

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO**

**As crônicas de Caio Fernando Abreu:
entre o fato e a ficção**

Igor Henrique Sternieri

Bauru
2010

IGOR HENRIQUE STERNIERI

**As crônicas de Caio Fernando Abreu:
entre o fato e a ficção**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação
em Comunicação Social com habilitação em
Jornalismo, apresentado à Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”.

Orientador: Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura

Bauru
2010

IGOR HENRIQUE STERNIERI

**AS CRÔNICAS DE CAIO FERNANDO ABREU:
ENTRE O FATO E A FICÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em jornalismo, apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura

Prof. Cláudio Rodrigues Coração

Prof^ª. Dra. Elizabeth da Penha Cardoso

Bauru, _____

À memória de meu avô João,
uma presença que jamais se apagará.

Agradecimentos

Agradeço especialmente aos meus pais, porque sem eles nada teria sido possível, e a minha avó Maria, o melhor coração que conheço.

Ao professor Mauro de Souza Ventura pela orientação e aos professores Claudio Rodrigues Coração e Elizabeth da Penha Cardoso pela participação na banca.

E a todos aqueles que suportaram pacientemente meus momentos de mau humor.

**“Pois isso, saiba, isso que poderá me matar,
eu sei é a única coisa que poderá me salvar.
Um dia entenderemos talvez”**

Caio Fernando Abreu

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo analisar as crônicas de Caio Fernando Abreu. Num primeiro momento serão verificadas como se dão as discussões a respeito da crônica enquanto gênero. Para tanto serão utilizados conceitos de Castello (2007), Candido (1993), Arrigucci (1986), Coutinho (1984), Melo (2002), Coelho (2002) e Chaparro (1998), que ajudarão a situar a crônica como gênero de fronteira entre expedientes literários e jornalísticos. Num segundo momento, serão analisadas especificamente as crônicas de Caio, buscando assim diagnosticar a maior presença de aspectos provindos da literatura em detrimentos dos jornalísticos. Além disso, também serão buscadas as diferenças que se apresentaram no gênero crônica, quando comparadas com parte da produção ficcional do autor. Para tanto serão abordados aspectos da linguagem e a ausência de personagens homossexuais nas crônicas. Esse grupo de crônicas será classificado como intimista. Ainda nesse capítulo será verificado como foram tratados dois temas que estiveram presentes em contos e crônicas de Caio: o final feliz nos relacionamentos amorosos e o sentimento de ausência da pessoa amada. Um último momento de análise buscará tratar da relação existente entre a vida pessoal do autor e o conteúdo de suas crônicas. Esse grupo de textos, classificado como dramático, utilizará o conceito de autoficção de Doubrovsky (2007).

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; crônica; jornalismo; literatura; autoficção.

Sumário

	Introdução	10
1	Umas pontuações, uns dados, enfim, uma quase biografia	14
2	O gênero	25
2.1	O que é crônica?	27
2.1.1	Os primórdios	27
2.1.2	Crônica moderna	29
2.1.3	Pés fincados na literatura ou a um passo do jornalismo?	30
3	Literatura x jornalismo: um embate óbvio, mas necessário	35
3.1	Dois gêneros diferentes e suas restrições	36
3.1.1	Palavras de baixo calão, de conotação sexual e referências ao consumo de drogas ilícitas	38
3.1.2	Homossexualismo	45
3.1.2.1	Como burlar o homossexualismo?	52
3.2	Características literárias na crônica	53
3.2.1	Crônicas intimistas	55
3.2.1.1	O final feliz, o otimismo e o amor	56
3.2.1.2	O sentimento de ausência da pessoa amada	65
4	A vida pautando a obra	72
4.1	Escreve o que vive?	72
4.2	Autoficção de Doubrovsky	75
4.3	A mudança positiva	78
4.4	A trajetória de Caio com a aids	83
4.5	Eu aprendi a falar de flores	86
4.5.1	As cartas para além dos muros	87
4.5.2	Diário de um jardim de inverno	99
4.5.3	Entre ciclos secos, tosses e delírios	104
4.5.3.1	O corpo	104
4.5.3.2	A mente	109
4.5.4	Morte e Jardim: uma metáfora?	114

4.5.4.1	Um girassol morre antes do tempo?	114
4.5.4.2	Agradecimento aos deuses	119
	Considerações finais	122
	Referências bibliográficas	128

Introdução

Caio Fernando Abreu teve a literatura como um de seus grandes amores, talvez o maior e mais duradouro, justamente ele que foi chamado por Lygia Fagundes Telles de o escritor da paixão, em alusão ao seu estilo de escrita. O próprio Caio declarou que escrever nascera com ele, que era como um defeito de fabricação (apud DIPP, 2009, pág. 139). Assim, o autor fez literatura por gosto e por opção. Produziu mais de dez livros, venceu dois prêmios Jabutis, foi traduzido para outras línguas, ganhou o rótulo de escritor de uma geração, foi reconhecido nos meios acadêmicos. Caio de fato se tornou um dos grandes escritores de sua época, construindo um estilo próprio e marcante.

No entanto, sua vida profissional não esteve restrita apenas ao âmbito literário. Outro ofício o acompanhou de perto em sua caminhada: o jornalismo. Fez parte da primeira equipe da revista *Veja*, trabalhou na *A-Z*, na *Around*, na *Nova*, no *Caderno 2* do *Estado de São de Paulo*, etc. Dentro do meio jornalístico sempre teve certo reconhecimento entre seus pares, embora ele mesmo não visse esse trabalho com muita empolgação. De acordo com Dipp (2009, pág. 95-96), Caio não gostava nem um pouco de ser jornalista: trabalhar na imprensa tinha um sentido pejorativo, era “fazer biscate” ou “costurar para fora”, um emprego banal, como qualquer outro, apenas para pagar o aluguel.

Da mesma forma que Caio transitou entre o jornalismo e a literatura, o gênero crônica também se pontuará por flertar com esses dois expedientes, mas sem desmerecer um deles como fez o autor. Para Castello (2007, pág. 3), o cronista tem uma “presença emblemática, a promover simultaneamente dois caminhos: o que leva da literatura ao real, e o que, em direção contrária, conduz do real à literatura”.

Assim, esse trabalho pretenderá verificar como se deu a produção de crônicas de Caio Fernando Abreu, reunidas no livro *Pequenas Epifanias*, analisando como ocorreu essa relação entre o literário e o jornalístico. Os textos de *Pequenas epifanias* foram escritos de 86 a 89 e de 92 a 95, e publicados no jornal *Estado de São Paulo*. No ano de 1995, Caio também escreveu crônicas para o jornal *Zero Hora*.

O capítulo 1, uma biografia resumida do autor, servirá para esmiuçar os pontos mais relevantes de sua trajetória enquanto escritor e jornalista. Para tanto, as duas

biografias sobre Caio – Dipp (2009) e Callegari (2008) – serão amplamente utilizadas, assim como texto de Castello (1999), pontuando momentos-chave da vida do escritor.

Um segundo ponto a ser pontuado nesse trabalho será a respeito da conceituação de gênero, segundo Bakhtin (1997), o que servirá para posteriormente entrar a fundo na classificação e definição de crônica. Nesse ponto de análise, serão utilizados definições, conceitos e ponderações de Castello (2007), Candido (1993), Arrigucci (1986), Coutinho (1984), Melo (2002), Coelho (2002) e Chaparro (1998).

Para Castello (2007, pág. 3) a crônica é um “gênero fluido, traiçoeiro, mestiço”, que “não tem compromisso com mais nada: nem com a verdade dos fatos, que baliza o jornalismo, nem com o império da imaginação, que define a literatura”.

Segundo Candido (1993, pág. 23), a crônica “não é um ‘gênero maior’”, pois não se imagina “uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas”. Porém, para o autor, o brilho da crônica está justamente nesse tom mais próximo do cotidiano, aparentemente mais inocente e menos denso.

Será discutido também como a crônica se coloca dentro do espaço do jornal.

A crônica virou uma seção do jornal ou da revista. Para que se possa compreendê-la adequadamente, em seu modo de ser e significação, deve ser pensada, sem dúvida, em relação com a imprensa, a que esteve vinculada sua produção. Mas seria injusto reduzi-la a um apêndice do jornal, pelo menos no Brasil, onde dependeu na origem da influência européia, alcançando logo, porém, um desenvolvimento próprio extremamente significativo. (ARRIGUCCI, 1986, pág. 53)

De acordo com Coelho (2002, pág. 156), “a crônica se apresenta como um texto literário dentro do jornal, e sua função é a de ser uma espécie de avesso, de negativo da notícia”.

O terceiro capítulo tem o intuito de buscar eixos que permitam uma comparação entre suas crônicas e sua produção ficcional, uma vez que as características literárias foram uma das principais particularidades de seus textos para o jornal. Primeiramente havia a necessidade de se resolver um impasse, já que embora as crônicas de Caio apresentassem características de texto literário, elas não eram literatura e, portanto, não poderiam ser classificadas e comparadas com esse outro tipo de narrativa.

Assim, as crônicas não serão comparadas às demais obras literárias do autor no que se refere a sua estrutura e a sua qualidade enquanto produto literário por se tratarem de gêneros distintos. No entanto, esse trabalho não se furtará de verificar como os

expedientes literários floresceram nas crônicas de Caio. Desse modo, serão buscados pontos onde podem ser encontrados temas e aspectos que foram produzidos pelo autor nesses dois meios: a crônica e a literatura.

O primeiro eixo a ser tratado nesse capítulo 3 se dará em relação aos aspectos em que as especificidades do meio jornalístico se mostraram presentes, o que forçou Caio a alterar parte do estilo próprio que possuía e que era visto em sua literatura. Assim, foram escolhidos os seguintes pontos para análise: a presença de personagens homossexuais, o aparecimento de palavras de baixo calão e de conotação sexual, além de referências ao consumo de drogas ilícitas. Como *corpus* da obra literária de Caio foram escolhidos contos do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

Um segundo eixo a ser tratado ainda no capítulo 3 será revelar quais características literárias se mostraram presentes nas crônicas de Caio, entre elas a penetração psicológica nas personagens (CASTELLO, 2007, pág. 1), uma estrutura interna mais complexa nas narrativas (CANDIDO, 1993, pág. 28), além de uma linguagem mais rebuscada e lírica (COUTINHO, 1984, pág. 291). Após verificar a presença desses expedientes literários, será feita uma análise comparativo-temática entre as crônicas de *Pequenas epifanias* e contos do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Foram escolhidos dois temas centrais: o final feliz nos relacionamentos amorosos e o sentimento de ausência da pessoa amada.

No quarto capítulo desse trabalho será mostrado como as crônicas do autor, após a descoberta da aids, passaram a conter uma forte presença de aspectos da sua vida pessoal. Para tanto será utilizado o conceito de autoficção de Serge Doubrovsky. A autoficção se baseia na questão do homonimato entre autor, narrador e personagem, o que reforça o fato de haver a presença de acontecimentos reais, mas não se preocupa em recriá-los precisamente, uma vez que, segundo Doubrovsky, o mais importante é o texto em si.

A partir de experiências vividas, de fato vividas, trata-se de escrever um texto. Somente o primado do texto é o que conta. Entra naturalmente uma parte de desejo autobiográfico, mas o desejo é sobretudo de criar um texto atraente ao leitor, um texto que se leia como um *romance*, e não como uma recapitulação *histórica* (...) A auto-representação não é aqui uma forma de se autodesculpar. Ela busca capturar (cativar?) a imaginação, a sensibilidade do leitor, para obter sua identificação com o personagem-autor, uma fascinada participação em sua vida. (apud BARBOSA, 2009, pág. 171)

Para Moraes e Azzi (2008, pág. 5), a autoficção “é definida como uma ficcionalização de si mesmo”. Assim, o conceito de autoficção será utilizado para tratar de alguns aspectos da vida pessoal de Caio que ele ficcionalizou em suas crônicas. Nesse ponto será importante notar a mudança positiva que Caio assumiu depois da descoberta da aids.

O ânimo *dark* que compunha o pano de fundo de sua obra, e também dos aspectos mais aparentes de sua vida, foi imediatamente deixado para trás. Vencidos o susto e a decepção, Caio passou a dizer que a condição de soropositivo o tornara também um “escritor positivo” e desde então, manejando o adjetivo fatídico a seu favor, ainda sujeito de sua vida e não objeto de um diagnóstico, ele não se cansou mais de afirmar sua nova condição existencial. (CASTELLO, 1999, pág. 68)

Também será mostrado como a aids esteve presente na vida de Caio, mesmo antes de descobrir que era soropositivo. Segundo Bessa (1997, pág. 43), a novela *Pela noite*, publicada no livro *O triângulo das águas* (1983), é a primeira referência à doença na literatura brasileira.

Sob a ótica da ficcionalização da vida pessoal de Caio serão analisados nas crônicas quatro pontos centrais. O primeiro será a revelação da doença para o público por meio das famosas *cartas para além dos muros*, quando Caio abriu sua intimidade e assumiu sua nova condição de escritor positivo. O segundo ponto será a descrição de seu estado físico e emocional, o que revela como ele lidou com o vírus HIV e suas complicações, assim como sua vida era afetada pela doença (tosses, suores, febres, momentos de baixo astral). O terceiro tema a ser analisado está relacionado à sua nova paixão no final da vida: a jardinagem. Caio cultivou com afinho seu jardim e escreveu várias crônicas contando como eram as dificuldades que suas flores enfrentavam frente às adversidades naturais e climáticas. O quarto e último tema mostrará como se deu a construção da metáfora envolvendo a morte de suas flores e a morte prematura que algumas pessoas decretaram ao próprio autor. Caio escreveu na crônica *A morte dos girassóis* que “não se deve decretar a morte de um girassol antes do tempo” (ABREU, 2006, pág. 147), aludindo que não deveriam decretar a sua morte de forma prematura.

1 Umas pontuações, uns dados, enfim, uma quase biografia

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu no dia 12 de setembro de 1948 em Santiago do Boqueirão (RS), uma zona “rural-militar” quase na fronteira com a Argentina.

Logo aos 14 anos Caio deu seus primeiros passos na literatura. Em um concurso literário promovido em sua escola, saiu como vencedor máximo com o conto *A maldição dos Saint-Marie*, que depois seria incluído na coletânea *Ovelhas negras*. *A maldição dos Saint-Marie* era uma história de fadas com castelos assombrados, príncipes e princesas e foi escrita num caderno de escola (DIPP, 2009, pág. 107). Sobre o concurso, Caio explica:

No ginásio, em Santiago, tive a sorte de ter um professor de Português muito bom – José Cavalcanti Jr. Certa vez ele realizou um concurso de romances, e o meu foi o vencedor. Foi em 1962, eu tinha 13 ou 14 anos. O sucesso foi enorme, as meninas faziam fila para ler (...) é evidente que a história é cheia de clichês, influenciada por radionovelas, fotonovelas e melodramas mambembes do Circo-Teatro Serelepe, não presta, mas talvez possa render algumas risadas. Anos mais tarde foi a base para Lais Artur Nunes e eu escrevermos a peça teatral *A maldição do Vale Negro*. (apud DIPP, 2009, pág. 107-108)

Aos 16 anos foi para Porto Alegre cursar o científico no Instituto Porto Alegre (IPA). Em 1967, com 19 anos, ingressou no Instituto de Letras da Faculdade de Filosofia da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), mas nunca chegou perto de terminar o curso, já que não se adaptava a horários fixos (CALLEGARI, 2008, pág. 47)

A história de publicações de Caio começou no ano de 1966, com *O príncipe Sapo* na revista *Cláudia*. *O príncipe Sapo* é uma narrativa ingênua, na qual é narrada a história de Teresa, uma moça interiorana que observou todas as outras irmãs se casarem e seus pais morrerem. Solteirona aos seus quarenta anos de idade, apaixona-se pelo seu professor de piano, uma figura desprezível e muito feia, tornando-se alvo dos comentários de seus parentes e vizinhos, até ver frustrado seu desejo de se casar, quando o professor é mutilado em um acidente envolvendo uma granada no quartel do Exército. Segundo Callegari (ibidem, pág. 33), o conto nada feliz já é sintomático dos primeiros textos de Caio, mais sombrios, tristes, depressivos.

Em 1968, Caio foi a São Paulo e começou a trabalhar na *Veja*, recém-lançada revista da editora Abril. Ao mesmo tempo em que trabalhou como jornalista para a

Veja, seu livro de contos *Três Tempos Mortos*, contendo material escrito entre seus 14 e 18 anos, recebeu uma menção honrosa no concurso José Lins do Rego (ibidem, pág. 53). Alguns meses depois, foi demitido da revista *Veja* e recebeu aviso de que estava sendo procurado pelo DOPS por causa de passeatas contrárias ao AI-5¹ (DIPP, 2009, pág. 126). Segundo Caio, ele não chegou a ser preso: “eu tinha 19 anos. Assinei uns manifestos, fui a comícios e ia a passeatas mais para ver a Norma Bengell vestida naqueles vestidos Paco Rabanne do que para protestar. Eu era um menino” (apud DIPP, 2009, pág. 127).

Em 1969, o escritor buscou abrigo na Casa do Sol, sítio da escritora Hilda Hilst em Campinas. O período de quase um ano no sítio de Hilda foi extremamente importante para a obra futura do escritor. Hilda mostrou um mundo de literatura povoado por Rilke, Thomas Mann e Tolstói para Caio. Durante os dias, Caio era um secretário informal da escritora e durante as noites os dois davam liberdade ao lado mais místico de ambos, com conversas sobre visitas de mortos e visões, fazendo leituras de esoterismo, misticismo e astrologia, e até postando-se à mesa de jantar para fazer o velho jogo espírita do copo que anda.

Esse tempo no sítio de Hilda serviu para o autor escrever os contos de *Inventário do Irremediável*, que seria publicado em 1970. Antes da publicação, *Inventário do Irremediável* venceu o prêmio Fernando Chinaglia, o que despertou o interesse de Carlos Appel (o responsável pela posterior publicação do livro pela sua editora, a Movimento). Caio considerava o livro, na época em que esta obra foi premiada, um trabalho experimental, violento e, acima de tudo, doloroso (dada sua exposição interior para a criação das histórias). Com o prêmio, Caio sentiu que sua vocação para escritor era algo muito forte:

Foi quando descobri que escritores existiam e que era possível eu chegar a ser um deles. Na faculdade, conheci gente que me orientou muito, que me recomendou coisas para ler. Publicaram meus primeiros textos, e continuei escrevendo, mas tudo foi meio às cegas, meio intuitivo mesmo. (apud DIPP, 2009, pág. 133)

Também em 1970, dois contos de Caio foram incluídos na coletânea *Roda de Fogo*, que reunia doze contistas gaúchos. Mesmo com todas essas publicações, Caio participou de algumas peças de teatro, testando suas habilidades como ator.

No ano seguinte, ele se mudou para o Rio de Janeiro, indo morar em Santa

¹ Ato Institucional de número 5.

Teresa. Nesse mesmo ano, também lança *Limite Branco* (romance de formação, escrito por ele aos 18 anos), pela Expressão e Cultura.

Embora tivesse apenas 18 anos quando escreveu *Limite Branco*, o livro já continha muito do estilo que viria a caracterizar o escritor ao longo de sua carreira. O escritor explora sua própria angústia para dar densidade aos personagens, principalmente a Maurício, o adolescente em crise que protagoniza o texto. A descoberta do sexo, a morte, em sua forma mais perversa – o suicídio, a existência de Deus, o desejo de viver um grande amor, a busca de uma identidade e o homoerotismo. (CALLEGARI, 2008, pág. 35)

Foi em Santa Teresa, enquanto trabalhava no departamento de pesquisa da revista *Manchete*, que Caio escreveu a maioria dos contos que integrariam o seu próximo livro, *O Ovo Apunhalado*. Um acontecimento curioso também no ano de 70 foi a prisão de Caio, por porte de maconha.

Apanha da polícia e só sai da prisão porque Adolpho Bloch, dono da editora em que trabalhava, na revista *Manchete*, intercede por ele. Solto, Caio é demitido; Bloch queria distância de confusão, e foi por isso, mais que por benevolência, que o tirou da prisão e pagou a passagem de Caio para Porto Alegre. Só de ida. (ibidem, pág. 56)

De volta à capital gaúcha, Caio tentou trabalhar na redação do *Zero Hora*, mas teve muita dificuldade em se readaptar: seus longos cabelos e exóticas roupas causavam um grande estranhamento em seus companheiros de jornal, que também não suportavam os incensos indianos que ele queimava em plena redação, espalhando uma fumaça doce que incomodava a todos. Durante sua estadia em Porto Alegre, Caio enviou *O Ovo Apunhalado* para o Prêmio Nacional de Ficção, sonhando com a premiação de 50 mil cruzeiros para poder, enfim, viajar para a Europa.

Em 1973, o escritor finalmente começou sua tão desejada viagem pelo continente europeu, passando por Espanha e França até chegar em Estocolmo, na Suécia. Viajou com um grupo de amigos, no entanto muito da expectativa criada foi dissipada quando encontrou o primeiro emprego: lavador de pratos.

Caio se dedicou a ficar oito horas de pé por dia, com luvas de borracha até o cotovelo, lavando pratos (...) o detergente lavava também toda a arrogância que Caio pudesse sentir. Ali, naquela cozinha onde todo mundo falava uma língua que ele não entendia, ele não era melhor que ninguém. Os livros que lera, os textos que escrevera e publicara, sua postura “avançada”, nada disso o distinguia de David, o boliviano. (ibidem, pág. 66)

Depois dessas experiências, Caio atingiu o ponto de bifurcação de sua viagem: ou ia para a Índia (prática muito comum nessa época entre os *hippies*) ou se dirigiria a Londres, para tentar mais uma vez ser escritor. Caio escolheu a segunda opção e viveu na capital inglesa de forma precária, não havendo sequer energia elétrica em seu pequeno quarto.

A sensação de estar no centro do mundo era inevitável numa cidade como Londres, mas também era passageira: cedo ou tarde os brasileiros eram expulsos das casas que invadiam, viviam mudando de endereço e precisavam batalhar muito. Acordar às cinco da manhã para ir a uma agência de empregos e conseguir trabalho. Quando o frio apertava, com as mãos calejadas e irritadas pelos produtos de limpeza, sentiam saudade do Brasil. (DIPP, 2009, pág. 157)

Caio passava os dias enrolado aos cobertores, lendo à luz de velas roubadas de uma igreja gótica da vizinhança. Foi nesse período que escreveu boa parte dos contos de *Ovelhas Negras*, uma espécie de livro de memórias de seus tempos na Inglaterra, que só viria a ser publicado em 1995. Em 1974, seu dinheiro acabou e o autor retornou ao Brasil.

Na volta ao país natal, Caio trabalhou como crítico teatral da *Folha da Manhã*. Nesse tempo, também fez teatro e colaborou com a imprensa alternativa, além de batalhar para ver *O Ovo Apunhalado* finalmente ser publicado. O escritor conseguiu seu objetivo pela renomada editora Globo em parceria com o Instituto Estadual do Livro. Devido à censura do governo Médici, três contos da obra original foram cortados. Sobre a temática de *O ovo apunhalado*, o autor explica:

Os contos giram em torno dessa unidade vital, o ovo, sangrada pelo punhal do cotidiano seco, pelas muitas formas de opressão, a vida violentada, você é um ovo apunhalado, eu sou um ovo apunhalado. De onde escorre uma gota de sangue maduro. O próprio livro foi tão apunhalado que censuraram três contos, cortaram algumas “palavras fortes” e proibiram a capa, feita por Bruno Schmidt, o que só confirmou minha teoria sobre ovos e punhais. (apud DIPP, 2009, pág. 141)

Em 1976, Caio tem alguns contos publicados nas antologias *Assim Escrevem os Gaúchos e Teia*.

O ano de 1977 é muito importante na vida de Caio, já que publica *Pedras de Calcutá*. Caio define a obra como um “livro de horror”. Como não é segredo, a escrita gótica sempre atraiu o escritor (ainda mais depois do período sombrio passado em Londres e na própria Casa do Sol, de Hilda Hilst). Existem vários trechos do livro que

comprovam sua obscuridade: na epígrafe inicial da obra, de autoria de Luiz Carlos Maciel, já sabemos o que esperar do livro: “Tudo é divisão. Esquizofrenia. Drama”.

Pedras de Calcutá talvez seja o livro que marca o amadurecimento de Caio como escritor. É o domínio da palavra escrita. A partir desse livro, Caio se sairá cada vez melhor nesse aspecto. A relação com a palavra aproxima-se da dos poetas, artesãos, buscando sempre o termo exato, lapidando e burilando. O conteúdo do livro segue fazendo a biografia de uma geração: já não se acredita mais na revolução, o sonho acabou. (CALLEGARI, 2008, pág. 86)

No fim da década de 1970, Caio volta a participar do mundo jornalístico com mais frequência, tornando-se redator da revista *Pop*, da Editora Abril, e colaborador da *Nova*, além de fazer resenhas de livros para a *Veja*. Porém, com o fim da revista *Pop*, Caio tornou-se o redator da *Nova* e depois decidiu abandonar o jornalismo para se dedicar exclusivamente à literatura. Segundo Castello (1999, pág. 65), ele ainda viveria mais uma recaída na imprensa, naquele mesmo ano, ao aceitar o convite para se tornar editor da revista *Leia Livros*, da Editora Brasiliense, no entanto esse retorno foi breve e Caio abandonou o emprego.

No período em que esteve distante do jornalismo, Caio conseguiu publicar seu livro de maior sucesso editorial: *Morangos Mofados*. Segundo Pedro Paulo de Sena Madureira, editor de alguns livros de Caio, *Morangos Mofados* fez grande sucesso porque encontrou um público pronto e maduro.

Foi publicado em 82 (...) era o começo do apogeu de todas as aberturas. Tudo aquilo foi vivido nos anos 60 e 70 de maneira quase sacrificial, porque naquele tempo as pessoas se sacrificavam no sentido literal da palavra, fosse na militância política, no amor, na *soit disant* cultura da droga, desde o movimento hippie, passando por todos os outros movimentos que vieram a seguir. Os *Morangos mofados*, na verdade, não eram mofados, eram maduros; pois concentravam e revelavam uma vivência que Caio levou vinte anos para depurar, e davam conta de uma longa experiência de vida. (apud DIPP, 2009, pág. 178)

De acordo com Callegari (2008, pág. 96), *Morangos Mofados* virou clássico instantâneo com oito edições tiradas em sequência, além de sucesso de crítica, sempre com o rótulo que ajudaria o livro a vender: o retrato de uma geração, do desencanto de uma geração que vira a revolução acabar antes mesmo de ter qualquer chance de dar certo.

Morangos Mofados teve seus primeiros esboços ligados à época da revista *Pop*, e continuou a ser escrito durante seu tempo de redator da revista *Nova*. Quando foi

finalizado, ainda teve que superar alguns empecilhos editoriais para ser publicado, finalmente, em 1982, pela editora Brasiliense.

Após a publicação de *Morangos Mofados*, Caio passou a viver no Hotel Santa Teresa no Rio de Janeiro. Lá finalizou *Triângulo das Águas*, segundo o próprio autor, sua obra mais incompreendida, formada por três novelas.

De acordo com Castello (1999, pág. 65), *Triângulo das Águas* é uma narrativa esotérica, toda delineada a partir da simbologia astrológica e construída sobre os signos das águas (cujo arquétipo representa a emoção). Para Dipp, *Triângulo das Águas*

É um livro amargo, hermético: delineado a partir de uma cifrada simbologia astrológica. Suas três novelas, “chuvosas”, como diria Pedro Paulo, se estruturam sobre o elemento água, remetem à astrologia e ao arquétipo da emoção. O livro deu muito trabalho (...) não havia um projeto pensado de antemão, a primeira novela surgiu numa espécie de insight. (DIPP, 2009, pág. 207)

Triângulo das Águas foi lançado pela editora Nova Fronteira em 1983 e recebeu algumas críticas destruidoras, como a da revista *Veja*, além de outras muito positivas, como a da revista *Istoé*. O Resultado final foi um fracasso de vendas e a conquista do Prêmio Jabuti.

Em 1984, Caio voltou a São Paulo e começou a trabalhar como copidesque no *Estado de São Paulo*, além de se tornar editor da revista *A-Z*. A partir de 1986, é incorporado à equipe do Caderno 2 do *Estado de São Paulo*, escrevendo crônicas, ofício que manteve até 1989. De 1986 em diante, Caio vai com muita frequência ao bar-restaurant Café Ritz, ponto de encontro de gays e simpatizantes. No Ritz, aproveitava-se da calmaria do bar na Alameda-Franca durante as tardes e escrevia até o cair da noite, quando sua única preocupação se tornava a diversão. É exatamente assim que ele escreve seu sétimo livro: *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* (CASTELLO, 1999, pág. 66).

Os Dragões Não Conhecem o Paraíso é uma obra cuja temática principal gira em torno da idéia de um paraíso perdido e da necessidade de encontrá-lo.

Em todos os contos, o escritor aborda seus temas preferidos: o estranhamento, a solidão, a dor. Seus personagens vão envelhecendo com ele. Sempre jovens em *Inventário do Irremediável*, agora há homens de 40 anos – como o próprio escritor. O estranhamento que sentiam em relação à cidade grande, muito forte em seus primeiros contos, agora já é aceito pelos personagens, que, mesmo solitários, vislumbram esperanças. O texto do escritor está em sua melhor forma. (CALLEGARI, 2008, pág. 135)

O livro lançado em 1988, pela Companhia das Letras, foi muito reconhecido pela crítica e venceu o Prêmio Jabuti no mesmo ano. Também em 1988, a editora Mercado Aberto, de Porto Alegre, publica uma antologia do autor organizada por Regina Zilberman, intitulada *Mel & Girassóis*. Logo após a publicação de *Os dragões na conhecem o paraíso*, Caio pediu demissão do *Estado de São Paulo* e abriu início a uma nova fase de viagens pelo exterior.

O autor viajou à Alemanha para um Encontro Internacional de Escritores. Lá, assinou um contrato com a agente literária Ray-Güde Martin. Com esse contrato, muitos de seus livros seriam traduzidos para outras línguas.

A repercussão do livro ultrapassa as fronteiras continentais e chega à Inglaterra, onde John Gledson, o maior especialista inglês em literatura brasileira, escreve uma crítica muito elogiosa para o *Times*, de Londres. Essa crítica abre portas para Caio: tradutoras e agentes foram procurá-lo; há interesse em publicar *Os dragões* em francês, em italiano, em alemão. A carreira internacional de Caio começa aí. (ibidem)

Voltando da Alemanha, Caio começou a criar o romance *Onde Andará Dulce Veiga?* Em 1989, a editora Globo lança *As Frangas*, seu único trabalho infantil.

Toda a concepção de *Dulce Veiga*, desde a idéia inicial até a concretização do romance, durou 13 anos. Quando o escritor voltou de Londres, na década de 70, assistiu a um filme de Bruno Barreto chamado *A Estrela Sobe*. No filme, Dulce Gonçalves era uma cantora (interpretada por Odete Lara) de um único sucesso marcante na carreira, chamado *Nada Além*. Caio ficara deslumbrado por Odete Lara e sua personagem, o que o fez indagar-se: por onde andariam ambas, montando um tipo de paralelo entre a realidade de Odete e a ficção de Dulce. Sobre o processo de criação do livro, o escritor explica:

Foram anos para parir o texto, a editora esperando, o dinheiro acabando e nada, branco total. Muito tempo depois, eu continuava fazendo biscates, “costuras” para acertar o aluguel, o livro empacado, eu estava numa fila de banco quando tive um insight. A primeira frase do livro surgiu numa tela branca na minha cabeça. (apud DIPP, 2009, pág. 355)

De acordo com Dipp (2009, pág. 354), *Onde andará Dulce Veiga?* é uma história de duas cantoras: Dulce, crooner de orquestra, cantora de *standards* do jazz e boleros, e sua filha Márcia Felatio, vocalista do grupo de hard rock Vaginas Dentatas. O livro tem um humor cáustico e é quase um musical, a começar pela frase de abertura:

“eu deveria cantar”. *Onde Andará Dulce Veiga?* foi lançado no ano de 1990.

Depois da publicação, Caio viajou a Paris em novembro do mesmo ano, meses antes do lançamento da edição francesa de *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso* (*Les Dragons Ne Connaissent Pas le Paradis*). Porém, graças à Guerra do Golfo, o escritor parou de receber seus direitos autorais e teve de trabalhar mais uma vez como lavador de pratos para seu próprio sustento.

Em 1991, *Onde Andará Dulce Veiga?* ganhou o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) como o Melhor Romance do Ano. Enquanto isso, saía na Inglaterra a edição em inglês de *Os Dragões não conhecem o paraíso* (*The Dragons don't know the heavy*). Neste momento, Caio voltou a São Paulo e passou por um período de vacas magras, numa crise econômica muito difícil. Trabalhava como *freelancer* e mal conseguia pagar seu aluguel.

Nesse período, Caio também viu amigos, e conhecidos de vista ou de nome, começarem a perecer diante de um mal surgido nos anos 80: a aids. Essa fase econômica e psicologicamente difícil perdurou até novembro de 1992, quando o escritor obteve uma bolsa de estudos na Maison des Écrivains Étrangers (em Saint-Nazaire, França). Essa bolsa veio principalmente graças ao intermédio de sua tradutora, Claire Cayron, e auxiliava Caio com dois mil dólares por mês, sendo uma obrigação deixar um conto escrito após três meses, com os direitos autorais cedidos à editora da Maison (ibidem, pág. 373). Antes dele, passaram por lá outros escritores, como o argentino Ricardo Piglia e o cubano Reinaldo Arenas. No ano de 1992, voltou também a escrever crônicas para o *Estado de São Paulo*, ofício que manteve até dezembro de 1995. Suas crônicas também passaram a fazer parte do jornal *Zero Hora* nesse período.

O produto final dessa passagem por Saint-Nazaire foi uma novela de 50 páginas: *Bem longe de Marienbad*. Publicada tanto em francês como em português, ela foi incluída no livro *Estranhos Estrangeiros*, de 1996. Sobre a novela, Dipp (2009, pág. 379) afirma que se trata da eterna busca da personagem pelo amor jamais encontrado, pois quando um chega ao local em que o outro se encontra, este, por sua vez, já partira.

Caio viajou à França com problemas na pele, com o diagnóstico de que se tratava apenas de uma corriqueira dermatite de verão, mas o escritor não se convencera muito desse parecer médico. Durante sua estadia na França, sofreu com febres constantes e perdeu peso. Após esse tempo em terras francesas, Caio foi à Noruega visitar alguns amigos, mas seu estado de saúde se agravou, forçando uma volta ao Brasil. Muito a contragosto, talvez por ter de voltar à sua terra natal ou por prever a

causa dessa debilidade, Caio regressou ao Brasil em junho de 1994.

O palpite é confirmado com “O Teste” – tão temido pelo autor a ponto de escrever em maiúsculas –, cujo diagnóstico foi positivo para o vírus HIV. Devido às condições físicas debilitadas, é forçado a morar novamente com seus pais em Porto Alegre. Depois de aceitar seu novo estado de saúde, Caio escreveu uma sequência de crônicas para o jornal *Estado de São Paulo* (nos dias 21 de agosto, 4 e 18 de setembro de 1994): as *Cartas para além dos muros*. O autor ainda não assimilara muito bem a notícia derradeira e mostrara-se baqueado: “sei que você não compreende o que digo, mas compreenda que eu também não compreendo” (ABREU, 2006, pág. 107). Suas duas primeiras cartas são misteriosas, obscuras; a terceira vem tal qual um golpe de misericórdia, é um momento derradeiro na vida de Caio. É na sua *Última carta para além dos muros* que ele abre o jogo publicamente a respeito da doença, mas mostra que não desistirá tão fácil: “a vida grita. E a luta, continua” (ibidem, pág. 114).

Nesse momento tão adverso, Caio mudou sua postura durante os últimos meses de vida. Toda a atmosfera *dark* que sempre foi o pano de fundo de sua obra foi abandonada imediatamente (CASTELLO, 1999, pág. 68). Caio também declarou várias vezes que sua nova condição de soropositivo o transformara num “escritor positivo”. Essa postura pode ser observada em suas crônicas, como será visto ao longo desse trabalho.

Depois da primeira internação, em julho de 1994, ele começou a escrever uma peça inspirada em Dom Quixote, de Cervantes. Essa peça seria publicada postumamente, em 1997, batizada como *O homem e a mancha*. Curiosamente, podemos interpretar a luta de Caio com a doença como um quixotismo e lembrar que Clarice Lispector o apelidara de Quixote (CALLEGARI, 2008, pág. 148).

Em outubro de 1994, Caio faz uma viagem à Alemanha para representar a literatura nacional, juntamente com outros autores brasileiros, como Chico Buarque, Lygia Fagundes Telles, João Cabral de Melo Neto, João Ubaldo Ribeiro e Ignácio de Loyola Brandão, participando de mesas-redondas e leituras na Feira Literária de Frankfurt.

Em 1995, é lançada uma coletânea de contos escritos entre 1962 e 1995: *Ovelhas Negras*. A obra é dividida em três partes e cada texto publicado vem precedido de uma pequena explicação do autor contando as circunstâncias em que escreveu a narrativa, além de mostrar o que gosta e o que não gosta nelas, comentando os motivos de não terem entrado em outros livros. Caio diz que *Ovelhas Negras* é praticamente

uma obra pré-póstuma, cujo objetivo é simplesmente evitar que alguém comece a revirar pastas e guardados, para publicar contos inéditos, que na opinião dele não deveriam ser publicados (ibidem, pág. 177).

O último ano de vida do escritor foi marcado pela preparação de *Ovelhas Negras*, pela revisão das novas edições de seus livros, pela criação de crônicas para o *Estado de São Paulo* e *Zero Hora*, além do cultivo de um jardim de ervas aromáticas e flores (tema muito recorrente nas suas últimas crônicas) na casa de seus pais.

Ainda em 1995, para pagar os medicamentos, Caio fez algumas traduções. Juntamente com sua amiga Miriam Pagli, traduz *A Arte da Guerra*, de Sun Tzu. Outra tradução realizada, dessa vez sozinho, é *Assim vivemos agora*, novela da ensaísta Susan Sontag, que descreve a reação de um grupo de amigos quando um deles contrai aids. Segundo Castello (1999, pág. 71), dizer que a doença fez de Caio Fernando Abreu um guerreiro é um lugar-comum do qual, desde então, não se pode mais fugir.

Em janeiro de 1996, viaja com sua amiga Déa Martins para a Praia do Rosa, em Santa Catarina, para descansar e preparar seu próximo livro, *Estranhos Estrangeiros*, porém sua saúde piora dia a dia. Na volta a Porto Alegre foi internado no dia 5 de fevereiro de 1996 no hospital Moinhos de Vento, de onde não saiu mais até falecer em 25 de fevereiro do mesmo ano.

Depois de sua morte, Caio ainda teve mais três livros publicados. O primeiro da lista é *Estranhos Estrangeiros*, lançado pela Companhia das Letras. A obra reúne a novela *Bem Longe de Marienbad*, os contos *Ao simulacro da imagerie* e *London London* (este último publicado pela segunda vez, já que havia feito parte de *Pedras de Calcutá*), além da novela *Pela noite* de *Triângulos das águas* (atendendo a vontade manifestada pelo escritor em um de seus últimos cartões-postais da Praia do Rosa).

Depois de *Estranhos Estrangeiros*, saiu pela editora Sulina uma seleção de crônicas escritas entre 1986 e 1995, publicadas originalmente no *Estado de São Paulo* e no *Zero Hora*, intitulada *Pequenas Epifanias*. As crônicas foram organizadas por Gil França Veloso, amigo de Caio que se tornou responsável por cuidar da edição de seus livros. O terceiro livro lançado postumamente foi *Teatro Completo*, também pela Sulina, em 1997. A obra foi organizada pelo diretor teatral e amigo de Caio, Luiz Arthur Nunes. O ator e amigo Marcos Breda foi o escolhido por Caio para acompanhar suas montagens teatrais.

Em 2000, o autor recebe uma “homenagem”: os contos *Aqueles dois* e *Linda*, uma história horrível foram incorporados ao livro *Cem Melhores Contos Brasileiros do*

Século. Em 2002 foi lançado o livro *Cartas*, trabalho de Ítalo Moriconi editando as correspondências do autor.

2 O gênero

A proposta desse projeto é situar a discussão sobre a crônica no contexto maior das investigações teóricas sobre o conceito de gênero. Para Motta-Roth (2005), por exemplo, o gênero pode ser definido como um conjunto de atividades culturalmente pertinentes, mediadas pela linguagem num dado contexto de situação, atravessado por discursos de ordens diversas. Ou seja, o gênero é formado por texto (linguagem a ser utilizada por um indivíduo) e contexto (características sociais de determinado espaço temporal – cultura – que influenciarão os indivíduos). Dessa forma, o gênero seria um fenômeno estruturador da cultura.

A autora centra sua argumentação numa citação de Bakhtin. Para este, gênero é um conjunto de enunciados mais ou menos marcados pela especificidade de um contexto de enunciação, onde uma dada atividade humana recorrente está em andamento em um contexto de cultura. Bakhtin afirma ainda que o conjunto de enunciados é marcado pela esfera de utilização da língua, pelo objetivo comunicativo e pelo conteúdo explorado.

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a consequente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso primário (simples) e o gênero do discurso secundário (complexo). Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios. (BAKHTIN, 1997, pág. 281)

Assim, para Motta-Roth, o repertório de gêneros discursivos engloba as atividades humanas constituídas pela linguagem num determinado grupo social. Ela cita, como exemplos, a carta pessoal entre amigas adolescentes que trocam informações, a entrevista de seleção para emprego ou o orçamento de um marceneiro para o cliente. De acordo com Motta-Roth, todas as relações entre indivíduos, mediadas pela linguagem e que acontecem em dado contexto, devem ser caracterizadas como gênero.

A autora afirma que gênero é uma atividade constituída pela linguagem, em um determinado contexto de situação, engendrando papéis para seus participantes, além de estruturar o contexto de cultura. Devido à existência de diversos contextos, em virtude da multiplicidade de culturas, há uma grande variedade de gêneros. Motta-Roth afirma que as variações nos discursos que atravessam os contextos tentam representar a multiplicidade de visões de mundo e de ideologias que são instanciadas pela linguagem.

Outro ponto ressaltado pela autora é a complexidade do conceito de *cultura*, o que permite vários recortes por diferentes elementos. *Cultura* é um sistema de processos sociais que são dinâmicos e sujeitos a mudanças, pois não são fixos dentro de fronteiras sociais, econômicas ou nacionais.

“Cultura” é conhecimento aprendido no processo histórico e social, uma rede complexa que liga o conhecimento, a moral, as crenças, artes, leis, comportamentos ou qualquer outra capacidade ou hábito que adquirimos como membros de um grupo, com caráter local e dinâmico, construído via interação linguística. (MOTTA-ROTH, 2005, pág. 186)

Motta-Roth pondera que o processo de globalização, ao diminuir as distâncias entre diferentes pontos do mundo, ao mesmo tempo que forma teoricamente uma cultura mundial mais homogênea, possibilita que a cultura seja formada por diferentes grupos sociais que se constituíram para objetivos específicos. Assim, a cultura brasileira como um todo é formada pela cultura gaúcha, pela paulista, pela nordestina, etc. Em resumo, deve-se definir cultura baseando-se no contexto de determinado grupo social.

A relação entre texto e contexto só pode ser compreendida caso se considere a atividade social e intelectual da qual o texto faz parte. Uma situação discursiva não pode ser livre ou acontecer em um vácuo, desconectada do tempo e do espaço.

Desse modo, as crônicas de Caio Fernando Abreu formam um gênero discursivo, pois foram escritas sob determinado espaço cultural (no caso de Caio, vários espaços, seja o de São Paulo, do Rio Grande do Sul ou de suas viagens pela Europa). Assim, as crônicas podem ser entendidas como um gênero específico. A cultura, como pano de fundo dos textos de Caio, é um referencial importante para se analisar suas crônicas, já que o escritor, apesar de ser um autor moldado pelas suas necessidades pessoais em detrimento das coletivas, vive sob a influência da sociedade.

2.1 O que é crônica?

2.1.1 Os primórdios

A crônica, conforme define Castello (2007, pág. 3), é um “gênero fluido, traíçoeiro, mestiço”. Os cronistas têm, em seu poder e a seu favor, tanto características literárias como jornalísticas, embora nem sempre tenham que assumi-las ou colocá-las em prática. Dessa forma, a crônica se revela arredia, ora flertando com o jornalístico e o informativo, ora sendo seduzida pelo lirismo presente na linguagem literária. Para Castello, a crônica “não tem compromisso com mais nada: nem com a verdade dos fatos, que baliza o jornalismo, nem com o império da imaginação, que define a literatura” (ibidem, pág. 3).

A crônica é um gênero que se modificou muito desde que surgiu. As primeiras crônicas datam da Idade Média e são classificadas como históricas, já que objetivavam “uma narração de fatos históricos segundo uma ordem cronológica” (ARRIGUCCI, 1986, pág. 52). Dessa forma, a crônica é precursora da historiografia moderna, uma vez que os cronistas eram narradores da História. No entanto, Walter Benjamin pondera que há uma distinção entre o historiador e cronista:

O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através de seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. (BENJAMIM, 1985, pág. 209)

O sentido tradicional do termo decorre da terminologia grega *khronos* (tempo), ou seja, é o relato dos acontecimentos em ordem cronológica. Segundo Coutinho, esse sentido para crônica prevaleceu nos vários idiomas europeus modernos, menos no português.

Em inglês, espanhol, francês, italiano, a palavra só tem esse sentido: *crônica* é um gênero histórico. E como crônica, “croniqueiro” e “cronista” só se empregavam relativamente a crônica naquele sentido: eram o indivíduo que escrevia crônica, do mesmo modo que o francês *chroniqueur* e *chronique*. É o significado tradicional. (COUTINHO, 1984, pág. 289)

Na língua portuguesa, *crônica* assumiu uma roupagem semântica diferente, adquirindo o sentido atualmente generalizado em literatura: “refere-se a um gênero

literário específico estreitamente ligado ao jornalismo” (ibidem, pág. 290). Essa transformação ocorreu no século XIX, no Brasil e em Portugal, e esteve ligada ao desenvolvimento do jornalismo. Nessa época, os jornais passaram a dar espaço aos artistas para publicarem, na maioria das vezes semanalmente, seus comentários dos assuntos marcantes da semana.

O fato é que, em português, “crônica” tornou-se outra coisa: um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo; menos o fato em si do que o pretexto ou a sugestão que pode oferecer ao escritor para divagações borboletantes e intemporais; menos o material histórico do que a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica buliçosa de pessoas. (ibidem)

Para que a crônica penetrasse profundamente no jornal, tratando dos temas mais diversos, sobretudo os aspectos da vida moderna, o folhetim teve um papel importante, pois foi a partir dele que a literatura já tinha conseguido fazer o mesmo percurso. Segundo Arrigucci,

O cronista é primeiro folhetinista, como o Alencar de *Ao correr da pena*, colaborador do *Correio Mercantil* do Rio, em 1854 e 1855. Ali o escritor iniciante já se sentia sob o signo de Proteu: a matéria mutável e meio monstruosa obrigava o folhetinista a percorrer todo tipo de acontecimentos, com uma volubilidade de “colibri a esvoaçar em ziguezague”. Alencar decerto faz graça romântica, mas é que, desde o princípio, a crônica parece escolher uma linguagem lúdica e esvoaçante para cobrir o espaço enorme entre os grandes e pequenos eventos com que se defronta. (ARRIGUCCI, 1986, pág. 57)

Outros autores românticos se aproveitaram desse novo meio, como Joaquim Manoel de Macedo e França Jr. Para esses autores que se aventuraram nela, a crônica significou um aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, já que apresentou um alto grau de heterogeneidade em sua estrutura e temática, o que exigiu até mesmo novos meios linguísticos. De acordo com Arrigucci (1986, pág. 57), na crônica “afloravam em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos”. Assim, fica evidenciado que o cronista fazia parte diretamente de um processo histórico que se iniciava, onde tinha que aprender novas fórmulas – matérias feitas a partir de novidades fugidias – e todos os tipos de eventos: “convulsões de ministérios, e fofocas de alcova, a grande e a pequena história, tudo de cambulhada, como se costumava dizer” (ibidem, pág. 58).

2.1.2 Crônica moderna

A crônica da atualidade exerce um papel completamente distinto da crônica medieval. De acordo com Arrigucci, a crônica moderna:

Se trata simplesmente de um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia a dia, dos *faits divers*, fatos de atualidade que alimentam o noticiário dos jornais desde que estes se tornaram instrumentos de informação de grande tiragem, no século passado. (ibidem, pág. 52-53)

Assim, é impossível dissociar crônica e jornal, já que ela, desde o século XIX, é companheira quase que diária do leitor brasileiro.

A crônica virou uma seção do jornal ou da revista. Para que se possa compreendê-la adequadamente, em seu modo de ser e significação, deve ser pensada, sem dúvida, em relação com a imprensa, a que esteve vinculada sua produção. Mas seria injusto reduzi-la a um apêndice do jornal, pelo menos no Brasil, onde dependeu na origem da influência européia, alcançando logo, porém, um desenvolvimento próprio extremamente significativo. (ibidem, pág. 53)

Dessa forma, a crônica floresceu de uma maneira peculiar, já que conseguiu dimensão estética e relativa autonomia, a ponto de constituir “um gênero propriamente literário, muito próximo de certas modalidades da épica e às vezes também da lírica, mas com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira” (ibidem). O crítico também vai evidenciar a crônica como sendo ainda um próprio fato moderno, já que se submete aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna.

À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. (ibidem)

Outro ponto levantado por Arrigucci é que o cronista deve de algum modo driblar o evento miúdo do cotidiano, caso não deseje naufragar agarrado ao efêmero.

Para tanto, a saída encontrada pode vir da literatura: “às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras alçarem vôo” (ibidem, pág. 55).

2.1.3 Pés fincados na literatura ou a um passo do jornalismo?

De acordo com Chaparro (1998, pág. 179), a crônica é uma “classe de texto livre de classificações”, não se inserindo nem no *gênero Comentário* nem no *gênero Relato*. Para Chaparro, no *gênero Comentário* estão inseridos todos os textos de caráter predominantemente opinativo, enquanto no *gênero Relato* estão todos aqueles de caráter predominantemente informativo. Chaparro (1998, pág. 179) acredita que a crônica deve ter liberdade para “transitar entre jornalismo e literatura, entre narração e argumentação, entre realidade e ficção, entre emoções e poesia”. Assim, a tese do autor corrobora a de Castello, ao não conseguir definir a crônica dentro de uma classificação específica e delimitada.

Devido à liberdade que possui, a crônica pode ser caracterizada como um gênero híbrido, já que não pode ser vista e compreendida como sendo apenas uma narrativa de fatos ou acontecimentos cotidianos – sejam eles relacionados ao individual ou ao coletivo. Assim, por vezes a crônica vai adquirir características do texto literário, como uma linguagem mais rebuscada, uma estrutura interna complexa, além de possuir penetração psicológica, social e poética, o que possibilita, inclusive, conhecer de forma sutil a nossa realidade e história.

Para Castello (2007, pág. 3), no entanto, o cronista tem uma “presença emblemática, a promover simultaneamente dois caminhos: o que leva da literatura ao real, e o que, em direção contrária, conduz do real à literatura”. Segundo ele, a maior riqueza da crônica é também o seu maior problema. O autor acrescenta que a crônica não é ficção, nem é poesia, não é crítica, nem ensaio, é apenas crônica, “um gênero sem gênero” (ibidem, pág. 1). Castello também afirma que a crônica é o gênero mais brasileiro, visto que para ele esse tipo de texto é tão diversificado e possui tantos meandros quanto a população do Brasil, no que se refere a sua diversidade étnica e cultural.

Desse modo, duas visões a respeito da crônica são possíveis: ela está na fronteira entre jornalismo e literatura, podendo ser encarada tanto como jornalística ou literária, além de ser um espaço literário dentro do jornal.

Marcelo Coelho (2002, pág. 156) aprofunda as relações entre jornalismo e literatura. Para o jornalista, “a crônica se apresenta como um texto literário dentro do jornal, e sua função é a de ser uma espécie de avesso, de negativo da notícia”. Segundo Coelho, a matéria jornalística pretende convencer o leitor da importância de determinado fato, enquanto “na crônica, o assunto é o de menos”, como atestam algumas crônicas de Rubem Braga, especialista na falta de assunto – muleta de que se servia quando não tinha nada a comentar, exceto escrever sobre o próprio ofício.

Ainda no viés de que a crônica é um espaço literário dentro do jornal, Coelho a compara com as demais classes de texto dos jornais.

Na notícia ou no artigo assinado, o propósito é fazer o leitor se incomodar, tomar partido, exigir soluções, etc. O jornal inteiro é feito para isso – e na crônica o objetivo tende a ser não suscitar nenhuma resposta, exceto, talvez, um “pois é”, um “eis aí”. Tendem na verdade a confundir os fatos com o próprio ponto de vista. O propósito da crônica é fixar um ponto de vista individual, externo aos fatos, externo ao próprio jornal. Daí que a crônica seja feita também, com a intenção de ser publicada em livro depois. (ibidem, pág. 158)

Contudo, Melo (2002, pág. 147) vai discordar de Chaparro, quando este diz que a crônica está livre de classificações, pois acredita que esse gênero se enquadra dentro do opinativo: “sua feição assemelha-se ao editorial, ao artigo e ao comentário, distinguindo-se, portanto, da notícia e da reportagem”. Segundo Melo (2002, pág. 147), a crônica luso-brasileira é “um gênero jornalístico opinativo, situado na fronteira entre a informação de atualidades e a narração literária, configurando-se como um relato poético do real”, que é justamente o que a diferencia dos demais gêneros opinativos.

A crônica, conforme define Cândido (1993, pág. 23), “não é um ‘gênero maior’”, pois não se imagina “uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas”. Porém, para o autor, o brilho da crônica está justamente nesse tom mais próximo do cotidiano, aparentemente mais inocente e menos denso: “‘Graças a Deus’, seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica mais perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura” (ibidem, pág. 23).

Candido acredita que a crônica possui um ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior consequência e ainda assim entra fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, podendo levar longe a crítica social.

Veja-se a extraordinária “Carta a uma senhora”, de Carlos Drummond de Andrade, onde a menininha que não possui nem vinte cruzeiros faz desfilar na imaginação os presentes que desejaria oferecer à sua mãe no Dia das Mães. É como se ela estivesse do lado de fora de uma vitrine imensa onde se acham os objetos maravilhosos que a propaganda criadora de aspirações e necessidades transformou em bens ideais. Ela os enumera numa escrita que o cronista fez ao mesmo tempo belíssima e liricamente infantil. (ibidem, pág. 26)

Segundo Candido (1993, pág. 23), a crônica “elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural”, dizendo “as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada”. Contudo, Candido pondera que essas descrições norteadas por um linguajar mais leve e despretençioso são igualmente sérias mesmo sendo descrições alegres da vida, relatos caprichosos dos fatos ou desenhos de certos tipos humanos.

É importante insistir no papel da simplicidade, brevidade e graça próprias da crônica. Os professores incutem muitas vezes nos alunos (inclusive sem querer) uma falsa ideia de seriedade; uma noção duvidosa de que as coisas sérias são graves, pesadas, e que conseqüentemente a leveza é superficial. Na verdade, aprende-se muito quando se diverte, e aqueles traços constitutivos da crônica são um veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas. (ibidem, pág. 27)

Dessa forma, o cronista pode usar vários artifícios para conquistar o fim desejado com sua escrita.

Há crônicas que são diálogos, como “Gravação”, de Carlos Drummond de Andrade, ou “Conversinha mineira” e “Albertina”, de Fernando Sabino. Outras parecem marchar rumo ao conto, à narrativa mais espraçada, com certa estrutura de ficção, como “Os Teixeiras”, de Rubem Braga; ou parecem anedotas desdobradas, como “A mulher do vizinho”, de Fernando Sabino. Nalguns casos o cronista se aproxima da exposição poética ou de certo tipo de biografia lírica, como vemos em Paulo Mendes Campos: “Ser brotinho” e “Maria José”, ambas admiráveis. (ibidem, pág. 28)

Coutinho acredita que a crônica deve ser vista como um gênero da literatura brasileira. Em seu livro *As formas de literatura brasileira*, a crônica ganha seu espaço ao lado de outros gêneros, como o conto, o ensaio, a poesia. Coutinho (1984, pág. 291)

vai além e compara a crônica produzida em território tupiniquim com os ensaios ingleses do “primeiro tipo, o original, ou familiar, ‘informal’”. Para ele, as características da crônica feita no Brasil são as mesmas que os ingleses “atribuem ao *personal* ou *familiar essay*”.

Esse tipo de ensaio é o que corresponde à crônica brasileira, cujos cultores, como deles disse Carlos Drummond de Andrade, “tem ar de remexer numa caixa de guardados, ou antes perdidos”. (ibidem)

A natureza literária é uma das características da crônica mais relevante para Coutinho. Segundo o autor, ao analisar seu lado literário, a crônica se distingue do jornalismo, o que ele crê ser importante, já que permite que esse gênero tão particular e de difícil classificação se diferencie do que é no restante do jornal.

Enquanto o jornalismo (artigos, editoriais, tópicos) tem no fato o seu objetivo, seja para informar divulgando-o, seja para comentá-lo dirigindo a opinião, para a crônica o fato só vale, nas vezes em que ela o utiliza, como meio ou pretexto, de que o artista retira o máximo partido, com as virtuosidades de seu estilo, de seu espírito, de sua graça, de suas faculdades inventivas. (ibidem)

Dessa forma, Coutinho (1984, pág. 291) vê a crônica como uma forma de arte da palavra, ligada a fortes doses de lirismo, adquirindo um aspecto altamente pessoal, “uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, as coisas, os seres”.

Coutinho também afirma que os diversos tipos de crônica na literatura brasileira podem ser classificados pela natureza do assunto ou pelo movimento interno. Ele cita quatro grupos: *crônica narrativa*, *crônica metafísica*, *crônica-poema em prosa* e *crônica-comentário*.

O primeiro grupo é formado pelas crônicas que se aproximam do conto, já que o eixo delas é uma história. Coutinho cita Fernando Sabino como um dos expoentes desse estilo.

O segundo grupo, das *crônicas metafísicas*, se constitui de “reflexões mais ou menos filosóficas sobre os acontecimentos ou os homens, como é o caso de Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, que encontram sempre ocasião e pretexto nos fatos para dissertar ou disreter filosoficamente” (ibidem).

No grupo das *crônicas-poemas em prosa*, Coutinho (1984, pág. 291) vê certo “conteúdo lírico, mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida, das paisagens ou episódios para ele significativos”.

O último grupo faz alusão às crônicas que comentam os acontecimentos do cotidiano. Cita José de Alencar e Machado de Assis como expoentes desse tipo.

Contudo, o próprio Coutinho afirma que essa classificação não implica no reconhecimento de uma separação estanque entre os vários tipos, os quais na realidade se encontram fundindo traços de uns e outros.

De qualquer modo, como salientou Eduardo Portela, o fundamental na crônica é a superação de sua base jornalística e urbana em busca de transcendência, seja construindo “uma vida além da notícia”, seja enriquecendo a notícia “com elementos de tipo psicológico, metafísico” ou com o *humour*, seja fazendo “o subjetivismo do artista”, “o seu universo interno”, sobrepor-se “à preocupação objetiva do cronista”. (ibidem, pág. 292)

Moacir Amâncio corrobora a tese de que a crônica pode assumir diferentes formas. Contudo, para o jornalista não é recomendável enquadrá-la com rigor dentro de algum gênero, já que ela apresenta uma vasta gama de estilos e tipos.

A crônica, oficialmente, não existe. Mas, como ocorre com bruxas, há sempre alguém disposto a testemunhar que já a viu – e nas mais diferentes formas. Pode aparecer na forma de comentário sobre a cena política, ou como um recorte de infância. Ontem, disfarçou-se em digressões sobre o cotidiano. Amanhã, será poema em prosa. Às vezes, exibe-se como trecho de algum romance que vai consumindo o autor ao longo de muitas madrugadas. Assume ainda características de ensaio, ou de experimentação estilística. Pode ser brincalhona, amarga, profunda, superficial, atrevida. (AMÂNCIO, 1991, pág. 9)

Amâncio também não acha recomendável colocar a crônica como um gênero menor por acreditar que não há gêneros menores: “há grandes e pequenos romancistas, grandes e pequenos poetas, grandes e pequenos contistas, também há bons e maus cronistas”. Outro ponto que Amâncio defende é que a crônica não deve ser contraposta ao conto. Ele crê que as crônicas não devem ser vistas como apenas histórias breves e inferiores ao conto em qualidade e densidade, pois isso seria diminuí-las de maneira equivocada. Amâncio (1991, pág. 10) vai além sobre a ideia de que as crônicas seriam um conto leve e leviano: “como aplicar tal definição às obras-primas de um Rubem Braga ou um Fernando Sabino”.

3 Literatura x jornalismo: um embate óbvio, mas necessário

No capítulo 2, em que foi traçado um panorama sobre a crônica enquanto gênero, verificou-se a presença de dois pontos importantes e que merecem certa atenção. Primeiramente é possível destacar sua difícil classificação enquanto gênero, já que apresenta uma infinidade de características que permitem ver na crônica todo o seu hibridismo, ora mais próximo do jornalismo, ora mais próximo da literatura. Segundo Castello (2007, pág. 3), a crônica não tem compromisso com mais nada: nem com a verdade dos fatos, que baliza o jornalismo, nem com o império da imaginação, que define a literatura. Dessa forma, a crônica se encontra na fronteira entre esses dois expedientes: o literário e o jornalístico.

Nesse ponto de bifurcação, ao analisar as crônicas de Caio, percebeu-se que elas tendiam a aflorar mais aspectos provenientes dos textos literários, o que leva ao segundo ponto merecedor de destaque. Algumas características do texto literário em muitos casos farão parte da construção dessas narrativas que estão localizadas dentro do espaço jornalístico. Coelho (2002, pág. 156) vai afirmar que a crônica é um texto literário dentro do jornal, já que ela se colocará como avesso da notícia.

Da mesma forma que a crônica transitou entre o jornalismo e a literatura, Caio também caminhou entre esses dois meios. Para entender a opção de Caio pela literatura é primordial compreender como se travava para o autor essa disputa entre os dois gêneros. Como foi visto no capítulo sobre sua biografia, Caio atuou por diversas ocasiões em jornais e revistas, exercendo várias funções, de copidesque a editor. No entanto seguir na profissão era um exercício árduo para ele. Embora tivesse domínio sobre o texto jornalístico e desempenhasse bem seu papel nas redações, Caio não gostava do trabalho.

Caio não gostava nem um pouco de ser jornalista: trabalhar na imprensa tinha um sentido pejorativo, era “fazer biscate” ou “costurar para fora”, um emprego banal, como qualquer outro, apenas para pagar o aluguel. Como bem observou Nirlando Beirão², Caio tinha “uma espécie de desdém por fazer aquele tipo de trabalho”. (DIPP, 2009, pág. 95-96)

Apesar de afirmar que o jornalismo era “fazer biscate”, o autor não nega a importância desse trabalho.

² Nirlando Beirão foi jornalista, editor das revistas *Veja* e *IstoÉ*.

O jornalismo me ajudou um pouco a secar a forma, eu sempre tive a tendência a ser excessivo. Com 18, 19 anos eu fui para SP para a formação da primeira equipe da revista *Veja* e tivemos um curso de jornalismo que era dado principalmente pelo Mino Carta, e ele insistia muito nisso: dizia que eu tinha que secar, encurtar as coisas, enxugar o texto. (apud DIPP, 2009, pág. 125)

Um dos motivos que faziam Caio não gostar da vida de jornalista era o clima de redação, que ele classificava como uma repartição pública, além dos horários fixos e prazos a cumprir (ibidem, pág. 126). Sobre a sua temporada na *Veja*, Caio acrescenta:

Eu passava o dia inteiro na redação forçando uma objetividade e uma concisão jornalística, para de noite tentar retomar meus textos, minha linguagem tortuosa e elaborada. Os contos que escrevi durante este período foram, sem qualquer frescura, um lixo: mistura híbrida de crônica policial e intimismo *à la* Clarice. Mesmo assim ganhei uma menção honrosa no prêmio José Lins do Rego, da Livraria José Olympio Editora, com *Três tempos mortos*, contos destinados ao limbo absoluto dos inéditos e imaturos. (apud DIPP, 2009, pág. 126)

Já sua relação com a literatura sempre foi mais próxima e menos ardorosa, tanto que declarava que escrever nascera com ele, era como um defeito de fabricação (apud DIPP, 2009, pág. 139). Desde muito cedo Caio teve contato com a ficção, como ele próprio conta:

Parece exagero, mas eu comecei a escrever ficção com 6 anos de idade, assim que aprendi a ler e a escrever. As coisas foram indo devagar. Eu nasci no interior, e minha avó, que era professora de português no colégio estadual, me estimulava muito. Minha mãe era professora de história, tinha muito livro em casa, e eu comecei a escrever de uma forma um pouco inconsciente, intuitiva mesmo. (apud DIPP, 2009, pág. 101-102)

De posse desses dados, é natural entender a opção de Caio por usar artifícios literários para tornar seu texto mais próximo da literatura em detrimento do jornalismo.

3.1 Dois gêneros diferentes e suas restrições

Antes de entrar nas características literárias que fizeram parte dos textos de Caio no espaço jornalístico é essencial que se faça um esclarecimento a respeito de suas crônicas enquanto literatura. Evidentemente que elas apresentaram um forte caráter literário, como será visto ao longo do capítulo, um apego até mesmo maior do que com

expedientes jornalísticos, no entanto não será pretendido compará-la enquanto gênero com outros que se incluem dentro do ramo literário. Esse trabalho não pretende analisar as crônicas de Caio como parte integrante da sua obra literária, porque como já foi visto, esse gênero, denominado menor por Candido (1993, pág. 23) e por isso mesmo rico segundo o autor, apresenta suas particularidades próprias, que inclusive dificultam sua classificação. Castello (2007, pág. 1), por sinal, chega a afirmar que a crônica é um gênero sem gênero dadas suas características. Por outro lado, não parece que a crônica deva assumir um papel inferior ao dos gêneros literários, como afirmou Candido, mas sim como um gênero diferente e que, portanto, precisa ser estudado sob sua ótica particular e específica.

Assim, as crônicas de Caio não serão comparadas às demais obras literárias do autor no que se refere a sua estrutura e a sua qualidade enquanto produto literário por se tratarem de gêneros distintos, sendo que um deles, o gênero crônica, por si só não compreende uma definição que se faça universal ou que seja aceita pela maioria dos estudiosos. Fazer uma comparação, por mais básica que seja, entre as semelhanças e as diferenças do conceito de literatura com o de crônica seria um caminho equivocado e infrutífero. Como bem frisou Amâncio (1991, pág. 9) acerca da diferença de características, “há grandes e pequenos romancistas, grandes e pequenos poetas, grandes e pequenos contistas, também há bons e maus cronistas”.

Dessa forma, não é possível que se coloque no mesmo patamar os contos e as crônicas de Caio, uma vez que as últimas também apresentam as restrições e as peculiaridades que o meio, no qual são veiculadas, possui. Seria inocência crer que um texto publicado nas páginas de um jornal – por mais literária e livre de padrões que seja a narrativa – não teria suas características próprias que o tornam um produto desse meio. Já os contos por estarem inseridos dentro de outro espaço, até com maior liberdade, já que são publicados em livro, apresentam características distintas e de maneira alguma poderiam ser analisados sob a mesma ótica das crônicas.

No entanto, mesmo sabendo dessas restrições e particularidades que os meios possuem, foi pretendido buscar alguns pontos trabalhados amplamente na produção ficcional para desse modo verificar como eles foram tratados na produção de crônicas. Já que não é viável comparar taxativamente a crônica com os contos, devido às diferenças entre os gêneros, o modo encontrado foi buscar pontos convergentes ou divergentes que foram tratados em ambos os meios. Assim, foram escolhidos os seguintes aspectos para análise: a presença de personagens homossexuais, o

aparecimento de palavras de baixo calão e de conotação sexual, além de referências ao consumo de drogas ilícitas.

3.1.1 Palavras de baixo calão, de conotação sexual e referências ao consumo de drogas ilícitas

A literatura de Caio Fernando Abreu nunca se preocupou em seguir o politicamente correto. Seus personagens ficcionais sempre estiveram envoltos de uma atmosfera de drogas, sexo e até mesmo xingamentos, principalmente contra as entidades repressoras da ditadura militar ou meios preconceituosos. Para comprovar essas afirmações foram escolhidos contos do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* para servir de *corpus* a esse tópico do trabalho, a fim de exemplificar os pontos de vista colocados nele.

Esses artifícios, pertinentes à linguagem utilizada pelo autor, não foram apenas para provocar choques no leitor, muito pelo contrário, foram opções para caracterizar com precisão o contexto em que suas personagens estavam inseridas, assim como delimitar suas personalidades, seus medos interiores, suas esperanças, seus desejos mais íntimos. Os contos de *Os dragões não conhecem o paraíso* estão recheados por essa fórmula – e suas demais obras, desde o início de sua carreira, também apresentam essa particularidade, mesmo aquelas que foram escritas e publicadas em pleno período ditatorial, quando a censura sempre esteve muito atenta a esse tipo de produção, tanto que o livro *O ovo apunhalado* teve três contos cortados de sua edição final à época. Portanto, é possível afirmar sem meias palavras que a obra ficcional de Caio sempre conteve expressões de baixo calão e de cunho sexual, além de referências a drogas. Essas expressões inclusive podem até mesmo ser classificadas como parte integrante do estilo do autor:

Caio chegou a dizer, certa vez, que devia ser insuportável para a Academia, e também para a crítica, lidar com um escritor que confessava que o trabalho de Cazuza e Rita Lee foram influências muito maiores que Graciliano Ramos. “Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário”, disse. (CALLEGARI, 2008, pág. 128-129)

O conto *Os sapatinhos vermelhos*, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, exemplifica bem essa característica do autor ao utilizar o chulo e o vulgar como artifício

para sua escrita. A personagem central da narrativa é uma mulher de quase 40 anos, solitária e desiludida com um relacionamento que está prestes a naufragar:

Ela já está lá, no meio das chamas, pobre alminha, nem dez da noite, só filmes sacros na tevê, mantos sagrados, aquelas coisas, Sexta-feira da Paixão e sem sexo, nem ao menos sexo, isso de meter, morder, gemer, gozar, dormir. Aquela coisa frouxa, aquela coisa gorda, aquela coisa sob lençóis, aquela coisa no escuro, roçar molhado de pêlos, baba e gemidos depois de – quantos mesmos? – cinco, cinco anos. (ABREU, 1988, pág. 70)

Por esse trecho, percebe-se que a mulher em plena sexta-feira da paixão está solitária e gostaria de ter companhia. O sexo, nesse caso, entra como o complemento da paixão, como se um estivesse ligado intimamente ao outro, sendo dois sentimentos próximos. Outro ponto importante é que Caio utiliza um feriado santo, segundo o cristianismo, para evidenciar a solidão sexual da personagem, contrapondo assim o sacro com o sexo. Dessa maneira, as expressões relacionadas ao ato sexual (*meter, gemer, gozar*) se inserem perfeitamente na construção de contexto pretendida por Caio. Também é utilizada a figura de linguagem da gradação (*meter, morder, gemer, gozar, dormir*) como uma forma de mostrar que o ato sexual culmina no sono (*dormir*), revelando que a personagem não espera do sexo muito mais do que ele pode proporcionar, mas apenas que satisfaça seus desejos momentâneos e comuns a grande maioria das pessoas. Por esse trecho é possível verificar que a angústia da personagem está calcada na falta de perspectivas cotidianas, das pequenas coisas que satisfaçam as necessidades básicas do dia-a-dia.

Outro trecho que revela palavras chulas e atitudes que fogem do politicamente correto é:

O negro veio por trás, que gostava assim, tão apertadinho. Ela nunca tinha feito, mas ele jurou no ouvido que seria cuidadoso, depois mordeu-a nos ombros, enquanto a virava de perfil, muito suavemente, molhando-a de saliva com o dedo, para que o mais baixo pudesse continuar a lambê-la entre as coxas, enquanto o tenista-dourado, de joelhos, esfregava o pau pelo rosto dela, até encontrar a bola. (...) Foi quando o negro penetrou mais fundo que ela desvencilhava-se do tenista-dourado para puxar o mais baixo sobre si. Ele a preencheu toda. (ibidem, pág. 77-78)

Essa passagem deixa evidenciado que o comportamento da mulher (se entregar sexualmente para três homens ao mesmo tempo) foge completamente da visão tradicionalista da sociedade. A mesma mulher, solitária no início do conto e insatisfeita com o homem que a deixou esperando na sexta-feira da paixão (a explicação aparece ao

final da narrativa, quando ele chega com um buquê de rosas e um ovo de páscoa batendo na porta da casa dela), se liberta do amante ou namorado, assim como se vê livre das amarras da sociedade, conversadoras na maior parte das vezes. Assim, tanto as expressões mais vulgares como a própria atitude da mulher ao se libertar servem para contextualizar seus principais medos interiores.

Referências ao consumo de drogas ilícitas também aparecem nas obras de Caio para contextualizar e mostrar características próprias das suas personagens. No conto *Saudades de Audrey Hepburn*, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, Caio faz referência direta ao uso de maconha e cocaína, como mostra o parágrafo inicial da narrativa:

Perdeu-se dele logo após encontrá-lo, numa véspera de São João. Não sabia que ia perdê-lo, não sabia sequer que iria encontrá-lo. Não sabia também da véspera – junho, São João. Mas foi assim que aconteceu. Não estava um pouco bêbado, nem tinha fumado ou cheirado absolutamente nada – o que talvez justificasse, tantas negações, encontrá-lo assim, de repente e também perdido entre a Pantera Louca Disposta a Tudo Por um Status Mais Elevado, a Lésbica Publicamente Assumida e o Patriarca Meio Sórdido Fugido Das Páginas De Satyricon. (ibidem, pág. 49, grifos nossos)

Caio pontua que a personagem central do conto não havia fumado ou cheirado absolutamente nada quando conheceu a outra pessoa, que no decorrer da história se revelará uma possibilidade de amor:

Mas só muito mais tarde, como um estranho flash-back premonitório, no meio duma noite de possessões incompreensíveis (...) recomporia passo a passo aquela véspera de São João em que tinha sido permitido tê-lo inteiramente entre um blues amargo e um poema de vanguarda. Ou um doce blues iluminado e um soneto antigo. De qualquer forma, poderia tê-lo amado muito. (ibidem, pág. 55)

Dessa forma, a referência ao *não-uso* de drogas por parte da personagem central mostra que essa possibilidade de amor aconteceu sem a necessidade de utilizar drogas que alteram o estado mental e físico considerado “normal”. Assim, essa posição reforça que a personagem central já é “perdida” naturalmente, sem o uso de drogas alucinógenas, como mostra outro trecho: “perdidos, perderam-se, perdeu-se – e foi pelos viadutos que se perdeu. Um livro nas mãos, debatendo-se para não ser afogado, indeciso entre voltar e seguir em frente, porque havia fogueiras pela noite, embora não soubesse delas” (ibidem, pág. 49). A menção às drogas ilícitas, portanto, serve para auxiliar na construção da personagem.

Essas questões relacionadas à linguagem, tão frequente em suas obras, sempre fizeram parte das narrativas de Caio, seus personagens eram formados a partir dessas acepções ou faziam uso delas para se revelarem ao leitor como seres perdidos, muitas vezes acuados, melancólicos. Quando procuradas essas mesmas referências nas crônicas de Caio verifica-se que elas quase não aparecem. Seus narradores não utilizam palavras de baixo calão ou de conotação sexual, sequer fazem uso de drogas, embora mantenham claramente a aura melancólica, que é a marca principal de seus personagens ficcionais.

O trecho da crônica *Existe sempre alguma coisa ausente* deixa clara essa natureza depressiva e pessimista:

Pego o metrô, vou conferir. Continua lá, a placa na fachada da casa número 19 do Quai Bourbon, no mesmo lugar. Quando um dia você vier a Paris, procure. E se não vier, para seu próprio bem guarde este recado: alguma coisa sempre faz falta. Guarde sem dor, embora doa, e em segredo. (ABREU, 2006, pág. 102)

Nessa crônica, Caio é o narrador-personagem da história narrada. Ele está em Paris (a crônica foi escrita na época em que o autor obteve uma bolsa de estudos na Maison des Écrivains Étrangers em Saint-Nazaire, França), e escreve esse texto contando as suas visitas à cidade luz. Sua lembrança mais marcante é uma epígrafe – “existe sempre alguma coisa ausente que me atormenta” (ibidem, pág. 101), frase escrita por Camille Claudel – que está numa casa no Quai Bourbon. Ao desenvolver a narrativa, Caio revela que essa frase tem um papel importante para ele, já que se tornou epígrafe de sua novela *Bem longe de Marienbad*. O autor acrescenta ainda no texto que a frase de Claudel sintetiza bastante o teor melancólico de sua obra: “e lá estava aquela frase que eu nem lembrava mais e era, sim, epígrafe e síntese (quem sabe epitáfio, um dia) não só daquele texto, mas de todos os outros que escrevi até hoje. E do que não escrevi, mas vive e vivo e viverei” (ibidem, pág. 102).

Por essa passagem, Caio revela seu lado pessimista ao dizer que por mais que as coisas estejam bem sempre falta algo, o que denota um sentimento de constante melancolia. Nessa crônica também se nota uma particularidade importante: Caio é algumas vezes o próprio personagem de seu texto, não só colocando suas ideias, obsessões, medos, esperanças, mas também colocando acontecimentos da sua vida real:

Sempre acontecem coisas quando vou a Notre-Dame. Certa vez, encontrei um conhecido de Porto Alegre que não via pelo menos há 20 anos. Outra, chegando de uma temporada penosa numa Londres congelada e aterrorizada

por bombas do IRA, na época da Guerra do Golfo, tropecei numa greve de fome de curdos no jardim em frente. (ibidem, pág. 100)

Ao se assumir como personagem real de algumas de suas histórias, abdicando de um nome ou de usar pronomes pessoais apenas, como por vezes acontece em seus contos, Caio está muito mais exposto no que se refere a sua intimidade. Talvez, justamente por causa dessa maior exposição, Caio tenha renunciado às palavras de baixo calão ou de conotação sexual, assim como às referências a drogas ilícitas. Como ele era personagem real de algumas crônicas, é de se supor que não quisesse atrelar diretamente sua imagem pública a certas práticas que eram recriminadas por parte da sociedade, embora Caio sempre tivesse sido bem aberto em relação a seus gostos pessoais e sua vida, principalmente para as pessoas que conviviam próximas a ele.

Outra hipótese é que essa “restrição” ao uso dessas expressões seja algo imposto pelo meio em que ele escrevia, no caso os jornais *Estado de São Paulo* e *Zero Hora*. Em sua obra ficcional, Caio tinha mais liberdade para transitar nos meandros de sua escrita, adotando um estilo que lhe permitia utilizar os mais diversos expedientes, sejam eles relacionados ao conteúdo, sejam eles relacionados à forma. O próprio meio – a literatura – possibilitava um infundável campo de experimentações, o que em alguns casos não pode ser verificado no jornal.

Sobre ocorrências de palavrões no espaço jornalístico, Angrimani Sobrinho (1995) afirma que as palavras de baixo calão aparecem mais comumente dentro das matérias sensacionalistas:

Ainda dentro do ponto de vista jornalístico, a linguagem sensacionalista não pode ser sofisticada, nem o estilo elegante. A linguagem utilizada é a coloquial, não aquela que os jornais informativos comuns empregam, mas a coloquial exagerada, com emprego excessivo de gírias e palavrões. (SOBRINHO, 1995, pág. 16)

No entanto, os espaços utilizados por Caio, tanto no jornal *Estado de São Paulo* como no *Zero Hora*, estão longe de se enquadrarem nessa classificação sensacionalista, muito menos suas crônicas mais carregadas de lirismo e aspectos literários.

Portanto, é possível afirmar que essa “concessão” de Caio em relação a *não-utilização* desse tipo de linguagem foi uma das transformações que sua escrita teve de fazer para se adaptar completamente ao meio.

O uso de palavras de baixo calão nos veículos impressos sem apego ao sensacionalismo não é muito comum, prova disso foi a grande repercussão da manchete

de capa do jornal francês *L'Équipe* no período da Copa do Mundo da África do Sul em 2010, quando estampou “*va te faire enculer, sale fils de pute*” (“vai tomar no cu, filho da puta”), frase atribuída ao atacante Anelka e dita para o então técnico da seleção francesa Raymond Domenech no intervalo da partida entre seu time e o México.

Nas 62 crônicas de *Pequenas Epifanias* não foram encontradas referências a expressões mais vulgares ou de conotação sexual. Expressões relacionadas ao consumo de drogas foram verificadas apenas duas ocorrências. Na crônica *Extremos da paixão*, há uma referência ao uso de drogas:

Andei pensando em Adèle H., em Boy George e em John Hincley Jr. Andei pensando nesses extremos da paixão, quando te amo tanto e tão além do meu ego que – se você não me ama: eu enlouqueço, eu me suicido com heroína ou eu mato o presidente. Me veio um fundo desprezo pela minha/nossa dor mediana, pela minha/nossa rejeição amorosa desempenhando papéis tipo sou-forte-seguro-essa-sou-mais-eu. (ABREU, 2006, pág. 31)

No entanto, é preciso fazer uma ponderação a essa referência. A menção do suicídio por meio do consumo excessivo de heroína foi feita porque Caio cita o cantor Boy George em sua crônica, o qual foi internado numa clínica de reabilitação em 1986 para tentar se livrar do vício, depois que o tecladista de sua banda, Michael Rudestki, foi encontrado morto na casa do cantor. Assim, essa referência assume um peso distinto, diferenciando-se de uma mera citação ao acaso, já que está relacionada diretamente a uma figura pública, caracterizada pelo autor: “pensei um pouco depois em Boy George: meu-amor-me-abandonou-e-sem-ele-não-vivo-então-quero-morrer-drogado” (ibidem, pág. 30). Além do uso de heroína estar atrelado ao fato relacionado à figura de Boy George, essa referência faz parte da própria estrutura narrativa e argumentativa criada por Caio para dizer que a dor mais sofrível é a dor de amor. Na crônica Caio diz:

O que mais me deteve, do que pensei, era assim: a perda do amor é igual à perda da morte. Só que dói mais. Quando morre alguém que você ama, você se dói inteiro(a) – mas a morte é inevitável, e portanto normal. Quando você perde alguém que você ama, e esse amor – essa pessoa – continua vivo(a), há então uma morte *anormal*. (ibidem)

Por esse trecho fica evidente que Caio quer caracterizar a dor provocada pelo término de um relacionamento como algo extremo, como sugere o próprio título da crônica. Para demonstrar como o final de um relacionamento amoroso é difícil, ele cita um possível suicídio por heroína – “a atitude de Boy George – se não houver golpe

publicitário nisso – é a mais linda atitude de amor do século XX” (ibidem) –, além de outras duas referências para legitimar essa posição: a tentativa de assassinato de John Hinckley Jr no presidente dos EUA, Ronald Reagan, e a história de Adèle H, filha do escritor francês Vitor Hugo, que foi filmada pelo cineasta François Truffaut em 1975 (*A história de Adèle H.*). Hinckley Jr era apaixonado por Jodie Foster e escreveu uma carta para ela em 1981 dizendo que mataria o presidente caso a atriz não o amasse, o que resultou no tiro contra a vida de Reagan. Já Adèle H. se apaixonou por um homem que não a queria e “enlouqueceu mendigando a atenção dele” (ibidem). Assim, Caio compara exemplos extremos em que a dor e até mesmo a insanidade são colocadas à prova, e os compara ao término de uma relação amorosa, de forma a demonstrar o quanto crê ser difícil lidar com essa situação.

A outra referência ao consumo de drogas está na crônica *Delírios do puro ódio*, mas nesse caso está relacionada às chamadas drogas lícitas (medicamentos cujo consumo é permitido se comprado com receita). Nessa narrativa Caio escreve a respeito da sua dificuldade de dormir quando algo o atormenta, tanto em relação aos problemas ligados à aids como às injustiças que o incomodam:

Tenho dificuldade para dormir. Vezenquando por razões objetivas: febres, suores, tosses, aqueles vudus que só os soropositivos conhecem. Mas essas nem são as piores noites. Mais horrível é quando não durmo de Puro Ódio, com maiúsculas. Fico então tentado a ligar para Hilda Hilst, outra que também dorme mal. (ibidem, pág. 187)

Caio cita também alguns exemplos do que o faz perder o sono:

Amanhã de manhã vou sair pelas ruas desgrehado (...) e vou até Triunfo, nem que seja a pé, soltar uma bomba na câmara de vereadores e cuspir na cara daquele tal Deusinho e vou gritar aos quatro ventos como é que foi mesma aquela história do sequestro do pai do Romário? e o massacre dos sem-terra em Rondônia? por que ninguém fala mais nisso? (ibidem, pág. 187-188)

Dessa forma, o autor monta uma atmosfera de inconformismo com a situação social do mundo e escreve: “é possível que eu ceda à tentação de tomar mesmo um Lexotan 3 mg com 40 gotas de codeína, coisa que faço rarissimamente, vez por mês, modestíssima orgia barbitúrico-estupefaciente” (ibidem, pág. 188). Assim, esse trecho se caracteriza como o mais próximo de que um personagem de Caio em suas crônicas (no caso, ele próprio) chega a consumir ou mencionar o consumo de drogas, ainda que lícitas e de forma esporádica.

O Lexotan é um medicamento que age contra a ansiedade e que tem função sedativa. Já a codeína é um analgésico, além de inibir a tosse desde que sem produção de secreção. A codeína é um fármaco alcalóide do grupo dos opióides. Essa substância é encontrada no ópio (droga ilícita) em concentrações de 0,5 a 2,5%. Em alguns casos, a codeína é utilizada como droga de abuso, embora seja menos frequente do que os demais opióides, visto que é mais fraca.

No entanto, a própria condição de Caio, portador do vírus HIV, permite que sua imagem não fique atrelada diretamente ao consumo de drogas, já que a codeína é indicada para as tosse que ele tanto reclama ao longo de diversas crônicas. Assim, essa referência é muito mais amena do que as encontradas em suas obras ficcionais.

3.1.2 Homossexualismo

O aparecimento de personagens homossexuais sempre fez parte da obra literária de Caio, desde seu primeiro livro de contos *Inventário do Irremediável*. Segundo Braga Junior,

O fato de o autor ser um dos grandes nomes das narrativas homoeróticas na literatura brasileira se deve, em grande medida, à exposição, em seu processo escritural, do tema *atração entre pessoas do mesmo sexo*, a partir de tensões interiores que rendem frutos (personagens e situações) híbridos e incertos sobre a alma homoeroticamente inclinada. (BRAGA JUNIOR, 2006, pág. 37)

Braga Junior enfatiza a questão do homoerotismo na obra de Abreu. Segundo ele, o olhar homoerótico que Caio Fernando Abreu dá as suas obras é uma reação às taxações impostas pelas identidades radicais, que julgam e condenam os homossexuais. Assim, algumas das obras de Caio se inclinam a homofilia, espécie de “‘simpatias’ para com o estilo gay de viver e a alteridade gay como um todo” (ibidem, pág. 41). Dessa forma, alguns personagens criados, com preferência homossexual, apresentam um caráter solidário, não há o invólucro do preconceito ou dos estigmas que a sociedade impõe. Braga Junior cita o conto *Madrugada* de *Inventário do Irremediável* como um exemplo desse estilo:

“Madrugada” encena um caso típico na ficção de Caio Fernando Abreu: a construção de uma inclinação à homofilia, sem que se explicita o ato sexual: o desejo é manifesto, os laços e afinidades estéticas, também, mas, em muitos casos, não se fala em homossexualidade. Nem é preciso: ela está

presente em cada movimento, em cada palavra ou nas provocações semânticas, em entrelinhas irônicas. A homofilia, no conto, caracteriza-se pela “simpatia”, pela “solidariedade” entre os pares. (ibidem, pág. 40-41)

No entanto, as narrativas ficcionais de Caio não se detiveram em mostrar apenas esse lado mais livre de preconceitos. Em vários contos do autor, pode-se verificar que há uma clara intenção de “posicionar-se criticamente em relação às estruturas heteronormativizadas e homofóbicas” (ibidem, pág. 45). O conto *Pequeno Monstro*, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, serve como exemplo desse “trânsito incômodo entre repressão/abertura de expressão e, por conseguinte, entre inaceitação e aceitação da condição sexual” (ibidem, pág. 80). Por um lado, a descoberta da sexualidade do narrador-personagem não é dolorosa ou traumática, já que se dá com um primo mais velho, cuja postura é avessa à atitude machista dos quartéis, que em geral representam na obra de Caio a repressão do sistema vigente na época.

Todo parado o primo Alex, só mexia o braço direito que eu não via inteiro, porque ele estava de costas para mim. Cada vez mais depressa, eu tranquei a respiração, o queixo apoiado na janela, e cada vez mais depressa, até que ele primeiro gemeu baixinho, depois mais alto, suspirou, o corpo inteiro tremendo, virou de bruços na cama e afundou a cara no travesseiro. O braço direito caiu ao lado da cama. Da ponta dos dedos dele, que quase tocavam o chão, escorria uma gosma branca, meio prateada, que foi deixando no piso um rastro igual ao das lesmas nos fundos da casa. (ABREU, 1988, pág. 136-137)

Por outro lado, a figura do pai representa o sistema repressor, o discurso autoritário: “um Pai que te olha como se tu fosses a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel pra aprender o que é bom” (ibidem, pág. 125). Esse lado repressor corrobora o sentimento de incompatibilidade com o restante da sociedade, sensação esta que atormenta o personagem principal: “eu nunca ia ser igual a eles – pequeno monstro, seria sempre diferente de todos” (ibidem, pág. 126).

Caio produziu várias obras com personagens homossexuais, tanto que se tornou um dos expoentes desse “tipo” de escrita no Brasil, sendo convidado inclusive para participar de congressos sobre a chamada “literatura gay”.

O autor também lutou, por meio da sua escrita, contra a repressão e os preconceitos que esse tipo de escolha sexual implicava, ainda mais num período onde o homossexualismo era pouco discutido e aceito, além das manifestações homofóbicas serem mais latentes. No entanto, o próprio autor não assumia o rótulo de “literatura gay”:

Estive num congresso de “escritores gays” na Alemanha, em 1993, e lembro-me que os americanos e ingleses defendiam a necessidade de uma literatura exclusivamente engajada com a causa gay. Mas eu e o escritor francês Yves Navarre tínhamos outro ponto de vista. Sempre acreditamos que reforçar o lado homossexual da literatura é um desserviço à causa: é como que tribalizar os homossexuais e recriar um gueto. (apud Dipp, 2009, pág. 358)

Pelo trecho da entrevista concedida à revista francesa *Tribus* fica claro que Caio, embora não quisesse aderir às bandeiras da chamada “literatura gay” por acreditar que essa proposta difundia ainda mais os preconceitos, se preocupava com a discriminação aos homossexuais. Segunda Braga Junior, o escritor gaúcho preferiu adotar uma postura distinta de engajamento:

Não atendendo à intenção dominante quanto ao vínculo por uma “causa” política, Caio Fernando Abreu opta por uma forma específica de engajamento: o literário, no plano da linguagem que se difere de outras escrituras por propor a si mesma uma reinvenção e uma recodificação de gêneros literários e de sensibilidades marginais; o engajamento literário pela espiritualização homoerótica da forma de expressão, tendo como veículo a palavra em desassossego e permeada pelos léxicos conflitivos homo e heterossexual. A escritura veementemente marginal constrói uma forma de dizer e de articular experiências existenciais próprias que atuam como engajamento em torno das formas de representar a sensibilidade e de preencher os vazios deixados pela contracultura radical. (BRAGA JUNIOR, 200, pág. 42)

A opção de Caio para defender as quebras de tabus e preconceitos foi sua própria escrita, criando um estilo peculiar que escapava dos modelos socialmente legitimados:

O autor ataca qualquer sistema ideológico que pode marginalizar as diferenças ou que pode excluir o sujeito que deseja se realizar emocionalmente ou sexualmente conforme suas próprias escolhas. Portanto, os textos surgem como proposta para se refletir sobre uma sociedade que ainda ostenta bases e estruturas autoritárias. (CALEGARI, 2007, pág. 133)

Outro ponto sobre a escrita de Caio a respeito do mundo dos homossexuais é que ele apresenta aos seus leitores uma visão de “dentro” desse universo, desde os lugares que frequentavam na noite paulistana e carioca às situações de discriminação que eram obrigados a enfrentar (VALENCIANO, 2008, pág. 11).

Caio também possuía uma posição firme a respeito do homossexualismo, ou melhor, do sexualismo como ele mesmo preferia denominar os assuntos relacionados às opções sexuais dos indivíduos:

O homossexualismo está sendo mais aceito, ou mais entendido, mas só de certa forma. Porque continua sendo um estigma, uma mancha. Antes, a pessoa ser homossexual era lama. Aí a coisa passou a ser mais discutida, relatórios daqui e dali e de repente parece que virou moda. Mas profundamente a questão não foi resolvida. Nunca me liguei a movimentos de liberação gay porque acho que não existe homossexualismo, existe sexualismo. As pessoas são sexuadas ou assexuadas. Tem gente que não gosta de trepar. Mas se você é sexuado, você trepa com homem, trepa com mulher, transa com pessoas, mas quando põe o rótulo homossexual ou bissexual, você reforça preconceitos. (DIPP, 2009, pág. 90)

De acordo com Dipp (2009, pág. 357), Caio “discutia a sexualidade de uma forma desenvolvida, não levantava bandeiras, mas também não se inibia”.

Desse modo, por meio dessas referências à sua obra literária e pelas próprias palavras do autor, é de se supor que a questão da sexualidade tinha certa relevância na construção de suas histórias e de suas personagens, seja no âmbito do homoerotismo, seja nos pontos em que o autoritarismo da sociedade se mostrava evidente. Caio não foi um escritor de personagens estritamente homossexuais, tanto que no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* há narrativas heterossexuais como *Mel & Girassóis*, *A dama da noite* e *O destino desfolhou*. No entanto, ao se analisar minuciosamente as crônicas do livro *Pequenas epifanias*, verificou-se que praticamente não há referências à temática homossexual, além das personagens das narrativas não apresentarem atração ou desejo sexual por pessoas do mesmo sexo. Assim, é possível concluir que a *não-menção* a personagens homossexuais foi mais uma concessão que Caio teve de fazer para se adequar ao meio em que escrevia, da mesma forma que ocorrera com a supressão de palavras de baixo calão, de conotação sexual e referências ao uso de drogas ilícitas. Inclusive esses dois expedientes por vezes andaram juntos na obra literária de Caio. A linguagem vulgar (palavras de baixo calão) e preconceituosa (ofensas aos homossexuais) dava corpo a sua narrativa. Porto esclarece que essa mistura de vocábulos cultos e vulgares é uma estratégia narrativa. “Como não falar de horror sem chocar?”, indaga Porto (2006, pág. 110). Assim, essa estratégia, que andou sempre muito próxima na obra literária, desapareceu na sua produção de crônicas. Ao longo de *Pequenas epifanias* foram encontradas apenas duas menções a termos que envolvem a temática homossexual.

A primeira delas está na crônica *A mais justa das saias*. Esse texto abdica dos expedientes literários, assemelhando-se mais a um comentário ou artigo de opinião para explicar a respeito da relação aids e homossexualismo. É preciso que se diga de antemão que nessa crônica Caio se posicionou abertamente sobre suas crenças a respeito da sexualidade – “homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade” (ABREU, 2006, pág. 59) –, embora não tenha dito abertamente quais eram seus gostos e opções sexuais: “então pela nossa própria sobrevivência afetiva – com carinho, com cuidado, com um sentimento de dignidade – ô gente, vamos continuar namorando” (ibidem, pág. 60).

Dessa forma, se Caio teve de fato uma “censura” por parte do jornal em que escrevia, ou “autocensura” para não mencionar personagens homossexuais, nessa crônica em particular não houve nenhum tipo de objeção a essas referências, tanto que foi discutido por ele próprio de forma clara e veemente por que os homossexuais estavam sendo perseguidos com a propagação do conceito de que a aids era uma “uma espécie de vírus de direita, e moralista, que só ataca homossexuais” (ibidem, pág. 58).

Caio, assim como atacara em suas histórias os meios repressores da época, também atacou os preconceitos ligados ao homossexualismo e a aids nessa crônica:

Eu já ouvi – e você certamente também – dezenas de vezes frases do tipo “bicha tem mesmo é que morrer de aids”. Ou propostas para afastar homossexuais da “sociedade sadia” – em campos de concentração, suponho. Como nos velhos e bons tempos de Auschwitz? Tudo para o “bem da família”, porque afinal – e eles adoram esse argumento – “o que será do futuro de nossas pobres criancinhas?” (ibidem, pág. 59)

O escritor gaúcho também alfineta o rótulo de literatura homossexual que ele também combatia:

É curioso, e revelador, observar que quando Gore Vidal vem ao Brasil, toda a imprensa se refere a ele como “o escritor homossexual” mas estou certo que se viesse, por exemplo, Norman Mailer, ninguém falaria “do escritor heterossexual”. (ibidem)

Nessa crônica, Caio também assume o papel de militante da causa gay (“homossexualidade existe desde a Idade da Pedra”), e até cita a Bíblia como argumento para que a opção sexual seja aceita como algo normal: “...a alma de Jônatas apegou-se à alma de Davi e Jônatas o amou como a si mesmo’ – 1 Samuel, 18” (ibidem, pág. 58).

Sobre o fato do vírus HIV estar matando mais homossexuais, o próprio cronista utiliza o espaço para fazer um esclarecimento que servia como forma de conscientização:

Acontece apenas que a única forma possível de consumação do ato sexual entre dois homens é mais favorável à transmissão do vírus, que se espalhou nesse grupo devido à alta rotatividade sexual de alguns. E é aí que começa a acontecer isso 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. (ibidem, pág. 59)

Caio acredita que parte do problema da aids está também na “mais justa da saias”, que ele chama na sequência da crônica de “aids psicológica”, numa alusão de que o preconceito é tão prejudicial quanto a doença em si: “do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido a distância. E da mente? Porque uma vez instalado lá, o HTLV-3 não vai acabar com as suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver” (ibidem, pág. 59-60).

Apesar da crônica *A mais justa das saias* não utilizar os mesmos mecanismos estruturais e literários de suas obras ficcionais, essa narrativa se assemelha aos contos de Caio ao ser expoente da luta contra os preconceitos e contra a homofobia. Tanto a crônica como os contos, principalmente aqueles em que havia claramente uma figura repressora, como o pai em *Pequeno monstro*, apresentam uma forte conotação de inconformismo com as estruturas vigentes, embora utilizem meios distintos. Dessa maneira, é possível afirmar que a crônica se pontua semelhante aos contos no que diz respeito ao seu objetivo final (gerar reflexões que consigam modificar pensamentos arcaicos em relação às opções sexuais de cada indivíduo), no entanto a forma utilizada é claramente distinta, dadas as diferenças estilísticas.

A outra referência a personagens homossexuais se dá na crônica *Na terra do coração*. Nesse texto, Caio tenta descrever como ele vê seu coração, não no sentido fisiológico – “pensei e pensei tanto que deixou de significar uma forma, um órgão, uma coisa” (ibidem, pág. 85) –, mas sim no aspecto sentimental, passional e metafórico. O cronista utiliza a anáfora *meu coração* ao longo da narrativa para enfatizar que o assunto relevante desse texto é o seu principal órgão vital. Porém o coração do narrador é vasto em diversidade e abrangência, o que implica numa grande variedade de descrições para revelar como o personagem o vê.

“É o mendigo mais faminto da rua mais miserável” (ibidem) – representando o que seria a busca contínua por algo que não tem e que o deixa com fome, revelando um lado insaciável.

“É um álbum de retratos tão antigos que suas faces mal se adivinham” (ibidem) – representando que guarda dentro de si recordações do passado, mesmo que essas lembranças estejam quase desaparecendo pelo pó que se acumula sobre o álbum.

“Não tem forma, apenas som” (ibidem) – o coração não se materializa, mas existe devido ao seu som que bate incessantemente.

“É um entardecer de verão, numa cidadezinha à beira-mar” (ibidem, pág. 86) – mostra o lado apaixonado, que provoca sentimentos agradáveis como a chegada de um amor.

“É um filme *noir* projetado num cinema de quinta categoria” (ibidem) – o coração possui um lado banal, repleto de clichês.

“É um laboratório de um cientista louco varrido, criando sem parar Franksteins” (ibidem, pág. 87) – revela seu lado obscuro que cria empecilhos ao convívio cotidiano com as pessoas.

Por esses exemplos nota-se que Caio queria mostrar as diferentes facetas do seu ser interior. Nesse mosaico construído, o autor encontrou espaço também para revelar parte do que pensava sobre a sexualidade: “meu coração é um bordel gótico em cujos quartos prostituem-se ninfetas decaídas, cafetões sensuais, deusas lésbicas, anões tarados, michês baratos, centauros gays e virgens loucas de todos os sexos” (ibidem, pág. 86).

Assim, nessa crônica Caio pôde também pontuar suas ideias e crenças sobre esse tema, o qual para ele era formado por meio da diversidade (lésbicas, tarados, centauros, cafetões, ninfetas, michês), onde todas as preferências eram aceitas e respeitadas sem qualquer tipo de julgamento preconceituoso.

Logicamente por se tratar de um trecho pequeno, formado por poucas linhas, não é possível buscar uma relação contundente com o estilo literário de Caio, no entanto o pequeno conteúdo desse parágrafo vai ao encontro do teor constante em sua obra ficcional, principalmente no aspecto homoerótico.

3.1.2.1 Como burlar o homossexualismo?

Como forma de *lidar com a ausência* de personagens homossexuais, Caio criou alternativas para suas narrativas. A principal delas é a indefinição da pessoa amada, que é citada frequentemente, mas sem deixar pistas sobre o seu sexo. Para demonstrar essa opção estilística de Caio foram escolhidas três crônicas de *Pequenas epifanias* que fazem uso desse mecanismo: *Carta anônima*, *Por trás da vidraça* e *Quando setembro vier*.

A crônica *Carta anônima* trata da ausência da pessoa amada, mas não de uma maneira angustiante, mas sim nostálgica e até saudável, o que faz com que o narrador relembre o outro de forma positiva (análise mais aprofundada da crônica no item 3.2.1.2). Nessa crônica, que se assemelha muito a um pequeno conto, a pessoa amada aparece *en passant* ao longo da narrativa, mas nunca é mencionada mais a fundo, o que permitiria formar uma ideia menos vaga desse indivíduo que tem papel importante na história, visto que se trata do ser amado e que exerce influência clara sobre a personagem principal.

O narrador se refere ao outro, sobretudo, por meio do pronome *você*, que indica indefinição de gênero: “no meu pensamento, você nunca me critica por eu ser um pouco tolo” (ABREU, 2006, pág. 89), “estou pensando em você e o telefone toca e corta meu pensamento” (ibidem) e “fecho os olhos, faz tanto bem, você não se sabe” (ibidem, pág. 90).

Quando o narrador cita características físicas ou partes do corpo também não é possível tirar alguma conclusão mais definitiva: “você toca na minha mão, eu toco na sua” (ibidem, pág. 89), “e fico tão embalado que chego a me curvar, certo que são mesmo os seus pés parados em alguma parada, alguma esquina” (ibidem) e “deito a cabeça no seu colo ou você deita a cabeça no meu” (ibidem).

Também não são encontradas palavras (substantivos, adjetivos e pronomes) que se referem ao indivíduo amado indicando gênero.

As crônicas *Por trás da vidraça* e *Quando setembro vier* – ambos os textos serão analisados com mais profundidade no item 3.2.1.1 – também seguem esse mesmo padrão de indefinição da pessoa amada. *Por trás da vidraça* mantém a utilização frequente do pronome *você*, mas não faz uso de descrições físicas da pessoa: “sonhei que você sonhava comigo” (ibidem, pág. 80) e “como se estivesse – eu, não você –

acordando um pouco assustado do bonito que foi ter tido aquele sonho em que você sonhava comigo” (ibidem, pág. 81).

Já em *Quando setembro vier* a outra pessoa é definida e denominada apenas pela voz, não fazendo qualquer outro tipo de referência física: “uma voz amorosa falou meu nome” (ibidem, pág. 38) e “aquela voz repetiu e repetia que me queria desta vez ainda mais, de um jeito melhor e para sempre agora” (ibidem). No entanto, não é feita nenhuma referência específica sobre a voz, como timbre e som, características que poderiam também dar alguma luz a respeito da sexualidade da pessoa amada.

3.2 Características literárias na crônica

Feitas as ressalvas relacionadas à linguagem (expressões com conotação sexual, uso de palavrões e referências a drogas ilícitas) e ao *não-aparecimento* de personagens homossexuais nas crônicas, particularidades estas provenientes provavelmente das especificidades que o meio jornalístico possui, é preciso afirmar que não seria possível analisar as crônicas de Caio sem adentrar em seu caráter literário, buscando uma narrativa mais ficcional e imbricada com os recursos característicos da prosa.

No capítulo 2, verificou-se que tanto Candido (1993) como Coutinho (1984) afirmaram que a crônica algumas vezes se assemelha ao conto, a uma narrativa mais prolongada, criando uma certa estrutura de ficção. No entanto, é bom fazer outra ressalva antes do prosseguimento da análise: em nenhum momento esses autores colocam a crônica como sendo contos propriamente ditos, mas sim que existe uma semelhança entre esses dois tipos de texto. Essa semelhança se dá principalmente porque a crônica por vezes assume características do texto literário e não porque se torna um texto puramente literário.

De acordo com Castello (2007, pág. 1), a crônica por vezes adquire particularidades do texto literário. O crítico vai citar a penetração psicológica na cabeça das personagens, a linguagem mais rebuscada e a estrutura interna complexa como características. O trecho da crônica *Pequenas Epifanias* comprova a afirmação do autor a respeito da penetração psicológica nas personagens:

Antes que pudesse me assustar e, depois do susto, hesitar entre ir ou não ir, querer ou não querer – eu já estava lá dentro. E estar dentro daquilo era bom. Não me entenda mal – não aconteceu qualquer intimidade dessas que você imagina. Na verdade, não aconteceu quase nada. Dois ou três almoços, uns

silêncios. Fragmentos disso que chamamos, com aquele mesmo descuido, de “minha vida”. (ABREU, 2006, pág. 21)

Nessa passagem, percebe-se que Caio entra na mente da personagem para revelar seu atual estado emocional, mostrando como a sensação de estar dentro – no caso dentro de um relacionamento amoroso – a alegra. A sensação do início da relação permite que ela se sinta tranquila, em paz até mesmo consigo mesma. Na sequência da narrativa, outro trecho evidencia esse estado da personagem: “por trás do que acontecia, eu redescobria magias sem susto algum. E de repente me sentia protegido, você sabe como: a vida toda, esses pedacinhos desconexos, se armavam de outro jeito” (ibidem). O sentimento de proteção corrobora a sensação de tranquilidade da personagem, assim como as *magias sem sustos* se caracterizam como descobertas positivas, uma vez que não há o temor do desconhecido se revelar de forma que a afete de maneira maléfica para si própria.

Em relação à linguagem mais rebuscada citada por Castello, um trecho da crônica *Por trás da vidraça* serve de exemplo para colocar as narrativas do autor como portadoras de aspectos literários:

Sonhei que você sonhava comigo. Certo? Não, talvez não esteja nada certo. Também não era isso o que eu queria ou planejava dizer. Pelo menos, não desse jeito embaçado como uma vidraça durante a chuva. Por favor, apanhe aquele pequeno pedaço de feltro que fica sempre ali, ao lado dos discos. Agora limpe devagar a vidraça – quer dizer, o texto. Vá passando esse pedaço de feltro sobre o vidro, até ficar mais claro o que há por trás. Lago, edifício, montanha, *outdoor*, qualquer coisa. Certamente molhada, porque só quando chove as vidraças embaçam. Será? Não tenho certeza, mas o que quero dizer, disso estou certo, começa assim:

Sonhei que você sonhava comigo. (ibidem, pág. 79)

Além da linguagem altamente trabalhada, a passagem é elucidativa para o terceiro ponto elencado por Castello: uma estrutura interna complexa. Note que durante a narração o autor relaciona a vidraça embaçada pela chuva com o seu texto mais truncado, elaborado e complexo (“agora limpe devagar a vidraça – quer dizer, o texto”). Ao dialogar a descrição da vidraça com o próprio texto, a estrutura criada por Caio se torna mais rebuscada, o que exige mais do leitor. Outro ponto estrutural que o autor coloca é a retomada da frase “eu sonhei que você sonhava comigo” ao final do trecho, o que revela que tudo o que foi dito e descrito retorna igualmente ao início, como se a narrativa fosse um círculo vicioso que sempre regressará ao seu ponto de partida.

Candido (1993, pág. 28) também concorda com a pontuação de Castello sobre a estrutura interna mais complexa que as crônicas podem adquirir, já que afirma que

algumas assumem uma “narrativa mais espraçada, com certa estrutura de ficção”. Outro trecho que mostra uma narrativa mais minuciosa, com descrições mais ricas e elaboradas está na crônica *Quando setembro vier*:

Houvesse cortinas no quarto, elas tremulariam com a brisa entrando pelas janelas abertas, de manhã bem cedo. Acordei sem a menor dificuldade, espiei a rua em silêncio, muito limpa, as azaleias vermelhas e brancas todas floridas. Parecia que alguém tinha recém pintado o céu, de tão azul. Respirei fundo. O ar puro da cidade lavava meus pulmões por dentro. Setembro estava chegando enfim. (ABREU, 2006, pág. 37)

Note que o autor faz uma longa “volta”, detalhando bem o ambiente em que está para revelar apenas ao final do parágrafo que setembro está chegando e com ele, de forma implícita, a primavera. O narrador descreve as flores desabrochando no jardim, a brisa entrando pelo quarto, o céu azul, já indicando o final do inverno, como formas de enriquecer o texto e torná-lo mais literário.

Já Coutinho (1984, pág. 291) afirmará que a crônica pode ser vista como uma forma de arte da palavra, ligada a fortes doses de lirismo, adquirindo um aspecto altamente pessoal, “uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, as coisas, os seres”. A passagem da crônica *Carta anônima* reflete bem o pensamento de Coutinho:

Fecho os olhos, faz tanto bem, você não sabe. Suspiro tanto quando penso em você, chorar só choro às vezes, e é tão frequente. Caminho mais devagar, certo que na próxima esquina, quem sabe. Não tenho tido muito tempo ultimamente mas penso tanto em você que na hora de dormir vezenquando até sorrio e fico passando a ponta do meu dedo no lóbulo da sua orelha e repito repito em voz baixa te amo loucamente tanto dorme com os anjos. (ABREU, 2006, pág. 90)

Fica claro que o autor descreve apaixonadamente o sentimento em que a personagem está envolta, mostrando bastante da sua intimidade, reforçando o que foi dito por Coutinho: “uma reação individual, ante o espetáculo da vida”.

3.2.1 Crônicas intimistas

Após comprovar que as crônicas de Caio apresentam aspectos literários em grau muito maior do que os jornalísticos, esse trabalho buscará analisar como algumas dessas narrativas trataram temas que foram igualmente mencionados em contos do autor.

Assim, foram escolhidos dois pontos temáticos para a análise: o final feliz no relacionamento amoroso e o sentimento de ausência da pessoa amada. Para efetuar essa análise comparativo-temática entre crônicas e contos, foram escolhidas narrativas do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, já que a referida obra foi escrita no mesmo período de alguns dos textos de *Pequenas epifanias*.

3.2.1.1 O final feliz, o otimismo e o amor

Em determinado momento da análise sobre as crônicas de *Pequenas Epifanias*, verificou-se a presença de histórias mais otimistas, recheadas por menções menos melancólicas. Por vezes essas crônicas apresentavam inclusive finais categoricamente felizes, característica esta não muito usual ao longo das obras de Caio.

Para estudar esse aspecto que surgiu repentinamente com a leitura de suas crônicas, este trabalho buscou encontrar as correlações entre estas, mais felizes e marcadas por uma esperança não muito habitual em suas obras ficcionais, com o conto *Mel & Girassóis*.

A escolha por esse conto, integrante da obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, pode ser justificada com as declarações do próprio Caio quando este fala a respeito da narrativa: “*Mel & Girassóis* é a primeira história feliz que escrevi na minha vida” (apud MARCATTI, 2000, pág. 43).

O corpus escolhido para essa etapa do trabalho foram as crônicas *Pequenas epifanias*, *Quando setembro vier* e *Por trás da vidraça*, além, é claro, do conto *Mel e Girassóis*, que servirá como modelo-base de sua obra ficcional.

Sobre *Mel e Girassóis*, o próprio autor explica quais eram suas intenções na montagem da estrutura da obra:

Mel & Girassóis é um conto inteirinho feito de clichês. Queria escrevê-lo como uma história de revista para moças, só que isto criticamente. Então, tem todos os clichês do mundo. [...] Alguém que for ler este conto e levar a sério, vai dizer que sou um escritor ridículo. Mas estou consciente do ridículo e da paródia e do clichê. (apud MARCATTI, 2000, pág. 43)

Pelas palavras de Caio, fica claro que sua narrativa será calcada em fortes traços de ironia, já que tratará do ridículo, da paródia e do clichê de maneira que esses

elementos adquiram peso e consistência literários para enriquecer sua história, tornando-a uma crítica a esses procedimentos.

O início do conto já evidencia a importância dos clichês no prosseguimento da narrativa:

Como naquele conto de Cortazar – encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzeado. Sétimo ou oitavo porque era mágico e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro. Encontraram-se, enfim, naquele dia em que o branco da pele urbana começa a ceder território ao dourado, o vermelho diluiu-se aos poucos no ouro, então dentes e olhos, verdes de tanto olharem o sem fim do mar, cintilam feito os de felinos espiando entre moitas. (ABREU, 1988, pág. 99)

Nota-se que Caio carrega esse trecho de lugares-comuns e clichês. As personagens se encontram quando seus corpos já estão dourados e não mais vermelhos, numa clara referência ao ouro, o que denota o sentido de riqueza, poder e beleza que os dois adquirem, como se fossem seres perfeitos ao menos no âmbito físico e sedutor.

Outro clichê básico desse início de conto está no fato de que as personagens se conhecem numa ilha paradisíaca: “hipócritas, sociais, duas pessoas passando quinze dias de férias numa praia qualquer do Havaí ou Itaparica, sorriram amavelmente um para o outro, embaixo dos cabelos encharcados, fingiam que estava tudo bem” (ibidem, pág. 100).

A narrativa é dividida em 7 partes, mas desde a primeira o autor já deixa às claras sua ironia, a qual acompanhará todas as descrições e ações. Ao descrever que os dois personagens estão nadando no mar, o narrador caracteriza a paisagem como “desenhada e até mesmo cafona” (ibidem, pág. 100-101). Ao final da primeira parte, quando o homem já esbarrou na mulher enquanto nadavam e eles, portanto, já se conheciam, o narrador prossegue:

Enquanto ele nadava para longe, meio tosco, meio selvagem, braço após braço, cara afundada na água, ela também abriu um dos olhos. E espiou. Ele nadava para longe dela, uma pedra no meio do caminho, ela pensou, que tinha algumas leituras, sim. Mas uma pedra, supôs, que afastaria com a ponta do sapato, não estivesse de pés nus, afundados na água. Ela agitou os pés nus dentro da água morna afundados. Lugar-comum, sonho tropical: não é excitante viver? (ibidem, pág. 101)

Nesse trecho fica clara a intromissão do narrador ao ele próprio sugerir uma interpretação ao leitor: não é tudo um lugar-comum, até mesmo idealizado? Esse diálogo com o leitor também será recorrente ao longo da história:

Se você quer saber, havia sim cestos de palha, peixes empalhados pendurados nas paredes caiadas de branco, além de grandes vasos de cerâmica — que, inevitável, faziam lembrar de Morgiana e Ali Babá — estrategicamente espalhados no percurso. (ibidem, pág. 102)

Ao *interagir* com o leitor, Caio buscou mais uma forma de reforçar sua ironia a respeito do uso dos clichês. A construção de personagens e situações baseadas em lugares-comuns será uma importante peculiaridade para o desenlace da obra, porque foi justamente por meio desses mecanismos que Caio conseguiu estruturar sua história feliz.

O jogo de sedução entre as personagens é banal, um enredo comum que poderia ser passado em horário nobre na televisão. Os dois se encararam no salão do hotel (“encararam-se mesmo foi na hora do doce de coco com lascas de banana amassada”), se esbarraram e trocaram gracejos:

Mas ela localizou naquele homem moreno, nariz descascando um pouco na ponta, exatamente o cara que tinha esbarrado nela na praia, só que de cabelos secos, vestido. Ela sorriu, porque tinha esses lances assim, meio provocantes. E disse:
- Agora estamos quites. (ibidem, pág. 103)

Outro lugar-comum utilizado por Caio foi elaborar a narrativa como se os dois fossem espelhos um do outro, embora não apresentassem características propriamente semelhantes: ele é um “Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amyr Klink”, enquanto ela é uma “Psicóloga Que Sonhava Escrever Um Livro” (ibidem, pág. 106). Para cada ação de um, há uma reação equivalente do outro: eles trocam acenos na praia quando se encontram, mesmo estando distantes, e ela:

Meticulosa e pós-naturalista, ela passou o urucum na pele, depois deitou-se de costas ao sol. Enquanto ele, sem creme nem óleo, deitava-se de bruços na areia pura (e tantos parasitas, micoses, meu Deus), que os homens são assim ela pensou, tão rudes. E teve um arrepio. E foi nesse arrepio que soube. (ibidem, pág. 104)

Para mais esse clichê calcado no arrepio como figura preponderante para início de uma atração física entre ambos, há uma resposta da personagem masculina: “ele soube quando, deitado de bruços, por baixo do fio sintético do calção preto, o pau ficou mais duro” (ibidem)

Embora seja clara a evidência de que há uma tensão sexual entre os dois, o processo de conquista se mostra lento e primeiramente é concebido por ambos em sonhos:

Ela deita de costas na cama, ele pensava, só de calcinhas. Ela tem seios pequenos que ele fecharia dentro das duas mãos, como quem segura duas maçãs daquelas verdinhas. Eu deito por cima dela, afundo a cabeça no seu ombro. Ela passa a mão direita por trás das minhas costas, me lambe na orelha (...) Ele vem por cima de mim, ela pensava, enquanto o espero deitada na cama. Ele afunda em cima de mim como um bebê que quisesse mamar no meu seio que então empino, oferecendo o bico duro a ele. (ibidem, pág. 109)

Deixar a sedução entre ambos no plano dos sonhos é mais um artifício usado pelo autor para calcar sua narrativa em clichês. No entanto, na sétima e última parte do conto, o desejo que ambos sentem um pelo outro sai do plano pensado para entrar no campo real. Os dois, antes de partirem cada um para o seu lado, dançam *These foolish things*, ao som de Nara Leão. O próprio título da música (“essas coisas bobas”) é mais uma ironia do autor, de forma que a letra também é mais um dos clichês que fazem parte da narrativa, já que fala sobre aspectos comuns e aparentemente insignificantes que fazem lembrar a pessoa amada. Portanto, ao som de mais um clichê, o jogo de sedução entre o casal é ativado e os dois observam a noite numa “espécie de embriaguez” em mais uma cena clichê: “ela não suportou olhar tanto tempo. Virou de costas, debruçou-se na janela, feito filme: Doris Day, casta porém ousada. Então ele veio por trás: Cary Grant, grandalhão porém mansinho” (ibidem, pág. 113)

No entanto, a expectativa criada para um contato sexual entre eles não se concretiza, já que a tensão é interrompida por silêncios e frases cortadas. Ele diz que ela se parece mel, ela rebate dizendo que ele se parece com um girassol.

O parágrafo final do conto reforça a ideia do autor de que essa é uma história feliz: “estenderam as mãos um para o outro. No gesto exato de quem vai colher um fruto completamente maduro” (ibidem, pág. 114). Esse trecho evidencia que Caio pretende dizer que a relação de ambos não ultrapassou etapas, que ela se construiu no ritmo exato que deveria acontecer, o que denota mais um claro clichê: o relacionamento perfeito se iniciando.

Dessa forma, fica claro que Caio, em *Mel & Girassóis*, pretendeu dar à obra um final feliz baseado em ironia e clichês, o que leva a dedução de que esse final feliz preconizado no conto não é passível de concretização na realidade. Embora o próprio

Caio admita que essa é uma história feliz, esse conto mais permeia a atmosfera da utopia do que da realidade concreta e palpável. Assim, o conto de *Os Dragões não conhecem o paraíso* trata o final feliz de maneira idealizada, como se esse próprio final feliz fosse um sonho distante.

A crônica *Quando setembro vier* trata o final feliz de uma maneira que em parte se assemelha ao conto *Mel & Girassóis*. Na construção dessa crônica, Caio utiliza alguns lugares-comuns, como se vê na passagem:

Acordei sem a menor dificuldade, espiei a rua em silêncio, muito limpa, as azaleias vermelhas e brancas todas floridas. Parecia que alguém tinha recém pintado o céu, de tão azul. Respirei fundo. O ar puro da cidade lavava meus pulmões por dentro. Setembro estava chegando enfim. (ABREU, 2006, pág. 37)

Nesse trecho percebe-se algumas particularidades que indicam uma situação de idealização como as flores desabrochando, indicando o início da chegada da primavera (já chegou setembro, mês que marca o começo dessa estação), o céu completamente azul, deposto de nuvens, além do ar puro. Essas descrições demonstram uma completa ausência de meios perturbadores da paz e do bem-estar simples e idealizado.

Essa sensação de que tudo está encaixado no seu devido lugar prossegue ao longo da narrativa: a mesa do café da manhã está posta com uma variedade de ingredientes – “leite e pão frescos, mamão, suco de laranja” (ibidem) – e o jornal está ao lado o esperando para ser folheado. Quando o personagem inicia sua leitura, ele percebe que as notícias indicam uma aparente tranquilidade: “tudo estava em paz, no Nordeste, no Oriente Médio, nas Américas Central, do Norte e do Sul. Na página policial, um debate sobre a espantosa diminuição da criminalidade” (ibidem).

Em seguida, quando liga para o chefe dizendo que irá chegar atrasado, este responde que não precisa ir: “tinham decidido que o meu trabalho era tão bom, mas tão bom que, a partir daquele dia, eu nem precisava mais ir lá. Bastava passar todo fim de mês, para receber o salário que havia sido triplicado” (ibidem).

Como se não bastasse a avalanche de boas notícias, quando o personagem senta-se em frente à máquina de escrever, consegue achar as chaves que brecavam sua escrita e escreve por horas: “comecei a escrever iluminado, possuído a um só tempo por Kafka, Fitzgerald, Clarice e Fante” (ibidem, pág. 38). Note que a ironia do autor se faz presente novamente, já que ele cita em sua maioria escritores marcados por narrativas mais

densas, onde não há qualquer tipo de idealização ou perfeição embutidas em suas escritas.

Para finalizar sua maré de sorte do narrador nesse dia atípico, o telefone toca e a voz do outro lado é aquela que lhe desperta seus mais passionais sentimentos:

uma voz amorosa falou meu nome, uma voz quente repetiu que sentia uma saudade enorme, uma falta insuportável, e que queria voltar, pediu, para irmos às ilhas gregas como tínhamos combinado naquela noite. Se podia voltar, insisti, para sermos felizes juntos. Eu disse que sim, claro que sim (ibidem).

Os passaportes já estavam prontos, assim como as malas, uma limusine já o esperava e ele: “embarquei rumo a”. A história do personagem termina nesses termos, porém a história contada por Caio não se encerra. Num PS, o autor explica os motivos dessa história perfeita e idealizada: “andaram falando que minhas crônicas estavam tristes demais. Aí escrevi esta, pra variar um pouco” (ibidem).

Na sequência, Caio cita uma passagem do filme *A rosa púrpura do Cairo*, de Wood Allen: “encontrei o amor. Ele não é real, mas que se há de fazer? A gente não pode ter tudo na vida”. Esse trecho é elucidativo para se entender o contexto e os reais motivos que o levaram a escrever essa crônica. Ao dizer que encontrou o amor e não é real, ele assume que sua crônica é baseada em considerações idealizadas, as quais na vida real são de difícil concretização. Por outro lado, assume também a ideia de que essas histórias de amor, mesmo que idealizadas e muitas vezes inalcançáveis, são capazes de construir sensações boas: “começo a sorrir, quase imperceptível” (ibidem, pág. 39). Dessa forma, Caio diz implicitamente que o que se pode fazer, o que ele pode fazer na verdade, é contar histórias felizes também e quem sabe ganhar um sentimento apaziguador.

Ao trabalhar as análises de *Mel & Girassóis* e *Quando setembro vier*, nota-se que ambas as narrativas se estruturam em perfis idealizados para contar uma história completamente perfeita e até mesmo utópica, dada o seu alto grau de encaixe. É nítido que em *Mel & Girassóis* a ironia foi a propulsora da narrativa, o que evidencia que a história não deixa de ser uma paródia sobre aquelas que se enquadram em “contos de fadas”.

Já em *Quando setembro vier* não se nota uma ironia tão clara quanto no conto. Nesse texto Caio tenta mostrar um sentimento verdadeiro de otimismo e desilusão. Otimismo porque Caio acredita que são por meio dessas pequenas coisas, pequenas

histórias, que se pode chegar perto da tão almejada felicidade; desilusão porque essa própria consciência demonstra uma visão melancólica sobre a vida e sobre o amor, não crendo que este último possa dar certo, a não ser em histórias ficcionais. Também é possível afirmar que parte das motivações de Caio está relacionada ao pedido de seus leitores por escrever uma história menos triste. Dessa forma, essa concessão aos leitores seria mais uma das exigências que o meio, espaço jornalístico, exige.

Ainda no aspecto onírico e idealizado do amor, mostrando que esse sentimento é inalcançável, ao menos quando pensado de maneira mais poética e passional, a crônica *Por trás da vidraça* é outro bom exemplo de como Caio trabalha esse tema.

A própria narrativa se estrutura baseada na questão do sonho como espaço que permite que os bons acontecimentos se realizem. O autor se utiliza do sonho como se fosse um ambiente capaz de transformar angústia em desejo. Nesse aspecto, vale a pena frisar que o sonho se torna um campo da imaginação, onde tudo é permitido, inclusive que boas coisas se tornem realidade – dentro dos sonhos, é claro.

Entre os artifícios utilizados por Caio está a anáfora “sonhei que você sonhava comigo”. Por meio dessa frase que se repete no início de cada parágrafo, o cronista cria uma atmosfera inconstante e maleável, o que permite deduzir que tanto a personagem central pode estar pensando na outra pessoa como a outra pessoa pode estar pensando na personagem principal, ou até mesmo os dois podem estar sonhando um com o outro. Essa passagem explicita bem essa intenção do autor:

Sonhei que você sonhava comigo. Mais tarde, talvez eu até ficasse confuso, sem saber ao certo se fui eu mesmo quem sonhou que você sonhava comigo, ou ao contrário, foi quem sabe você quem sonhou que eu sonhava com você. Não sei o que seria mais provável. (ibidem, pág. 79)

A falta de lógica dos sonhos é um chamariz que Caio usa para exemplificar sua visão sobre o amor. Ao mesmo tempo, o cronista utilizou o jogo de palavras (sobre quem sonhava com quem) para também criar uma atmosfera completamente ilógica na leitura. A constante repetição desse jogo de palavras torna a ordem da narrativa muitas vezes mutável e complexa, o que faz com que a história possa ser vista de algumas formas distintas: a pessoa pensando na personagem central/narrador, ou a personagem central/narrador pensando na outra pessoa. Assim, fica claro que Caio buscou na forma (estrutura narrativa do texto) confluências com o conteúdo (o sonho, o amor, o pensar

em outra pessoa que se gosta), visto que os dois andam lado a lado no que diz respeito a essa falta de linearidade e lógica.

Sobre essa estrutura ilógica, o próprio Caio explica no texto:

Você sabe, nessa história de sonhos – falo o óbvio –, nunca há muita lógica nem coerência. Além disso, ainda que um de nós dois ou os dois tivéssemos realmente sonhado que um sonhava com o outro, também é pouco provável que falássemos sobre isso. Ou não? (ibidem)

Assim, os sonhos representam a possibilidade do amor. Por outro lado, o cronista também evidencia que o desejo pode ser o motivo dessa busca pelo amor, como mostra a passagem: “então fico ainda mais confuso, porque também não sei se tudo isso não teria sido nem sonho, nem imaginação ou delírio, mas outra viagem chamada desejo. Verdade eu queria muito” (ibidem, pág. 80).

Embora essa narrativa não seja construída baseada numa idealização forçada como no conto *Mel & Girassóis* e na crônica *Quando setembro vier*, visto que não especifica detalhes sobre o relacionamento das personagens, preferindo se referir apenas aos pensamentos acerca de um sonhar ou não com o outro, é inegável que o amor está colocado dentro da imaginação, como se fosse algo distante da realidade. O trecho final deixa claro essa afirmação: “Sonhei que você sonhava comigo. Ou foi o contrário? Seja como for, pouco importa: não me desperte, por favor, não te desperto” (ibidem, pág. 81).

Ao dizer que não quer ser acordada do sonho, a personagem central deixa claro que essa sensação (de um ter sonhado com o outro ou vice-versa) que a toma é boa e lhe faz bem. Assim, esse amor que se forma apenas no sonho, ou no desejo, adquire outro *status*, uma vez que a personagem tem consciência da distância entre o plano idealizado e o plano real, visto que pede para não ser acordada do sonho. É possível afirmar que o amor nessa crônica está em parte mais acessível à realidade, já que a personagem, ao possuir consciência dessa distância que envolve os dois planos, pode distinguir o que é ilusório e o que é palpável. Porém é preciso ponderar que o amor não se concretiza no plano real, apesar dessa consciência da personagem.

Esse lado mais sereno, sobre a dificuldade do amor dar certo, que fica evidenciado ao final de *Por trás da vidraça*, também se faz presente na crônica *Pequenas epifanias*.

Esse texto parte do pressuposto de que Deus, uma entidade superior, enviou ao narrador/personagem central uma possibilidade de amor. Segundo o narrador: “antes que eu pudesse me assustar e, depois do susto, hesitar entre ir ou não ir, querer ou não querer – eu já estava lá dentro. E estar dentro daquilo era bom” (ibidem, pág. 21). Esse trecho já mostra uma visão distinta de amor. Diferentemente da idealização de *Mel & Girassóis*, *Por trás da Vidraça* e *Quando Setembro Vier*, o amor aqui está mais palpável, mais próximo da realidade, embora o próprio narrador advirta que não aconteceu nada além de “dois ou três almoços, uns silêncios” (ibidem).

Na sequência da narrativa, o que se vê também é uma visão positiva sobre o amor, mostrando o seu lado bom, distante dos dissabores da desilusão e da melancolia:

Por trás do que acontecia, eu redescobria magias sem susto algum. E de repente me sentia protegido, você sabe como: a vida toda, esses pedacinhos desconexos, se armavam de outro jeito, fazendo sentido. Nada de mau me aconteceria, tinha certeza, enquanto estivesse dentro do campo magnético daquela outra pessoa. (ibidem)

Ao mostrar o lado bom do amor, o narrador se vê numa encruzilhada quando se lembra de um conto de Clarice Lispector, o qual fala do encontro entre uma menina ruiva, sentada num degrau às três da tarde, com um cão basset também ruivo, que passa acorrentado. O cachorro para, os dois se olham e nada acontece. A dona do cachorro o puxa e ele vai embora. Essa história faz com que o narrador pense nessa possibilidade de amor: e se não der certo? E toda a aura de desilusão que permeia os contos que tratam do amor na obra de Caio volta: “seria preciso forjar climas, insinuar convites, servir vinhos, acender velas, fazer caras. Para talvez ouvir não” (ibidem, pág. 22).

Contudo, como uma epifania, o narrador se lembrou de uma frase de um amigo e isso mudou seu sentimento para com a possibilidade do amor. Tirou o receio de o relacionamento não dar certo e instigou-o a aproveitar o que o amor oferece de bom: “era isso – aquela outra vida, inesperadamente misturada à minha, olhando a minha opaca vida com os mesmos olhos atentos com que eu a olhava: uma pequena epifania” (ibidem).

A partir dessa epifania – ver que a outra pessoa também sente as mesmas coisas que ele, e, portanto, se entregar a esse sentimento não é uma simples loucura –, a personagem central mostra uma visão distinta sobre o amor. Ele se lembra da poeira e da distância – coisas que o deixam longe da outra pessoa e que, afinal, o deixariam

infeliz –, mas prefere guardar a “memória de qualquer coisa macia que tem me alimentado nesses dias seguintes de ausência e fome” (ibidem).

A narrativa não deixa pistas se o narrador fica com a outra pessoa, mas Caio revela um final diferente, onde não importa se a personagem concretiza sua história e seus objetivos, pois o importante é evidenciar a mudança de pensamento dele.

Atrás das janelas, retomo esse momento de mel e sangue que Deus colocou tão rápido, e com tanta delicadeza, frente aos meus olhos há tanto tempo incapazes de ver: uma possibilidade de amor. Curvo a cabeça, agradecido. E se estendo a mão, no meio da poeira dentro de mim, posso tocar também em outra coisa. Essa pequena epifania. Com corpo e face. Que reponho devagar, traço a traço, quando estou só e tenho medo. Sorrio, então. E quase paro de sentir fome. (ibidem, pág. 22-23, grifos nossos)

Nessa passagem é relevante notar que o personagem consegue olhar para as coisas boas que o amor traz ao invés de apenas observar seus efeitos colaterais. Esse bem que a possibilidade de amor pode trazer também faz com que ele sorria e quase não sinta fome, deixando subtendido que isso é capaz de fazê-lo feliz.

Em *Pequenas epifanias*, o amor não é colocado como inalcançável e idealizado, embora também não fique claro que ele se concretize ou não. Esse final por si só já mostra uma visão distinta da encontrada em grande parte dos outros finais felizes de Caio, porque nos demais casos a ironia, a idealização e a imaginação são formas de desacreditar esse sentimento, como se o amor nunca fosse se concretizar sem deixar o seu lado ruim – a separação, a saudade, a distância, o descaso, etc. E é justamente o lado ruim que na maioria das vezes foi focado pelo autor, o que mostra uma visão pessimista e melancólica sobre as relações amorosas. A crônica *Pequenas epifanias*, mais do que as outras obras analisadas aqui, apresenta o que mais próximo Caio pretendeu definir como final feliz para uma relação, já que não há idealização, imaginação ou ironia ao tratar o tema.

3.2.1.2 O sentimento de ausência da pessoa amada

O sentimento de ausência da pessoa amada é um tema recorrente na obra ficcional de Caio, servindo muitas vezes de mote para suas histórias recheadas de melancolia e fases depressivas. A passagem do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, embora pequena, mostra como essa ausência se dá em muitos casos:

Virei a chave, comecei a abrir a porta. Embaixo dela, no chão, havia uma carta, o envelope debruado de verde e amarelo. Podia ser, tive saudade, esperança e duvidei, podia ser de Pedro. Fiquei ansioso em pegá-la, mas Jandira não parava de falar, querendo saber tudo sobre o tal emprego. (ABREU, 1990, pág. 39)

Dessa forma, esse trabalho julga importante verificar como se revela a ausência da pessoa amada tanto em sua produção ficcional como em suas crônicas.

Como corpus desse tópico foram selecionados a crônica *Carta anônima* e o conto *Sem Ana, blues*, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Tais escolhas se dão justamente por representarem diferentes visões sobre a ausência. De um lado a melancolia e a depressão agindo sobre o personagem de *Sem Ana, blues*; do outro uma nostalgia positiva, até mesmo cativante, se apoderando do narrador de *Carta anônima*.

O sentimento de ausência foi um fator marcante ao longo da vida pessoal de Caio.

Uma coisa era certa: quando Caio se jogava de cabeça numa relação, a probabilidade de ela dar certo era quase nula, e só por isso ele se jogava. Sua vocação para o amor era tão grande quanto para o desamor, e ao final de todas as tentativas ele se sentia ainda mais incompleto e infeliz. (DIPP, 2009, pág. 144)

Em *Sem Ana, blues*, o amor terá um papel de suma importância, já que será o fio condutor dessa história, que narra como o personagem central (narrador em primeira pessoa) lidou com a dor da separação, quando Ana, a mulher que amava, o deixou. O conto busca mostrar como essa ausência é um fator preponderante no interior do personagem. O trecho inicial da narrativa é um forte indício da angústia que essa separação causou:

Quando Ana me deixou – essa frase ficou na minha cabeça, de dois jeitos – e depois que Ana me deixou. Sei que não é exatamente uma frase, só um começo de frase, mas foi o que ficou na minha cabeça. Eu pensava assim: *quando Ana me deixou* – e essa não-continuação era a única espécie de continuação que vinha. Entre aquele *quando* e aquele *depois*, não havia nada mais na minha cabeça nem na minha vida além do espaço em branco deixado pela ausência de Ana. (ABREU, 1988, pág. 41)

Note que a passagem evidencia que a vida do personagem está estagnada justamente desde o momento em que Ana o deixou. O autor se utiliza de um artifício temporal – jogo entre o passado e o presente – para mostrar essa incapacidade de seguir adiante com a vida. Entre o *momento-quando* (o passado, o momento em que a relação

acabou) e o *momento-depois* (o presente, os instantes que se seguem após o final da relação) não há continuidade alguma, visto que o único acontecimento é permanecer na *não-continuação*. A sequência da vida do personagem se dá justamente na *não-sequência*, como se ele estivesse abdicando de dar prosseguimento na sua rotina e não lhe restasse outra alternativa que não fosse manter-se com os pés fincados nessa desilusão amorosa.

O *momento-quando* é descrito por Caio:

Eu fiquei muito tempo parado na sala do apartamento, o último bilhete de Ana nas mãos, olhando pela janela os vermelhos e os dourados do céu. E lembro que pensei agora o telefone vai tocar, e o telefone não tocou, e depois de algum tempo em que o telefone não tocou, e podia ser Lucinha da agência ou Paulo do cineclube ou Nelson de Paris ou minha mãe do Sul, convidando para jantar, para cheirar pó, para ver Nastassia Kinski nua (...) então pensei agora a campainha vai tocar. Podia ser o porteiro entregando alguma correspondência, a vizinha de cima à procura da gata persa que costumava fugir pela escada (...) Mas a campainha não tocou, e eu continuei por muito tempo sem salvação parado ali no centro da sala que começava a ficar azulada pela noite. (ibidem, pág. 42)

Esse trecho é uma referência à paralisação que sua vida sofre quando Ana o deixa: o telefone e a campainha não tocam, nada de relevante acontece. Sobre o *momento-quando*, o narrador ainda prossegue: “não acontece nada dentro dele, somente a ausência de Ana, igual a uma bolha de sabão redonda, luminosa, suspensa no ar” (ibidem). E dentro da bolha está o personagem também suspenso na sala do apartamento, como se a ausência tivesse se tornado presença constante e intermitente na vida dele e ocupasse o espaço de dentro das bolhas, aprisionando-o.

Como forma de suportar a ausência de Ana, o personagem corre para a bebida: “sem água nem limão ou suco de laranja, vodca pura, transparente, meio viscosa, durante as noites em que chegava em casa e, sem Ana, sentava no sofá para beber no último copo de cristal que sobrara de uma briga” (ibidem, pág. 42-43).

A partir disso, o narrador fala sobre os gostos de vodca, café, lágrima e vômito, os quais são metáforas para demonstrar seu estado físico e psicológico. A vodca é colocada como uma fuga para tentar suportar a ausência de Ana. O café permeia a ressaca do dia seguinte e as tardes no trabalho, onde o tempo não passa. As lágrimas são a completa desilusão dos momentos em que a lembrança de Ana está mais viva, em geral quando ele está no quarto de sua casa. O vômito é o gosto que o lembra do fim da linha, o fundo do poço.

De tanto o personagem estar em contato com esses gostos, ele percebe que chega um momento em que eles têm de desaparecer, assim como a lembrança de Ana.

Mande para a lavanderia os lençóis verde-clarinhos que ainda guardavam o cheiro de Ana (...) mudei os móveis de lugar, comprei um Kutka e um Gregório, um forno microondas, fitas virgens de vídeo, duas dúzias de copos de cristal, e comecei a trazer outras mulheres para casa. Mulheres que não eram Ana, mulheres que jamais poderiam ser Ana, mulheres que não tinham nem nada teriam a ver com Ana. (ibidem, pág. 44)

A passagem mostra o personagem tentando prosseguir com a vida, eliminar os objetos que lembram Ana, buscar mulheres completamente distintas de Ana. Porém logo em seguida, Caio mostra que essa tentativa de se recuperar de um grande amor não é fácil:

Eu acho que já vim aqui uma vez, alguma dizia, e eu falava não lembro, pode ser, esperando que tirasse a roupa enquanto eu bebia um pouco mais para depois tentar entrar nela, mas meu pau quase nunca obedecia, então eu afundava a cabeça nos seus peitos e choramingava babando sabe, depois que Ana me deixou eu nunca mais, e mesmo quando meu pau finalmente obedecia, depois que eu conseguia gozar seco ardido dentro dela, me enxugar com alguma toalha e expulsá-la com um cheque cinco estrelas, sem cruzar – então eu me jogava de bruços na cama e pedia perdão a Ana por traí-la assim, com aquelas vagabundas. (ibidem, pág. 45)

Mesmo depois de tomar consciência de que precisa seguir em frente com sua vida, o personagem não consegue se ver livre de Ana, surgem remorsos inexplicáveis (trair Ana, sendo que ela o deixou) que reforçam a natureza irracional desse sentimento que o atormenta e que não permite que prossiga com o rumo natural das coisas.

Como forma de tentar se livrar da presença de Ana, o personagem apela para todo e qualquer tipo de ajuda espiritual e psicológica:

Veio o ciclo das anunciações, do I Ching, dos búzios, cartas de Tarot, pêndulos, vidências, números e axés – e ela volta, garantiam, mas ela não voltava – e o ciclo das terapias de grupo, dos psicodramas, sonhos junguianos, workshops transacionais, e veio ainda o ciclo da humildade, com promessas a Santo Antônio, velas de sete dias, novenas de Santa Rita. (ibidem)

Após a procura espiritual, o personagem volta a se cuidar e a viver novamente, passa finais de semana em Búzios, faz academia e com o passar do tempo descobre que sobreviveu a esse infortúnio que foi a ausência de Ana. Ele se descobre “sedutor com aquele charme todo especial de homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-

grande-amor-perdido, embora tenha a delicadeza de jamais tocar no assunto” (ABREU, 1988, pág. 46).

Com isso, o leitor imagina que o conto se dá por encerrado, que a *mensagem* a ser passada com a história sobre a ausência de Ana é que um dia as coisas se apagam, por mais sofridas que elas tenham sido, mas Caio surpreende:

Sempre tenho a estranha sensação, embora tudo tenha mudado e eu esteja muito bem agora, de que este dia ainda continua o mesmo, como um relógio enguiçado preso no mesmo momento – aquele. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era o nosso, com o último bilhete dela nas mãos. (ibidem, pág. 46-47)

Assim, fica claro que o autor atenta para o fato de que existem amores e sentimentos, que mesmo depois de muito tempo, são capazes de atormentar com lembranças que ainda deixam marcas dolorosas. Dessa forma, a ausência de Ana ao final do relato é uma ausência invisível, que não se mostra presente na maior parte do tempo, mas que ainda está ali, pronta a angustiar nos dias de carência ou solidão.

Ao final da narrativa, o autor revela que já se passou certo tempo desde que o relacionamento acabou e, portanto, todas as coisas que contou são também antigas. Essa revelação reforça que o importante para o personagem é o *momento-presente*, no qual ele está narrando suas memórias que vieram lhe atormentar mais uma vez.

Em *Sem Ana, blues*, a ausência é constante, não desaparece, embora se abrande em determinadas situações. A ausência é também uma demonstração do caráter melancólico e pessimista com que Caio aborda o amor e a saudade nesse conto.

Já a crônica *Carta anônima* apresenta uma visão completamente oposta sobre a ausência da pessoa amada. A abordagem utilizada por Caio apresenta características mais positivas e menos melancólicas.

O início da crônica aponta para uma ausência que é sentida pela personagem, mas não asfixiante e angustiante, a ponto da sua vida estar condicionada a ela, como se viu em *Sem Ana, blues*.

Tenho trabalhado tanto, mas penso sempre em você. Mais de tardezinha que de manhã, mais naqueles dias que parecem poeira assentada aos poucos, e com mais força enquanto a noite avança. Não são pensamentos escuros, embora noturnos. Tão transparente que até parecem de vidro, vidro tão fino que, quando penso mais forte, parece que vai ficar assim clack! (ABREU, 2006, pág. 88)

O narrador afirma que não se tratam de pensamentos escuros, ou seja, fogem da aura melancólica, como se a escuridão representasse a tristeza. Nesse aspecto Caio utiliza o vidro como contraponto à tristeza. Assim, a comparação com o vidro, que é transparente e que permite à luz passar por ele sem grandes problemas, pretende dizer que não é um obstáculo pensar na pessoa amada, mas sim que se trata de um sentimento bom, acalentador.

Sobre os vidros (os pensamentos na outra pessoa), o narrador conta:

Brilham na palma da minha mão. Num deles, tem uma borboleta de asa rasgada, também tem uma ilha. Não, não: acho que a ilha mora num caminho só dela. Noutro, um punhal de jade. Coisas assim, algumas ferem, mesmo essas são sempre bonitas. Parecem filme, livro, quadro. Não doem porque não ameaçam. Nada que eu penso de você ameaça. Durmo cedo, nunca quebra. (ibidem)

Por meio da passagem é possível notar que Caio pretende mostrar a dualidade de seus pensamentos como forma de representar que esse sentimento que move o personagem – o amor – também apresenta esse caráter. O narrador pensa em borboletas, geralmente animais coloridos e que se movem livremente pelos ares, mas a borboleta em que ele pensa não tem asas, já que essas estão rasgadas. Da mesma forma pensa num punhal de jade: um instrumento que pode agredir e ferir, mas ao mesmo tempo ele é feito de jade, uma pedra ornamental que possui algumas variações de cores. Esses exemplos servem para mostrar que o autor pretende caracterizar a ausência como uma sensação que também apresenta particularidades benéficas e não apenas tormentos: “abandonado no meio do deserto como um santo que Deus largou em plena penitência” (ABREU, 1988, pág. 44).

Outro ponto a se destacar nessa passagem é que o personagem consegue assumir funções e ações (no caso o trabalho) que conseguem amenizar a ausência da pessoa amada. Não há mais a *não-continuidade* presente em *Sem Ana, blues*, já que o personagem se move, continua sua rotina, faz seus afazeres.

Para reiterar como o personagem vê a ausência da pessoa amada em sua vida:

Quando não encontro lugar para sentar, o que é mais frequente e me deixava irritado, agora não, descobri um jeito engraçado de mesmo assim, continuar pensando em você. Me seguro naquela barra de ferro, olho através das janelas que, nessa posição, só deixam ver metade do corpo das pessoas pelas calçadas, e procuro nos pés delas aqueles que poderiam ser os seus. (*A teus pés, lembro.*) (ABREU, 2006, pág. 88-89)

A passagem também revela que o personagem ainda deseja a outra pessoa, já que a procura das formas mais improváveis, como no trajeto do ônibus enquanto vai ao trabalho.

O próprio narrador caracteriza esses pensamentos como bons e bobos, além de explicar que ele mesmo assume um lado mais romântico e meloso para com o amor: “a gente tem muito medo de parecer ridículos melosos piegas bregas românticos pueris banais. Mas no que eu penso, penso também que somos mesmo meio tudo isso, não tem jeito” (ibidem, pág. 89).

Outra particularidade sobre os pensamentos do personagem na pessoa amada é seu aspecto de idealização e perfeição: “no meu pensamento, você nunca me critica por eu ser um pouco tolo, meio melodramático, e penso então tule nuvem castelo seda perfume brisa turquesa vime” (ibidem).

No parágrafo final da crônica, o narrador revela quantos dias sem ver a outra pessoa já se passaram: três mil. Essa informação serve para fazer outro contraponto com o conto *Sem Ana, blues*. Se no conto o tempo não consegue apagar as dores que essa ausência causa, mesmo o próprio personagem tendo consciência de que já superou o término do relacionamento com Ana, na crônica o tempo conseguiu modificar esse aspecto. O passar dos dias permitiu que o personagem guardasse uma imagem positiva, até mesmo carinhosa e romântica, sobre a pessoa amada, não há amargura nessas lembranças, pelo contrário, existe algo próximo de um sentimento de bem-estar: “sei que é meio idiota, mas gosto de pensar desse jeito, e se estou em pé no ônibus solto um pouco as mãos daquela barra de ferro para meu corpo balançar como se estivesse a bordo de um navio ou de você. Fecho os olhos, faz tanto bem, você não sabe” (ibidem, pág. 90).

Em seguida, o narrador afirma que chora algumas vezes antes de dormir pensando na pessoa amada, mas conta também que vezenuando até sorri e fica passando a ponta do dedo no lóbulo da orelha dela e repete que a ama e deseja que durma com os anjos. Esse trecho sintetiza bem a aura mais positiva que toma conta dessa crônica, e que se mostra divergente da adotada no conto *Sem Ana, blues*.

4 A vida pautando a obra

Ao longo da leitura das crônicas de *Pequenas Epifanias* verificou-se uma forte presença de textos em que a vida pessoal de Caio, sobretudo os meandros provenientes da aids, doença que enfraqueceu seu organismo ocasionando sua morte em 1996, tem enorme relevância. O conteúdo dessas crônicas – escritas já no final de sua vida, quando o vírus HIV dava claros sinais de sua presença no organismo do autor, provocando febres, tosse e infecções – tiveram uma relação fortemente arraigada a esses problemas de saúde causados pela doença. Dessa forma, esse conjunto de textos foi agrupado e chamado nesse trabalho de crônicas dramáticas, nas quais o aparecimento da aids e de sintomas provenientes dela, seja no aspecto físico, seja no emocional, têm relevância na construção do texto.

Assim, essa parte do trabalho se notará por analisar as crônicas de Caio sob a ótica da autoficção de Serge Doubrovsky (2007), na qual a vida pessoal é parte integrante de sua obra. Nesse trecho da análise também será evidenciada a mudança de postura de Caio depois que descobriu ser portador do vírus. A sua natureza mais pessimista cedeu lugar a uma visão mais positiva sobre a vida, o que ficou facilmente perceptível ao longo de seus textos.

Nesse trecho da análise ainda será verificado como a metáfora da sobrevivência do jardim foi utilizada ativamente pelo autor, a fim de relacionar sua nova condição de saúde com a prática da jardinagem.

4.1 Escreve o que vive?

Não são poucos os exemplos de autores que utilizaram acontecimentos da sua própria vida para construir narrativas, não necessariamente seguindo à risca todos os fatos ocorridos. Um dos vários exemplos que poderiam ser escolhidos é o colombiano Gabriel García Márquez. Chichorro (2006, pág. 8) analisa sobre a ótica dos elementos da memória, como se deu a relação entre o produzido ficcionalmente pelo autor e suas lembranças de vida, que aparecem em *Vivir para contarla*, sua autobiografia. Para tanto, Chichorro utilizou o elemento da memória da casa materna na infância, tratando de “identificar a relação que as personagens estabeleceram com ela” (ibidem, pág. 126).

Os relatos mostraram-se rentáveis a partir de uma característica que perpassou (e perpassa) os relatos autobiográficos: a memória. As relações entre as casas e as personagens analisadas nos relatos ficcionais de García Márquez mostraram-se perpassadas pela memória. Ainda que de maneira diferente, eram evocadas lembranças a partir desse lugar. (ibidem)

Sobre a vida pessoal ser parte constituinte da obra ficcional, Candido esclarece:

Se cada livro pode dar lugar a um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra, em conjunto, nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação. (CANDIDO, 1992, pág. 49)

Ainda sobre o caráter biográfico que cada artista impõe, em menor ou maior escala, à sua obra ficcional, Candido afirma que os autores não conseguem pôr-se em contato com a vida sem recriá-la.

Mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia. Na mentirada das *Confissões* de Rousseau, percebemos essa ossatura que não nos deixa confundi-la com um romance. Percebemos, sobretudo, o tom de crônica, a divisão temática do tempo. (ibidem, pág. 50)

Candido prossegue sua argumentação utilizando o exemplo de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere*:

Como escritor, era compelido por força invencível a registrar os frutos da observação segundo os princípios da verdade. Apesar de toda a severidade para com a própria obra e o pavor vaidoso de lançá-la à publicidade, não pode deixar de escrever, estilizar, ou mais tarde, registrar o que via. No tremendo porão do navio, na cela, na colônia correccional, quando o horror ou o tédio da situação o levavam ao jejum, à repulsa pelo mundo, vai anotando a sua experiência febrilmente, sem pudor, desconfiança, tornando-o um “servidor da vida”, no sentido de que esta o estimulava e perturbava, nele e fora dele, obrigando-o a lhe dar categoria de arte. (ibidem, pág. 58)

O tom confessional que Candido aplica à obra de Graciliano também está contido na escrita do autor gaúcho. Barbosa (2009, pág. 17) analisou os livros ficcionais do autor gaúcho baseando-se na “leitura da obra de Caio F. especialmente pelo recorte da ‘autoficção’ e, em certa medida, da ‘autobiografia’”. Para o teórico, a obra de Caio deve ser compreendida e analisada a partir do seu processo de escrita e de ficcionalização de sua própria realidade, de sua própria experiência, para não se tornar

um mero dado ficcional presente em seus textos, a fim de responder questões e curiosidades biográficas. A visão de Barbosa vai ao encontro da de Maingueneau:

O ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre “a vida” e “a obra”. Trata-se de fato de uma atividade inscrita na existência, como qualquer outra, mas que também se encontra na órbita de uma obra, na medida daquilo que assim a fez nascer. (apud BARBOSA, 2009, pág. 17)

Para Barbosa o caráter “autoficcional” da obra literária de Caio parece ter sido uma via de mão única para ele, no sentido de que somente, assim, ele poderia efetivamente trabalhar sua vivência, mas sempre do ponto de vista da recriação linguística ou mesmo da reelaboração de vida e de suas experiências com a sua produção literária.

Segundo Pedro Paulo de Sena Madureira, amigo e editor de alguns livros de Caio, a vida do autor estava fortemente atrelada à sua obra:

As pessoas ainda não se deram conta de que Caio *era* o seu texto, no sentido cartesiano da palavra. Escrevia em cima de uma experiência de vida riquíssima, que quando ele não tinha, ia buscar (...) Ele viveu cada um de seus livros e tinha uma crença básica, quase religiosa, na literatura. Vivenciou sua obra da forma mais subjetiva possível, como ator do seu texto. Fazia parte de seu processo criativo encarnar os personagens antes de escrevê-los. (apud DIPPEL, 2009, pág. 441, grifos do autor)

Segundo Barbosa (2009, pág. 121), Caio jamais deixou de transferir fatos da sua vida para sua ficção. De acordo com Callegari (2008, pág. 84), suas experiências, principalmente as amorosas, serviam de alavanca para sua escrita: “sofrendo bastante, vivendo e sangrando e amando, Caio teria vivência para escrever. Teria assunto. O mito do artista sofredor parecia calar fundo no coração do escritor”.

Barbosa (2009, pág. 188) acredita que a opção de Caio em utilizar aspectos da sua vida para formarem parte do corpo de suas narrativas foi uma escolha autônoma, já que ele não se deu conta dessa temática autoficcional, quando ela surgiu no início da década de 70. Segundo ele, as motivações do escritor gaúcho estão atreladas a sua busca por um texto autoral e suas mobilizações internas, da mesma forma que ocorre nos textos de Clarice Lispector, poderosa influência no início da carreira de Caio:

Assim como para Clarice essa característica de sua escrita parece ter sido forjada por um movimento interno e necessário à sua criação, o mesmo pode ser pensado em relação a Caio Fernando Abreu, especialmente quando se

considera que a busca de Caio por um texto autoral ou mesmo por uma dicção própria se pautava antes por uma necessidade de, pela literatura, se criar um espelho no qual pudesse se ver refletido por inteiro, com suas dúvidas, suas diferenças, suas buscas internas, seu “idioma pessoal”, como muito claramente se pode apreender já do personagem Maurício de seu primeiro livro escrito, o romance *Limite Branco*, quando ainda vivia em Santiago do Boqueirão, portanto ainda um jovem de apenas quatorze anos de idade. E essa verve de escritor já despontara até mesmo antes, na composição da primeira novela “A maldição dos Saint-Marie”, escrita aos treze para um concurso de romances no ginásio em Santiago. (ibidem)

Para Barbosa, a questão da literatura como “meio e modo de vida” parecia ser para Caio uma verdade intransponível. Sobre a crença de Caio no poder da literatura, Barbosa afirma:

Não um poder absoluto, não um poder ostensivo e dominante, mas um poder que aos poucos, sorrateiramente, vai mostrando ao homem o que ele foi, é ou que ele pode vir a ser, um poder subversivo por certo, corrosivo e transformador, razão pela qual certamente a literatura tem sido nos nossos dias estrategicamente banida dos currículos, das escolas, da vida do homem. (ibidem, pág. 384)

4.2 Autoficção de Doubrovsky

A fim de ancorar o estudo sobre as crônicas dramáticas de Caio, as quais estarão em íntimo contato com a vida pessoal do autor, este trabalho utilizará o conceito de autoficção de Serge Doubrovsky. Figueiredo explica como se deu a criação do respectivo termo:

Em 1977, Serge Doubrovsky, sentindo-se desafiado por Lejeune (1975, p. 31), que se perguntava se seria possível haver um romance com o nome próprio do autor, já que nenhum lhe vinha ao espírito, decidiu escrever um romance sobre si próprio. Assim ele criou o neologismo de *autofiction* para qualificar seu livro *Fils*. (FIGUEIREDO, 2007, pág. 2)

Segundo o teórico francês a principal característica da autoficção é a identidade de nome entre o autor, o narrador e o personagem. Para Doubrovsky, na autoficção “é preciso chamar-se a si mesmo pelo seu próprio nome, pagar, se assim posso dizer, com sua própria *pessoa*, e não relegar-se a um personagem fictício” (apud BARBOSA, 2009, pág. 171, grifos do autor). Dessa forma, o teórico acredita que o homonimato entre personagem, autor e narrador é uma condição essencial para a definição da autoficção.

No entanto, o homonimato entre esses três indivíduos, que formam na verdade apenas um ser, não implica necessariamente que sejam recriados de maneira precisa os acontecimentos da realidade, não há uma busca assumida pela verdade.

Para Moraes e Azzi (2008, pág. 5), a autoficção “é definida como uma ficcionalização de si mesmo, num encontro paradoxal entre o protocolo nominal de identidade característico da autobiografia (tripla identidade) e o protocolo ficcional, marca do romance”.

As experiências do autor servem de arcabouço para a narrativa, mas não se trata necessariamente de uma condição essencial. Doubrovsky afirma que a autoficção é:

Uma outra maneira de se apreender. A partir de experiências vividas, de fato vividas, trata-se de escrever um texto. Somente o primado do texto é o que conta. Entra naturalmente uma parte de desejo autobiográfico, mas o desejo é sobretudo de criar um texto atraente ao leitor, um texto que se leia como um *romance*, e não como uma recapitulação *histórica* (...) A auto-representação não é aqui uma forma de se autodesculpar. Ela busca capturar (cativar?) a imaginação, a sensibilidade do leitor, para obter sua identificação com o personagem-autor, uma fascinada participação em sua vida. (apud BARBOSA, 2009, pág. 171)

Portanto, o próprio Doubrovsky admite que o essencial não é o pacto com a verdade, embora afirme que se trata de uma construção textual oriunda a partir de experiências vividas. O crítico literário e escritor “concebe a autoficção como uma criação essencialmente literária pelo ‘primado do texto’, ainda que pautada por fatos vividos (BARBOSA, 2009, pág. 171). Assim, essa colocação vai ao encontro da ideia da autoficção ser uma ficcionalização do sujeito, uma ficcionalização de si próprio. Figueiredo (2007) afirma:

Doubrovsky lembra que quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. Já na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance. (FIGUEIREDO, 2007, pág. 59)

Outro ponto importante da autoficção é o seu contato próximo com o leitor. Segundo Barbosa,

Na autoficção, ao contrário da autobiografia³, o leitor está presente não apenas como um provável “verificador” do fato histórico/verdade narrados, mas sim como um “participante” da própria vida e experiência do autor, também pela dupla demanda do texto autoficcional que ora propõe uma verificação de verdade que se imiscui na leitura (a ideia da debreagem referida por Lejeune), ora uma necessidade de reconhecimento de uma verossimilhança (a desembreagem) que o obriga a aceitar os fatos e por meio deles também se ver, como num espelho, e se inserir no texto lido. (BARBOSA, 2009, pág. 168-169)

Assim, verifica-se que o leitor passa a ter um papel bastante ativo e participativo, já que ele não é apenas um verificador da “verdade” contida na narrativa. O leitor não debruça sua atenção no texto para apontar dados corretos ou incorretos, mas sente-se como parte integrante da história, analisando criticamente a escrita. Para Barbosa (2009, pág. 169), “na autoficção, a postura mesma de um leitor de romance (por que não, uma espécie de bovarismo?) incita-o a se sentir participante do que lê”. Dessa maneira, o autor quer “infectar” seu leitor, deixando nele seus traços. De acordo com Barbosa, Doubrovsky não tem por finalidade contar sua vida, mas sim partilhar experiências com o leitor. O trecho de Doubrovsky evidencia essa posição:

O objetivo da minha escrita é ainda mais perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita seja não, como pretendia Rousseau, uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual devo me apresentar com meu livro – mas uma força de partilha; quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa partilhar comigo o que pude viver. Esse é o ponto central de meu trabalho de escrita. Para mim, a literatura é fundamentalmente existencial. Já disse em algum lugar, não me lembro onde, que escrevo para morrer menos. (apud BARBOSA, 2009, pág. 172)

No ensaio “Lês Points sur lês ‘i’” (“Os pingos nos ‘is’”)⁴, de 2007, Doubrovsky reconhece que a autoficção se organiza num novo modo de conceber as relações do homem para consigo mesmo, muito em virtude dos contornos da pós-modernidade, em

³ A autobiografia é um termo cunhado por Philippe Lejeune em 1975 no livro “O Pacto autobiográfico” (Editora UFMG, 2008). De acordo com o teórico francês, a autobiografia é caracterizada pela identidade entre autor, narrador e personagem proposta pelo seu pacto autobiográfico estabelecido com o leitor. O pacto autobiográfico seria uma espécie de admissão de que o livro representa uma narrativa autobiográfica. Assim, o autor de antemão já indica ao leitor que se trata de um relato baseado na sua própria vida. Lejeune ainda afirmará que a autobiografia é principalmente uma narrativa com perspectiva retrospectiva, cujo assunto tratado é a vida individual. A condição de homônimo entre autor, narrador e personagem foi utilizada por Doubrovsky para construir seu conceito de autoficção.

⁴ Nesse estudo, Doubrovsky vai referendar as descobertas referentes à autoficção que já aparecia no seu romance *Fils*, assim como vai ratificar as pontuações do estudo genético de Isabelle Grell (“Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter l’écriture autofiction” de 2007) feito sobre o seu livro. No estudo de Grell, a autora irá estabelecer a obra de Doubrovsky como um divisor de águas para o estudo da autoficção.

detrimento de uma concepção mais histórica e clássica. De acordo com Barbosa (2009, pág. 173), a autoficção de Doubrovsky se insere “num contexto moderno em que a ideia de ‘centro’ foi abolida ou superada pela fragmentação do homem diante de sua história e de seu novo mundo”. Dessa maneira, para o escritor francês a autoficção seria uma espécie de “autobiografia pós-moderna”, já que o mais importante passou a ser a forma em que a história será contada, com suas técnicas de romance, e não a própria história em si. Segundo Philippe Vilain⁵,

São narrativas cuja sintaxe, pontuação e continuidade discursiva são abaladas para se adaptar ao ritmo do pensamento ou da memória. Trata-se, então, de uma maneira nova de apreender os fatos e as experiências vividas, na medida em que não se acredita mais em uma verdade única e um discurso coerente, mas em “uma reconstrução arbitrária e literária dos fragmentos esparsos de memória”. (apud BAHIENSE, 2010, pág. 2)

Outro artifício da autoficção consiste nas narrativas contadas no tempo presente e não no passado, como habitualmente ocorre com as autobiografias. Essa característica torna o texto mais envolvente, além de aproximar o leitor da história contada.

Também deve ser evidenciada a linguagem utilizada na autoficção. De acordo com Doubrovsky, os textos apresentam espaços brancos que interrompem a continuidade discursiva, o que demonstra que a sintaxe tradicional não é mais possível. Desse modo, a escrita autoficcional não se fixa no campo da narrativa do desenrolar de fatos, preferindo deformá-los, reformá-los (apud FIGUEIREDO, 2007, pág. 57). Essa particularidade confere ao texto autoficcional uma proximidade cada vez maior dos expedientes literários.

4.3 A mudança positiva

Caio sempre esteve envolto de uma aura pessimista e depressiva. Quem conviveu com ele atesta isso sem maiores dúvidas. A amiga e biógrafa Paula Dipp relembra várias passagens, uma delas aconteceu com a amiga de Caio, Cida Moreira, que foi vizinha do autor:

Ele decidiu dormir uma semana inteira: ingeriu alguns comprimidos, apagou durante dois dias, acordou, tomou um bom chocolate quente com mais comprimidos e dormiu de novo. Resultado: hibernou durante cinco dias e

⁵ O crítico francês entrevistou Doubrovsky acerca do conceito da autoficção e posteriormente publicou a entrevista em seu livro *Défense de Narcisse* em 2005.

acordou mais magro e mais feliz. Ele era assim mesmo, tinha crises, todo mundo que conviveu com ele se lembra disso. (DIPP, 2009, pág. 142)

Por meio de cartas, a amigos e parentes, Caio sempre deixou à mostra parte de suas insatisfações consigo mesmo, seus temores e receios. Segundo Dipp (2009, pág. 142), “até na casa dos pais, em Porto Alegre, onde supostamente deveria se sentir mais à vontade, ele também passava mal”. Em carta aos pais, ele revela:

Querida mãe, querido pai: não sei mais conviver com as pessoas. Tenho medo de uma casa cheia de pais e irmão e sobrinhos e cunhados e cunhadas. Tenho vivido tão só durante tantos – quase 40 – anos. Devo estar acostumado... Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. (apud DIPP, 2009, pág. 142)

Por meio desse trecho fica evidente o lado depressivo de Caio, que estava sempre em processo de fuga para a sua solidão, que em parte era almejada por si próprio. De acordo com Callegari (2008, pág. 37-38), “durante toda a vida, o humor de Caio oscilava entre picos de euforia e fundos-do-poço de melancolias insuportáveis. Nessas ocasiões, ele podia se recusar a ver qualquer pessoa”. Outro trecho que enfatiza esse lado de Caio é quando ele fala sobre a vontade de morrer: “as vezes que tentei morrer foi por não suportar a maravilha de estar vivo e de ter escolhido ser eu mesmo e fazer aquilo que gosto – mesmo que muitos não compreendam ou não aceitem” (apud CALLEGARI, 2008, pág. 49).

Além do lado depressivo, Caio apresentava uma personalidade dramática. A amiga Maria Lidia Magliani relembra uma piada que era frequente entre os amigos do autor: “o Caio se mata três vezes por semana” (apud DIPP, 2009, pág. 126).

A sua postura em relação ao amor também refletia essa aura mais melancólica. Dipp (2009) esclarece sem meias palavras como terminavam os relacionamentos de Caio:

Uma coisa era certa: quando Caio se jogava de cabeça numa relação, a probabilidade de ela dar certo era quase nula, e só por isso ele se jogava. Sua vocação para o amor era tão grande quanto para o desamor, e ao final de todas as tentativas ele se sentia ainda mais incompleto e infeliz. (DIPP, 2009, pág. 144)

Nesse trecho, verifica-se que o próprio Caio buscava se “autossabotar”, já que se envolver emocionalmente com alguém não implicaria riscos de manter uma relação séria por muito tempo. Assim, o autor se condicionava a amar, ao passo que esse ato já

indicava que após um período, em geral breve, ele iria voltar a sua vida infeliz. Segundo a amiga e fotógrafa Vânia Toledo, Caio conhecia “canções de dor de cotovelo como ninguém” (apud DIPP, 2009, pág. 66).

Sobre os relacionamentos de Caio, o próprio em 1995, meses antes de morrer, conta, em carta, a relação que manteve com Vera, a mulher com quem esteve mais próximo de uma união estável:

Até hoje lembro com muito amor (...) Vera foi muito importante em minha vida. Carrego hoje certa culpa por não ter agido bem com ela. Eu queria casar, ter filhos – foi a única mulher com quem pensei isso –, mas ao mesmo tempo isso atraía minha natureza mais profunda (e mais maldita). (apud DIPP, 2009, pág. 144)

Caio assume para si a condição de *maldito*, como se seu lado melancólico e depressivo fosse algo inerente a ele, que o comandasse e condicionasse suas atitudes. Em carta a Vera, quando ele estava na Suécia, Caio demonstra bem esse panorama: “odeio amar, não é engraçado? Amanhã tento de novo. Amar só é bom se doer (...) Desculpe tanta sede, tanta insatisfação. Amanhã, amanhã, recomeço. Te espero, te gosto, te beijo” (apud DIPP, 2009, pág. 164).

A frase “amar só é bom se doer” revela muito da postura de Caio, que em geral apresentava muitos traços individualistas e egoístas, como ele mesmo assumia:

Tudo me parece muito ruim (...) Me sinto perdido no mundo. Ou dentro de mim, seja. Sou tão – neuroticamente individualista que –, quando alguém parece, aos meus olhos, uma ameaça a esta individualidade, fico imediatamente cheio de espinhos – e corto relacionamentos com a maior frieza –; às vezes sou agressivo e tal. (apud DIPP, 2009, pág. 171)

De acordo com Callegari (2008, pág. 68) Caio “era individualista ao extremo e não deixaria que alguém entrasse em seu mundo; qualquer ameaça à sua liberdade, ele saltava fora, soltando farpas para todo lado”.

Caio também aprendeu a conviver com essa sua condição, na qual ele sabotava relacionamentos, era assumidamente egocêntrico, apegava-se facilmente a dor. Em carta ele afirma: “moro sozinho, minha casa é bonita, eu sempre digo que posso ter uma solidão medonha, mas sempre vai haver um vasinho de flores num canto. A gente pode enfeitar a amargura” (apud DIPP, 2009, pág. 175).

Outro ponto a se destacar na personalidade do escritor era a difícil convivência no dia a dia, já que ele possuía acessos de mau humor.

Caio não era uma pessoa fácil de conviver. Tinha um gênio dos diabos, um temperamento explosivo, uma qualquer-coisa que de repente lhe subia e ele não conseguia medir palavras, e quem ficasse no caminho levava chumbo. Depois batia-lhe o arrependimento, ligava, murchinho, vira-lata com rabinho entre as pernas, pedindo mil desculpas, mil perdões. (CALLEGARI, 2008, pág. 89)

Nesse panorama todo, onde a melancolia assumia claramente uma figura relevante na personalidade de Caio, a descoberta do vírus HIV representou uma mudança significativa na sua vida e em sua obra.

Só descobriu que amava a vida e a claridade, que a parte mais fecunda da existência estava em coisas simples e imperceptíveis, depois que um boleto de laboratório, expedido em 1994, lhe anunciou que era portador vírus HIV. (CASTELLO, 1999, pág. 59)

Embora tenha utilizado a doença como algo positivo, num primeiro momento, a reação do autor foi de choque e de inconformismo com o resultado do exame. Segundo Dipp, Caio pensou em suicídio:

Na terceira noite insone, dividido entre o medo da morte e a vontade de viver, ele entrou em parafuso. Teve febre, uma dor de cabeça monstro, dizia coisas sem sentido, ameaçou pular da janela e foi levado de ambulância para o Pronto Socorro do Hospital Emílio Ribas por Gil e Déa Martins, que estavam com ele naquela noite. (DIPP, 2009, pág. 420)

Após a internação, que durou 27 dias, Caio estava mais conformado, parecia ter encontrado uma paz e desenvolvia uma nova atitude em relação à aids. Em carta, Caio afirmou:

Meu deus, que luxo que é viver, que coisa maravilhosa que é poder andar na rua, como a vida é preciosa e frágil. E começou a me dar uma pena da condição humana, e eu enviava amor para as pessoas que via pela janela, enviava amor e comecei a receber amor de volta. (apud Dipp, 2009, pág. 421)

Os efeitos que a descoberta da aids provocaram com o passar do tempo foram bem nítidos. Passado o inconformismo devido ao seu novo estado físico, Caio passou a conviver também com sua nova condição psicológica. Essa mutação tomou formas extremas, que caracterizam uma verdadeira metamorfose (a transformação de um ser em outro), e ele mesmo se surpreendeu com o efeito benigno que, depois da inevitável tristeza, a enfermidade foi capaz de produzir (CASTELLO, 1999, pág. 59). Os consolos

de piedade foram dispensados, ele falou abertamente sobre a doença, inclusive publicando uma série de três crônicas para o jornal *O Estado de São Paulo*, intituladas *Primeira carta para além dos muros*, *Segunda carta para além dos muros* e *Última carta para além dos muros*, nas quais esclarecia aos leitores seu novo estado físico.

O ânimo *dark* que compunha o pano de fundo de sua obra, e também dos aspectos mais aparentes de sua vida, foi imediatamente deixado para trás. Vencidos o susto e a decepção, Caio passou a dizer que a condição de soropositivo o tornara também um “escritor positivo” e desde então, manejando o adjetivo fatídico a seu favor, ainda sujeito de sua vida e não objeto de um diagnóstico, ele não se cansou mais de afirmar sua nova condição existencial. (ibidem, pág. 68)

Assim, a palavra *soropositivo* passou a ter um significado duplo para o autor, que de posse de sua nova postura espiritual preferiu assumir o rótulo benéfico. Uma frase de Caio inclusive refletia bem essa escolha: “agora estou muito ocupado, não tenho tempo para morrer” (apud DIPP, 2009, pág. 427). Dipp recorda:

Ao descobrir que era HIV positivo, meu amigo, que sempre reclamava de tudo, aprendeu, apressado, a gostar de viver. Não se cansaria de dizer isso aos familiares e amigos e de admirar com eles as luzes daquele céu, de deitar sobre a grama do parque da Marinha e descobrir as imagens de anjos que se formavam nas nuvens, de se perder no magnífico pôr do sol à beira do Guaíba. (DIPP, 2009, pág. 431)

O próprio Caio declarou ao Globo Repórter, em especial sobre a aids em 1995, sobre sua nova postura: “desde que tornei pública a minha doença, eu me permiti ser acarinhado. Sempre fui um pouco áspero, fechado, sempre tive dificuldade de receber amor. Mas doente, quando se é soropositivo, você precisa muito do amor dos outros, de energia vital” (apud DIPP, 2009, pág. 452-453). Em outra entrevista, Caio conta que morreu e outra pessoa nasceu no lugar: “eu ainda não a conheço bem, estou me acostumando a ela” (apud DIPP, 2009, pág. 266).

A vontade em receber amor e atenção também se reflete nos pequenos acontecimentos. Ele, que nunca gostou de crianças, já que afirmava que a algazarra atrapalhava seus momentos de criação, passou a conviver com seus sobrinhos:

Leva o sobrinho Felipe, de 2 anos, para lhe fazer companhia enquanto escreve, compra caixas de lápis de cor e passa as tardes a desenhar com Laura. ‘Criança é melhor do que AZT’⁶, dizia, comentando a influência benfazeja que tinham sobre o seu estado de espírito. (DIPP, 2009, pág. 455)

⁶ AZT é o remédio que forma o coquetel para soropositivos.

Em carta a amiga Maria Lidia Magliani, antes de morrer, Caio escreve que gostaria de viver um pouco mais, já que ainda acredita nos seus projetos: “Quero ver o ano de 2000 chegar, é pedir muito? (...) Quero muito viver só para escrever um pouco mais, viajar um pouco mais, conhecer a Grécia, Nova York e quem sabe Pequim? E o Peru?” (apud DIPP, 2009, pág. 456). Mesmo nos momentos finais da vida, quando os leitos de hospitais e infecções eram cada vez mais frequentes, Caio guardou consigo uma réstia de esperança para se curar e poder assim prosseguir com sua vida, que naquele instante ele tanto amava: “às vezes deliro e acho que serei um milagre de *science fiction*, me vejo na capa da Revista *Time* de dezembro de 1999 com um título tipo ‘Still Alive’, ‘she survived’, ou simplesmente ‘Miracle’” (apud DIPP, 2009, pág. 454, grifos do autor).

4.4 A trajetória de Caio com a aids

Antes de descobrir-se portador do vírus HIV, Caio já havia mencionado a aids em suas narrativas ficcionais. Para Castello (1999, pág. 66), a aids e a ideia da contaminação já apareciam metaforicamente nas suas obras desde o início da década de 80. Ítalo Moriconi (2002, pág. 15) também reforça essa afirmação ao acreditar que o discurso da aids já estava presente na ficção do autor desde o início da epidemia na primeira metade da década de 80.

Segundo Bessa (1997), a novela *Pela Noite*, publicada no livro *O triângulo das águas* (1983), é a primeira referência à doença na literatura brasileira:

É possivelmente o primeiro texto literário brasileiro que trabalha com o tema da AIDS. Ter a AIDS como tema não implica que ela apareça explicitamente; através da elipse, o escritor pode criar, em relação à síndrome, novas formas de percepção ou outras abordagens. (BESSA, 1997, pág. 43)

A novela por meio do jogo de sedução e de poder entre as personagens Pérsio e Santiago discute os discursos paranóicos em que circulava a epidemia em seu início (ibidem, pág. 64). O diálogo entre Pérsio e Santiago evidencia essa posição:

- As ruas morrem – repetiu Pérsio. – As casas morrem.
- Eu sei, eu sei. Mas você não sente medo?
- Sinto, sinto. Claro que sinto. Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves, medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de

que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste. (ABREU, 2007, pág 188)

De acordo com Bessa (1997, pág. 58), *Pela noite* mostra como os discursos conservadores agiam sobre aqueles que eram soropositivos, ou que se encontravam no grupo de risco, no caso homossexuais em sua maioria: “o que Pérsio diz, em palavras diretas e objetivas, é o que os discursos conversadores iniciais da AIDS pregavam: homossexualidade = sexo anal = AIDS”.

O romance *Onde andaré Dulce Veiga* também concederá espaço para a temática da aids. O livro tem em seus personagens principais soropositivos, como o narrador-jornalista, que não recebe nome ao longo da narrativa, além de Pedro, amor do jornalista que o deixou após descobrir que estava contaminado com o vírus HIV, e de Márcia Felácio, filha de Dulce Veiga e vocalista da banda Vaginas Dentatas. Assim como na novela *Pela noite*, as referências à aids ficam subentendidas em seus personagens. Pelo contexto é possível verificar que eles são soropositivos ou então que alimentam a suspeita de terem o vírus, como evidencia o narrador: “vou pegar um resfriado, pensei – e não, eu não podia, o jornal, a entrevista, a febre outra vez no apartamento vazio, as pontas dos dedos buscando sinais malditos no pescoço, na nuca, nas virilhas” (ABREU, 1990, pág. 32).

Além da própria contaminação das personagens, Caio irá mostrar que a cidade também está infectada:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras do concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas, espelhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses.

Velha e querida espelunca, pensei com carinho, esse tipo de carinho por um cachorro velho, cego e sarnento, enquanto passava a mão na eterna placa de *em conserto* pendurada pelos porteiros nordestinos na porta do elevador quebrado.

Novamente subi pelas escadas meio alagadas, que sempre me faziam lembrar de um hospital onde nunca estivera. Um hospital em quarentena, isolado por alguma peste desconhecida e mortal. (ibidem, pág. 37).

Segundo Porto (2007, pág. 6), a cidade como um macrocenário caótico encontra ressonância num microespaço, o do edifício onde mora o protagonista do romance de Caio Fernando Abreu. Assim como a cidade, o prédio está “contaminado”, desestruturado, decadente, frágil, termos esses que fazem alusão ao estado emocional da personagem principal, que carrega a dúvida de ser ou não soropositivo.

Caio também viu a aids infectar e matar amigos antes de ele próprio descobrir-se soropositivo. Um deles foi Vicente Pereira, humorista da TV Pirata.

Caio dizia que Vicente era uma pessoa muito importante em sua vida, quase um guru: “Ele me orienta, me ajuda, tem sido uma verdadeira inspiração. Diz que a gente precisa se desiludir de tudo, deixar de lado o salto alto, a minissaia, esquecer o rímel”, brincava. (DIPP, 2009, pág. 387)

Além do contágio e da morte de amigos, a aids também já se portava como uma sombra para o autor. Em 1985, época em que os médicos acreditam que Caio contraiu a doença, o escritor gaúcho escreveu uma carta ao amigo Ruy Krebs⁷, na qual conta sobre o temor que o vírus espalhava:

A melancolia é total. Além da inflação, há uma paranoia solta no ar: AIDS. Impossível dizer até que ponto tornou-se mais um prato de resistência da imprensa sem novidades, mas de qualquer forma a doença existe e instaurou um novo comportamento entre as pessoas. Que mal se tocam. Tenho me sentido bastante mal com isso. Para quem, como eu, por alguma deficiência emocional, ou ao contrário, por extrema saúde, nunca foi capaz de conquistar isso que chamam de “parceiro fixo” – a consequência da paranoia é uma extrema solidão. (apud DIPP, 2009, pág. 227)

Por esse trecho percebe-se o quanto a aids já atormentava o escritor e alimentava ainda mais suas principais melancolias, como a solidão. Nessa outra passagem, Caio mostra seu temor quando Markito⁸, um dos primeiros famosos a contrair a doença, morreu:

Vez em quando a morte de Markito me volta na cabeça e passo mal. É então, quando essa peste começa a sair das páginas dos jornais para atingir pessoas conhecidas, que você para e pensa: Meu Deus, a tal doença parece existir mesmo. E dá medo. Porque te ameaça no que você tem de mais precioso: a sexualidade. Medo, medo, medo. (apud DIPP, 2009, pág. 209)

Em entrevista a *Istoé*, em 1995, quando já havia descoberto a doença, Caio admitiu que carregava a suspeita da contaminação desde 1984. Por várias vezes, se recusou a fazer o teste, o qual ele gostava de escrever em maiúsculas (O TESTE) para enfatizar o seu temor quanto ao vírus, mesmo não estando em boas condições de saúde: “Caio se sentia adoentado, talvez não o suficiente para fazer o teste de HIV, mas estava muito abatido” (DIPP, 2009, pág. 367). De acordo com Callegari,

⁷ Essa carta não chegou a ser enviada a Ruy Krebs. Ela foi encontrada entre os guardados de Caio mais de 20 anos depois.

⁸ Markito foi estilista.

Embora não fizesse o teste, ficava paranoico sempre que aparecia alguma pequena doença. Primeiro, uma infecção nos ouvidos que não sarava nunca; depois, um herpes-zóster. As pessoas diziam que era paranoia dele, que aquilo era apenas seu corpo colocando as inseguranças para fora, e assim seguia vivendo. (CALLEGARI, 2008, pág. 144)

Sobre fazer parte do chamado grupo de risco, Caio afirmou:

Não fui promíscuo, não usei drogas injetáveis, mas namorei muito, sim, rapazes e moças, usei LSD, fumei maconha, cheirei cocaína, fiz tudo o que minha geração fez. O vírus me pegou como poderia pegar qualquer outra pessoa. Somos todos do chamado grupo de risco. (apud DIPP, 2009, pág. 438)

No entanto, para Callegari (2008, pág. 168), Caio se encaixava perfeitamente nos grupos de risco, embora já se soubesse que o vírus não era exclusivista e atingia gente de todo tipo, não necessariamente homossexuais, não necessariamente consumidores de drogas, não necessariamente promíscuos.

Caio, depois de se ver contaminado pelo vírus, adotou uma postura de combate à doença e aos preconceitos provenientes dela: “quando se tratava de fazer qualquer coisa no sentido de melhorar a qualidade de vida dos doentes, que como ele, viviam com Aids, ele não se fazia de rogado, ia de bom grado, se expunha, aceitava convites” (Dipp, 2009, pág. 433). Caio passou a ser porta-voz do grupo atingido pela doença, tornando-se até mesmo uma celebridade instantânea, como ele próprio afirmava:

Escrevi mais de dez livros, fui traduzido em vários idiomas e nunca tive muito espaço na mídia. Bastou eu avisar que estava com Aids e todo mundo começou a me pedir entrevistas; de repente fiquei famoso, mas eu não quero ser visto como um doente, um aidético que escreve. Sou um escritor que tem Aids, uma doença como qualquer outra; eu poderia ter diabetes, câncer, hepatite. (apud DIPP, 2009, pág. 434)

Para Callegari, participar das entrevistas era a forma encontrada por Caio para combater a doença e os preconceitos ligados a ela.

4.5 Eu aprendi a falar de flores

As crônicas de Caio, separadas nesse item do trabalho e intituladas dramáticas, servirão para mostrar um recorte da vida pessoal do autor sob dois aspectos: a aids e o seu apego ao jardim que cultivou na casa de seus pais. Esses dois temas *centrais* serão

analisados pela ótica de Doubrovsky da autoficção, onde determinados fatos serão narrados a partir de acontecimentos reais da vida de Caio, mas não necessariamente utilizando apenas recursos da realidade, já que ele em determinados momentos usará aspectos da ficção para dar corpo às suas histórias.

A doença será revelada ao grande público por meio das três crônicas *para além dos muros*, assim como seu estado físico e emocional será descrito ao longo de outros textos como *Breve introdução ao ciclo seco*, *O ciclo seco ataca novamente*, *Para uma companheira inseparável* e *Os anjos da febre e a mão de Deus*. Assim, a análise dessas crônicas será de vital importância para descrever como Caio estava lidando com a doença no aspecto emocional e como seu corpo estava reagindo a ela no aspecto físico.

Paralelamente aos sintomas provocados pela aids (enfraquecimento do sistema imunológico, o que tornava o corpo de Caio um chamariz para outros vírus, como a gripe), Caio vai desenvolver uma das suas paixões no final da vida: a jardinagem. O autor inclusive adotou a classificação jornalista e jardineiro. Dessa forma, suas crônicas também irão representar uma documentação dos entraves que o jardim enfrentava, sobretudo no inverno, como se verificará nos textos *Breves memórias de um jardineiro cruel* e *Novas notícias de um jardim ao sul*. Nesse ponto do estudo, será importante verificar a relação metafórica entre a sobrevivência do jardim no inverno e a sobrevivência de Caio, já que nessa estação do ano ele ficava mais debilitado devido às suas baixas defesas imunológicas. Essa relação será analisada por meio das crônicas *A morte dos girassóis* e *Aos deuses tudo o que existe*, e apresentará um traço relevante do caráter literário que se manteve em sua obra, mesmo ela adotando claramente indícios do real.

4.5.1 As cartas para além dos muros

A sequência de crônicas *Primeira carta para além dos muros*, *Segunda carta para além dos muros* e *Última carta para além dos muros* representa um importante documento na vida pessoal de Caio. Foi por meio delas que o autor revelou ser portador do vírus HIV, assumindo, frente a todos, tudo o que sua nova condição poderia implicar, seja nos aspectos dos preconceitos gerados por uma doença que na época ainda causava medo, já que ainda não estavam completamente explicadas e difundidas as formas de contágio, seja na questão da aids estar fortemente associada ao

homossexualismo, tanto que por vezes foi chamada de “câncer gay” ou “peste gay”, o que refletia claramente as discriminações provenientes devido às opções sexuais.

Assim, é pretendido analisar essas crônicas usando o conceito de autoficção de Doubrovsky, no qual acontecimentos da vida pessoal do autor são narrados, fazendo parte da estrutura da história, sem, contudo, haver uma clara necessidade de se ajustar a todos os pormenores da realidade. Dessa maneira, esse trabalho buscará provar que Caio utilizou seus textos para escrever sobre sua nova condição, a de soropositivo, mas que também usufruiu de mecanismos literários para que suas crônicas ganhassem corpo e seguissem sua linguagem marcante, repleta de metáforas e de estilo próprio – ainda que com algumas restrições, como já foi visto em capítulo anterior.

Um ponto importante a se destacar antes de iniciar propriamente a análise das três crônicas é elucidar as motivações para o título. O termo *carta para além dos muros* já havia sido cunhado pelo autor em 1971, quando escreveu o conto *Carta para além dos muros*, que foi publicado no Suplemento Literário Minas Gerais. Esse conto mostra a solidão de um rapaz que está internado em um hospital, lutando contra os muros do lugar.

Então eles me deram uma daquelas injeções, e eu afundei num sono pesado e sem saída como este espaço dentro desses quatro muros brancos... A cada dia viver me esmaga com mais força (...) E não quero que eles me deem aquela injeção, não quero ouvir eles dizendo que não têm remédio, que eu não tenho cura, que você não existe. (ABREU, 2005, pág. 251)

Assim, Caio irá retomar o título da história ficcional que escreveu no começo da década de 70 para enriquecer literariamente suas crônicas que revelarão seu estado de saúde: internado no hospital num primeiro momento e depois tendo de conviver com as resignações que a aids lhe impunha.

A *Primeira carta* utiliza o foco narrativo em primeira pessoa e se apresenta de forma enigmática. O narrador trata de um fato que alterou sua condição, que o afetou diretamente, no entanto nada é descrito de forma clara, não se alude categoricamente a nomes ou sentimentos que poderiam caracterizar de maneira precisa o que se passa. O narrador, e personagem principal da crônica, prefere manter-se mais resguardado num primeiro instante, como revela a abertura do texto: “alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela” (ABREU, 2006, pág. 106). Um pouco mais adiante há outro exemplo que mostra como a personagem ainda está titubeante quanto à sua condição: “Sei que você não

compreende o que digo, mas compreenda que eu também não compreendo” (ibidem, pág. 107). Assim, a personagem não consegue descrever com definições exatas o que se passa com ela, mesmo assim tenta se expressar ainda que de modo enigmático. Essa sensação da personagem vai ao encontro do que Caio sentiu quando se descobriu portador da doença, como conta Dipp na biografia do autor. A biógrafa e amiga narra como se sucedeu o momento em que Caio mostrou o resultado do exame HIV para ela:

Ficamos algum tempo em silêncio. Ele estava meio ausente. (...) Meu amigo, assustado, olhava através da janela e me disse baixinho, num ímpeto: “Tenho vontade de saltar por essa janela e acabar com tudo isso de uma vez”. Segurei a mão dele, com força, meu coração disparou. Essa era uma ameaça que ele fazia desde garoto, não era agora que iria cumprir. Mas dava para sentir sua dor, seu pedido de socorro. Ele estava vulnerável, marcada para morrer. Nos abraçamos, em silêncio. Não havia o que dizer. Tudo estava igual, mas completamente diferente, e ele só tinha uma saída: viver um dia de cada vez. Quando saí do apartamento da rua Frei Caneca, meu coração estava apertado: Caio parecia perdido, uma hora falava em suicídio, na outra decidia se tratar. (DIPP, 2009, pág. 420)

O trecho final, no qual Caio é descrito como alguém que está perdido, em dúvida sobre o que fazer, sobre como agir, reforça bastante a sensação que é passada na crônica.

Outro ponto que o texto também vai evidenciar é em relação a sua condição física, que no caso está um tanto quanto debilitada:

é com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras (...) Pois é no corpo que me escrever 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 líquido que, dizem, vão me salvar. (ABREU, 2006, pág. 106)

Na passagem, Caio descreve como foram seus momentos no hospital e como seu corpo está enfraquecido, muito em virtude do ataque que ele sofreu logo após a descoberta do vírus e que o fez parar no hospital. Callegari conta:

Estava muito fraco, não queria comer. Recitou coisas sem sentido, delirou, teve alucinações. Gil⁹, que estava com ele, entrou no jogo, fingia estar vendo as borboletas imaginárias, para assim tentar trazer o doente de volta à realidade. Mesmo assim, continuavam os delírios, os sem-sentidos que dizia. Gil decidiu ligar para uma médica. (CALLEGARI, 2008, pág. 14)

⁹ Gil Veloso era amigo de Caio.

Sobre esses momentos de delírio e perda da consciência Caio vai contar também na crônica:

Foi algo assim que aconteceu na minha mente, sem que eu tivesse controle algum sobre o final magnético dos círculos içando o início de outros para que tudo recomeçasse. Todos foram discretos, depois, eu também não fiz perguntas, igualmente discreto. Devo ter gritado, e falado coisas aparentemente sem sentido, e jogado coisas para todos os lados, talvez batido em pessoas. (ABREU, 2006, pág. 107)

Verifica-se que os acontecimentos em sua totalidade estão de acordo com a realidade, no entanto em alguns pontos o autor “cria” fatos, ficcionaliza-os, como por exemplo ao escrever “talvez batido em pessoas”. Esses momentos de ruptura com a realidade, com factual, são segundo Döbrovsky permitidos, já que o essencial na escrita autoficcional é assumir eventos reais, mas sem a necessidade de criar um vínculo rígido.

A aids, nessa primeira carta, não é mencionada nominalmente. Caio prefere chamá-la de Coisa Estranha:

Por enquanto, ainda estou um pouco dentro daquela coisa estranha que me aconteceu. É tão impreciso chamá-la assim, a Coisa Estranha. Mas o que teria sido? Uma turvação, uma vertigem. Uma voragem, gosto dessa palavra que gira como um labirinto vivo, arrastando pensamentos e ações nos seus círculos cada vez mais velozes, concêntricos, elípticos. (ibidem)

No início, Caio tinha uma relação receosa com o termo aids e com a doença em si. Dipp (2009, pág. 439) lembra que bastava ouvir o nome do vírus, ele já batia na madeira para isolar. Sobre o seu gosto pela palavra *voragem*, pode-se verificar na crônica *No centro do furacão*, de fevereiro de 1987, também compilada no livro *Pequenas Epifanias*. Nesse texto, Caio utiliza a palavra *voragem* como mote inicial da narrativa:

Queria tanto poder usar a palavra voragem. Poder não, não quero poder nenhum, queria saber. Saber não, não quero saber nada, queria conseguir. Conseguir também não – sem esforço, é como eu queria. Queria sentir, tão dentro, tão fundo que quando ela, a palavra, viesse à tona, desviaria da razão e evitaria o intelecto para corromper o ar com seu som perverso. (ABREU, 2006, pág. 52)

Na *Primeira carta para além dos muros*, também já se encontram algumas evidências da mudança de postura do autor, quando assumiu uma visão positiva sobre a

vida, como já foi explicado em item anterior nesse trabalho: “pois isso, saiba, isso que poderá me matar, eu sei é a única coisa que poderá me salvar. Um dia entenderemos talvez” (ibidem, pág. 106). Caio afirma que o que o mata (a aids) também será capaz de salvá-lo, já que a mudança na forma de ver e compreender a vida seria suficiente para torná-lo alguém melhor, mais feliz.

Outro trecho que evidencia o “alimento” de Caio para seguir em frente com sua vida é quando fala sobre a sua vontade de escrever e o quão importante a escrita é para ele:

A única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta 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. (ibidem, pág. 108)

A amigos, Caio confidenciava como ele via a escrita nesse momento final de sua vida, o que reforça o teor contido na crônica:

Não se preocupe, não fique triste. Tudo me parece lógico: Que outra morte eu poderia ter? É a minha cara (...) Nunca tive medo da morte e, além disso, acho que Deus está me dando a oportunidade de determinar prioridades: agora só quero escrever. (apud DIPP, 2009, pág. 440)

A relação com o leitor, que segundo Doubrovsky é extrema importância, já que quem lê deve partilhar as vivências descritas no texto com o autor, também está bem evidente na *Primeira Carta para além dos muros*. Caio assume um estilo de escrita que tenta manter o leitor o mais próximo possível dele, de seus tormentos, temores e dúvidas: “Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer” (ABREU, 2006, pág. 106). Ao utilizar o pronome *você*, Caio aproxima o leitor de si, além de evidenciar o caráter de carta. Se no começo do texto não há destinatário ou saudações iniciais recorrentes no meio epistolar (“querido amigo”, “caro amigo”), a estrutura da crônica implica diretamente que há um remetente, no caso o leitor de Caio, ou melhor, os leitores de Caio que acompanham seu trabalho no jornal, bem como sua obra ficcional. O tom de carta, portanto, só reafirma essa condição “imposta” por Doubrovsky chamando o leitor para participar da história, ainda que não seja de fato um personagem ativo na narrativa.

A *Segunda carta para além dos muros* deve ser lida e entendida como uma extensão da primeira, já que a narrativa se mostra uma continuação da sua antecessora. Na primeira carta, Caio fala dos seus sentimentos quando descobriu a aids, seus momentos de turvação que culminaram na sua internação no hospital. Já a narrativa da *Segunda carta para além dos muros* se inicia com Caio no hospital, ainda de cama e com agulhas de soro presas às suas veias. No entanto suas descrições ainda são nebulosas e enigmáticas, como se percebe no trecho:

Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes. Recolhem as asas e esfregam o chão, trocam lençóis, servem café, enquanto outros medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre. Já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall, notícias da noite (onde todos os anjos são pardos), recados de outros anjos que não puderam vir por rebordosa, preguiça ou desnecessidade amorosa de evidenciar amor. (ibidem, pág. 109)

Pela passagem verifica-se que Caio está no hospital, já que diz que há anjos que chegam para medir sua pressão e temperatura, usando toucas e máscaras, o que caracteriza a presença dos médicos e enfermeiros. No entanto, é necessária uma pontuação: Caio aborda um tema real, pois de fato ele esteve no hospital por 27 dias depois de ter tido um ataque de delírios e febres logo que recebeu o resultado do exame de HIV, mas utilizando mecanismos ficcionais, visto que esses mesmos médicos e enfermeiros não assumem o caráter de humanos, mas sim de anjos, uma figura imaginária. Dessa forma, Caio desumaniza os médicos e enfermeiros, que são justamente as pessoas que cuidaram dele enquanto estava num estado de saúde fraco, para classificá-los como seres “nem tão celestiais”, mas ainda assim celestiais. O uso dessa metáfora é uma maneira de enriquecer liricamente seu texto. Essa opção, de não seguir às riscas o real, sinaliza com o que Doubrovsky afirma a respeito da autoficção e o desejo do autor de criar, sobretudo, um texto atraente ao leitor e que seja lido não como recapitulação histórica, mas sim como ficção. A metáfora de Caio de que os médicos são anjos que estão ali para protegê-lo prossegue, só que dessa vez, os seres angelicais são seus amigos que vão lhe visitar no período da tarde (“já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas”). Sobre as idas dos amigos ao hospital, Dipp conta:

Fui visitá-lo algumas vezes no hospital, como tantos outros amigos, entre eles Gilberto Gawronski, que foi saudado com um “bem-vindo à Filadélfia”, numa alusão ao filme que haviam visto juntos; Luiz Schwarcz e sua mulher Lília; Lygia Fagundes Telles, Maria Adelaide Amaral, Celso Curi, Vânia Toledo, Mônica Figueiredo, Cida Moreira, Regina Valladares, e tantos outros. Levávamos frutas, chocolates, revistas, carinho. Ele estava mais conformado, parecia ter encontrado uma certa paz, e desenvolvia uma nova atitude com relação à doença. (DIPP, 2009, pág. 421)

O fato de Caio se colocar entre anjos indica que embora a doença seja um sério problema, tanto que foi vítima dela indiretamente, ele mantém uma visão positiva sobre seu estado naquele momento, já que está sendo bem cuidado e conta com o apoio dos amigos. O autor afirmava que enviava amor para as pessoas que via pela janela do hospital, enviava e recebia amor, como num jogo de tênis (apud DIPP, 2009, pág. 421).

No trecho final da crônica Caio reitera essa postura:

Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombriinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo. (ABREU, 2006, pág. 111)

Caio também dará mais indícios sobre sua contaminação, no entanto ainda seguirá não citando a doença nominalmente. Ao invés de chamar o vírus de *Coisa Estranha*, como aconteceu na primeira carta, o escritor irá citar ao longo da narrativa várias personalidades e conhecidos dele que morreram vítimas de complicações devido às baixas defesas imunológicas provenientes da aids, como Freddy Mercury¹⁰, Vicente Pereira Lima¹¹, Hervé Guibert¹², Cazuya¹³, Alex Vallauri¹⁴, Strazzer¹⁵, Derek Jarman¹⁶, Cyrill Collard¹⁷, Wilson Barros¹⁸, Néstor Perlongher¹⁹ e Reinaldo Arenas²⁰. Inconscientemente, Caio citou mais uma pessoa que morreu de aids, Renato Russo, em 1996. No entanto até sua morte, o vocalista da banda Legião Urbana não havia revelado

¹⁰ Freddie Mercury (1946-1991) foi vocalista da Banda Queen. Na crônica Caio cita seu nome errado (Freddy Mercury).

¹¹ Já mencionado em nota anterior.

¹² Hervé Guibert (1955-1991) foi escritor, jornalista e fotógrafo francês.

¹³ Cazuya (1958-1990) foi cantor e vocalista da Banda Barão Vermelho.

¹⁴ Alex Vallauri (1949-1987) foi um artista plástico italiano radicado no Brasil, onde foi pioneiro na arte do grafite.

¹⁵ Carlos Augusto Strazzer (1946-1993) foi ator de teatro, cinema e televisão.

¹⁶ Derek Jarman (1942-1994) foi um cineasta inglês.

¹⁷ Cyrill Collard (1957-1993) foi um escritor e cineasta francês.

¹⁸ Wilson Barros (1948-1992) foi um cineasta brasileiro.

¹⁹ Néstor Perlongher (1949-1992) foi um antropólogo, poeta e escritor argentino. Na crônica Caio cita seu nome errado (Nélson Perlongher).

²⁰ Reinaldo Arenas (1943-1990) foi um escritor e poeta cubano.

sua condição de soropositivo. Ao utilizar referências para citar a aids, Caio mantém a aura de mistério adotada nas duas cartas iniciais.

Um ponto que merece destaque nessa segunda crônica é que Caio cita o nome da irmã, Cláudia, o que comprova a questão do homonimato entre narrador, personagem e autor:

Parecem-se às vezes com Cláudia Abreu (as duas, minha brava irmã e a atriz de Gilberto Braga), mas podem ter a voz caidaça de Billie Holiday perdida numa FM ou os vincos cada vez mais fundos ao lado da boca amarga de José Mayer. (ibidem, pág. 110)

A *Última carta para além dos muros* não possui o caráter misterioso das suas antecessoras e vai confirmar boa parte do que ficou apenas sugerido nas duas outras crônicas. Dessa forma, essa terceira carta se apresentará como um importante documento para a vida pessoal de Caio, já que ela será o marco que tornou a sua doença de conhecimento público.

Logo no primeiro parágrafo, Caio já explica o teor enigmático das primeiras cartas:

Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mais claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. (ibidem, pág. 112)

No parágrafo seguinte, o autor conta o que o motivou a fazer o teste de HIV:

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. O médico viajava para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. (ibidem)

Os dados contidos na crônica vão de acordo com a realidade dos fatos, conforme explica Dipp na biografia do autor:

HIV positivo. Caio respirou fundo, sentiu um frio percorrer sua espinha. Sem chão. Seu médico estava no Japão. Nunca se sentiu tão sozinho. Com o teste na mão, passou três dias, parecendo calmo, tranquilo, comunicando a terrível notícia à família, aos amigos, impressionante serenidade. (DIPP, 2009, pág. 420)

Em carta a amiga Ana Lúdia Magliani, de agosto de 1994, período que antecede em um mês a *Última carta para além dos muros*, Caio conta:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV+ (o que parece + chique), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana... [...] Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3º dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finamente de “um quadro dissociativo mental” [...] acordei amarrado numa maca de metal... [...] Tiraram líquido da minha espinha, esquadrinharam meu cérebro com computador, furaram as veias, enfiaram canos (tenho 1 no peito, já estou íntimo do tripé metálico que chamo de “Callas”, em homenagem a Tom Hanks), etc, etc. Não tenho nada, só um HIV onipresente e uma erupção na pele (citomegalovírus) que cede pouco a pouco... (ABREU, 2002, pág. 311-312)

Na sequência de *Última carta para além dos muros*, Caio irá relatar o ataque que teve, seguido de delírios, como já havia dito na segunda carta, mas sem afirmar tão claramente: “Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro” (ABREU, 2006, pág. 112). Já no hospital, o autor irá destacar a presença dos anjos que zelaram por ele enquanto estava internado: “depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos – médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios” (ibidem). Ele também esclarece a dor que sentia ao escrever, já que seu corpo estava debilitado: “e eu não sabia que o corpo (...) podia ser tão frágil e sentir tanta dor” (ibidem, pág. 113).

Um ponto que será mencionado nessa terceira crônica e que não havia sido citado nas anteriores é sua mudança para Porto Alegre, como pode ser verificado no início da narrativa, na qual Caio coloca o nome da cidade, e no trecho: “Chama-se Menino Deus este lugar cantado por Caetano²¹, e eu sempre soube que era aqui o porto” (ibidem, pág. 113). O Menino Deus é o bairro mais antigo de Porto Alegre, surgido em 1840 e fundado por colonos açorianos que trouxeram das ilhas a devoção a Jesus. Foi no Menino Deus que Caio passou os últimos anos de sua vida, na casa dos pais. Dipp conta como era a relação do bairro com o escritor gaúcho:

Caio nunca morreu de amores por Porto Alegre – “somos apenas bons amigos”, dizia –, mas amava o Menino Deus, “um lugar de onde Porto Alegre é apenas o que fica em torno”, declamava, quase um poema. Tinha orgulho de sua terra, como convém aos gaúchos dos quatro costados. (DIPP, 2009, pág. 429)

²¹ A música a que Caio se refere é *Menino Deus*, de Caetano Veloso.

O Menino Deus foi o lugar que Caio escolheu para morrer, para passar seus últimos, como ele próprio afirmou a amigos:

Torno ao Menino Deus como um beduíno que desistisse de enfrentar o deserto para voltar ao oásis de onde saiu. Morto de sede, e com a faca da nostalgia do longe cravada, fundo, no peito. Às vezes dói, mas logo passa. (apud DIPP, 2009, pág. 430)

De acordo com Dipp (2009, pág. 431), Caio voltou ao Menino Deus por amor, para fazer as pazes com suas raízes e desatar aquele nó na garganta “que a natureza fez”, como dizia a canção de Angela Ro-Ro.

Caio também se aproxima ainda mais dos seus leitores, revelando quase que em tom confessional o seu novo estado:

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

Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita. Pare esses, lembra Cazuzza: “vamos pedir piedade, Senhor, piedade pra essa gente careta e covarde”. (ABREU, 2006, pág. 113)

Pelo trecho verifica-se como Caio manteve os leitores perto de si, já que para eles diz claramente que mudou, apesar de ser o mesmo. E para os outros, aqueles que não fazem parte da sua história e que estão prontos a julgá-lo, ele lembra os versos de Cazuzza. Ao creditar esse caráter contrário entre esses dois grupos, Caio chama para seu lado aqueles que querem acompanhar de perto sua nova condição, como já havia escrito na crônica *Anotações Insensatas*: “e se apunhalo é porque é para você, para você que escrevo” (ibidem, pág. 66).

No trecho em que cita Cazuzza, também se percebe a postura do autor em relação aos preconceitos, contra os quais ele lutará abertamente, como já foi mencionado anteriormente.

A passagem final da carta vai referendar a nova postura do autor, que deixou de lado o caráter depressivo e melancólico para seguir com a vida. Caio vai utilizar exemplos banais do cotidiano para dizer que, embora soropositivo, ele ainda era uma pessoa comum, que poderia viver de maneira plena, ainda que com algumas restrições.

Vejo Dercy Gonçalves, na *Hebe*, assisto *A falecida* de Gabriel Villela no Teatro São Pedro; Maria Padilha conta histórias inéditas de Vicente Pereira; ouço Bola de Nieve; gargalho com Déa Cardoso; desenho a quatro mãos com Laurinha; leio Zuenir Ventura para entender o Rio; uso a estrela do PT no peito (Who Knows?); abro

o *I Ching* ao acaso: Shêng, a Ascensão; não perco *Éramos seis* e agradeço, agradeço, agradeço.

A vida grita. E a luta, continua. (ibidem, pág. 114)

No entanto, a *Última carta pra além dos muros* não foi a última de fato. Perto do Natal do ano de 1995, Caio escreveu outra crônica: *Mais uma carta para além dos muros*. Essa crônica foi escrita pelo autor depois de passar novamente um período no hospital, dessa vez devido à retirada da vesícula. Assim, o título segue os significados das crônicas anteriores, remetendo as suas internações relativas a problemas de saúde.

O teor dessa quarta crônica apresenta muita semelhança com as duas primeiras cartas para além dos muros, já que é composta por um conteúdo enigmático e misterioso. Caio novamente prefere utilizar metáforas, enriquecer liricamente seu texto, ao invés de simplesmente narrar os fatos que o acometeram. O trecho inicial da crônica reforça essa escolha: “ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto inteiro refletido em suas pupilas dilatadas” (ibidem, pág. 199). A personagem citada por Caio, por meio do pronome *ela*, é a morte. O autor prefere não a citar nominalmente, utiliza o pronome pessoal *ela* ou comparações e descrições que deixam implícitas a menção à morte, embora não a classifique categoricamente. Sobre o rosto da morte, Caio escreve:

Era, sim, uma cara de verdade. A de Simone Signoret no final, lembra? A de Irene Papas, Anna Magnani, Fernanda Montenegro. Sem artifícios, crua. Adélia Prado, Jeanne Moreau. Uma cara que se conquista e ousa, que a vida traça, impõe e esculpe fundo em lascas e vincos feitos num mapa em relevo. (ibidem)

Pela descrição, nota-se que o autor quer humanizar a morte, por isso a comparação com pessoas reais, todas elas mulheres. Tal objetivo se dá em vistas de torná-la o mais real e o mais próxima possível.

Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas o meu horror, mas o horror e a beleza de tudo que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano. Aleph, quem sabe Anima. Não parecia cruel, apenas exata, meticulosa sacerdotisa. (ibidem, pág. 200)

A intenção de Caio é mostrar o quanto ela chegou perto dele. Para isso, revela que a morte que chega tão próxima a ele está viva e reflete em seus olhos não apenas o horror, mas a vida em si, que pulsa e freme no universo. Essa postura mostra que a morte pode tocar tudo e todos, e que esse contato é questão de tempo, como ele mesmo

escreve mais para frente no texto: “não temo que volte um dia. E voltará, sina de todo o humano” (ibidem, pág. 201).

Caio escreveu essa crônica, contando seu diálogo breve com a morte, porque em dezembro de 1995 ele esteve muito perto de conhecê-la sem metáforas ou descrições subjetivas.

Internou-se para realizar a retirada da vesícula, uma intervenção complicada. Quase morreu por conta de uma hemorragia, mas contra todos os prognósticos superou o pós-operatório e voltou para casa na véspera do Natal. Foi o verdadeiro milagre, um canto de cisne, seu último Natal em família. (DIPP, 2009, pág. 457)

Essa crônica foi escrita nesse período pós-operatório e publicada no dia 24 de dezembro, véspera de Natal. Na vida real, Caio escapou da morte; na crônica ele contou como foi esse contato, logicamente utilizando seus artifícios literários:

Sei, sem dúvida, que a vi. Depois, emergindo do coma artificial da morfina, cateteres enfiados nas veias, nunca mais a vi. Pelos corredores sangrentos das CTIs, pelos brancos labirintos hospitalares, empurrando macas. Fazendo curativos, em nenhum lugar estava mais. (ABREU, 2006, pág. 201)

Essa passagem, além de mostrar seu contato com a morte, revela também que ele esteve num ambiente hospitalar. Esses são os únicos indícios no texto de que Caio esteve internado.

Em *Mais uma carta para além dos muros*, Caio vai reforçar sua opção por não ter tempo para morrer, como ele próprio afirmou diversas vezes:

Grito também: Senhor, não agora, porque eu não quero que seja agora. Minhas histórias não escritas, meu jardim? Desafiei Deus, sinto muito, era a única maneira de me salvar. Ele me entendeu. Suponho, embora nunca seja confiável, como diz Hilda Hist. (ibidem, pág. 200)

A proximidade com o Natal também será lembrada na crônica. Assim, como Jesus nasceu nesse dia, segundo o cristianismo, Caio diz que voltará a nascer:

Amanhã à meia-noite volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumando nosso parto entre ervas na manjedoura. Que sejamos doces com nossa mãe Gaia, que anda morrendo de morte matada por nós. (ibidem, pág. 201)

Nessa crônica também é mencionado um interlocutor para quem Caio conta primeiramente sua história. Ele o chama de Alguém-Ninguém. O importante é não associar esse interlocutor ao leitor da crônica, já que este apresenta uma relação muito mais distante da que é verificada em outras cartas, como se vê: “Alguém-Ninguém entusiasma-se com o glamour dessas comparações. Cala-se, olho parado divaga em outras imagens, outras divas. Nem ouve mais, eu continuo a contar” (ibidem, pág. 199). E continua a narrar a história para o leitor, como se verifica pela passagem em que Caio diz que ele e você voltam a nascer à meia noite, o que configura novamente uma relação de partilha das experiências entre os dois.

As frases finais da crônica refletem a mudança positiva pela qual o autor passou: “brindemos à Vida – talvez seja esse o nome daquele cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos” (ibidem, pág. 201).

4.5.2 Diário de um jardim de inverno

Após a descoberta da aids Caio passou a ter uma relação muito próxima com o seu jardim e as flores cultivadas nele. Um motivo inicial foi sua mudança para o Menino Deus, bairro de Porto Alegre, onde ele foi morar com os pais. Na nova casa, Caio teve a oportunidade de cultivar um jardim, como conta Dipp:

De volta ao lar, cultivou um novo afeto pelo velho pai, que conheceu a dor indizível de sobreviver ao filho (...) Cuidaram juntos de um jardim, em que plantaram flores, abraços, lágrimas, conversas. Trabalhavam sem parar: Caio reencontrava, naquela terra, as palmeiras, plátanos, as luas cheias, os grilos e as corujas de sua infância, como se estivesse se preparando para voltar de uma vez por todas ao Passo da Guanxuma. Dizia: “Rego o jardim e o meu passado”. (DIPP, 2009, pág. 431)

Na crônica *Breves memórias de um jardineiro cruel*, Caio irá narrar algumas passagens de sua vida, nas quais revela seu gosto por cultivar flores, como o próprio nome do texto já deixa sugerido. O parágrafo inicial relembra a infância na sua cidade natal, Santiago do Boqueirão, onde viveu até a adolescência:

Sempre gostei de flores. Até hoje lembro de um jardineiro na nossa casa de Santiago do Boqueirão, bem embaixo da janela do meu quarto, que nas noites de verão enlouquecia o ar com seu perfume intenso, doce e, dizem, um tanto alucinógeno. Mas durante muitos anos, nunca pensei que fosse

preciso cuidar das flores. Elas simplesmente estavam ali, como as pedras, as árvores. Só anos depois percebi que não era assim. (ABREU, 2006, pág. 130)

Passada a infância, Caio vai relembrar os tempos em que morou na Europa na década de 70, mais precisamente em Londres. Segundo ele, trabalhou de jardineiro na casa de uma velhinha húngara refugiada na Inglaterra durante a Segunda Guerra.

Tinha um sotaque fortíssimo, como o de Meryl Streep em *A escolha de Sofia*, e vivia só com uma filha gorda, solteirona e muito carente. Puxava sempre papo e, enquanto eu mourejava no jardim, ela colocava na janela a caixa de som, quase sempre Mozart. (ibidem)

O período em que morou em Londres ficou marcado pelas dificuldades de se conseguir emprego e moradia.

A sensação de estar no centro do mundo era inevitável numa cidade como Londres, mas também era passageira: cedo ou tarde os brasileiros eram expulsos das casas que invadiam, viviam mudando de endereço e precisavam batalhar muito. Acordar às cinco da manhã para ir a uma agência de empregos e conseguir trabalho. Quando o frio apertava, com as mãos calejadas e irritadas pelos produtos de limpeza, sentiam saudade do Brasil. (DIPP, 2009, pág. 157)

Caio revelou nessa crônica, as dificuldades de se morar em Londres naquela época, o que vai ao encontro do que é contado na sua biografia.

Terminado o trabalho, na cozinha limpíssima me servia chá Earl Gray com limão e *une larme* de leite, mais um daqueles alucinantes cakes ingleses empapuçados de geleia. Vivendo numa *squatter-house* sórdida perto de Portobello Road, vezenuando aquela era minha única refeição do dia. (ABREU, 2006, pág. 130-131)

As *squatter-house* eram casas abandonadas e invadidas onde os brasileiros muitas vezes habitavam. Caio por diversas vezes morou nessas casas, como conta Marcos Santilli, fotógrafo e amigo do escritor:

Reencontrei Caio em Londres, por acaso. Ambos com grande dificuldade de trabalho e subsistência, com vistos de turistas vencendo. Para eliminar o aluguel, nos juntamos num *squat* (casa abandonada e invadida) de latino-americanos na Bravington Road. Era daquelas típicas casas germinadas de tijolo aparente e dois pavimentos. (apud DIPP, 2009, pág. 156)

Em relação ao período em que trabalhou em Londres cuidando do jardim de Mrs Kuzmin, Caio guarda certo carinho: “foi a primeira vez na vida que pensei seriamente em me tornar jardineiro” (ABREU, 2006, pág. 131).

Em seguida, Caio irá revelar outro momento que fez parte de sua vida, quando teve um pequeno jardim em São Paulo: “certa vez, dividindo uma casinha perto do Ibirapuera com Grace Giannoukas, tivemos uma estonteante roseira cor-de-rosa, mais alecrim, manjerição, arruda. Foi bom, mas durou pouco” (ibidem).

Caio viveu com a atriz e amiga Grace Giannoukas em São Paulo em meados da década de 80 (DIPP, 2009, pág. 274). Nessa casa, de fato havia uma roseira:

Vai morar em uma casa alugada do ator Ricardo Blat, uma bela casa de dois quartos com uma roseira no pátio. Detalhe singelo, mas não pouco importante: Caio era apaixonado por rosas. Era apaixonado por jardins e flores. (CALLEGARI, 2008, pág. 117)

Depois de passar por suas memórias, Caio revela que está cultivando um jardim na sua nova casa, a dos pais como ele mesmo frisa na crônica. Sobre o seu jardim, ele dá detalhes no próprio texto, já mostrando seu toque pessoal, como nomear algumas plantas com nomes de amigas, além da ênfase com que cita as rosas cor-de-rosa, uma de suas flores preferidas:

Também não é nenhum Luxemburgo, mas grande o suficiente para conter uma palmeira coberta de hera, dalias, rododendros, alamandas e outras misteriosas (um dia o vento soprou, espalhando os pacotinhos com o nome dos bulbos). E rosas, claro. Cor-de-rosa, plantadas há tempos por meu pai; uma vermelha batizada de Odete, em homenagem a Odete Lara; outra branca ainda pagã, mas com cara de Lygia (Fagundes Telles), plantadas por mim. Também penso num cacto a chamar-se Hilda (Hilst). (ABREU, 2006, pág. 131)

Após a descrição de seu jardim, Caio mantém a narrativa de forma a torná-la íntima para o leitor, estabelecendo mais uma vez a relação de partilha, proposta por Doubrovsky:

Mas não pensem vocês que a vida de jardineiro é mole. Além de calos nas mãos e unhas pretas de terra, há perigos medonhos rondando: formigas roedoras, gatos noturnos que quebram talos frágeis e – argh! – caramujos canibais tarados por brotinhos tenros. O japonês da floricultura receitou Lesmol, mas odiei o nome, além de envenenar a terra. (ibidem)

Ao final da crônica Caio assume uma caracterização que ficou famosa entre os que o conheciam e que refletia bem seu período final, morando em Porto Alegre com os pais: “Cá entre nós, estou ficando tão sabido nessas artes que ando pensando em substituir o crédito ‘escritor e jornalista’ por ‘escritor e jardineiro’” (ibidem, pág. 132).

Assim a crônica *Breve memórias de um jardineiro cruel* marca sua nova posição: jornalista e jardineiro. A partir dessa crônica, Caio manteve relatos constantes do seu jardim, seja sobre as flores que desabrochavam, seja sobre as dificuldades encontradas no período invernal. No entanto, é necessário ponderar que Caio sempre colocou a literatura à frente, de forma que nem todas as descrições e ações referentes ao jardim contidas nas crônicas eram de fato reais. Em muitos casos, Caio romanceou a trajetória heróica de seu jardim, visando tornar a narrativa mais lírica, como se percebe pelo trecho em que descreve sua luta contra os caramujos:

Aí descobri: pedrinhas! Você faz um círculo com elas em torno da planta, com as pontas agudas voltadas para cima. O caramujo tenta passar e crau! Crava a pedrinha na barriga. De manhã cedo, com uma pá, tenho me dedicado a recolher cadáveres de caramujos empalados. (ibidem)

Outra crônica escolhida para mostrar o desenvolvimento de suas flores foi *Novas notícias de um jardim ao sul*. O título, assim como *Breves memórias de um jardineiro cruel*, é autoexplicativo: Caio dará novas notícias sobre o seu jardim em Porto Alegre, cidade localizada na região Sul do país. Esse texto dialogará bastante com a outra crônica, como já mostra a frase de abertura: “e o seu jardim, perguntam os leitores, como vai? Vai bem, respondo, embora na minha mente ele seja muito mais digamos exuberante que na real” (ibidem, pág. 154). Esse trecho reforça muito a questão da “partilha” entre autor e leitores, já que fica claro que estes buscam saber notícias do jardim de Caio, caracterizando que há um sentimento de intimidade com a narrativa. Portanto, essa passagem evidencia claramente o conceito de Doubrovsky da autoficção no que diz respeito à relação autor/leitor.

Ainda no restante do primeiro parágrafo da narrativa nota-se mais uma vez que Caio busca sempre dar contornos literários para o seu texto, como se vê: “Tem que cuidar todo dia, regar, podar, arrancar erva daninha, expulsar caramujo do mal, formiga temática, pragas mais diabólicas que o vírus Ebola” (ibidem). A comparação das formigas com o vírus Ebola se mostra um tanto quanto exagerada, até porque o vírus causou grandes epidemias na África, além de não possuir cura, no entanto faz parte dos

mecanismos literários utilizados por Caio para dar mais corpo a sua narrativa, enriquecendo seu texto, como deixa claro essa hipótese.

Sobre a preocupação do autor com o seu jardim, Callegari explica:

A sua principal preocupação era o jardim. Nas cartas aos amigos, nas crônicas, ele falava sempre das dificuldades que tinha em manter o jardim, onde tirou algumas das fotos mais famosas de sua vida, vivo, lindo, como queria. Eram caramujos canibais querendo devorar as flores, ou o inverno rigoroso que secava as plantas, ou ervas daninhas de todo tipo, ou a flor do girassol pesada demais para seu próprio caule (...) era preciso trabalho, esforço. Horas e horas ele passava no jardim, cuidando, mexendo na terra. (CALLEGARI, 2008, pág. 175)

Caio também irá retomar pensamentos colocados na crônica *Breves memórias de um jardineiro cruel*, como o de que vida de jardineiro não é fácil. Mencionará novamente os nomes que deu às suas plantas baseados nas suas amigas:

Aliás, tem uma Angélica que ia muito bem e agora empacou. Falar em empacotamento, depois de meses, Lygia, a roseira branca, pirou tanto que outro dia tomei um banho para Oxalá com três rosas colhidas diretamente no pé; Sônia, a amarela, está com dois botões muy salerosos; Odete, a vermelha, desde o início a mais perua, com duas rosas escancaradas à la García Lorca e vários botões se preparando. (ABREU, 2006, pág. 155)

Na sequência, o autor vai revelar o quanto tem aprendido com a sua nova rotina de jardineiro:

Mas tenho aprendido coisas. Gladiolos, por exemplo, uma decepção. Florescem só uma vez – palmas lindas, brancas, espirituais – depois viram hastes secas. Petúnias, após o deslumbramento inicial, tanta cor (só não tenho das laranja), começaram a churriar escandalosamente. Desconfiei que estavam sendo sufocadas pelas cravinas. Troquei as cravinas de lugar, e no momento são o grande sucesso do jardim, em todos os tons de amarelo e laranja que se possa imaginar. (ibidem, pág. 154)

O desfecho da crônica vai apontar para um questionamento do autor: como decidir o que deve ou não viver? Essa indagação tem uma importante conotação, pois Caio já sabe da sua condição de soropositivo e por vezes teve que desmistificar a ideia da morte prematura devido à doença, ou seja, precisou mostrar que seguia vivo, que poderia manter uma vida normal ainda que com algumas restrições. Assim, o autor utiliza o exemplo das marias-sem-vergonha, que crescem sem precisar que se cuide delas:

Acho crime matar as crescidas, mas já me atrevo a arrancar mudinhas que brotam por todo canto. Rego pouco, não dou muita prosa, deixo bem claro que estão ali por mera covardia minha, vítima da síndrome de Alice do Woody Allen. Maria-sem-vergonha, se você não atina, toma conta de tudo. E é isso, acho, o que mais me martiriza e conflitua num jardim: como decidir o que deve ou não viver? Pás e tesoura nas mãos, demiúrgico, o poder cabe a mim. Imaginem só, então, a angústia daquele pobre Deus, em algum lugar, contemplando a nós, viventes... (ibidem, pág. 155-156)

Pelo trecho fica evidente a dúvida de Caio em decidir pela morte das marias-sem-vergonha antes da hora, antes que a natureza determine o momento, mesmo elas podendo atrapalhar o restante de seu jardim. Essa reflexão de Caio, acerca da morte prematura de plantas e de pessoas, será trabalhada mais detalhadamente na crônica *A morte dos girassóis*. Assim, uma análise mais aprofundada desse tema será efetuada nesse tópico.

4.5.3 Entre ciclos secos, tosses e delírios

As crônicas de Caio também foram importantes relatos de como a aids agiu no seu corpo. Com o enfraquecimento do sistema imunológico, uma das principais adversidades que a doença provoca, o cronista passou a conviver com a tosse, a febre, delírios, suores. Assim, esses sintomas se tornaram companheiros dele, como o próprio afirmou em diversas ocasiões. Como corpus desse tópico foram escolhidas as crônicas *Para uma companheira inseparável* e *Os anjos da febre e a mão de Deus*.

Nesse ponto da análise em que a nova condição física de Caio ficará completamente exposta, será necessário se atentar também para os seus comportamentos emocionais. Por meio das crônicas *Breve introdução ao ciclo seco* e *O ciclo seco ataca novamente* serão analisados os momentos mais melancólicos do autor, os instantes de desânimo que o atormentam.

4.5.3.1 O corpo

Mesmo antes da descoberta de sua condição de HIV positivo, Caio conviveu com a baixa resistência de seu sistema imunológico proveniente da doença (estima-se que a contraiu em meados da década de 80), o que provocou diversos problemas. Devido a esses problemas físicos, Caio resolveu fazer o teste. Nos períodos de inverno, quando o clima castigava seu organismo enfraquecido pela aids, Caio conheceu

profundamente algumas companheiras, como ele conta na crônica *Para uma companheira inseparável*.

A abertura do texto revela o lado sarcástico e irônico do autor, traço tão marcante na sua obra literária:

Em Gramado, o Festival de Cinema; em Passo Fundo, a Jornada de Literatura: uma semana de festas no Rio Grande do Sul. Não para mim, que não fui convidado para nenhuma das duas (talvez pensem que já morri?), e mesmo que fosse, quase certamente não poderia ir. (ibidem, pág. 178)

Além da lembrança de acharem que Caio já está morto (esse tópico será trabalhado mais detalhadamente na análise de crônica *A morte dos girassóis*, no item 4.5.4.1), o trecho revela a inconstância da sua saúde, que o impede de viajar e consequentemente de participar dos dois festivais mencionados, ainda que sejam relativamente perto de Porto Alegre. Caio prossegue na narrativa para desvendar os motivos que não permitem sua ida aos eventos:

É que embora still alive, arrumei uma inimiga poderosa. A Tosse, eu a chamo, assim mesmo, com maiúsculas merecidas, pois já dura uns quatro meses e não tem nada absolutamente nada que a cure. (ibidem)

A passagem deixa claro que a companheira inseparável do título é a tosse, com quem Caio tem travado uma relação árdua e desgastante. O autor descreve também como ela o tem acompanhado e em quais momentos:

Traíçoeira, inadequada, vem principalmente à noite. Tarde da noite, como entidade do mal que é, lá pelas quatro, cinco da manhã, quando faz tanto frio que seria suicídio sair da cama. E não passa. Procuro compreendê-la – de onde brota – para, quem sabe, com algum tipo de postura conseguir. (ibidem, pág. 179)

A tosse, portanto, é uma inimiga cruel do autor, como o trecho evidencia, já que ela o incomoda quando “seria suicídio sair da cama”. Assim, Caio precisa suportar a tosse na cama, preso ao calor do quarto, uma batalha desigual, dados o seu estado e as suas condições.

O início desse incômodo também será mencionado na narrativa. Segundo o autor, a tosse começou discreta, quase interceptível, lá por maio:

Foi logo depois de uma gripe e tão generalizada que tinha também um pouco de sinusite, rinite, otite e se outros ites existem no aparelho respiratório, essa

gripe certamente também tinha. Tudo foi passando aos poucos. Ela, a Tosse, não. (ibidem, pág. 178)

A luta que Caio trava com a tosse já se mostra longa, visto que a crônica data de 20 de agosto. Nesse combate contra a tosse, o escritor vai revelar que já tentou de tudo para diminuir os efeitos dela, desde xaropes modernos até os mais clássicos, como mel-guaco-agrião e outros caseiros. Sobre as tentativas frustradas, o narrador prossegue:

Gargarejos, diminuir radicalmente e até, certos dias, cortar cigarros; dormir em posições exóticas, meio sentado; exercícios respiratórios – tudo, tudo inútil. E chapas do pulmão – meu Deus, uma tuberculose, uma pneumonia: nada. Impávida, a Tosse continua. (ibidem)

A incansável tosse inclusive preocupou Caio a ponto de se pensar em algo mais grave como uma tuberculose ou pneumonia. Sobre os motivos para essa companhia ter se tornado inseparável:

Meu médico diz que a causa é uma só – chama-se Porto Alegre, talvez uma das cidades com um dos piores climas do país. Principalmente em agosto, quando as paredes vertem água de tanta umidade, não há sol, o mofo se infiltra e as casas geladas transformam-se numa espécie de Disneyworld de ácaros. (ibidem, pág. 179)

A menção a Porto Alegre, cidade onde mora atualmente, assim como a referência a agosto, exatamente o período do ano em que a crônica foi escrita e publicada, são alguns fatores que reforçam ainda mais a questão do homonimato entre autor, narrador e personagem, já que são claras evidências de que o personagem que sofre com a tosse é Caio.

No parágrafo final da crônica, o narrador vai enfatizar o quanto a tosse o incomoda e como tem influenciado sua vida, sua rotina:

Vejam só, por exemplo, o assunto que arrumei para a crônica de hoje. Mas é que se não falasse disso não conseguiria falar de mais nada. Nem mesmo do mal que ACM²² está fazendo ao que resta de prestígio (resta algum?) a FHC. É que nada mais me interessa além da tosse. (ibidem, pág. 179-180)

²² Antonio Carlos Magalhães (ACM) foi um político baiano do PFL, atual Democratas. Na época da crônica, agosto de 1995, era senador da República pelo estado da Bahia, além de ser aliado do governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC), presidente do Brasil entre 1994 e 2002. Os escândalos a que Caio provavelmente se refere eram o chamado dossiê da Pasta Rosa, que consistia em um conjunto de documentos que mostrava uma contribuição de 2,4 milhões de dólares do Banco Econômico para a campanha de 25 candidatos nas eleições de 1990. ACM era um dos candidatos envolvidos.

Além do incômodo físico que a tosse provoca no autor, ela também altera seu humor, seu ânimo, como ele próprio escreve na última frase do texto: “E se você acha que estou insuportavelmente chato, imaginem eu mesmo, o que não tenho achado” (ibidem, pág. 180).

Dessa forma, a crônica *Para uma companheira inseparável* se mostra um relato importante sobre a condição de saúde do autor. No entanto, é difícil afirmar o que é real e o que foi ficcionalizado no texto, uma vez que os detalhes a respeito dos medicamentos utilizados, da possível existência de uma pneumonia ou tuberculose, assim como outros tantos, não permitem que seja tirada uma conclusão definitiva sobre a ocorrência ou não dessas ações. Essas dúvidas deixadas no ar, esses pontos em abertos que podem ter sido meros artifícios para enriquecer seu texto e torná-la mais atraente ao leitor, são pontos que indicam a classificação dessa crônica como autoficção, já que visivelmente o autor não assume um compromisso de simplesmente narrar os fatos, mas sim ficcionalizar esses fatos, buscando mecanismos literários.

A outra crônica separada para a análise de como a condição física de Caio foi trabalhada em seus textos, *Os anjos da febre e a mão de Deus*, também se revela arredia quanto à definição do que é ficção ou não. O mote inicial da narrativa é que Caio possui visões durante a noite e nessas visões ele vê seres pequenos:

Tento explicar: são seres pequenos, minúsculos que vivem dentro (ou junto, ou ao lado) das visões, e que conduzem a elas para me mostrar as visões. Como anjos, duendes, menores ainda, do tamanho de uma unha, menores até. (ibidem, pág. 196)

Como se percebe, o lado imaginário se mostra muito forte nessa crônica, já que as próprias visões já indicam isso. Como se não bastassem as visões em si, há ainda seres ínfimos que não existem na realidade. Caio prossegue nessa sua ficcionalização:

A cama às vezes fica coberta deles, o quarto apinhado. Não são do Mal, nada têm a ver com pesadelos. E que coisas mostram? Bem, esqueço sempre na manhã seguinte. Na verdade esqueço no primeiro gole d'água, quando finalmente consigo tomar um. (ibidem)

No entanto o que motiva as visões de Caio durante a noite é uma condição física, que de fato o afetou na vida real, a febre, como se vê: “tudo acontece sempre e apenas naquele estado febril de corpo molhado, boca seca, lábios partidos” (ibidem) e “da febre na manhã seguinte resta apenas o Corpo cada vez mais devastado, lembro de

inconfundíveis delicadezas orientais” (ibidem). Assim, o estado físico de Caio, as febres que tem durante a noite, foram o mote inicial para a narrativa. A partir dessa condição real Caio buscou artifícios literários para seguir com sua história, não se preocupando se ela assumiria contornos de realidade ou de ficção.

Outro ponto que dialoga com a realidade é o trecho: “seres noturnos habitam o País da febre. Há mais de ano e praticamente toda a noite, jamais durante o dia, quem sabe não gostam da luz” (ibidem). A referência “há mais de ano” coincide com o período em que descobriu ser soropositivo, já que a crônica foi publicada em novembro de 1995 e o exame de HIV foi feito em julho de 1994. Por outro lado, o “praticamente toda a noite” foi mais uma ficcionalização do autor. Essa questão da data reitera também o homonimato entre autor, narrador e personagem.

A crônica também apresenta uma visão ponderada sobre a morte. Sobre o contato que Caio tem com os pequenos seres e as visões:

É impossível tocar as coisas que eles trazem, e essas coisas jamais voltam. Se tocá-las alguma um dia (sic), me pergunto talvez também eu não volte mais? Não sei responder. Quem sabe esta será a passagem para o lado encantado dos mágicos crepitantes (salamandras?). Não tenho medo. Seria uma bela forma de partir e, desde que belas, formas nunca me assustam. (ibidem, pág. 197)

Fica subtendido que os seres noturnos podem ter relação com o sobrenatural, coisas do outro mundo que são conhecidas apenas após a morte. E Caio não se revela arredio com a ideia da morte, pelo contrário, apresenta uma visão serena, inclusive afirmando que, se bela, a passagem para o mundo mágico não será assustadora.

Na sequência da narrativa, os pequenos seres apresentaram a Caio as mãos de Deus. No início, ele questiona a existência de Deus e consequentemente a das mãos que observava na visão. No entanto, passada essa indagação, Caio descreve minuciosamente as mãos que vê:

As mãos de Deus vezenquando eram fortes, calosas, unhas grossas, quebradas como as de um camponês, um lenhador: outras, com longas, recurvas, repugnantes feito as de Zé do Caixão; e também revi, tão dolorosas, mãos iguais às de Clarice Lispector após o incêndio – calcinadas, tocos de dedos, cicatrizes. (ibidem)

Pela descrição das mãos de Deus, mostrando aspectos não humanos, monstruosos e aterradores, como o próprio autor admite mais para frente na narrativa, Caio cria uma imagem menos idealizada. As mãos de Deus não estão envoltas de beleza

e perfeição, mas sim em contato com as coisas menos agradáveis que a vida proporciona, como a própria morte, que segundo a ideia cristã é um “trabalho” de Deus. Dessa maneira, Caio de certa forma torna Deus mais próximo da realidade, no entanto ele não se atreve a chegar muito perto dessas mãos, que podem ser o aviso da morte:

Mãos de todo jeito, as de Deus, até não humanas, monstruosas, aterradoras. Ninguém me respondeu quando perguntei se seriam várias, e todas de Deus (um polvo, uma deusa Shiva?). Não tentei tocá-las. Seria definitivo demais. Também porque, antes disso, eu já sabia que algumas delas são mestras em cravar-se fundo em nosso coração, garras de águia. (ibidem)

Caio não toca as mãos de Deus, e quem sabe da morte, porque ainda acha arriscado e sabe que também podem ser perigosas, como garras de águia. Embora tenha uma visão ponderada sobre o chegar da morte, ele não espera que ela chegue naquele momento. Assim, o autor prefere não tomar “nenhuma liberdade com as mãos de Deus” (ibidem).

O trecho final da crônica revela mais uma vez a postura otimista do autor, que afirma que os pequenos seres provenientes das febres noturnas que encharcam sua cama de suor deixam até mesmo saudade.

Agora é de manhã, vou trocar os lençóis como faço todo dia, e como todo dia procurar pelos seres da febre em alguma fímbria, em alguma dobra. Não estarão lá, nem haverá vestígio algum. Mas sei que voltam. E até sorrio, carregando uma espécie de saudade enquanto a noite não chega outra vez. (ibidem, pág. 198)

4.5.3.2 A mente

Embora Caio tenha adotado uma postura mais positiva depois da descoberta da aids, ele não esteve imune a fases mais melancólicas e depressivas, que sempre foram uma constante na sua vida, como já ficou evidenciado em tópico anterior. Dessa forma, essa parte do trabalho buscará mostrar como se deram esses momentos de desânimo depois da descoberta da aids, até porque algumas das causas estavam relacionadas às complicações físicas que a doença lhe impunha, como a própria tosse, que já foi analisada em item que precedeu este.

Como *corpus* foram escolhidas as crônicas *Breve introdução ao ciclo seco* e *O ciclo seco ataca novamente*, já que ambas estão relacionadas, como os títulos indicam, além de representarem bem os momentos mais desanimados de Caio.

As duas crônicas se mostram reflexões válidas sobre o humor de Caio e dialogam entre si, como se perceberá, no entanto são estruturadas de maneiras distintas: a primeira, como o nome sugere, vai introduzir o leitor ao ciclo seco, explicando seus meandros, sintomas, razões, enquanto a segunda vai mostrar um Caio implicante e falando sobre assuntos diversos justamente por estar em ciclo seco novamente.

A primeira crônica escolhida utiliza um tom de comentário sobre o ciclo seco. Nesse texto Caio irá esmiuçar o que acontece nesses períodos de desânimo, onde a vida “simplesmente age, sem adjetivos” (ibidem, pág. 137). De certa forma, essa crônica, além de ser uma introdução ao ciclo seco propriamente dito, é também uma abertura para a crônica posterior. Em *Breve introdução ao ciclo seco*, Caio não afirma categoricamente em nenhum momento que está numa fase de ciclo seco. A constatação do ciclo seco se dá justamente por Caio ter escolhido escrever um texto sobre o tema. Tal conclusão é possível, pois ele já havia assumido que seus incômodos projetam seus textos, como escreveu na crônica *Para uma companheira inseparável*, na qual trata da tosse, que o acompanha e que não permite que ele discorra sobre outro assunto:

Vejam só, por exemplo, o assunto que arrumei para a crônica de hoje. Mas é que se não falasse disso não conseguiria falar de mais nada. Nem mesmo do mal que ACM está fazendo ao que resta de prestígio (resta algum?) a FHC. É que nada mais me interessa além da tosse. (ibidem, pág. 179-180)

Assim, fica apenas sugerido que Caio está em ciclo seco. Sobre o ciclo seco, Caio afirma:

Todo mundo conhece ciclo seco, a maioria até já passou por ele (...) não se confunde com “depressão”, quando você deixa de fazer o que devia, ou com “euforia”, quando você faz em excesso o que não devia. Em ciclo seco faz-se exatamente o que se deve ou não, desde escovar os dentes de manhã ou beber um uísque à tardinha, mas sem prazer. Nem desprazer. (ibidem, pág. 136-137)

A descrição de Caio deixa claro os meandros do ciclo seco. Seria uma vida de desânimo, onde a falta de perspectivas impera e não há empolgação para exercer as coisas simples da vida. Ainda sobre a condição do ciclo seco, o autor prossegue:

Ciclo seco, por exemplo, não se interessa por nada. Pior que não ter o que dizer, ciclo seco não tem o que ouvir, compreende? Fica na mais completa indiferença seja ao terremoto no Japão ou à demissão de Vera Fischer. No plano pessoal, tanto faz ler ou não ler um livro, ir ou não ao cinema. (ibidem, pág. 137)

Caio também atenta para a chegada do ciclo seco, o qual geralmente vem sem avisar. Admite ainda que o modo de superá-lo é atravessando-o como a um deserto, quando se está no meio das areias e a água acabou: “por ser limitado ao real, o ciclo seco jamais considera a possibilidade de um oásis ou de uma caravana passando. Secamente, apenas vai em frente” (ibidem, pág. 136). Ao comparar o ciclo seco com o deserto, Caio revela que essa sensação por que passa está relacionada à secura, ao marasmo, já que a única coisa que se mostra à sua frente é areia. Assim, o ciclo seco é um período de calma, mas uma calma que incomoda, já que ela não indica descanso, mas sim que nada acontece.

Mesmo num período de ciclo seco, Caio ainda dá mostras sobre a sua visão positiva das coisas, como indica a passagem: “é preciso acreditar que passa, embora quando dentro dele seja difícil e quase impossível acreditar não só nisso, mas em qualquer outra coisa” (ibidem). No entanto, ele alerta para a força do ciclo seco e sua capacidade de se manter intacto, inabalável:

O ciclo seco é forte, porque nada vindo de fora o abala, e imutável, porque de dentro nada vem que o modifique. E nesse sentido também é antinatural, pois tudo se transforma e ele não, simulando o eterno em sua digamos, i-na-ba-la-bi-li-da-de. (ibidem, pág. 137)

Em relação à forma de agir contra o ciclo seco, Caio afirma que não há nada que se possa fazer: “não se pode deduzir nada. Só que passa, por ser ciclo, e por ser da natureza dos ciclos passar” (ibidem). A partir dessa ponderação de Caio pode-se supor que ele acha esses períodos de ciclo secos transitórios, já que não guardam ares de imutabilidade. Segundo ele, o que se pode fazer é seguir a vida com disciplina e ordem, sem querer grandes novidades: “chatíssimo, bem sei” (ibidem, pág. 138).

A postura final do autor, de que deve ser paciente para superar os ciclos secos, indica uma visão ponderada da situação, já que, mesmo tendo consciência de que não está num momento favorável, sabe da transitoriedade desse incômodo. É como se Caio assumisse seu desânimo, mas soubesse que em seguida, talvez não tão brevemente, ele superaria tudo.

Já a segunda crônica deixa mais claro que o ciclo seco voltou à rotina de Caio, como o trecho inicial indica:

O ciclo seco voltou. Dessa vez nem tão seco assim, já que acompanhado por febres, suores abundantes, terror generalizado e, se não generalizado, tão particularizado que num segundo parágrafo não restariam leitores. (ibidem, pág. 148)

A passagem dá abertura a três ponderações. A primeira é que Caio assume estar em ciclo seco. A segunda é que ele expõe sua condição física, o que permite relacioná-la diretamente ao seu desânimo. Assim, os inconvenientes que a aids acarreta afetam também os aspectos psicológicos do autor, já que influenciam o seu humor. Um terceiro ponto é que ao assumir seu estado de ciclo seco com febres, suores – características que já foram amplamente mencionadas ao longo de outras crônicas em que Caio era o personagem principal – fica evidenciado o homonimato entre autor, narrador e personagem, ainda que seu nome não seja citado às claras.

Nesse texto, o ciclo seco de Caio se apresenta na forma de mau-humor e irritação: “ciclo seco não gosta nem desgosta de nada, só acha árido, até beijo em ciclo seco tem gosto de areia” (ibidem).

Essa crônica também vai apresentar um diálogo com sua antecessora, como mostra o trecho: “da vez passada, eu perguntava para ninguém da utilidade de dar nomes aos bois” (ibidem). Nesse caso, Caio se refere à passagem da crônica *Breve introdução ao ciclo seco*: “e deve-se falar dele? Quero supor entusiástico que sim, mas não tenho certeza se dar nome aos bois terá alguma serventia para o dono dos bois ou sequer para os próprios bois – e essa é uma reflexão típica de ciclo seco” (ibidem, pág. 137).

Diferentemente da crônica anterior, quando discorreu sobre a essência do ciclo seco, Caio adota outra postura. Dessa vez prefere discorrer sobre um tema completamente ameno e não relacionado ao ciclo seco. O autor gaúcho passa a comentar expressões populares, como a de dar nomes aos bois. No entanto, a marca principal desses comentários é que Caio discorda veementemente dessas expressões populares, revelando seu lado mal-humorado devido ao ciclo seco.

A primeira expressão comentada por ele é “quem pariu Mateus que o embale”. O autor questiona o porquê de ser Mateus e não João, mostrando que irá se atentar a detalhes que não fazem muita diferença, o que demonstra até mesmo certa ranzinza para com a situação.

E se o parido foi João não deve ser embalado? Além disso, esse “parir” é terrivelmente machista, pois que eu saiba é coisa exclusiva de mãe: pais não

parem, a não ser Schwarzenegger naquele filme idiota. Quem tem que embalar Mateus (ou João, ou Luís) deve ser então apenas a pobre mãe, jamais o pai? (ibidem, pág. 148)

A segunda expressão comentada pelo autor é “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”. Sobre esse ditado Caio já deixa claro o quanto discorda dele logo de cara, mostrando inclusive certo mau humor: “tão irritante que, fosse conhecido o autor, eu seria o primeiro a processá-lo por danos morais e imunológicos” (ibidem, pág. 149). O escritor vai argumentar primeiramente o âmagô capitalista da questão:

Por que um pássaro deve valer alguma coisa? Certo, se for um rouxinol ou curió, vá lá, pode-se, suponho, vendê-lo a algum imperador chinês ou compositor de chorinhos, e eu pelo menos não conheço nenhum. (ibidem)

Em seguida, vai recriminar o fato de se ter um pássaro na mão incutir uma ideia de importância sobre esse acontecimento:

O que se faz com um pássaro na mão, a não ser, se você não tiver mesmo nenhum caráter, prendê-lo numa gaiola? Já com os dois voando, mesmo que sejam dois pardais nem um pouco magníficos como a garça e o condor, você pode fazer a única coisa que se deve fazer em relação aos pássaros: vê-los voar. (ibidem)

A terceira e última expressão que Caio discorre na crônica é “não se deve colocar o carro na frente dos bois”. Assim como a expressão anterior, Caio não esconde sua indignação com tal ditado: “uma das mais reacionárias e repressivas que conheço” (ibidem). Nesse ponto, Caio vai colocar em seu texto todas as suas ideias a respeito da falta de liberdade para agir e se expressar:

Se eu quero fazer justamente isso, quem me impede? Se eu quiser dar ré no carro, tem outro jeito? Fazer os bois andarem de costas, talvez, não sou muito bom nessas coisas. E se eu não estiver querendo andar, e sim fazer arte? Afinal, ano passado na Bienal de Veneza vi um bezerro partido ao meio. E se eu decidir tentar fazer com que os bois empurem o carro com os chifres? (ibidem, pág. 149-150)

Depois de se analisar como o autor elabora sua crônica, percebe-se que foi criado um clima mais leve e ameno, baseado na forma ranzinza de Caio ao discorrer sobre o assunto. O clima de ciclo seco se desfaz, já que, embora comente sobre ditados populares que o incomodam, ele os torna atrativos ao leitor ao utilizar um modo sarcástico e irônico para tratá-los. Assim, por meio do sarcasmo e da ironia, o peso que

o ciclo seco traz não é tão preponderante, apesar de Caio estar assumidamente em ciclo seco, como deixou bem claro pela frase inicial da crônica. Desse modo, o conteúdo da crônica, o ciclo seco, é amenizado pela forma com que Caio o trata.

4.5.4 Morte e Jardim: uma metáfora?

No final de sua vida, Caio se tornou íntimo de seu jardim, cuidou dele com afinho e dedicação, abriu aos seus leitores as dificuldades pelas quais suas flores passavam. Dessa forma, esse contato próximo com o jardim criou uma relação forte e que serviu para ele superar certas adversidades que passou, como as imposições físicas que seu corpo já adoentado implicava, necessitando de certos cuidados e repousos.

De certa maneira, é impossível não relacionar o período de degradação física do autor com aquele em que cuidou pacientemente das suas flores, até porque cronologicamente falando eles coincidiram. Por se tratar de períodos correspondentes eles não podem ser analisados separadamente. Mais do que a “coincidência” cronológica, o principal ponto é que o próprio autor relacionou esses dois temas em suas crônicas. Assim, esse tópico do trabalho pretenderá buscar as correlações que Caio criou entre seu estado de saúde e sua possível morte com as flores e as dificuldades que passaram durante os períodos de inverno. A metáfora relacionando a saúde de Caio e seu jardim se mostrará importante para verificar como o autor lidou com os comentários de que estava morto antes da hora. Para tanto, foram escolhidos os textos *A morte dos girassóis* e *Aos deuses tudo o que existe*.

4.5.4.1 Um girassol morre antes do tempo?

A crônica *A morte dos girassóis* vai tratar, sobretudo, de que não se pode decretar a morte de ninguém antes do tempo, seja a de um girassol, seja a de uma pessoa. Para isso, Caio vai criar uma relação metafórica entre sua morte e a da referida flor.

Depois de descoberta a doença, vários comentários maliciosos apareceram decretando a morte de Caio. Esse era um tema que o entristecia bastante, muito em virtude de que ele havia optado pela vida, afirmando não ter tempo para morrer. Nessa sua busca pela vida teve de suportar as inconstâncias físicas que o seu corpo debilitado

pela aids lhe impunha, além dos juízos de valor que o condenavam por ser soropositivo e que muitas vezes assinalavam sua morte antes do tempo. Uma passagem evidencia bastante o incômodo que esses pensamentos causavam no autor. Mauro, taxista que acompanhava Caio em Porto Alegre nesse período, levou-o até o *outdoor* de lançamento do seu livro *Ovelhas Negras*:

Caio pediu que o levasse até lá. Foram. Por uns cinco minutos, sem descer do carro, o escritor olhou seu nome no alto, viu a capa do seu livro. E não deve ter gostado do que viu, pois ficou em silêncio a maior parte do caminho, depois. Comentou algo sobre oportunismo, sobre acharem que ele já estava morto. E pediu para irem embora. (apud CALLEGARI, 2008, pág. 182)

A crônica *A morte dos girassóis* é de março de 1995, período que coincide com o lançamento do livro *Ovelhas Negras*. O início do texto indica que esse evento sobre o *outdoor* pode ter influenciado Caio de forma a escrever uma crônica com vistas a dizer em alto e bom som: “não morri ainda”. Caio, personagem central, está em seu jardim, já é noite, e um vizinho chega pálido e fica olhando para ele: “eu disse oi, ele ficou mais pálido. Perguntei que-que foi, e ele enfim suspirou: ‘me disseram no Bonfim que você morreu na quinta-feira’” (ABREU, 2006, pág. 145).

Sobre a passagem, fica claro que Caio pretendeu ficcionalizar parte da narrativa, preferindo trocar o *outdoor* por um vizinho que questiona se ele morreu. Essa foi uma alternativa para dar mais dramaticidade ao texto e vai ao encontro do conceito de autoficção de Doubrovsky sobre a questão de não haver um pacto claro com a realidade, já que existe a possibilidade de utilizar elementos literários para enriquecer a narrativa.

A partir dessa cena ficcional, o autor abre espaço para mostrar muito do que sente em relação a essa morte prematura que se imputa a ele:

Eu disse ou pensei em dizer ou de tal forma deveria ter dito que foi como se dissesse: “É verdade, morri sim. Isso que você está vendo é uma aparição, voltei porque não consigo me libertar do jardim, vou ficar aqui vagando feito Egum até desabrochar aquela rosa amarela plantada no dia de Oxum. Quando passar por lá no Bonfim diz que sim, que morri mesmo, e já faz tempo, lá por agosto do ano passado. Aproveita e avisa o pessoal que é ótimo aqui do outro lado: enfim um lugar sem baixo-astral”. (ibidem)

O trecho mostra vários pontos que merecem menção. O primeiro revela a irritação de Caio para com a situação de decretarem sua morte antes do tempo. Visivelmente esse é um assunto que o incomoda. Um segundo ponto relevante é a

importância que o jardim tem em sua vida, já que ele diz que está preso a Terra, mesmo depois de morto, em virtude de suas flores. Essa descrição mostra o quanto ele era apegado a sua nova profissão: jardineiro. A terceira questão a ser levantada é que Caio escreve sobre a roseira amarela, que ele mencionará em crônica posterior, intitulada *Novas notícias de um jardim ao sul* (“Sônia, a amarela, está com dois botões muy salerosos”). O quarto ponto a ser destacado é a fala final rechaçando o baixo-astral, e reforçando a postura que assumiu depois da descoberta da aids. Um último ponto, e o mais aparente deles, é que essa resposta ao vizinho está direcionada diretamente àqueles que imaginam que Caio morreu antes da hora simplesmente por ser HIV positivo. O trecho evidencia também que Caio seguiu lutando, mesmo com as adversidades da aids, e que estava vivo apesar de tudo.

Logo na sequência, o autor dá a chave para a comparação que fará entre sua vida – e sua morte – e a morte dos girassóis: “mudando de assunto sem mudar propriamente, tenho aprendido muito com o jardim” (ibidem). A partir dessa frase Caio altera o rumo da crônica sem mudá-la propriamente, como ele afirmou. Passa a descrever a luta de um girassol para sobreviver às intempéries climáticas. Nesse caso é possível fazer uma alusão da luta do girassol à luta de Caio, não só pela vida, mas também para não decretarem sua morte de forma prematura.

A descrição inicial dos girassóis mostra como Caio se vê:

Os girassóis, por exemplo, que vistos assim de fora parecem flores simples, fáceis, até um pouco brutas.

Pois não são. Girassol leva tempo se preparando, cresce devagar enfrentando mil inimigos, formigas vorazes, caracóis do mal, ventos destruidores. Depois de meses, um dia pá! Lá está o botãozinho todo catita, parece que já vai abrir. (ibidem, pág. 145-146)

O girassol é uma planta marcada por sempre buscar o sol independentemente da posição em que está em relação a ele. Dessa forma, metaforicamente o girassol significa uma visão positiva sobre a vida, já que sempre está almejando a luz, não importando quais adversidades está tendo de enfrentar. Assim, a atitude natural do girassol vai ao encontro da nova postura de Caio assumida depois de descobrir que tinha aids, quando ele quis buscar a vida a todo custo, dizendo inclusive que não possuía tempo para morrer.

Em seguida, Caio afirma que é preciso se atentar aos sentimentos, seja das pessoas, seja das flores. Ele narra que ficou um mês longe do jardim devido a uma

viagem e quando voltou vários girassóis estavam quebrados enquanto era pintada a casa de seus pais:

Fiquei uma fera. Gritei com o pintor: “Mas o senhor não sabe que as plantas sentem dor que nem a gente?” O homem ficou me olhando tão pálido quanto aquele vizinho. Não, ele não sabe, entendi. E fui cuidar do que restava, que é sempre o que se deve fazer. (ibidem, pág. 146)

Outro ponto descrito por Caio é que os girassóis despençam depois que abrem flor, já que o talo é frágil demais:

Então, como se não suportasse a beleza que ele mesmo engendrou, cai por terra, exausto da própria criação esplêndida. Pois conheço poucas coisas mais esplêndidas, o adjetivo é esse, do que um girassol aberto. (ibidem)

Nesse ponto é possível fazer outra relação de Caio com a planta no que se refere aos relacionamentos do autor, já que ele assumidamente cortava as relações quando elas se mostravam mais fortes e arraigadas, o que reflete o mesmo processo do girassol, que despenca quando dá flor, seu intuito principal. Caio dizia

Tudo me parece muito ruim (...) Me sinto perdido no mundo. Ou dentro de mim, seja. Sou tão – neuroticamente individualista que –, quando alguém parece, aos meus olhos, uma ameaça a esta individualidade, fico imediatamente cheio de espinhos – e corto relacionamentos com a maior frieza –; às vezes sou agressivo e tal. (apud DIPP, 2009, pág. 171)

Assim, quando Caio diz que o girassol não suportava a sua beleza, o escritor está dizendo que ele não suportava a beleza dos seus relacionamentos amorosos, já que cortava as relações toda vez que elas se revelavam mais duradouras.

Na crônica, Caio irá mostrar todo o processo de luta do girassol para sobreviver:

Alguns amarrei com cordões em estacas, mas havia um tão quebrado que nem dei muita atenção, parecia não valer a pena. Só apoiei-o numa espada-de-são-jorge com jeito, e entreguei a Deus. Pois no dia seguinte, lá estava ele todo empinado de novo, tortíssimo, mas dispensando o apoio da espada. Foi crescendo assim precário, feinho, fragilíssimo. Quando parecia quase bom, crau! Veio uma chuva medonha e deitou-o por terra. (ABREU, 2006, pág. 146)

O trecho mostra como o girassol enfrenta as adversidades que a vida impõe e diga-se: adversidades naturais, que podem atacar qualquer um. Essas adversidades podem ser ligadas à própria aids, já que a doença é transmitida pelo sexo que representa

um instinto do ser humano. Assim, essa passagem se relaciona metaforicamente mais uma vez com o próprio autor.

No entanto, mesmo com a chuva deitando o girassol por terra, sua saga prossegue na crônica, como Caio descreve:

Aí me veio a ideia: cortei-o com cuidado e coloquei aos pés do Buda chinês de mãos quebradas que herdei de Vicente Pereira. Estava tão mal que o talo pendia de cabeça baixa e de costas pra o Buda. Não havia como endireitá-lo.

Na manhã seguinte, juro, ele havia feito um giro completo sobre o próprio eixo e estava com a corola toda aberta, iluminada, voltada exatamente para o sorriso do Buda. Os dois pareciam sorrir um para o outro. Um com o talo torto, outro com as mãos quebradas. Durou pouco, girassol dura pouco, uns três dias. (ibidem, pág. 146-147)

O trecho além de mostrar o girassol superando todas as dificuldades que a natureza lhe impõe também se faz importante por citar o amigo Vicente Pereira e o Buda herdado, o que comprova o homonimato entre autor, narrador e personagem. A passagem também reforça que nada é perfeito e que nada está incólume às intempéries da vida, como se vê pela descrição do Buda de mãos quebradas – a figura religiosa do budismo significa “aquele que sabe a verdade” ou “aquele que despertou” e aplica-se a alguém que atingiu um nível superior de entendimento – e do girassol com talo torto, mas que conseguiu vencer os obstáculos que encontrou. Essa visão de Caio reforça que mesmo soropositivo ele ainda está vivo e que tem muitas coisas boas a fazer na vida, como a sua própria literatura.

O parágrafo final da crônica é bem enfático no que diz respeito a não se decretar a morte prematura de ninguém, seja dos homens, seja das plantas:

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

A primeira frase dialoga com a parte inicial da crônica, quando o vizinho comentou que haviam dito que Caio estava morto. Assim, ele pede que não se envie flores para ele, numa alusão à sua prematura morte.

Ao afirmar que não escreve para as pessoas que não compreendem que um girassol não pode ser morto antes do tempo, ele invoca seus leitores, já que esses são fiéis aos seus textos, lendo-os sempre no jornal, e não fazem parte desse grupo que decreta sua morte antes do tempo. Assim, há mais uma vez um forte diálogo com os leitores, já que o autor afirma indiretamente que esse texto é escrito para eles.

4.5.4.2 Agradecimento aos deuses

Outra crônica que irá manter uma relação metafórica entre o final da vida de Caio com o jardim é *Aos deuses de tudo que existe*. Nesse texto, o ponto preponderante da narrativa está no fato do jardim sobreviver ao período de inverno, em geral marcado por desgastar mais as plantas dadas as variações climáticas que são traços relevantes no tempo de Porto Alegre, cidade onde Caio vivia na época. Sobre o clima do inverno gaúcho, o autor escreve:

Mas isso talvez fosse o destino, ou morre-se mais facilmente no inverno? sobretudo no gaúcho, quando o minuano vara frestas e fendas para cortar a pele feito navalha gelada. Enregelados, atravessamos agostos que parecem eternos e, nos setembros, suspiramos quase leves outra vez: “Meu Deus, passou”. (ibidem, pág. 184)

O inverno se mostra como uma estação de sofrimentos, já que o corpo fica debilitado, tanto o de Caio como o das plantas. Mas ele inicia a narrativa afirmando que “os jardins não morrem no inverno, como os animais ou as pessoas, principalmente as mais velhas, apenas sofrem um pouco mais fundo do que de costume. Alguns, verdade, sucumbem” (ibidem). Por esse trecho, percebe-se que Caio busca enfatizar que os jardins sobrevivem, diferentemente da maior parte dos animais e das pessoas.

Na sequência Caio mantém a tônica do aprendizado que trava com o jardim, assim como já deixara bem claro na crônica *A morte dos girassóis*: “eu penso e aprendo olhando o meu jardim sobrevivente. Óbvias, quem sabe. Pra mim, não: é que nunca antes na vida tive um jardim” (ibidem). Esse aprendizado que partilha com suas flores também pode ser visto como um aprendizado de sua nova condição física, soropositivo, já que o início da jardinagem coincidiu com a descoberta da aids. Assim, parte desse aprendizado está relacionado às formas com que a doença o ataca, como a tosse, que inclusive foi tema da crônica *Para uma companheira inseparável*, já estudada anteriormente, e dos suores e febres, também já analisados na crônica *Os anjos da febre e a mão de Deus*. Dessa maneira, o inverno tem uma preponderância grande sobre a vida de Caio já que induz o autor a criar novos hábitos.

Serão feitas também referências às pestes que atormentam o jardim, tema que foi tratado na crônica *Novas notícias de um jardim ao sul*: “fora os agostos, formigas-cortadeiras, caracóis, lesmas, pulgões, ácaros, cochonilhas e falanges do mal de nome

ainda mais esquisito que esse último” (ibidem). Nesse ponto, Caio também encontra tempo para exagerar um pouco em suas descrições, tentando ficcionalizar mais a narrativa e torná-la mais atrativa ao leitor: “armados até os dentes, lutamos. Todo santo dia. Guerra sem tréguas, Bósnia” (ibidem). A comparação com a Guerra da Bósnia é mais uma vez exacerbada, visto que o país europeu sofreu com a guerra pela independência por mais de três anos, na qual foram encontradas mais de 200 mil vítimas entre civis e militares.

Da mesma forma que a guerra contabiliza suas perdas, Caio também conta as do jardim:

Foram-se a angélica, begônias, lágrimas-de-cristo que eu achava que eram brincos-de-princesa (meu pai jura voltam), uma dália amarelinha adorada pelos erês de Oxum e outras muitas. A hortênsia empacou, o jasmineiro agonizou, mas resistiu bravo. (ibidem, pág. 185)

As batalhas que algumas plantas travam para sobreviver são narradas por Caio, mostrando como elas superam as adversidades, ora indicando uma sobrevivência, ora remetendo ao fim do seu ciclo:

E teve certa amarílis, que em julho dei por perdida. Semana passada, arrancando baldes de ervas-daninhas de nojentas raízes brancas estranguladoras, a alegria: como uma ponta de espada brotando da terra, miniexcalibur. Ao contrário, lá estava a amarílis nascendo outra vez. Limpei mais, adorei, conversei, bravo, isso aí, minha filha, não se entrega não. Happy end? Ledo engano: manhã seguinte, a pontinha de espada não passava de um toco roído durante a noite (...) continuamos lutando, juntos, a Amarílis e eu. (ibidem)

O trecho, além de esclarecer e enfatizar como é a luta das plantas para sobreviver, contém um elemento importante: Caio e a flor lutam juntos. Essa indicação mostra que não apenas a flor tem de se manter em pé enfrentando as intempéries naturais que lhe vêm pela frente, mas também o escritor, já que de maneira distinta ele luta contra as novas condições que a vida lhe impõe, além, é claro, da labuta de jardineiro implicar num cuidado especial para com o jardim.

Após descrever a luta da Amarílis contra as dificuldades da natureza, Caio reflete sobre isso, mostrando novamente como ele aprende com o jardim e sua condição:

Mas quando você pensa que um perigo medonho passou é porque outro ainda pior está vindo? Oh, Deus. E o perigo-passado realmente deixou você mais forte

para o perigo-vindouro? E se só ficou o cansaço e se a Amarílis desistir? E se eu desistir e for cuidar das verbenas, cravinas e amores-perfeitos que acabei de plantar?
Aprendem-se coisas, eu dizia. Vezenquando, assustadoras. (ibidem)

Essas indagações que Caio apresenta mostram muito das suas incertezas de seguir enfrentando seus problemas, como o cansaço que pode abatê-lo e tirar essa vontade que tem de viver após descobrir que tinha aids. Ao colocar que vezenquando se aprende coisas assustadoras o autor reforça essa posição. Assim, o trecho mostra de certa maneira um Caio não inseguro, mas consciente do que pode acontecer dadas as suas circunstâncias físicas.

No entanto o parágrafo final da narrativa vai revelar e reiterar sua visão positiva sobre a vida, já que ele agradece, mesmo tendo medo e incertezas. E agradece não apenas aos deuses dos homens, mas também aos do jardim que auxiliam as flores a sobreviver:

Então eu agradeço, eu tenho medo e espanto e terror e ao mesmo tempo maravilhamento e outras coisas com e sem nome, mas agradeço. Aos deuses do jardim, aos deuses dos homens, aos deuses do tempo e até aos das ervas daninhas que nos fazem lutar feito tigres feridos fundo no peito, sim, eu agradeço. (ibidem, pág. 186)

O fato de agradecer até mesmo pelas ervas daninhas, que servem de figura opositora à vida tranquila e apaziguada, reflete também a postura sóbria e serena do autor, que sabe que essas adversidades fazem parte do cotidiano e que, independentemente do que ocorra, sempre estarão presentes. No final das contas, “a mensagem” que a crônica deixa é que Caio agradece por estar vivo enfrentando o inverno.

A questão do homonimato é respondida pelo trecho em que o autor cita o nome de sua irmã: “tem a mão mais antiga de meu pai, e também o ‘dedo verde’ de minha irmã Cláudia” (ibidem, pág. 184). Assim, Caio revela que ele é o autor, personagem e narrador da crônica.

Considerações finais

Afirmar que a crônica é um gênero sem gênero, como disse Castello (2007, pág. 1), pode soar num primeiro momento preguiçoso e simplista. Preguiçoso porque em tese fugir de uma classificação, qualquer que seja ela, é uma forma abreviada de se definir algo sem precisar entrar em meandros mais tortuosos, que geram mais discussão, e consequentemente mais trabalho. Simplista porque ao deixar a crônica sem uma classificação única, relegando-a ao rol das coisas que por si só não conseguem ser definidas, obviamente está se optando pelo caminho mais fácil. Contudo, mesmo correndo riscos de ser enquadrado nesses termos, Castello em certa medida tem razão em acreditar que a crônica é um gênero sem gênero. Melhor e, sobretudo, mais elucidativo seria pontuar que a crônica é um gênero que pode apresentar-se sob diferentes facetas, ora utilizando em larga escala uma de suas principais características, ora abdicando dessa mesma particularidade sem o temor de perder seu posto de crônica e de ser definida como “não-crônica”. É possível até mesmo afirmar que a crônica assumiu tal *status* que independentemente dos mecanismos utilizados, sejam eles literários, sejam eles jornalísticos, ou das formas e temas recorridos, ela ainda assim será chamada de crônica. E não sem razão.

A crônica possui um gênero próprio, embora seja difícil classificá-la, como ficou evidenciado no capítulo 2 desse trabalho, com várias argumentações teóricas. Quando algumas dessas definições são comparadas entre si, verifica-se que vão por caminhos completamente distintos e opostos em determinados casos. Essa abrangência que a crônica assume para si própria talvez seja de fato sua maior riqueza, contrariando Candido (1993, pág. 26), que afirmou que o brilho da crônica está justamente no tom mais próximo do cotidiano, aparentemente mais inocente e menos denso.

Assim, a visão de Castello (2007, pág. 3) a respeito da riqueza da crônica parece mais condizente com o que ela representa. Para o autor, o cronista tem uma “presença emblemática, a promover simultaneamente dois caminhos: o que leva da literatura ao real, e o que, em direção contrária, conduz do real à literatura”. Segundo ele, a maior riqueza da crônica – a diversidade permitida por flutuar entre os dois meios – é também o seu maior problema, já que torna difícil sua classificação.

Sobre a discussão da crônica ser ou não um espaço literário dentro do jornal, como afirma Coelho (2002, pág. 156), é preciso pontuar que essa possível relação vai

depender muito das características do autor. Caio é um bom exemplo disso, já que ele assumidamente preferiu um texto mais literário em detrimento do jornalístico. Portanto, dadas suas preferências, era natural que suas crônicas assumissem um lado mais literário, como pôde ser visto com precisão no capítulo 3 desse trabalho.

Assim, um viés mais literário ou mais jornalístico estará ligado diretamente ao próprio cronista. Se Caio assumiu o lado literário com mais afinco, Marcelo Coelho²³ pode caminhar para o lado jornalístico ao usar seu espaço na *Folha de São Paulo* para fazer resenhas e críticas sobre produções artísticas. Exemplos de cronistas caminhando em direção a esses diferentes lados que a crônica proporciona, devido a sua abrangência quanto ao gênero, não faltam. Moacyr Scliar utiliza um expediente bem peculiar: os motes de suas narrativas são notícias cotidianas saídas no jornal e depois ficcionalizadas, sendo criado um enredo para a história. Segundo Scliar, são crônicas ficcionais²⁴. O processo criativo de Scliar é um bom modo de verificar como que os dois meios, o literário e o jornalístico, podem andar lado a lado na criação da crônica, assumindo em diferentes momentos e escalas uma presença mais determinante. Desse modo, a tendência é que cada autor enseje às suas crônicas os mecanismos sobre os quais possuir maior domínio e predileção.

Especificamente sobre as crônicas de Caio foi verificado por meio da análise feita nesse trabalho que o autor flertou demasiadamente com os expedientes literários. Seus textos, embora estivessem dentro do espaço jornalístico, sempre estiveram impregnados por aspectos provindos da literatura, como pôde ser visto ao longo do capítulo 3. As crônicas de Caio em alguns momentos se aproximaram muito de seus contos, utilizando expedientes requeridos em sua obra ficcional como penetração psicológica nas personagens, estrutura interna mais complexa, linguagem mais elaborada e lírica.

Contudo é preciso evidenciar mais uma vez que as crônicas de Caio não devem ser vistas e analisadas sob a mesma ótica de sua produção literária, já que se tratam de gêneros distintos, cada um com as especificidades do meio em que estão inseridos. Logicamente que um texto imbuído de aspectos literários tende a aproximar e instigar essa comparação entre os dois gêneros, no entanto, como visto nos itens 3.1.1 e 3.1.2, as crônicas de Caio apresentaram algumas distinções claras em relação aos seus textos

²³ Jornalista e colunista do jornal *Folha de São Paulo*.

²⁴ Scliar usou esse termo em entrevista à *Folha de São Paulo*, publicada no dia 15/08/2009, quando seu livro *Histórias que os jornais não contam* foi lançado. Esse livro reúne suas crônicas publicadas no mesmo jornal no período de 2004 a 2009.

ficcionais. A primeira diferença encontrada nas crônicas de Caio, quando comparadas à sua produção ficcional, se deu quanto à linguagem. Em seus contos sempre foi corriqueira a presença de uma linguagem que flertava com o vulgar, com o chulo, utilizando palavras de baixo calão, com o intuito de contextualizar suas personagens. O próprio Caio admitiu que gostava de incorporar à sua escrita o não-literário, o chulo (apud CALLEGARI, 2008, pág. 129).

Outras características marcantes na obra literária de Caio eram as referências ao consumo de drogas ilícitas e a relações sexuais. Ao buscar nas crônicas do autor essas três particularidades relacionadas à linguagem utilizada pelo escritor em seus contos e romances, verificou-se que elas eram praticamente inexistentes. Nas 62 crônicas de *Pequenas epifanias*, não há ocorrências de palavras de baixo calão ou de conotação sexual. Referências ao consumo de drogas ilícitas foram vistas apenas duas vezes. Assim, é possível afirmar que a *não-utilização* desse tipo de linguagem foi uma das “concessões” que o autor teve de fazer para se adaptar ao espaço da crônica, que em teoria é bem mais restrito do que o literário. Embora essa “concessão” seja facilmente discernível, já que não há dúvidas de que ocorreu, como apresentado nos itens 3.1.1 e 3.1.2, o mesmo não se pode dizer sobre o responsável por ela. Nos dados e referências pesquisados em larga escala por esse trabalho não foi encontrado nada indicando que essa mudança de linguagem partiu do próprio autor ou do jornal, portanto, seria leviano apontar um responsável.

A presença do homossexualismo na obra ficcional de Caio também sempre foi marcante. Como o próprio autor dizia, sua literatura não era homo, hetero ou bissexual. No entanto é notório que a presença de personagens homossexuais em seus livros sempre teve uma participação considerável, ora permeada pelos aspectos homoeróticos, ora lutando contra os discursos autoritários e preconceituosos dos meios e da época. Quando procurada nas crônicas essa presença de aspectos ligados ao homossexualismo, verificou-se que se encontrava em grau bem menor do que em sua produção ficcional. Foram apenas duas menções ao homossexualismo ao longo das 62 crônicas.

No texto *A mais justa das saias*, o autor assume uma postura de combate aos preconceitos que ligam a aids apenas ao grupo homossexual. Caio utiliza sua narrativa para atacar os preconceitos retrógrados e defender bandeiras da causa:

Eu já ouvi – e você certamente também – dezenas de vezes frases do tipo “bicha tem mesmo é que morrer de aids”. Ou propostas para afastar homossexuais da “sociedade sadia” – em campos de concentração, suponho.

Como nos velhos e bons tempos de Auschwitz? Tudo para o “bem da família”, porque afinal – e eles adoram esse argumento – “o que será do futuro de nossas pobres criancinhas?” (ABREU, 2006, pág. 59)

Pela postura assumida nessa crônica é possível afirmar que Caio manteve os mesmos pensamentos e ideais que permearam suas narrativas ficcionais, as quais sempre buscaram mostrar as personagens homossexuais no mesmo patamar de importância das heterossexuais – exceção feita aos preconceitos e insultos direcionados ao primeiro grupo citado e que foi retratado com afincamento pelo escritor como forma de combater as discriminações. Assim, comprova-se que a postura de Caio se manteve a mesma no que diz respeito às suas crenças, entretanto em escala bem menor. Outro ponto a se destacar é que as ocorrências ao homossexualismo não se deram no âmbito ficcional em suas crônicas, ou seja, não foram criadas nesse espaço do jornal nenhuma personagem com preferência sexual por pessoas de mesmo sexo, expediente muito corriqueiro na obra do autor. Dessa forma, Caio recorreu à indefinição de gênero das personagens para não mencionar a sexualidade e a opção sexual de cada uma delas. Nas crônicas intimistas não se sabe ao certo se o narrador e as personagens são homens ou mulheres, se gostam ou não do sexo oposto.

Em relação à análise comparativo-temática entre os contos de *Os dragões não conhecem o paraíso* e as crônicas classificadas como intimistas em *Pequenas epifanias*, verificou-se que o autor utilizou temas em comum, no entanto o tratamento dado a eles se alternou de uma narrativa para a outra. Nesse trabalho foi visto que o final feliz do relacionamento amoroso no conto *Mel & Girassóis* foi baseado em clichês e ironias. Essa opção de Caio remete a uma idealização forçada das relações amorosas, mostrando o quão difícil é o surgimento natural de um final feliz. A crônica *Quando setembro vier* se apresentou moldada nos mesmos parâmetros de *Mel & Girassóis*, confirmando que o autor utilizou novamente expedientes impregnados de ironia e clichês para demonstrar o quão distante da realidade está o aparecimento de um final feliz nos relacionamentos. A crônica *Por trás da vidraça* também se estrutura de maneira a mostrar que o final feliz está mais perto do império dos sonhos e da imaginação, e por isso também se revela próxima da construção empregada no conto *Mel & Girassóis*. No entanto, na crônica *Pequenas epifanias*, foi verificada uma postura distinta do autor ao estruturar sua narrativa. Se antes o final feliz estava sempre ao lado da ironia, dos clichês, da imaginação, da idealização, dessa vez ele se mostra ao alcance da personagem, o que aponta para uma mudança de postura de Caio, já que coloca o amor mais palpável e

menos transitório. Assim, é possível afirmar que a crônica *Pequenas epifanias* se mostra menos pessimista e melancólica do que o conto *Mel & Girassóis* e as crônicas *Quando setembro vier* e *Por trás da vidraça*.

Constatação semelhante ocorreu quando foi analisado o tema do sentimento de ausência da pessoa amada no conto *Sem Ana, blues*, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, e na crônica *Carta anônima*. Nessa análise verificou-se que a crônica apresentava uma visão mais otimista. Em *Sem Ana, blues*, a melancolia age sobre o personagem central, enquanto que em *Carta anônima* há no narrador um sentimento nostálgico em relação à pessoa amada e sua ausência. Essa visão inclusive chega a ser cativante, diferenciando-se bastante da postura mais depressiva do conto ficcional.

Dessa maneira, olhando para essas duas análises temáticas, é possível constatar que algumas crônicas de Caio foram escritas por viés menos melancólico do que alguns de seus contos.

Embora tenha ficado bastante claro que a literatura se fez mais presente do que o jornalismo nas crônicas de Caio, e por isso esse trabalho primou por analisar esses meandros do literário surgindo em suas narrativas, é preciso ponderar que havia aspectos jornalísticos em seus textos. A crônica *A mais justa das saias* se aproxima do comentário jornalístico, como afirma Melo (2002, pág. 147): “sua feição assemelha-se ao editorial, ao artigo e ao comentário, distinguindo-se, portanto, da notícia e da reportagem”.

Depois de verificar que o embate constante entre literatura e jornalismo na crônica foi vencido, no caso de Caio especificamente, pela primeira, esse trabalho objetivou demonstrar como os textos do autor representaram um importante documento para análise, considerando aspectos de sua vida pessoal. Depois que descobriu que tinha aids, as crônicas de Caio estiveram impregnadas de acontecimentos vividos por ele e que posteriormente foram ficcionalizados em suas narrativas. Nesse ponto do trabalho constatou-se que as crônicas, definidas como dramáticas, se enquadravam perfeitamente no conceito de autoficção de Doubrovsky (2007). Segundo o teórico francês, o texto autoficcional se constrói a partir de aspectos vividos pelo autor, mas recriados de maneira ficcional, já que não há a necessidade de seguir à risca os fatos, mas sim de tornar a narrativa atraente ao leitor, utilizando particularidades da literatura. Na análise, ficou claro que as crônicas dramáticas de Caio, embora baseadas em aspectos da vida pessoal do autor, apresentaram pontos provenientes da ficção, como metáforas e comparações exageradas.

Doubrovsky também afirma que é essencial para a autoficção a condição de homonimato entre autor, narrador e personagem. Nessa parte, o presente trabalho incorporou alguns aspectos – a revelação da aids, além de referências a irmã Cláudia, a Porto Alegre, ao jardim da casa dos pais, ao Buda ganho do amigo Vicente Pereira, etc – que por si só indicavam a identidade do autor, sem que fosse preciso nomeá-lo claramente.

Ainda nesse item de análise foi notado que as crônicas serviram para o autor, além de manter uma espécie de diário de seu estado físico e emocional depois da descoberta da aids, dialogar abertamente com seus leitores. Antes da aids, os leitores já tinham um papel importante para o escritor e esse diálogo já era corriqueiro, como visto na crônica *Quando setembro vier*, no entanto, depois que a doença se fez presente, a “intimidade” entre eles cresceu consideravelmente. As crônicas nas quais Caio cita o andamento do jardim lutando contra as intempéries da natureza são um bom exemplo desse perfil adotado pelo autor, já que havia um acordo implícito entre as partes de partilhar essas informações, o que segundo Doubrovsky ajuda a caracterizar o texto como autoficcional.

Pelas crônicas dramáticas foi possível perceber claramente a mudança de postura sofrida pelo autor depois da descoberta do vírus HIV. Caio, como afirmou Castello (1999, pág. 68), passou a ser um escritor positivo e suas crônicas mostraram fortes indícios dessa mudança.

Um ponto importante verificado na análise das crônicas dramáticas foi a relação metafórica entre a morte do jardim e a do próprio autor. Como portava uma doença sem cura, por vezes decretaram antecipadamente a morte de Caio, o que o incomodava bastante, tanto que a crônica *A morte dos girassóis* é um bom exemplo disso. Nesse texto, Caio atacou veementemente quem o considerava morto, mesmo ele estando vivo ainda.

Embora Caio tenha sido um escritor de histórias melancólicas e desiludidas durante boa parte da sua vida, como atesta sua obra ficcional, nos últimos anos ele alterou parte desse estilo nas suas crônicas. Assim, é possível afirmar que esses textos chamados por esse trabalho de dramáticos, apesar de apresentarem momentos tristes e amargos em algumas circunstâncias, representam uma visão mais otimista sobre a vida.

Referências bibliográficas

ABREU, C. F. **Carta para além do muro**. In: _____. *Caio 3D*. O essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Cartas**. Organizado por Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. **Onde andaré Dulce Veiga?** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Triângulos das águas**. Porto Alegre: LP & M, 2005.

_____. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

AMÂNCIO, Moacir. **Cronistas do Estadão**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1991.

ARRIGUCCI Jr., D. **Enigma e comentário. Ensaaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAHIENSE, A. Literatura e memória em Marguerite Duras. **Revista Icarahy**, Rio de Janeiro, n° 2, fev. 2010. Disponível em: http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/2/dliteratura/Andrea_Bahiense.pdf. Acessado em 17 de setembro de 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, N. L. **“Infinitamente Pessoal”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”**. São Paulo: USP, 2008 (dissertação de doutorado).

BENJAMIN, W. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Obras escolhidas, Vol. 1: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BESSA, M. S. **Histórias positivas. A literatura (des)construindo a aids.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

BRAGA JUNIOR, L. F. L. **Caio Fernando Abreu: narrativa e homoerotismo.** Belo Horizonte: UFMG, 2006 (Tese de doutorado).

CALEGARI, L. C. Literatura e homoerotismo: A perspectiva queer em *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu. **Luso-Brazilian Review**, Volume 44, nº 2, 2007, pág. 117-133 (Artigo)

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

CANDIDO, A. **Recortes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Ficção e Confissão.** São Paulo: Editora 34, 1992.

CASTELLO, J. **Inventário das Sombras.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

CASTELLO, J. Crônica, um gênero brasileiro. **Rascunho.** Curitiba, set/2007.
Disponível em:
<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=3&lista=1&subsecao=11&ordem=1545&semlimite=todos>. Acessado em 15 de julho de 2010.

CHAPARRO, M. C. **Sotaques d'aquém e d'além-mar. Percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro.** São Paulo: Summus, 2008.

COELHO, M. Notícias sobre a crônica. In: CASTRO, G. de; GALENO, A. (Orgs.) **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra.** São Paulo: Escrituras, 2002.

COUTINHO, Afrânio. **As formas da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1984.

DIAS, E. M. da S. **Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu.** São José do Rio Preto: Unesp, 2006. (Dissertação de mestrado).

DIPP, P. **Para sempre teu, Caio F. Conversas, cartas, memórias de Caio Fernando Abreu.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

DOUBROVSKY, S. Lês points sur ler “i”. In: JEANNELLE. J. L.; VIOLLET, C. (Dir) **Genèse et autofiction.** Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007, pág. 54-55

FIGUEIREDO, E. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção? **Revista Becan**, Interfaces Brasil/Canadá, Rio Grande, nº 7, 2007. Disponível em: <http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1173617264.pdf>. Acessado em 22 de agosto de 2010.

MARCATTI, I. **Cotidiano e canção em Caio Fernando Abreu.** São Paulo, 2000. Dissertação (mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MELO, J. M. de. A crônica. In: CASTRO, G. de; GALENO, A. (Orgs.) **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra.** São Paulo: Escrituras, 2002.

MORAES, M. J. ; AZZI, C. F. “Je est un autre”: Amélie Nothomb e a escrita autobiográfica. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, nº 7, ano VII, 2008.

MORICONI, I. **Caio Fernando Abreu: Cartas.** (Org.) Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MOTA-ROTH, D. “Questões de metodologia em análise de gêneros”. In: KARWOSKI, A., GAYDECZKA, B., BRITO, K. S. (Orgs.) **Gêneros Textuais: reflexões e ensino.** União da Vitória: Kaygangue, 2005, p. 179-202.

OLIVEIRA, A. C. Corpo, memória e AIDS na obra de Caio Fernando Abreu. **Revista Bagoas**, Natal, nº 3, 2009. Disponível em:

http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v02n03art06_oliveira.pdf. Acessado em 12 de agosto de 2010.

PORTO, L. T. Cidade moderna, homem melancólico: uma leitura de *Onde andaré Dulce Veiga?* **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas - Dossiê: a cidade no romance**, Porto Alegre – Vol. 03 N. 01 – jan/jun 2007. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4897/2803>. Acessado em 23 de agosto de 2010.

_____. Fragmentos da história e história em fragmentos: o realismo em Caio Fernando Abreu. **Analecta**, v.7, n.1, jan-jun.2006. Disponível em: <http://www.irati.unicentro.br/editora/revistas/analecta/v7n1/fragmentos%207.pdf>. Acessado em 14 de setembro de 2010.

SOBRINHO, D. A. **Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa**. São Paulo: Summus, 1995.

SCLIAR, M. Moacyr Scliar reúne crônicas ficcionais em coletânea. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 ago. 2009. Ilustrada, pág. 4. Entrevista concedida a Marcos Strecker.

VALENCIANO, F. M. **O tema da homossexualidade em João Antonio e Caio Fernando Abreu**. Revista Crioula. Nº 4, ano I, novembro de 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/04/Artigos%20e%20Ensaaios%20-%20Flavia%20Merighi%20Valenciano.pdf>. Acessado em 23 de setembro de 2010.