seus contornos tropicais. Tempos de festa que causou esta rebordosa de agora, e primeiras overdoses (Janis, Jimi). Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado viajante”, escreve CFA em “O ovo revisitado”, abertura da re-revisão do livro, em agosto de 1984 (2001, p. 9).

**Porto Alegre, 27 de março de 1973** – Resolvi embarcar para a Europa [...]. Vou com Augusto, amigo da adolescência de Santiago. [...] não temos muito dinheiro e [vamos] logo para a Suécia, pegar a temporada de trabalho que começa em maio [...]. Ainda tem toda a encheção de saco com papéis e mil transinhas. [...] Estou tranquilo [...] porque é a minha hora – mas de vez em quando tenho umas dorzinhas de barriga (2002, p. 436).

### III.1.7. Ciclo VI: autoexílio na Europa

**28 de abril de 1973 [a bordo]** – [...] no avião, depois do jantar. [...] Estou do lado da janela, Augusto e Ana dormem do meu lado, envoltos em mantas argentinas. [...] (2002, p. 441). Sinto que começo a ser um cidadão do mundo e que muito vou andar (tenho um Oxóssi viajador na cabeça) (2002, p. 442).

**Madri, 29 de abril de 1973** – Madri é uma cidade LINDÍSSIMA. Foi amor à primeira vista [...] (2002, p. 442).

**Paris, 12 de maio de 1973** – Chegamos hoje de Barcelona, pelo ônibus, de manhã. Agora são 20h30 e o sol acabou de se pôr. Estou num hotelzinho na Rua du Cardinaç-Lémoine, no Quartier Latin. PARIS É UMA GLÓRIA (2002, p. 443). [...] me desbundou! É uma espécie de paraíso dos jovens, das cores, da alegria de viver – e dizem que Londres e Amsterdam são ainda mais maravilhosas. Mas tudo isso vai ficar para depois da temporada sueca – embarcamos para lá na 4ª feira, dia 16. Depois, sim, quero ver tudo isso – e voltar a Paris. [...] (2002, p. 444-445).

**Estocolmo, 30 de maio de 1973** – Há dois dias fez um mês que saí do Brasil. Começo a tomar consciência da distância e do estar no estrangeiro: é uma sensação gozada; nem boa nem má, apenas um gosto de aventura, do desconhecido. Ontem eu consegui um lugar de lavador de pratos num bar, no centro de Estocolmo.

Graça mandou-me um recorte com o resultado do prêmio. Fiquei meio decepcionado – mais pelo dinheiro, já que em termos profissionais a Menção Honrosa é ótima [*O ovo apunhalado*]. Segundo o recorte, o INL [Instituto Nacional do Livro] vai publicar o livro [...] com uma editora do Rio (2002, p. 447-448).

Quero lançar bem esse livro – acho que é minha oportunidade de ganhar dinheiro com literatura (2002, p. 448).

**Londres, 3 de setembro de 1973** – Enfim, estou aqui, depois de [...] Holanda e Bélgica. [...] A Suécia foi uma experiência dura [...]. Não penso mais em voltar, pelo menos tão logo. Londres é fascinante. [...] acho que aqui vou fazer as coisas que quero – estudar, ler muito, escrever. Sinto alívio por ter saído de Estocolmo (2002, p. 449-450).

**23.10.73 (possivelmente de Londres)** – Cansado. Trabalhando o dia inteiro na casa de uma grega. Marisa chegou da rua com dois Ministers, milagrosamente descolados com uma brasileira (2002, p. 458).

**14 de fevereiro [Londres]** – Cantamos<sup>204</sup> na rua em Picadilly e Trafalgar Square. Deu 20 libras. Nosso maior sucesso é *La bamba*, depois *Preta, pretinha*, dos Novos Baianos. Toco maracas, Zé violão, Chico bongô e Sylvia o pandeirinho de fitas. La Baja dança e canta (2002a, p. 104).

**16 de fevereiro [London]** – Apareceu ópio, não sei de onde. Fumamos [...]. Mas depois inventaram de cheirar heroína e, claro, não resisti, cheirei também. Acabou a perfeição do ópio. Veio a náusea (2002a, p. 104-105).

**Sem data** – As pessoas estão enlouquecendo, sendo presas, indo para o exílio, morrendo de overdose e você fica aí pelos cantos choramingando o seu amor perdido. Foda-se esse rei-ego absoluto. Foda-se a sua dor pessoal, esse seu ovo mesquinho e fechado (2002a, p.107).

**Londres, 1 de abril de 1974** – Domingo completou um ano que saí [do Brasil]. Aninha veio e conversamos [...] e o saldo foi bom. A gente viveu, cresceu, aprendeu. Sofreu e riu. Mais: saiu mais vivo (2002, p. 460).

**Londres, 2 de abril de 1974** – Estou muito feliz. Meus pais [pagaram] a passagem [para o Brasil] [...] e ontem fui marcar o embarque: 29 de maio [...]. Devo chegar quinta-feira, dia 30, no Rio, onde fico uma semana. (2002, p. 459).

**London, London – insone quase manhã de abril [1974]** – [...] abri as cortinas para mais um dia cinzento de primavera (inglesa, é claro), sentei à mesa e [olho] a paisagem de casas semidemolidas e chaminés até onde o olho alcança. Fumei o último cigarro (Number Six<sup>205</sup>), sinto fome [...] só tenho 80

<sup>204</sup> Fragmentos de “Lixo e purpurina”, assim como os subsequentes: de 16/02/74 e “Sem data”.

<sup>205</sup> O mesmo dos narradores de “Lixo e purpurina” e “London, London”.

pences que precisam durar até amanhã (2002, p. 462). A Europa me marcou fundo [...]. E as marcas ficarão – tatuagens (2002, p. 465).

**Dia seguinte – Saindo da prisão:** Fui ao dentista, depois encontrei Homero e Fê para roubar coisinhas. [...] Fiquei alucinado por uma biografia de Virginia Woolf, com fotos belíssimas, dois volumes. Apanhei um, Homero outro. Saímos. Dois caras nos viram, nos seguiram. Nos apanharam na esquina. Dormimos na prisão. Fomos julgados hoje de manhã. Resultado: 30 libras de multa [...]. Na escola [como modelo], ganho 20 libras por semana. Creio que poderei pagar. Mas é duro [...] (2002, p. 468-469).

**29 de maio (no avião)**<sup>206</sup> – Vejo a Inglaterra de cima. Não sinto nada. Vazio. Agora tudo é passado. Meu presente é este voo onde nada acontecerá. E o futuro branco (2002a, p. 123).

\*\*\*

Saímos de Madri, Barajas. Dei uma voltinha pelo aeroporto (2002a, p. 124).

\*\*\*

Sobrevoamos o Atlântico, a grande asa sob a minha janela. Escrevo. Escrevo. O ronco dos motores. As narinas cheias de casquinhas endurecidas. Penso em Sylvia, em Estocolmo, irá mesmo para a Índia? E eu não fui. Agora é tarde (2002a, p. 125). A lua já se foi. As Plêiades, como dizia Safo, já foram se deitar. E eu vim-me embora [...] (2002a, p. 126).

### III.1.8 Ciclo VII: Brasil na veia

**Porto, 9-7-74** – Me sinto [sic] perdido no mundo. Ou dentro de mim. [...] Fazer 26 anos [...] me assusta: [...] já estou no fim dos 20 e não tenho nada. [...] O futuro é uma incógnita absoluta. [...] (2002, p. 472-473). Para me dar força, escrevi no espelho [...]: “Tá certo que o sonho acabou, mas também não precisa virar pesadelo, não é?” É o que estou tentando vivenciar (2002, p. 474).

**Porto, 6. 10. 76** – Minha peça recebeu um dos prêmios de leitura do SNT de 1976; tem sete títulos: *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*<sup>207</sup>; *Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega?*; *Você tem certeza que são mesmo*

<sup>206</sup> De “Lixo e purpurina”, assim como os dois fragmentos subsequentes.

<sup>207</sup> Foi o título que perdeu.

*10 para as sete?*; *Uma visita ao fim do mundo*; *The squatters*; *Luxúria seminua* ou *Yo no creo, pero...* Ainda não foi lida, deve ser agora no fim do ano. Um grilo: eu pretendia encená-la o ano passado, já tinha teatro, data de estreia, equipe etc.: foi proibida pela Polícia Federal (2002, p. 479-480, itálicos do autor).

**Porto, 8.3.77** – Trabalho, trabalho, trabalho. Recomeçaram as estreias, o movimento teatral todo e [...] depois de quase sete meses de trabalho, resolvi “endurecer” [minhas críticas] [...] tenho tido problemas. [...] tudo isso me esgota e dá vontade de ir embora. Para qualquer lugar, [...] para longe do Estado. (2002, p. 483-484).

**Porto Alegre**<sup>208</sup>, **28.06.77** – Ando com a cuca fervilhando e cadernos de anotações cheios: só consegui escrever um conto “A perda” (ou “Por uma tarde de junho”). Tenho [trabalhado] as palavras quase que como sons musicais.

**1977** – [Lançamento de] *Pedras de Calcutá*.

**Porto, 20 de setembro de 1977 – domingo de sol** – Fatigado de procuras inúteis e sedes afetivas insaciáveis, e a minha saída (uma saída gostosa) tem sido essa: a literatura. Claro que me dá um puta medo de me transformar numa criatura intoxicada de palavras escritas (2002, p. 496). Vontade [desesperada] de sair de Porto Alegre. Preciso correr risco, correr perigo, ser desafiado. Aqui, as coisas amornam a cada dia (2002, p. 496-497).

### III.1.9. Ciclo VIII: São Paulo II

**Sampa, 11.8.78** – Tô feliz com os 30: acho que fiz tudo do jeito melhor, meio torto, talvez, mas tenho tentado da maneira mais bonita que sei. Terminei a peça teatral que vinha escrevendo há dois anos: “Zona contaminada”. Voltei a escrever! Não vou parar nunca, por mais inútil que seja (e talvez não seja) (2002, p. 498).

**Sampa, 9.4.79** – Ritmo de Sampa é o seguinte: [trabalho] feito um cão [...] Uma corrida de um lado pro outro, e eu me [pergunto] se vale a pena. Sem tempo pra ler, pra escrever [...], um olho nos jornais, outro no coração das pessoas – e tudo tão rebentado (ou arrebetando)... Enquanto a bolha

---

<sup>208</sup> Fragmento da carta para o escritor Luiz Fernando Emediato, doada por Caio F. à Fundação Casa de Rui Barbosa.



radioativa ameaça escapar do reator, o velhinho simpático do apartamento em frente abre o gás. Na real, de verdade (2002, p. 509). Consegui férias [...]. [Preciso] *desesperadamente* escrever. Comecei um negócio muito ambicioso, e decidi que vou em frente [...]. É quase trágico, às vezes, sentir que sacrifico a literatura em função do trabalho jornalístico para sobreviver. Mas concluí que talvez esse seja o grande desafio da minha vida. E vamos lá. Adoro desafios (2002, p. 510, itálicos do autor).

**Porto, 22.12.79** – Me dá medo de acabar crucificado dentro de uma garrafa. Será que é isso que a cidade faz com a gente? [...]. Vezenquando me dá um ódio de São Paulo [...] e [...] uma cidade pequenininha me dá uma coisa n'alma, uma sensação de estar longe demais de tudo. Vezenquando eu penso que da cidade pequena para a grande alguma coisa se perdeu dentro da gente – me sinto como uma coluna vertebral, portanto, insustentável (2002, p. 514).

**[Sem data]** – E porque é só o que tenho, volto a escrever<sup>209</sup>. /Como se diria, para restaurar o sentido, quem sabe (2012a, p. 137).

[...] escrevo: para que o som /da máquina seja um baixo elétrico estridente enlouquecendo /os vizinhos, em horas impróprias... (2012a, p. 139).

**Sampa, 24 de junho de 1981** – Véspera de São João, e a minha cabeça deu uma volta até as fogueiras que nós fazíamos em Santiago de Boqueirão [...] (2002, p. 34).

**Sampa, 12 de janeiro de 1982** – [...] estou todo arrepiado e com vontade de chorar. É como se ouvisse outra vez, escondido em meu quarto, com o cheiro forte de um jasmineiro ali embaixo, os discos de música erudita [que] Oracy<sup>210</sup>, [artista plástico, meu vizinho], ouvia muito alto. Até hoje penso que seria Beethoven ou Wagner. Era algo muito vibrante. Foi a primeira vez que ouvi música erudita. Foi a primeira vez que eu soube que existiam poetas. Tudo isso me toma agora de novo e é tão mágico que quero agradecer [a Oracy] a lembrança – deus tão remota, mas ao mesmo tempo tão dilaceradamente viva (apud BARBOSA, 2008, p. 229-230).

<sup>209</sup> Esse e o fragmento subsequente são do poema “As regras do jogo / Curva do tormento”.

<sup>210</sup> Segundo Néelson Barbosa, Oracy foi um vizinho de CFA em Santiago de Boqueirão e referência ao longo da fase infanto-juvenil. A carta foi publicada no livro *O que importa em Oracy*, organizado por Fátima Friedriczewski.

### III.1.9.1. Morangos mofados

**Sampa 17, digo 18.05.82** – Me disseram ontem que meu livro fica pronto HOJE (já fumei três maços). Esse livro foi uma novela de Janete Clair. Ficou DOIS anos na Nova Fronteira com contrato assinado e promessa de sair, sempre, o mês que vem. Até que me baixou o terceiro santo (Ogum), pedi que rasgassem o contrato, devolvessem os originais e – enfim – tá saindo pela Brasiliense: *Morangos mofados*. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: agora estou em plena síndrome de pré-lançamento, não sei mais o que sinto (2002, p. 38).

### III.1.9.2. Espatifação

Sem data – Já ando vendo as coisas, as coisas todas, o tempo inteiro com. Como se meus olhos fossem lentes. Dessas de cinema, um close, pá, vejo mais perto. Um zoom, pá, vou afastando (2013, p. 135).

**Ponte aérea – 17 de maio de 1983** – Meus olhos ardem/ no metal da asa./ Não existe colírio/ para dar jeito/ em quem viu demais./ Estou em movimento/ (proibido-fumar-nos-toaletes)/ Isso também dói./ E passa (2012a, p. 143).

**1984** – Na minha lápide quero alguma coisa mais ou menos assim: Caio F., que muito amou (apud CALLEGARI, 2008, p. 184).

**Sampa, 7 de fevereiro de 1984** – [Ando] meio mal. Saúde de novo. Voltei ao homeopata [...]. (2002, p. 108). Hoje conversei com Regina, a Duarte – e soube que minha história está trancada na censura federal: Dona Solange só libera para depois das 23h, e depois das 23 horas há problemas com anunciantes, o horário é fraco. E eu JURO que amenizei TUDO que podia. Mas enchi de TV. Tava a fim de mais teatro (2002, p. 109).

### III.1.9.3 Passo da Guanxuma & o urbano

**Sampa, acho que 25 ou + ou – isso/junho-84** – Bueno, com tantos agitos, a literatura tem ficado em segundo, quizás, terceiro plano. Quero dizer Passo da Guanxuma. [...] TENHO QUE ENRIQUECER COM URGÊNCIA (2002, p. 80-81). Fui e voltei de Porto inúmeras vezes. Agora cansei. Adoro Sampa. Amo Sampa. Só saio daqui pra New York ou Passo da Guanxuma. Fui a Santiago de Boqueirão no Centenário receber o título de santiaguense

ausente, passei dois dias em Alegrete, Uruguaiana, Itaqui, Santa Maria. Ah – a fronteira. É aí que você entende Borges, fecha a Gestalt (2002, p. 81).

**Sampa, 7 de fevereiro de 1985** – Tenho experimentado às vezes, ao vivo, a solidão urbana de ver a cidade esparramada e cheia de neon brilhante além dos sete andares onde moro pela janela aberta (2002, p. 110).

**São Paulo<sup>211</sup>, 5 julho de 1985** – [...] Tenho pensado em você [Ruy Krebs]. Outro dia foi um conto chamado “Beatriz ou o Destino desfolhou”, escrito para uma antologia sobre a adolescência [...]. Remoí meses uma história sobre a Tânia Pinto [...], que foi minha namorada e morreu com leucemia aos 15 anos. Também se passa em Passo da Guanxuma, a cidade que inventei, e que é uma Santiago do Boqueirão ficcionalizada. Em *Dulce Veiga*<sup>212</sup> tem muito do Passo da Guanxuma, acho que você [Rui] vai reconhecer coisas e rir, sentir saudades, talvez (apud BARBOSA, p. 264).

**Sampa, 11 de julho de 1984** – Estou ficando meio aflito por não ter tempo para o meu próprio texto. Ando morto de vontade de escrever, e não encontro jeito (2002, p. 87).

**Sampa, 20 de julho de 1984** – Tá fazendo 10 anos que voltei [da Europa]. [É] Brasil demais na cabeça de qualquer um. Às vezes me sufoco. Tive que parar com a dança, não tenho \$\$\$\$. Ninguém tem \$\$\$ (2002, p. 89).

**São Paulo, 24 de agosto de 1984** – Uns dias assoberbados, sem tempo pra escrever. Um dia azul lindo, depois de chuva e frio. Azul, azul. Passei quatro dias no Rio – [entreguei] os originais do *Ovo*<sup>213</sup> ao Pedro Paulo. [...]. Hoje acordei com vontade de estar em Porto Seguro. [...] O que é sinal de que Sampa está cansando. (2002, p. 94).

Têm me vindo frases na cabeça. Vou anotando. Ontem, uma tão insistente, assim: “Fiquei ali parado, procurando alguma coisa que não estava nem esteve ou estaria jamais lá” (2002, p. 95).

<sup>211</sup> Fragmento da carta de CFA não enviada a Ruy Krebs.

<sup>212</sup> Estranhamente, o romance não estava concluído, levando-se em consideração que o autor enviara carta a Luciano Alabarse, em 12 de abril de 1985, relatando a proposta da Brasiliense. Porém, para Néelson Barbosa, “ao construir suas histórias, personagens, cenários etc., Caio é detalhista e busca na memória ou história, elementos às vezes muito sutis que traz para enfeitá-las ou mesmo deixar um rastro de sua vivência” (BARBOSA, 2008, p. 265).

<sup>213</sup> Trata-se da re-revisão de *O ovo apunhalado*.

### III.1.9.4. Em ebulição

**Sampa, 18 de abril de 1985** – Dulce me invade a cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei de sola. Mas vai nascer. Fico todo grávido e [...] me vêm caixas de Domecq na cabeça. O problema mais grave é que Dulce bebia mesmo era gim. Acho que ela se parecia com Tonia Carrero. E era Leo/Tôro ou Tôro/Leo, com uma Lua em Pêxes [sic] (2002, p. 128).

**(Noite)** [Vi] *Dublê de corpo* e – ah! – um filme punk-pornô. É fantastish! Tem uma atriz pornô – Holly, que fez o famoso *Holly does Hollywood* – um voyeur claustróforo e um videoclipe numa buceteria punk que Marcia Felácio e The Vagina Dentatas não imaginariam mais...

Dulce, na verdade, só bebe Strega. Flambado. E é dada a premonições... Lua em Peixes... Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas... em que direção Dulce terá se transformado? (2002, p. 129-130). [...] Vou escrever um excelente livro. Quero esse clima de decadência total do filme de Brian de Palma. Quero rasgos de lirismo tão incoerentes no meio da lama que cheguem a soar absurdos, com momentos de loucura. Tenho TUDO na cabeça. Tremo de pensar. E fico meio bêbado. E não meto mãos à obra. As notas se acumulam. Mas vai, vai (2002, p. 130).

**[Sem data]** – O homem mais triste do mundo – ele<sup>214</sup> que era eu, foi andando de cabeça baixa, arrastando a mochila pela terra (1990, p. 198).

**São Paulo, 21 de julho de 1985** – Estou um pouco entojado com o livro novo. Há dez dias sem escrever. Ou escrevendo sem parar, mas mentalmente. Ontem peguei a última parte que havia escrito e esmerilhei, lapidei, até ficar luzidia. Mas tenho um medo estranho de me entregar completamente (2002, p. 134).

**São Paulo, 29 de julho de 1985** – No fim desta semana, vou para o Rio, quero assistir a *Aqueles dois*<sup>215</sup> no Festival. Volto a SP, e lá pelo dia 10 estou em Porto, de passagem para Passo Fundo. Aí volto e fico alguns dias em Porto – colo de mãe! –, para estar de volta lá pelo dia 20, 25. [...] O romance trancou: não tenho me entregue. [...]. [Mas] pari outro conto, uma versão para adultos

<sup>214</sup> Trata-se do narrador de *Onde andaré Dulce Veiga*, alter ego do escritor.

<sup>215</sup> Conto publicado em *Morangos mofados*.

de *Os sapatinhos vermelhos*<sup>216</sup>, de Andersen. Nunca escrevi nada tão obscuro (2002, p. 136).

**Sampa**<sup>217</sup>, **22.7.1986 – Segunda-feira** – [...] Furar o astral pesado da Augusta. Apoiar um segundo a cabeça no poste com o cruzamento com a Paulista. Nenhuma carta por baixo da porta (2012, p. 37).

**Terça-feira** – Insana insônia cheia de poços frios de sono. Longa cama, telefone que toca e toca ao longe. Eu mudo. Cidade. SBAT. Um monólogo? Bem, de certa forma. São João, Ipiranga. Certo, nunca foi Viena. Mas também nunca a vi tão feia, a cidade. Será Mahler, em *Prénom Carmen*. Baixa outro capítulo do romance. Passo mal, quase vomito: Pedro se foi para sempre. A sala do apartamento é o interior de um aquário. Estrelinha vermelha no diário astrológico, ao lado da quadratura Sol Ascendente (2012, p. 37).

[...]

**Sexta-feira** – Fechamento exaustivo. [...] Performances: sustos. Poluição horrível na cidade atrás dos vidros (2012, p. 38).

**Sábado** – Mar de neon, veneno das ruas (2012, p. 38).

### III.1.9.5. Dispersos

**17 de setembro de 1986** – Entre dois poços de sono, no apartamento do Homem Que Vê Dragões, desenha-se o apartamento da Moça Que Vê Unicórnios. [...] (2012, p. 46).

**Na cidade alagada – 27 de janeiro de 1987 – 16h20** – Tenho anotado histórias, anotado sem parar. Está vindo algo por aí, está se avolumando. Talvez seja o único jeito, não? Minhas ficções não me rejeitam. Talvez seja sina, essa de escrever, e então ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real – como as pessoas que não criam costumam ter. E deve estar certo assim, deve haver uma ordem e um sentido nisso (2002, p. 149-150). Me baixa o peso do tempo e dos meus 38 anos, e dos cabelos caindo, e de tudo indo embora e fugindo e se perdendo – e o amor sem acontecer, quando estou assim todo maduro, e limpo, e pronto, e luminoso como uma maçã no galho, pronta para ser colhida (2002, p. 149).

<sup>216</sup> Publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso*.

<sup>217</sup> Os fragmentos fazem parte da crônica “Diário de Bordo” (2012, pp. 27-28).

**Sampa, 8.03.87** – [Recebo carta-poema de Loyola Brandão<sup>218</sup> sobre a crônica do *Estadão*, a da Lyris]: Eu vi/ Toquei suas mãos algumas vezes/ Assisti todos os seus filmes/ Colecionei fotos/ Estive perto de Liris<sup>219</sup> Castellani/ Somente quem a viu pode hoje/ se emocionar, suspirar, pensar:/ foi um momento histórico no erotismo brasileiro/ Eu era repórter e crítico de cinema quando Liris/ Mais sensual que a Bardot/ A Loren/ A Cláudia/ Pontificou [...]/ Jamais haverá pernas como a de Liris.

### III. 1.10. Ciclo IX: Aids, preconceitos & afins

**Sampa 1 de abril de 1987** – A primeira vez que ouvi falar em Aids foi quando Markito morreu. Eu estava [...], no Rio, assistindo ao *Jornal Nacional*. “Não é possível” – pensei – “Uma espécie de vírus da direita, e moralista, que só ataca os homossexuais?” Não, não era possível. Porque homossexualidade existe desde a Idade da Pedra. Ou desde que existe a sexualidade – isto é: desde que existe o ser humano (1996, p. 48).

Mas de coisa-que-se-lê em revista ou que só-acontece-aos-outros, o vírus foi chegando mais perto. Matou o inteligentíssimo Luiz Roberto Galizia [...]. Matou Fernando Zimpeck, cenógrafo e figurinista gaúcho, supertalentoso. E Flávio Império, Timochenko Webbi, Emile Eddé – pessoas que você encontrava na rua, no restaurante, no cinema. O vírus era real. E matava (1996, p. 48).

#### III. 1.10.1 Voos urbanos

**Sampa, 1 de abril, 1987** – [...] No avião, anoto assim: Eu digo sim. Eu quero sim. Eu sinto sins. Só porque estou vivo. [...] Depois, o sangue de Sampa. Na noite da véspera do eclipse em Áries – entre o susto da morte outra vez batendo à porta ao lado e o espanto dos encontros com as pessoas do mundo (elas estão por aí, lindas) – volta a certeza ilógica e inabalável de que aqui ou lá, longe ou perto do coração do Brasil, a vida é mesmo mágica. Isso é

<sup>218</sup> Faz parte do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e comprova que a crônica “Onde andaré Lyris Castellani?” deu asas a criações não só para o filme “Onde andaré Dulce Veiga?” como a carta-poema de Loyola.

<sup>219</sup> Loyola Brandão grafa dessa forma, enquanto CFA escreve Lyris.

simples. Feito uma velha canção dos Mutantes, eu me sinto enfeitiçado. Ó yeah, digo, yeah e axé (2012, p. 86-87).

**Sampa**<sup>220</sup>, **09/4/87 – Segunda-feira** – Muito tempo olhando a capa da nova edição de *Morangos mofados*. Antes de morrer, Alex rasgou o céu. Por trás, há outro céu, cheio de estrelas. E um duende solto no espaço [...] (2012, p. 88).

**Terça-feira** – Sol na quadratura de Netuno – e Mercúrio. Não, não me drogo ou bebo. Tento controlar as palavras. Elas quase não saem ou saem ásperas demais [...]. (2012, p. 88).

**Quarta-feira** – A irritação persiste. [...] (2012, p. 88).

**Quinta-feira** – Querendo desesperadamente escrever uma história, antes que fuja para sempre. Corro de um lado para outro – trabalho, correio, telefones, bancos. Consigo anotar algumas frases no caderninho. (*A mãe não mostra surpresa. Fuma muito. Paredes descascadas. Um sorriso para o espelho, as manchas nas costas*). Preciso de tempo, preciso parar com o jornal, senão as histórias continuarão a ser devoradas. Sem elas, não vivo, a seco, sempre esta coisa atravessada na garganta. [...] (2012, p. 89, itálicos do autor).

[...]

**Domingo** – Guilherme de Almeida Prado inventa histórias<sup>221</sup> sem parar. Alberto Veiga, Lilian Lara. Onde andará? [...] (2012, p. 89).

**São Paulo, 12 de agosto de 1987** – Não sei mais conviver com as pessoas. Tenho vivido tão só durante tantos – quase 40 – anos. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que escreve sobre a vida – como quem olha de uma janela – mas não consegue vivê-la (2002, p. 153).

**SP, 30.09.1987** – Os escritores são mestres em criar seus próprios infernos, só para descobrir formas de se ver livres deles. (2012, p. 121).

**Sampa**,<sup>222</sup> **24 de fevereiro 1988** – Aumento o som: quero ver Christiane F. (2012, p. 147).

<sup>220</sup> Fragmentos do “Diário de Bordo II” (2012, pp. 88-89).

<sup>221</sup> Novamente, paralelos com Dulce Veiga, provavelmente ainda em elaboração, o que evidencia o plano do escritor e do cineasta de realizarem um filme, conforme o *Embarque II*.

<sup>222</sup> Fragmentos da crônica “Anotações depois do Carnaval”. Das duas coletâneas de crônicas, somente esta contém referência à Christiane F.

\*\*\*\*\*

Um dragão vermelho, dourado e rosa risca o céu (2012, p. 147).

### III. 1.10.2. Pós-escritos

**SP 25.03.1988** – [...] não vou parar de escrever. Mesmo que não seja “de porte”, foi tão denso escrever *Os dragões não conhecem o paraíso* que, se não escrevesse, acho que morreria. [...] Dragões não existem. Como escritores, músicos, pintores, filósofos, ou todas essas pessoas que – loucas – querem *sentir* num mundo em que é ridículo sentir. Você tem é que ganhar, conquistar poder e glória. Os dragões desprezam esse paraíso. Têm asas, querem voar. Como os anjos. Vou sentar e autografar. [...] O lançamento não será numa livraria, mas no Ritz, aquele bar com ar inglês, ali na Alameda Franca [...], sábado, dia 16 (2012, p. 153, itálico do autor).

**SP 02.08.90** – [...] escrevo à mão, um pouco deitado. [...] escrever, agora, dói não mais como metáfora, mas fisicamente. Nos últimos seis, sete meses, escrevendo entre oito/dez horas por dia, fiquei com um PUTA desvio na coluna. [...] Curioso que o ato de criar possa arrebentar o corpo da gente. [...] *Onde andaré Dulce Veiga?* foi o livro que mais me doeu. [...]. Será lançado nos primeiros dias de setembro, e eu estou naquela fase em que não sei mais o que escrevi. De um mês para cá, tentando emergir dele, sinto uma saudade louca daquele universo, daquelas personagens. É muito triste acabar um livro – ou não? (2002, p. 186).

### III. 1.10.3. Expectativas & traduções

**SP, 2 de novembro de 1990** – Estou aflito. *Os dragões*, com o título *Dragons don't go to heaven*, estão (ou está?) sendo lançado em London, London [...] durante uma grande feira de cultura brasileira. O editor e minha agente Ray-Güde insistem para que eu vá. [...] Não tenho dólares, e tem sido uma batalha tentar liberar aquela [...] passagem para Paris do prêmio Molière<sup>223</sup>. Mas é possível que eu [vá] para Londres fim deste mês. Preciso investir [...] na “carreira internacional”, e em janeiro tem o lançamento da tradução francesa, em fevereiro um circuito de leituras pela Alemanha (com

---

<sup>223</sup> Por “A maldição do Vale Negro”, só para lembrar.



final em Berlim, sem muro!). Com a edição inglesa, Ray já tem armadas a Escandinávia, Holanda, Tchecoslováquia [...]. Tudo isso me deixa com calafrios na barriga, e uma certeza maluca de que o que realmente quero – como a gente é louco – é na verdade o oposto de tudo isso. Tipo Dulce Veiga, mesmo (2002, p. 191).

Terça, dia 6, devo ir ao Rio [...]. Dia 15 tenho que ir para Buenos Aires, volto lá pelo dia 22 e preciso então arrumar a frasqueira para enfrentar London (2002, p. 192).

### III. 1.11. Ciclo X: carreira internacional

**London, 10.12.90** – Lancei livro<sup>224</sup>, dei entrevista para *Time*, pro *Independent*, saí na *Time Out*, falei na *BBC*. [...] Comecei a procurar quartinho e job [...]. Tenho que ficar ou até 26 de janeiro (prazo da passagem) ou até o fim de fevereiro (tradução francesa) ou até 26 de maio (fim do visto que ganhei). A ideia de voltar ao Brasil me *horripila* (2002, p. 194, *itálicos do autor*).

**London, 5 para 6 de janeiro de 91** – [...] Comprei esta máquina ontem, custou mais ou menos 50 dólares, é uma brava Smith-Corona [...] azul (ou verde) calipso, encontrada numa second-hand [...] penso em chamá-la Doroty (Parker and Lamour, dupla homenagem) (2002, p. 196).

Escrever cartas é algo que, no estrangeiro, tem outro gosto. Muito melhor. Um tanto Jane Auster. E receber então? (2002, p. 197).

Claire Cayron, a tradutora francesa (que está na Austrália até o final de fevereiro), escreveu dizendo que TALVEZ possa me conseguir uma espécie de bolsa para uma côsa chamada *Maison des Écrivain's Étrangers* em Paris (1.400 francos, cerca de 800 dólares, mais casa), que eu segure aqui. [...]. Liga Ray de Frankfurt, perguntando se quero concorrer à bolsa do DAAD – aquela que o Loyola ganhou – e ficar, ano que vem, um ano em Berlim com ap. e uma bolsa de 3.500 marcos (2.500 dólares: aprendi a fazer câmbio mentalmente na boa, e rápido). Mas que é importante que eu fique aqui mais um tempo & tudo & tal (2002, p. 198).

---

<sup>224</sup> Tradução de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

**London, 25.1.91** – [...] Queria demais começar a providenciar uma mudança de São Paulo. Não sei para onde. Algum lugar onde eu possa plantar rosas. Isto é FUNDAMENTAL. Quero porque quero cultivar rosas (2002, p. 203).

**London, 12 de fevereiro de 1991** – Quase três meses [por aqui].

[...] Ray vendeu *Dulce Veiga* para as *Éditions du Seuil*, a segunda editora mais poderosa da França (a primeira é a Gallimard). Um trechinho do parecer: “Le roman *Dulce Veigá* reflète bien unne société bresilienne em pleine crise d’identité. Le style est a fois poétique et efficace des annés 60 et de la bossa-nova”. A editora Anne Morvan quer fazer um grande lançamento fim deste ano ou começo do próximo. Ray-Güde, muito animada, está vendendo Dulce também para uma editora alemã, e acha que pode negociar Suécia, Holanda, Tchecoslováquia (2002, p. 206).

### III.1.11.1. BRrrrrr

**SP - 22.07.91** – E [nesta] árdua volta [...] (2002, p. 219).

**Sampa, 10.09.91** – Maglim tinha os originais de *A maldição dos Saint-Marie*<sup>225</sup>. Foi daí que nasceu, MILHÕES de anos mais tarde, aquela *A maldição do Vale Negro*, que deu a mim e a Luizar o Molière (2002, p. 220).

**SP 27.01.1992** – Estou reescrevendo *Limite branco* para ser reeditado. É uma viagem doida: o original é de 1967 (2002, p. 228-220).

### III. 1.11.2. Dulce & bolsa de residência: França

**Saint-Nazaire, 18 de novembro de 1992** – Dulce está saindo pela Kieppenheur (não sei se o nome está correto), com tradução de Gerd Hilger – [e vou] ao lançamento que coincide com a Interlit, encontro de escritores em Erlangen. Saindo daqui desta “Maison” no início de janeiro, devo ir a Amsterdam, Köln e Bad Homburg, perto de Frankfurt [...] (2002, p. 242).

**Saint-Nazaire**<sup>226</sup> – **sem data** – Leio *Meditations de Saint-Nazaire*, de Arenas. [Estou] impressionado com o texto, decorei suas últimas palavras:

<sup>225</sup> O conto foi referido no Ciclo I e o fragmento reitera o prêmio Molière.

<sup>226</sup> O fragmento baseado na já referida crônica “Um uivo em memória de Reinaldo Arenas”, publicado em *O Estado de São Paulo*, em 27 de novembro de 1994, repete a citação de Arenas para referendar e complementar o *Embarque I*. Lembrando que a crônica foi republicada em *Pequenas epifanias* (1996, pp. 117-119).

“*Aun no sé si es este el sitio donde yo pueda vivir. Talvez para um desterrado – como la palabra lo indica – no haya sitio em la Tierra. Sólo quisiera pedirle a este cielo resplandeciente y a este mar, que por unos días aún podré contemplar, que acojan mi terror*” [itálicos da citação do autor]. Repeti, feito oração, e dormi. Acordei ouvindo o ruído da máquina de escrever do escritório. Fui até o corredor, espiei. Em frente à janela, um homem moreno contemplava a tempestade enquanto escrevia. Parecia chorar. Estremeci, ele desapareceu. Tô pirando, pensei. E voltei a dormir.

Pela manhã, contei a história a Christian Bouthemy, poeta e editor da Arcane 17. Descrevi o homem. Parece Reinaldo Arenas, ele lembrou que ficara apenas uma semana da temporada de dois meses. Estava com Aids, tinha medo de se jogar pela janela. Preferiu voltar a Nova York e suicidar-se com uma overdose de barbitúricos e álcool, antes de concluir sua autobiografia *Antes que anoiteça* (1996, p. 118).

**Saint-Nazaire, 29 de dezembro de 1992** – Terminei minha temporada aqui, e terminei – ufa! – com o coração cheio de alegria. Consegui escrever o texto para a Maison, é uma novelinha chamada *O leopardo dos mares*, com subtítulo em francês, *Journal d’une ville sinestrée*<sup>227</sup>. Curtinha, umas 6 mil palavras, sai em edição bilíngue em junho.

Parto dia 2 ou 3 [de janeiro] para Amsterdam [...]. Como *Dulce Veiga* deve sair por lá no próximo ano, vou vender meu peixe... (2002, p. 256).

### II. 1.11.3. Outras rotas

**Ams’dam**<sup>228</sup> **janeiro/93** – Há uma semana aqui. Tenho mil palestras/leituras. Sapê e eu fizemos à mão – alternativas! – um livrinho com 1 conto meu traduzido por ele. Lindo! Colocamos em várias livrarias gays e hoje vamos jantar num indonesiano com o lucro (2002, p. 259).

**Paris, 4 de fevereiro de 1993** – Cheguei de volta a Parrrrri. [...] Estou quase a zero de grana e me sentindo Julie Andrews no início de *Victor ou Victoria*. [...] Mas me divirto. Olhar, olhar, olhar é um cinema. (2002, p. 260).

Pausa para passar Vickvaporub no nariz [...] (2002, p. 261).

(À margem: TRECHO SÉRIO: ATENÇÃO)

<sup>227</sup> No Brasil, o título é “Bem longe de Marienbad”.

<sup>228</sup> Assim Caio F. grafou Amsterdam.

Fico aqui na Mme. Bach<sup>229</sup> até dia 17, depois vou a Bourdeaux ficar duas semanas com Claire, para revisar a novela escrita em Saint-Nazaire (mudei o título para *Bem longe de Marienbad*) e as traduções dos contos de *Les survivants*, mais uma mão final em Dulce Veiga. São três livros saindo em França até 94: traduzida! Francesa-a! Aí troteio de mala & cuia até Augsburg, perto de Munique, para um encontro de literatura, volto à França, faço uma conexão para London, London e – BRRRRRR! – hoje marquei minha volta para dia 5 de março (2002, p. 261, itálicos do autor).

**[Março, 1993]** – BRRRRRR!

#### **III.1.11.4. Europa: de novo**

**Berlim, 7 de junho 1993** – Cheguei bem [...]. Entre 14 e 21 de junho vou à Itália para o lançamento de *Dulce Veiga* em [...] Milão, Gênova e Veneza. [...] Volto depois para Berlim. [...] (2002, p. 266).

**Berlim, 01.07.93** – Sozinho no hotel, quase uma da manhã [...]. Me chamam [sic] para a Hungria e Indonésia, arrumo/desarrumo malas por hotéis estranhos, choro em Veneza, beijo turcos em Milão, acho graça em clichês, rio com Rubem Fonseca, falo duas palavras em inglês, uma alemã, outra italiana, três francesas, outras cinco portuguesas, e não tenho mais uma vida “normal”. Malas, hotéis. E os amigos, cadê? (2002, p. 269).

**Köhn, 15.07.93** – Com Gerd lemos a “Dama da noite” por várias cidades (2002, p. 270).

#### **III.1.11.5. Em solo brasileiro**

**São Paulo, 22 de agosto de 1993** – [...] Começo de março, acho, [vou] para a França, para o lançamento da edição francesa de *Dragões*. Depois quero ir para Ibiza [...], dar umas voltinhas por Barcelona e Madri. Maio, junho devo voltar [ao Brasil] (2012, p. 208).

**SP 22.09.93** – Não estou bem. Ontem Breda veio do Rio [e perguntou]: já aterrissou no Brasil? Resposta [...]: não só aterrissei como afundei até os joelhos. [...] Pouco a pouco vou ficando duro, trocando marcos & dólares por cruzeiros que *se desvanecem* em segundos (2002, p. 276). Hoje comprei um

---

<sup>229</sup> Quarto alugado num apartamento.

caderno novo para um diário, o outro terminou, vício de solteirona (2002, p. 278, itálico do autor).

**SP 03.02.94** – Chegou da França o *Marienbad*: uma edição linda. Reli e *gostei*. Ainda vou dar umas mexidinhas no texto [...]. Chegou também a capa french de *Dulcê Veigá* – bela também, uma loura tipo 50's com cigarrão (2002, p. 284, itálicos do autor).

Pausa para comer um caqui.

Voltei a escrever, a ter ideias, a anotar sonhos (a sonhar!) (2002, p. 284).

### III. 1.11.6. Novo voo: França & Noruega

**Paris, 13. 03. 1994** – Cheguei linda e tô feliz. [...] Creio que fico até junho (2002, p. 288).

**Paris, 3/4/94** – Toda vez que chego a Paris tenho um ritual particular. Depois de dormir algumas horas dou uma espanada no *rodenir* terceiro-mundista, vou até Notre-Dame. Acendo vela, rezo, fico olhando a catedral imensa no coração do Ocidente. [...] (1996, p. 90).

**Paris, 17 de abril de 1994** – Chamam-se *ajoncs* essas flores amarelas circulando os trilhos do TGV que me leva a Bordeaux. Não há nada no mundo tão amarelo quanto um *ajonc*. E estendo as pernas enquanto fica para trás uma Paris quase em chamas, com milhares de estudantes em fúria pelas ruas. [...] O trem deixa a Gare de Montparnasse, ligo o *walk-man* para ouvir Barbara cantando *Marienbad*<sup>230</sup> [...]. Sinto-me solitário, *voilà*, mas ser estrangeiro me dá a liberdade enorme de ser apenas espectador (1996, p. 93, grifos do autor). *Releio* Ryokan, monge budista zen do século XVIII: “Pensar viagens/ toda noite me leva/ a um pouso diferente/ mas o sonho que sonho/ é sempre o mesmo:/ um lar” (1996, p. 94-95).

**Paris, 24.04.94** – Meus livros estão indo bem. Amanhã, faço outro programa de TV [...] – e com isso arremato a fase “Caio F. & a mídia francesa” (2002, p. 301).

---

<sup>230</sup> A mesma música da personagem de *Bem longe de Marienbad*.

**[Noruega] 31.05. 94** – Tô no sul da Noruega, depois de rodar bolsinha por Portugal, Espanha e Suécia. Voltei a Stockholm depois de 21 anos. [...] Chego em SP (medo!) dia 8 (2002, p. 308).

**Paris, 12.06.94** – A caminho de Copenhague, o ônibus para em Hamburgo, norte da Alemanha. Seis da manhã. Desço moído à procura do Café Salvador (2012, p. 189).

### III.1.12. Ciclo XI: HIV+

**São Paulo, 25 de julho de 1994** – Voltei há pouco mais de um mês. Caí doente (2002, p. 309).

**São Paulo, 16.08.94** – [...] estou com Aids [...] (2002, p. 311).

**[Hospital Emílio Ribas. Sem data]** – Fiz um rap para o AZT. Os nomes de remédio pro HIV são muito engraçados. Pode parecer uma coisa mórbida, mas me [divirto]. A Aids te dá a possibilidade de ficar muito mais vivo (ZH, 26.2.96).

**Porto Alegre, 18 de setembro de 1994** – [...] Os muros<sup>231</sup> continuam brancos, mas agora são de um sobrado colonial espanhol. [...] há uma palmeira, rosas cor-de-rosa no jardim. Chama-se Menino Deus esse lugar cantado por Caetano, e eu sempre soube que era aqui o porto (1996, p. 103). [...] A vida grita e a luta continua (1996, p. 104).

**Porto Alegre<sup>232</sup>, 28 de setembro de 1994** – [Vou escrever para a *Zero Hora*, a partir do mês que vem]. [...] [Perguntam sobre as crônicas-confessas sobre a Aids:] é uma questão de ética pessoal. [...] falando sobre isso, [se] luta contra o preconceito. [...] Editoras ligaram para publicar obras minhas. Tenho que ficar firme para não “vender” minha doença. Não quero que me tratem como uma coisa póstuma. [...] Sou soropositivo como algumas pessoas têm hepatite ou diabetes. [...] Para mim [a Aids] é uma metáfora, é o planeta Terra doente (1994, ZH).

<sup>231</sup> Faz parte da terceira e penúltima crônica em que o autor assume ser HIV+: “Última carta para além dos muros” (1996, pp. 102-104).

<sup>232</sup> Dados retirados de “Escritor vai estar aos sábados em *Zero Hora*”, publicado em 28 de setembro de 1994 no jornal *Zero Hora*. No original, na abertura da entrevista, consta: “A partir de 8 de outubro, o escritor Caio Fernando Abreu passa a ser colaborador do ‘Cultura’, de *Zero Hora*, sábado sim, sábado não”. [...].

**POA, 29.09.94** – Viajo dia 4 para a Europa<sup>233</sup>. [Volto] no final de novembro (2002, p. 316).

**Porto Alegre, 13/11/94** – Estou me sentindo o próprio Robocop. Pois não é que ganhei um micro computador de presente? E desafiando o narrador alter ego de *Onde andar Dulce Veiga?*, que com certa arrogância ao mesmo tempo complexada e enfrentativa declara-se pré-informático, resolvi encarar a fera (1996, p. 114).

**Gay Port, 11-02-1995** – Escrevo, escrevo, escrevo. Quando paro, ando de bicicleta, cuido do jardim (explodiu em girassóis, almandas, petnias e gladiolos – está lindo), faço yoga e leio a biografia de Clarice Lispector escrita por Ndia B. Gotlib, saindo pela tica (leio as provas). [...] (2002, p. 326).

**Porto Alegre, 25.05.1995** – Rebanho – Depois de muito trabalho, inseguranças e chilikues de escritor, lancei aqui em Porto Alegre as minhas *Ovelha negras* (2012, p. 222).

**Porto Alegre<sup>234</sup>, 31 de maio de 1995** – Gosto muito de *Ovelhas negras* [...]. Parece um livro de vários escritores. Sempre foi desagradável ser rotulado como uma só coisa – ou introspectivo, ou depressivo, ou drogado, ou hippie, ou gay [...]. *Ovelhas* têm um pouco de todas essas coisas. A ideia da peste como metáfora do contemporâneo sempre me impressionou muito. Desde o livro de Camus. E tem o livro de Defoe, *Diário do ano da peste*. É um pouco isso: a ideia do contemporâneo como uma coisa meio contaminada [HIV/Aids] (ZH, 1995).

**Porto Alegre, 29 de julho de 1995** – Ponho todos os cristais ao sol sábado, acendo vela para Oxum e de repente pergunto para ninguém: viver  viajar? Sim –  clich, mas verdadeiro –, viver  viajar. [Daqui a uns dias], estarei viajando. E estarei bem porque estarei viajando. Vem de longe essa sensação (1996, p. 155). Adoro viajar. Quem sabe por que o transitório que é a vida, em viagem deixa de ser metáfora e passa a ser real? Para mim, nada mais vivo do que ver o povo e paisagem passar e passar além de uma janela em movimento. Talvez trouxe essa mania dos trens (janela de trem é a melhor

<sup>233</sup> Em 1994, “são lançados no Salão do Livro de Paris: *Qu’est devenue Dulce Veiga?*, publicado pelas edições Autrement; *Bien loin de Marienbad*, publicado pelas edições Arcane 17 e *L’Autre voix*, publicado pelas edições Complexe. Todos são traduzidos por Claire Cayron”, segundo a cronologia do Instituto Delphos da PUC-RS. Disponível em: <http://www.pucrs.br/delfos/?p=caiofernando>.

<sup>234</sup> Entrevista ao jornal *Zero Hora*, de 31 de maio de 1995.

que existe), carros e ônibus da infância, porque mesmo em avião, hoje em dia, só viajo na janela (1996, p. 155-156). Ando com o pé que é um leque outra vez (1996, p. 156-157).

**POA<sup>235</sup> 3 de novembro de 1995** – [Sou patrono/padrinho da 41ª Feira do Livro de Porto Alegre. Autografo hoje a reedição do *Inventário do ir-remediável e Ovelhas negras*].

**Porto Alegre 12.11.1995** – Apenas entrevendo, continuo a escrever. [...] Começa a amanhecer. Ou a anoitecer. Ninguém sabe quando passa o trem. Nem para onde vai. E não se leva nada. Isso é tudo o que sabemos (2012, p. 228).

**Porto, 1.12. 1995** – Fisicamente, vou lutando. É barra pesada. Eu barganho com Deus o tempo todo pedindo tempo para escrever pelo menos mais uns seis livros. Estou escrevendo. Sei que o tempo que eu tiver será exato. [...]. Me sinto um homem de sorte – estou protegido, cercado de amor. A dor, a morte, pouco importam (ou é só o que importa), porque são parte da condição humana (2002, p. 344).

### III.1.13. Ciclo XII: última viagem ao Passo...

**POA<sup>236</sup> 14 de dezembro de 1995** – Decisão difícil... Três opções: ir a Montevideo [...], ir a Santiago [de Boqueirão] para a inauguração de uma foto numa galeria de escritores santiaguenses na Casa de Cultura ou – ai! – baixar hospital [...] para extirpar uma vesícula [...].

[...] Pensei: e Santiago – meu Passo da Guanxuma? [...] 12 anos [sem ir], desde o centenário da cidade, e antes desses 12, haviam se passado cerca de mais 12 sem ir (percebo nesse momento, e me espanto: 12, o ciclo completo de Júpiter).

Vou a Santiago, eu disse ao médico [...]. Mas, ele tentou dizer. É um assunto espiritual, expliquei, vou e pronto. Depois disso, meu irmão Felipe

<sup>235</sup> Fragmento baseado nas informações da *Zero Hora*, de 31 de maio de 1995.

<sup>236</sup> “A raiz do Pampa” é um dos últimos textos de Caio Fernando Abreu. Embora a crônica tenha sido publicada no *Zero Hora*, em 30 de dezembro de 1995, antecipamos e ficcionalizamos a data da escrita em 16 dias, já que é de praxe os jornais antecederem as entregas de artigos e crônicas. Outra justificativa são os dados que constam no fragmento posterior datado em 1/1/96.



aceitou me levar de carro e tudo, magicamente, se armou para que eu fosse mesmo. E fui, fomos, gauderiando Rio Grande do Sul abaixo.

Deus, como é belo o Pampa! Pela janela, pouco a pouco formam as paisagens a bico-de-pena e aquarela, capões solitários entre colinas suavíssimas, revoadas de garças alvas [...].

Dois dias depois [que voltei], estava no hospital. Três cirurgias, pressão a 3, oito transfusões de sangue (obrigado, RBS, pela força), CTIs infernais, médicos delicadíssimos, cateteres, mares de morfina. A cara da morte debruçada sobre a minha. Sobrevivi. Estou aqui. Você é forte, disseram. De onde vem tanta energia? Veio do Pampa eu disse, do Passo da Guanxuma, que não fossem aqueles dias não teria resistido. Por quê? Isso eu não disse, mas penso agora: porque é da própria raiz que o vivo arranca a sua energia. E a minha raiz está lá, plantada funda nas aquarelas japonesas do campo sem fim de Érico Veríssimo, Aureliano de Figueiredo Pinto, Cyro Martins, Sérgio Faraco. Não se trata de regionalismo, mas de vida. Religião: *re-ligare*. Graças a Deus e a todos os anjos reais e imaginários que me cercaram por esse dezembro, estou vivo e isso é bom!

**Porto Alegre, 1 de janeiro de 1996** – Andei mal: duas semanas no hospital para estirpar a vesícula. 3 cirurgias, oito transfusões de sangue, pressão a três. A cara da morte (parece com Ute Lemper). Sobrevivi. Agora me recupero. Fraco fisicamente, fortíssimo no espírito. Hoje recomecei a combinação AZT-3TC. Vamos lá, tenho fé. [...] 96 pra mim será um ano de recolhimento, estudo, muita literatura. Se Deus quiser e ele quer (2002, p. 347). (2002, 347).

*Caio F.*

(12.09.1948 – 25.02.1996)

### III.2. Inserts

Encerramos o *Diário* com o último registro do livro de *Cartas* (2002). Caio F. ainda conseguiu escrever mais uma crônica (“Tirando o pó do velho 1995”), publicada em 7 de janeiro de 1996, no *Estadão*. Quarenta e oito dias depois, a escrita e o fio de vida se rompem: o escritor falece, aos 47 anos, no

Hospital Moinhos de Vento, em POA, de “insuficiência respiratória, 20 dias” após a derradeira internação, segundo o obituário de *O Estado de São Paulo* (26.2.96).

Em 12 ciclos, sintetizamos de que forma a trajetória *de* vida se faz literatura ou vice-versa. Aqui, simbolicamente, a partir dos 13-14 anos até a morte. Apontamos o gosto pelas viagens, primeiro na “pele” de Maurício, depois, seguindo a evolução cronológica-espacial do escritor em outros de si, como o exilado de “Lixo e purpurina”, os das crônicas, os das cartas, os dos poemas e romances.

Do narrador de *Dulce*, indica-se a alternância de pronomes pessoais em que o escritor confirma seu alter ego. Repetimos: “O homem mais triste do mundo – **ele que era eu**” (grifos nossos). Assim como em “Lixo”, nas cartas, há referências sobre a prisão em Londres pelo furto da biografia de Virgínia Woolf, o trabalho como modelo vivo numa escola de artes, dentre outros. Matérias-primas de vida transmutadas em literatura, que inclui a visão mais positiva de vida diante do letal HIV+.

Consideramos o *Ciclo II* como o duplo divisor de águas do início da carreira profissional em dois sentidos: a jornalística, como foca<sup>237</sup> da primeira equipe da *Veja*, em São Paulo, e a do escritor que conquistou significativos contatos literários, incluindo Hilda Hilst. A primeira temporada no Rio é outro trampolim que serviu também para trocas de experiências com outros escritores consagrados. Os fragmentos do “milagre” da voz atestam não só a intimidade com Hilst como aponta o novo rumo existencial, com mais autoconfiança, ao contrário da preocupação de anos atrás transposta no alter ego Maurício: a voz “sairia fina ou grossa? Talvez aquela mistura de tons, com súbitas quebras” [...] (2007, p. 131).

Sem a exaustão de repassar ciclo por ciclo, o *Diário de bordo* evidencia que, apesar de tantas idas para São Paulo, Rio, Casa do Sol, London, Paris, Estocolmo, Madri etc., as vindas foram sempre para Porto Alegre, para a casa dos pais. Caio F. não teve casa própria e em cada desemprego, falta de \$\$ ou doença sempre retornava para o seu porto seguro. Antes da Aids, diga-se de passagem, com o errante desejo de partir de novo, mas sabendo que poderia

---

<sup>237</sup> Jargão para jornalista iniciante.

retornar. Talvez por isso, sobre os trilhos de Paris a Bordeaux, enquanto escuta a canção *Marienbad*, Caio F. cita sua releitura do zen budista Ryokan: embora viva e durma sempre pensando em viagens, “o sonho que sonho/ é sempre o mesmo:/ um lar”. Entretanto, o mais curioso é que a música que ouve – *Marienbad* – é a mesma do protagonista de “Bem longe”..., o mais nômade, portanto, é o avesso dos versos zen. Mesmo assim, a atuação de Caio F. coincide com a da personagem: ouve a mesma canção, com o mesmo tipo de aparelho (walk-man) e viaja num vagão de trem em solo francês.

O *Diário* comprova o quanto a teia do Passo está imbricada a Santiago de Boqueirão. Por mais que tenha viajado Brasil-Europa, retornar ao lugar antropológico é um alento, um reencontro de si/outros, porque “é da própria raiz que o vivo arranca a sua energia”, reiterando Caio F., quando volta da última viagem dos Pampas e da sua existência. Mesmo doente, retorna ao útero, revê e fecha o ciclo, no *Diário*, com o simbólico número 12. Exemplo de outro período está indicado no Ciclo IV (drogas & rock’n’roll), quando se revigora das viagens lisérgicas.

Sintetizamos a face performática do *work in progress* no Ciclo X – Outras rotas –, com a “Pausa para passar Vickvaporub” [...] E, no parágrafo seguinte, com a rubrica tão teatral: “(À margem: TRECHO SÉRIO: ATENÇÃO)” (2002, p. 261). No mesmo Ciclo, mas “Em solo brasileiro”, está a “Pausa para comer um caqui”. Nota-se que o contexto é diferente das cartas do *Embarque II*, escritas, no geral, durante fechamentos de periódicos. Aqui, nos dois primeiros casos, Caio F. estava em *Pariiii* – “traduzida! Francesa-a!” – e, na última citação, já em São Paulo, após receber “Bem longe de Marienbad”, da França, além da capa “french” de “*Dulcê Veigá*”. Ou seja, no topo da carreira internacional. De sua musa, Christiane F., o fragmento faz parte da espatifada e urbana crônica “Anotações depois do Carnaval”<sup>238</sup>. Vale a transcrição até pelo contexto:

[...] Saudade do que nunca vi, de quem ainda não amei: os caminhos são muitos e nós estamos vivos. Se os caminhos estiverem fechados, abrimos no braço. Se quiserem nos matar, não morreremos. Em riste, em guarda, a lança de Ogum arrebenta o baixo-astral. Aumento o som: quero ver Christiane F. (2012, p. 147).

<sup>238</sup> A crônica estreou em *O Estado de São Paulo* em 24 de fevereiro de 1988.

Querer ver Christiane F. em volume mais alto, é vencer os desafios, no braço, no muque, com ironia e humor. Outra face performática é a alteração sobre o primeiro encontro com Clarice Lispector. Primeiro, ele se parece com Cristo. Quinze anos depois, se reencena em Quixote, o que parece mais apropriado.

Enfim, o painel estilhaçado demonstra a força *de vida* inscrita na obra, a sofreguidão e a obsessão pela escrita. O amigo, escritor e jornalista Eduardo Bueno, confirma: “Caio flertou permanentemente com os limites de sua vida e de sua obra. Ao longo de sua trajetória literária e existencial repleta de coerência e altivez, conheceu-as todos. Percorreu as sarjetas e ribalta”. [...]. Mais:

Bateu as portas do céu e arrombou as portas da percepção. Como na trajetória coletiva de seus companheiros de geração, a jornada eventualmente levou-o a roçar os umbrais do inferno. Caio conheceu os paraísos artificiais e o desregramento dos sentidos, viu as cores das vogais e o bailado das consoantes. Saiu da viagem fortalecido. Fez de sua obra um diário de bordo (BUENO, 1996, ZH).

*Diário de bordo* que, no nosso caso, deixa de ser metáfora para se materializar em trajetória *de vida* literária. A concretização só foi possível após montar as peças do quebra-cabeça da rede-obra-romance *de vida*. Certamente, há ainda pontas a serem conectadas a outras. O *Diário* é apenas um exercício em rede, com pontos de vista móveis, em deslocamentos bruscos. Portanto, não se descartam outras estruturas.

### III.3. Check-outs

Hora de limpar a “frasqueira”, como diria Caio F., refletir sobre a longa jornada e dar baixa nos arquivos. Sintetizemos a travessia: partimos do *Plano de viagem* que norteou as duas faces do jogo auto(alter)ficcional: a dos viajantes e a dos performáticos. No entanto, é preciso esclarecer que essas duas faces não são polos opostos, como pode transparecer (duas faces da moeda) no início da tese. Por quê? Justamente por não existir margem/fronteira entre eles. Os dois embarques são complementares, estão em rede. A descoberta ocorreu após associar fios soltos, relacioná-los a tantos outros e em diferentes gêneros literários. Os nativos “colados” ao Passo, assim

como outros viajantes do *Embarque I*, por exemplo, reencenam nas cartas do *Embarque II*. Há um vai e vem que não cessa. Ou seja, a rede se expande, não se estanca, está em movimento.

Rede que é intrínseca à *performance* e, por isso, permite movimentos inter-relacionados que seguem o fluxo da iterabilidade. E o que nos parecia tão paradoxal lá no *Plano de viagem* – o viajante (sempre de passagem, fora de cena) e o performático (ao vivo, em cena) – não é. Ambos viajam, interagem, encenam, reencenam e reiteram-se na grande rede de si/outros de Caio F.

Ao jogar sem regras, CFA faz também uma dramatização de si ao criar suas *personae*. (Re)apresenta um elenco de outros de si em sua (re)atuação como performer. Após criar Caio F. e embaralhar ainda mais o jogo, adicionando-lhe rubricas qualificativas, o criador o desliza das cartas para as crônicas de jornais, intensificando cada vez mais o fluxo da iterabilidade dessa *persona*.

Mais: assim como Dulce Veiga, a mais andarilha de suas personagens, Caio F. também se desloca das páginas impressas para o cinema e para a Internet. Além do filme *Onde andaré Dulce Veiga?* ter sido dedicado a Caio F., *Eternamente teu, Caio F.* foi lançado no Festival do Rio, em 2014, com direção de Candé Salles. Em outro recente filme *Sobre sete ondas verdes espumantes*, de Bruno Polidoro e Cacá Nazario (2014), sobre vida e obra de CFA, Caio F. se “reapresenta” em título de um quadro-retrato de CFA, postado ao lado do amigo Luciano Alabarse. E reiteramos: Caio F. é fenômeno na internet. Parece ser o reino do outro de si que não cessa de iterar também em diferentes mídias.

Se o prefixo de iterabilidade – *iter*, vem de *itara* – que significa outro em sânscrito (DERRIDA, 1991, p. 116), Caio F. é o outro (a ausência e não a presença) de CFA. Mais: “a iterabilidade estrutura a própria marca de escrita, qualquer que seja aliás o tipo de escrita (pictórica, hieroglífica, ideográfica, fonética, alfabética)” (DERRIDA, 1991, p. 356). Ao reiterar-se, é na escrita que Caio F. exercita a iterabilidade.

Por essa perspectiva, o *Diário de bordo* é mais alterficção do que autoficção. Até por ser assinado por Caio F., o outro, aquele que triunfa como a marca da escrita, o representante, o herdeiro, a *persona* mais iterável que se mescla, substitui e/ou sobrepõe o nome do autor. Afinal, “o outro governa a

experiência do escritor” (DERRIDA, 1973, p. 174), já que o auto, “o quanto-a-si ou o para-si, a subjetividade ganha em potência ou em domínio sobre o outro à medida que seu poder de repetição se idealiza” (DERRIDA, 1973, p. 202).

Por outro lado, sabemos que Caio Fernando Abreu viveu loucamente pela e para a literatura. Visceralmente fez sangrar em sua escrita o mais sórdido e o mais sublime da condição humana. Fez de suas viagens existenciais & lisérgicas, da solidão e da crueza urbana, do amor/desamor, dos medos & desbundes de sua geração matérias-primas transfiguradas em ficção de si/outros. Deu voz a tantos *outsiders*, estranhos estrangeiros, sem vez e sem nomes. Escreveu não só a sua vida pelo triunfo da Senhora Vida como ins(es)creveu a própria morte. Esticou o mais que pôde o fio de sua existência com a ferramenta mais nobre e transformadora que tinha em mãos: a escrita. Fez da sua espatifação um grande jogo de *performance* alterficcional, mas que também não deixa de ser, em parte, autoficcional.

E chegamos a uma aporia de difícil solução: é auto ou alterficção? Parece-nos tender mais para o reino do outro. Por isso, arriscamos: *Caio Fernando Abreu por Caio F.*, o de si já tão contaminado pelos rastros dos rastros ou dos restos dos rastros do outro também de si. O de si entremeado/contagiado de tal forma no outro, a ponto de Caio F. ter sido eleito como herdeiro por Caio Fernando Abreu para nomeá-lo e imortalizá-lo em seu próprio epitáfio, que voltamos a ecoar: “Caio F. que tanto amou”, de novo, o outro de si, mas para si.

Contudo, seria um equívoco radicalizar e bater o martelo: é isto ou aquilo. Primeiro, porque a teoria da autoficção/escrita de si – tão impregnada de outros de si – não está consolidada. Permanece em andamento e não há uma teoria específica chamada alterficção. Segundo: da grande rede do escritor gaúcho, dos ecos de “Nada além”, os infindáveis fios labirínticos nos conduzem a “Tudo além”: sem classificações nem rótulos, mas sempre em busca de outras conexões ao conclu...lr/lndo.

E “que seja doce”, ressoam os dragões. Sem amarras e em voos livres, contra-assinamos.

*Linda Kogure*

Vix, 1 de junho de 2015

## Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre; LP&M, 2002a.
- \_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance B*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Caio em 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Caio em 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Caio em 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Limite branco*. 2 ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *As frangas*. São Paulo: Globo, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro*. Rio de Janeiro: Agir, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Caio Fernando Abreu de A a Z: o fenômeno do Facebook e suas frases sobre amor, amizade, paixão, relacionamento, solidão...* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Raiz do Pampa". *Zero Hora*, 30 de dezembro de 1995.
- ADORNO, TH. W. *Minima moralia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: edições 70, 2001.
- AMARAL, Adriana Cörner Lopes do. "Sobre a memória em Jacques Derrida". In: *Em torno de Jacques Derrida*. NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (Orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, pp. 31-43.
- AMARAL, Maria Adelaide. "A paixão segundo Caio F.". In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D. O essencial da década de 70*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, pp. 9-12.
- ARAÚJO, Rodrigo da Costa. "No espelho do texto: Caio Fernando Abreu em perspectiva abissal". *Revista Darandina*, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Rodrigo-da-Costa-Araujo.pdf>. Acesso em: 20 maio 2013.

\_\_\_\_\_. “Onde andar Dulce Veiga, de Caio Fernando Abreu e a poética do melodrama.” XXII Congresso Internacional da Abralic – Centro, centros – tica, estética. 18 a 22 jul. 2011. Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0407-1.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2014.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.

BAENA, Cristiane Torres. *Literatura e vida literária em Caio Fernando Abreu: a escrita do ir-remediável*. Dissertação. Mestrado. Programa de Ps-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

BALOGH, Anna Maria. “O admirável mundo novo: marcas de temporalidade em objetos mediáticos”. In: ADAMI, Antonio et al. (Org.). *Mdia, cultura e comunicação 2*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O livro do por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARBOSA, Nlson Luís. *Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”*. Tese. Doutorado. Programa de Ps-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. v. 2. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castann Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estaco Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1984.

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BEIGUI, Alex. “Performances da escrita”. *Revista Aletria*, jan-abr. 2011, N. 1. V. 21, pp. 27-36.

BERARDINELLI, Cleonice. “Mensagem”. *Revista Letras*, Universidade Federal do Ceará, julh/dez –jan/junho, 1985-1986. V. 9-10. N. 2-1, pp.1-12. Disponível em: [http://www.revistadeletras.ufc.br/revista%20vol.9-10,%20n.1-2\\_artigos.pdf](http://www.revistadeletras.ufc.br/revista%20vol.9-10,%20n.1-2_artigos.pdf). Acesso em: 30 abr. 2015.



BERNARDO, Gustavo. *Como se.* Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/editor16.htm>. Acesso em: 22 ago. 2011.

BESSA, Marcelo Secron. "Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu". *Palavra: Revista do Departamento de Letras da PUC/Rio*, Rio de Janeiro, n. 4, 1997a, pp. 7-14.

\_\_\_\_\_. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a Aids*. São Paulo: Record, 1997b.

BORGES, Fernanda. "O cinema em Caio Fernando Abreu". *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n. 41, dezembro/2010, pp. 3-19. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil>. Acesso em: 15 maio 2013.

\_\_\_\_\_. *A crítica nas cartas: reflexões acerca da correspondência passiva de Caio Fernando Abreu*. Monografia. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009. São Paulo: Seoman, 2008.

BREDA, Marcos; NUNES, Luis Arthur (Orgs.). *Teatro completo: Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

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

CANTARELLI, Ana Paula. *Idas e vindas ao Passo da Guanxuma: a relação entre espaço ficcional e memória na obra de Caio Fernando Abreu*. Dissertação. Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. 2010.

\_\_\_\_\_. *Representações acerca do estrangeiro e da cidade interiorana em Limite branco, de Caio Fernando Abreu*. Disponível em: [http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art\\_05.php#HLH](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art_05.php#HLH). Acesso em: 21 fev. 2011.

CARVALHO, Andreia Margarida Pires. *Contra-assinatura's da língua: escrita e singularidade em Jacques Derrida*. Dissertação. Mestrado em Filosofia. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CASTRO, Gisela C. S.; ROCHA, Rose de Melo. "Cultura da mídia, cultura do consumo: Imagem e espetáculo no discurso pós-moderno". *Revista Logos 30*. Tecnologias da Comunicação e Subjetividade. Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Ano 16, 1º semestre, 2009. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/361>. Acesso em: 3 maio 2014.

CHAPLIN, Letícia da Costa; LIMA E SILVA, Márcia Ivana de (Orgs.). *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2012a.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COELHO, Eulália Isabel. *Jogo do imaginário em Caio F.* Caxias do Sul: EducS, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA, Amanda Lacerda. *360 graus: inventário astrológico sobre Caio Fernando Abreu*. Dissertação. Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, 2008.

DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da sinceridade: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.

DELGADO, Caroline de Almeida; DUARTE, Kelley Baptista. “Teorias canadenses da autoficção na obra de escritores brasileiros: uma interface teórico-ficcional”. XI Congresso Internacional da Abecan: 20 anos de interfaces Brasil-Canadá. Anais. 2011.

Disponível em: <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Delgado-Duarte.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2013.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio Costa; Antônio M. Magalhães. Campinas: Papiros, 1991.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Scheneiderman e Renato Janin e Pereira. São Paulo: Perspectiva; editora da Universidade de São Paulo, 1973.

\_\_\_\_\_. *O animal que logo sou (a seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Unesp. 2002.

\_\_\_\_\_; ROUDINESCO. “Escolher sua herança”. Tradução de André Telles. In: *De que amanhã... Diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, pp. 9-31.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DUARTE, Kelley Baptista. “Itinerários autoficcionalis e identidade transcultural na obra de Regine Robin”. Disponível em: <http://www.seminecal.org/enlaces/documentos/KelleyDuarte.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2013.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaerte. “Im/Possibilidades da autobiografia”. In: \_\_\_\_\_. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: Nav/Editora PUC-Rio, 2009, pp. 17-58.

GINZBURG, Jaime. “Exílio, memória e história: notas sobre ‘Lixo e purpurina’ e ‘Os sobreviventes’ em Caio Fernando Abreu”. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, 2005, n. 8, pp. 36-45.

\_\_\_\_\_. “Tempo e destruição em Caio Fernando Abreu”. *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/7920497/>. Acesso em: 20 out. 2014.

GOMES, Renato Cordeiro. “A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema”. In: *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, 1999, pp. 19-30.

FERREIRA Júnior, Néelson Eliezer. *Narrativas do exílio: nação e homoerotismo em três obras comparadas*. Tese. Doutorado. Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, 2008. Disponível

em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action&co\\_obra=115335](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=115335). Acesso em: 20 jun. 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção”. In: *Revista Ipotesi*, 2011, pp. 21-30.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: ———. *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, pp. 144-162.

———. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. MOTTA, Manuel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001.

Fundação Casa de Rui Barbosa. Correspondência passiva de Caio Fernando Abreu.

HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: editora 34, v. 1, 1996.

JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Tradução e organização de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

JESUS, André Luís Gomes de. “Depois de agosto”: a vivência pessoal na constituição da ficção. XII Congresso Internacional da ABRALIC. Anais. Curitiba, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1155-1.pdf>. Acesso em: out. 2014.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KLINGER, Diana. “Escrita de si como performance”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N. 12, 2008, pp.11-19.

———. *Escrita de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. *As novas doenças da alma*. Tradução de Joana Angélica D’Ávila Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

———. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Bruno Souza. “A metrópole e a diferença: onde andou Dulce Veiga antes de Caio Fernando Abreu”. In: Congresso Abralic: Literatura Comparada – Estudos Culturais – Anais. Florianópolis: UFSC, 1998.

———. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. “London, London, ou a canção popular como marca identitárias”. Disponível em: <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/b67Ti0/Leal%20Bruno.pdf>. Acesso em 5 maio 2013.

LEAL, Juliana Helena Gomes. “Escrita performática latino-americana contemporânea. XI Congresso Internacional da Abralic. Tessituras, interações, convergências. São Paulo, USP. 13-17 julho 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet*. Tradução de Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LOBO, Haddock Rafael. *Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques Derrida*. Tese. Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

LOPES, Denilson. “Da pobreza das palavras à música das palavras”. *Revista Aletria*. Belo Horizonte. 2001, pp. 215-224. Disponível em: [http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2008/Denilson%20Lopes.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2008/Denilson%20Lopes.pdf). Acesso em: 21 jul. 2013.

LOPES, Antônio Herculano. “Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)”.

Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB\\_AntonioHerculano\\_Performance%20e\\_historia.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf). Acesso em: 9 nov. 2013.

MARTINS, Leda. “Performance e drama: pequenos gestos de reflexão”. *Aletria*, v. 21, N. 1, jan-abr., 2011, pp. 101-109.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu. Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. “Adolescendo à beira do Guaíba”. In: ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Revista Grumo*. N. 2. Outubro/2003, pp. 149-153. Disponível em: [http://www.salagrumo.org/download/grumo\\_02.pdf](http://www.salagrumo.org/download/grumo_02.pdf). Acesso em: abr. 2014.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. 2. ed. Niterói: ed. UFF, 2001.

\_\_\_\_\_. “Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa”. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Orgs.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: ed. UFJF, 2010, pp. 189-207.

\_\_\_\_\_. “Poliedros: leitura de Estranhos Estrangeiros”. In: *Revista Contextos*, v. 8, Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, 2001, pp. 29-48.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do; VIANNA, Eliza da Silva. “Nunca me senti tão maldito”: o estigma e a epidemia de Aids no Brasil”. In: FRANCO, Sebastião Pimentel; NASCIMENTO, Dilene; MACIEL, Ethel (Orgs.). *Uma história brasileira das doenças*. V. 4. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. *As pestes do século XX: tuberculose e Aids no Brasil, uma história comparada*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

NEVES, Reinaldo Santos. *O reino dos medas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Tradução, organização e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: LP&M, 2006.

OLIVEIRA, Antônio Eduardo de. “Corpo memória e Aids na obra de Caio Fernando Abreu”. *Bagoas*. N. 3. Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes-UFRN. Natal, 2009, pp. 116-126.

PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Tese. Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: editora Senac, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PINTO, Joana Plaza. “Atos de autoria: assinaturas, rasuras, rupturas”. *Revista Investigações*. V. 22. N. 1. Janeiro, 2009. UFPE, pp. 103-110.

PORTO, Luana Teixeira. “Ovelhas negras: transgressão, violência e sofrimento”. *Revista Literatura e Debate*, v. 7. N. 12, julho 2013, pp. 247- 262. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1060/1530>. Acesso: jan. 2014.

PRADO, Guilherme de Almeida. *Onde andaré Dulce Veiga? Roteiro e direção de Guilherme de Almeida Prado*. Da obra de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RAVETTI, Graciela. “Narrativas performáticas”. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ROBIN, Régine. “El texto nomada”. Tradução de Ramón Alvarado. *Revista Estudios de Comunicación y Política*. Versión 22. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2009, pp. 77-114. Disponível em: [http://bidi.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido\\_fasciculo.php?id\\_fasciculo=444](http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_fasciculo.php?id_fasciculo=444). Acesso em: out. 2013.

ROCHA, Jefferson Marçal da. *As raízes da crise da metade sul: estudo da formação econômica do Rio Grande do Sul*. Jaguarão: Fundação Universidade Federal do Pampa, 2011.

RODRIGUES, Helenice. "O exílio dos intelectuais e os intelectuais exilados". In: \_\_\_\_\_.; Kohler, Heliane (Orgs.). *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: FGV, 2008, pp. 23-45.

RUDY, Cleber. "Urbana subversão: a prática *squatter* no Brasil". In: *Revista O Olho da História*. N. 17, Salvador, dezembro de 2011. Disponível em: <http://oolhodahistoria.org/n16/artigos/cleber.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2013.

SAID, Edward. "Reflexões sobre o exílio". Tradução de Pedro Maia Soares. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, pp. 46-60.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

SANTOS, José Mário Peixoto. "Breve histórico da *performance art* no Brasil e no mundo". *Revista Ohun* (UFBA), ano 4, n. 4, dez. 2008, pp.1-32.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Perdão, Caio* (Assinado e datado) carta-a-quem-escreva. Rio de Janeiro: Ang Editoria, 2005.

SIBÍLIA, Paula. "O eu real e os abalos da ficção". In: \_\_\_\_\_. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, pp. 195-230.

SILVA, Franklin Leopoldo e. "Prefácio". In: DAMIÃO, Carla Milani. *Sobre o declínio da "sinceridade"*.

SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. "Flora Süssekind analisa críticos e autores". Entrevista a José Castello. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel07.html>. Acesso em: 10 maio 2013.

TAYLOR, Diana. "Hacia una definición de performance". Tradução de Marcela Fuentes Disponível em: <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>. Acesso em: 05 dez. 2013.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e política*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. *A máquina de visão*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

## Jornais

BUENO, Eduardo. "Caio Fernando Abreu (1948-1996)". *Zero Hora*, 26 de fevereiro de 1996.

CASTELLO, José. "Não quero me encaixar em prateleiras". *O Estado de São Paulo*, 9 de dezembro de 1995.

\_\_\_\_\_. Letras incertas. *O Estado de São Paulo*, 19 de fevereiro de 2006.

DEMÉTRIO, Sílvio. “O primo intelectualizado de Christiane F.: quinze anos sem Caio Fernando Abreu, o escritor da paixão”. *Revista Cult*, fevereiro 2011.

Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/02/o-primo-intelectualizado-de-christiane-f/>. Acesso em: 03 jan. 2015.

MENDONÇA, Renato Duarte. “Caio volta para casa”. *Zero Hora*, 27 de setembro de 1994.

TEIXEIRA, Jerônimo. “Um revisor de sombras e epifanias”. *Zero Hora*, 03 de novembro de 1995.

“Os morangos de Caio estão maduros”. *O Estado de São Paulo*, 23 de março de 1988.

“Morre o escritor Caio Fernando Abreu”. *O Estado de São Paulo*, 26 de fevereiro de 1996.

“Escritor vai estar aos sábados em *Zero Hora*”. *Zero Hora*, 28 de setembro de 1994.

*O Estado de São Paulo*, 9 de dezembro de 1995.

*Zero Hora*, 31 de maio de 1995.

“Por onde anda Christiane F.?” *Gazeta do Povo*, 30 de agosto de 2014. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/por-onde-anda-christiane-f-ectphakztuzdi5i5jozxi9dfy>. Acesso em: 4 abr. 2015.

“Dez anos sem Caio F”. *Especial Caio F. Jornal do almoço*. RBS TV, fevereiro de 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4IDXm-UmLjQ>. Acesso em: 12 jun. 2013.

## Filmes

A estrela sobe. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Bruno Barreto, Isabel Câmara, Cacá Diegues e Leopoldo Serran. Produção: Walter Clark; Luiz Carlos Barreto; Aloysio Salles. Produtoras: Indústria Cinematográfica Brasileira e Produções Cinematográficas L. C. Barreto, 1974. Intérpretes: Betty Faria, Odete Lara, Carlos Eduardo Dolabella, Grande Otelo. (105min), color, 35mm.

ONDE andaré Dulce Veiga? Direção: Guilherme de Almeida Prado. Roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Da obra de Caio Fernando Abreu. Produção: Assunção Andrade. Produtora: Star / Raiz Distribuição: California Filmes, 2007. Intérpretes: Maetê Proença. Eriberto Leão, Carolina Dickman. (105min), color.

SOBRE sete ondas verdejantes. Direção: Bruno Polidoro e Cacá Nazario. Roteiro: Bruno Polidoro, Cacá Nazario, Tatiana Nequete. Produção: Jéssica Luz. Produtora: Besouro Filmes, 2013. Documentário (74min), color. HD.

PARA sempre teu, Caio F. Direção: Candé Salles. Roteiro: Paula Dip. Produção: Gioconda Garbi, Marina Noveli. Produtora: Tudo de bom produções, 2014. Documentário (90min), color. HD.

## Sites

<http://www.biomania.com.br/bio/conteudo.asp?cod=1276>. Acesso em: 17 jul. 2014.

*Glossário de termos budistas da União Budista Kadampa*. Disponível em: <http://kadampa.org/pt/reference/glossrio-de-termos-budistas>. Acesso em: 03 ago. 2014.

<http://casadosolhildahilst.blogspot.com.br/p/cap-2.ht>. Acesso em: 05 abr. 2015.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/urbanidade/gd260603.htm>.

Acesso em: 14 jan. 2015.

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel07.html>. Acesso em 07 abr. 2013.

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1544298-marisa-orth-reencontra-os-parceiros-do-luni-em-show.shtml>. Acesso em: 2 dez. 2014.

<http://www.pucrs.br/delfos/?p=caiofernando>. Acesso em: 8 ago. 2012.