

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CAMILA VILELA DE HOLANDA

**Caio Fernando Abreu:
a trajetória do eu-escritor em suas cartas**

São Paulo
2023

CAMILA VILELA DE HOLANDA

**Caio Fernando Abreu:
a trajetória do eu-escritor em suas cartas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como pré-requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Trevisan

São Paulo

2023

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da Mackenzie
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

H722c	<p>Holanda, Camila Vilela De.</p> <p>Caio Fernando Abreu: a trajetória do eu-escritor em suas cartas : [recurso eletrônico] / Camila Vilela de Holanda. 1 KB ;</p> <p>Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2023.</p> <p>Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Ana Lúcia Trevisan. Referências Bibliográficas: f. 232-235.</p> <p>1. Caio Fernando Abreu. 2. Cartas. 3. Escritas Epistolares. 4. Literatura Contemporânea. 5. Literatura Brasileira. I. Trevisan, Ana Lúcia, <i>orientador(a)</i>. II. Título.</p>
-------	---

Bibliotecário(a) Responsável: Marcela Da Silva Matos - CRB 8/10691

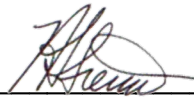
CAMILA VILELA DE HOLANDA

**Caio Fernando Abreu:
a trajetória do eu-escritor em suas cartas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como pré-requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Aprovada em 05/05/2023


BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Trevisan
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



Prof^a. Dr^a. Joana de Fátima Rodrigues
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)



Prof^a. Dr^a. Elaine Cristina Prado dos Santos
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



Prof. Dr. Marcelo Furlin
Universidade Metodista de São Paulo (UMESP)



Prof^a. Dr^a. Lilian Cristina Corrêa
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Ao Caio, que é muito amado pelo que escreveu. Porque teve a coragem de ser. Porque, sobretudo, sabia que o amor importa e que acreditar também. Pelos lembretes diários, impressos em literaturas, cartas, anotações e devaneios que me salvam do cinismo. Porque o sonho ainda lateja. Às vezes longe, muito longe, dos campos de morangos nunca mofados e que se dizem “para sempre”. Porque as pequeninas epifanias gritam — esgoelam-se — aos meus tímpanos sensíveis para lavar a rouquidão da minha voz que canta sempre desafinada, mas cheia de esperança. Obrigada.

AGRADECIMENTOS

É tão bonito pensar que ninguém se constrói sozinho. E que há sempre alguém com quem podemos compartilhar e, mais que tudo, agradecer por carregar cada tijolo que ocupou o seu devido lugar:

À Deus, que permitiu que meu coração tivesse mais fé do que temor. Pelo amor. Pela coragem na exaustão. Por me fazer colher as certezas que plantei sem nenhuma dúvida. Obrigada, Pai.

À minha mãe, Rosana, sem ela eu não saberia nem andar para a frente. Por acreditar em mim antes de mim mesma. Por me ver quando os meus próprios olhos estavam fechados. Por me chamar de coragem quando eu quase deixei que minha alma se resvalasse no medo. Tudo de bonito que eu sei e o que de melhor em mim eu aprendi a dar ao mundo e ao outro foi ela quem me ensinou. Pelo seu repouso no meu cansaço, pela sua fé incondicional em mim quando fui, eu própria, descer. Pela sua capacidade de sonhar comigo cada fragmento dos meus sonhos. Pela sua integridade humana e acadêmica e, mais que tudo, pelo seu amor: Obrigada, Mãinha, por não ser somente integridade, mas por ser íntegra, inteira, leal.

À minha tia Lyginha, por ser minha certeza de amor mesmo antes de eu ser quem sou. Por me ligar toda semana para reafirmar sua crença na minha vocação. Por orar por mim. Por aplaudir cada uma das minhas pequenas conquistas. Por me mandar bolos, vestidos e chás. Metáfora de carinho. Alusão clara de que eu não estava só. Obrigada.

Aos meus colegas da Universidade Presbiteriana MacKenzie, que compartilharam comigo, em cafés e vinhos, todas as nossas confusões, (im)possibilidades e caminhos. E, principalmente, por me fazerem rir diante – apesar ou justamente – disso tudo. Vocês são o grande presente que a Academia me deu. Obrigada.

À Sávio Almeida, que me deu, ainda no Mestrado, o melhor conselho que eu poderia ter recebido e que me ajuda, ainda hoje, a vencer a sombra do medo e a angústia da

dúvida: “Escreva corajosa”. Repito pra mim mesma, muitas vezes, e continuo tentando. Obrigada.

À Professora Ana Lúcia Trevisan, pela confiança e parceria. Por, no mundo onde todos nós éramos avesso, ter me devolvido a alegria de me voltar ao lado certo, aquele que olha para fora, e, de frente, enxerga os desafios e horizontes da pesquisa. Caio uma vez disse que, “o que é tem de ser tem, muita força”. Mais uma vez, entre tantas, concordo com ele. Obrigada por ter aceitado ser parte desse novo pra nós duas.

À Professora Regina Britto, por ter sabido compreender esse mesmo mundo com generosidade, humanidade e delicadeza. Por se importar não somente com o aluno, mas com o ser.

Ao Professor Ronaldo Batista, por ter participado da minha entrevista seletiva no Doutorado e por ter feito comentários e sugestões tão pertinentes a esse projeto em aula. Obrigada.

À Professora Joana de Fátima Rodrigues, por ter aceitado ser parte deste projeto e, de maneira generosa e competente, ter contribuído para seu engrandecimento. Que venham as próximas parcerias, sorrisos e aprendizados. Obrigada.

À Professora Elaine Cristina do Prado, cujo convívio começou em sala de aula, e agora nos encontramos nesse momento ímpar de fechamentos e novos começos. Pela maneira humana e carinhosa com a qual acolhe os alunos e suas ideias. Obrigada.

Ao Professor Marcelo Furlin, que gentilmente aceitou participar desta pesquisa para engrandecê-la. Obrigada.

À Professora Lilian Corrêa, por ter feito de si, desde o Mestrado, um lar para mim em cada uma das horas lentas de insegurança, dúvida e fragilidade. Não há sensação que resista à força da palavra Amor. Obrigada.

À Professora Helena Bonito, que soube, em primeiro, ler essas linhas e traços com tanto carinho. Obrigada por ter acreditado neles.

À Professora Diana Navas, por ser sempre uma reafirmação de que a Academia é possível e que as coisas, todas elas, podem dar certo. Obrigada por cada palavra e sorriso que me encontrou em hora certa.

À Professora Vera Bastazin, que, mesmo já não sendo minha professora, me manda mensagens para saber dos meus caminhos. Que me anima. Que me chama para viver mais literatura. Que me convida para eventos acadêmicos-literários. E que ainda me inspira muita admiração e vontade. Obrigada.

Ao Caio Fernando Abreu. E esse vai ser difícil de começar. Porque, de tão largo, não cabe resumos. Talvez por suas palavras. Ou por suas densidades. Pelas verborragias precisas. Pela exatidão. Pela companhia em noites insones há tanto. Por ser, de alguma forma, talvez nas minhas invenções, também, para sempre meu. Obrigada.

À Paulo Freire, porque, em uma época em que é tão fácil descrer, ele me faz acreditar. Obrigada pela ternura.

À Antonio Candido, eternizado em ideias e democracias, que tanta luz joga sobre a literatura e ilumina caminhos. Obrigada por aclarar a grandeza da arte.

À Gilberto Gil e Caetano Veloso, por tanta luz, pela largura dos sorrisos, pela generosidade na arte. Suas músicas me embalam desde a infância, mas agora me emocionam enquanto escrevo essa Tese em longas madrugadas.

À Lennon & McCartney e Jagger & Richards, que mudaram tudo, personagens da minha vida e companhia nesta redação.

Ao Instituto Presbiteriano MacKenzie, que, ao me conceder uma bolsa de estudos, tornou tudo isso possível. Pelo compromisso com a educação brasileira. Pelo apoio aos pesquisadores. Pelo acolhimento humano e pela generosidade Cristã. Obrigada.

“Eu escrevo e te conto o que eu vi. E me mostro de lá pra
você. Guarde um sonho bom pra mim.”
(Rodrigo Amarante)

“Às vezes, quase acredito que eu mesmo, João, seja um
conto contado por mim. Quando escrevo, repito o que eu já
vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é
suficiente.”
(João Guimarães Rosa)

RESUMO

HOLANDA, Camila Vilela. **Caio Fernando Abreu**: a trajetória do eu-escritor em suas cartas. 2023. 238f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, Brasil, 2023.

Esta pesquisa examina a correspondência ativa de Caio Fernando Abreu, a fim de compreender sua trajetória como escritor, sua formação de leitor e sua atuação e experiência como leitor crítico. As missivas, *corpora* desse trabalho, foram organizadas pelo pesquisador Italo Moriconi na obra *Cartas* (2002), que abrange quatro décadas (1960, 1970, 1980 e 1990), e nelas podem ser lidas as (trans)formações iniciais de Abreu, seguidas das primeiras publicações, as mudanças de estilo, as aventuras pelos gêneros e a consciência do eu-escritor. Este estudo, por meio das análises das cartas de Caio Fernando Abreu, delinea a trajetória do *vir a ser* do escritor, revelando a consciência do seu papel como tal, inserido em uma realidade social específica, emoldurada nos seus anos de atuação. Como apoio teórico para responder a nossos objetivos, elegemos as obras *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880* (1959) e *Literatura e sociedade* (1959), de Antonio Candido, no que se refere à fundamentação teórica a respeito da compreensão do escritor enquanto sujeito social, bem como os lugares que ele ocupa no âmbito dos vértices que sedimentam o sistema literário. Os estudos críticos da pesquisadora Ana Gallego Cuiñas corroboram o entendimento das cartas como um material profícuo e revelador da literatura de Abreu, vista como um fato social, estético e material.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. *Cartas*. Escritas epistolares. Literatura contemporânea. Literatura brasileira.

ABSTRACT

HOLANDA, Camila Vilela. **Caio Fernando Abreu**: the trajectory of the writer-self through his letters. 2023. 238p. Doctoral thesis. Postgraduate Program in Arts. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, Brazil, 2023.

This research examines Caio Fernando Abreu's active correspondence in order to understand his trajectory as a writer, his formation as a reader and his performance and experience as a critical reader. The missives, *corpora* of this work, were organized by the researcher Italo Moriconi in the work *Cartas* (2002), which cover four decades (1960, 1970, 1980 and 1990) and in them can be read the initial (trans)formations of Abreu, followed by the first publications, style changes, adventures through genres and the consciousness of the writer-self. This study, through the analysis of Caio Fernando Abreu's letters, outlines the trajectory of the writer's becoming, revealing the awareness of his role as such, inserted in a specific social reality, framed in his years of performance. As a theoretical support to respond to our objectives, we chose the works *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880* (1959) e *Literatura e sociedade* (1959), by Antonio Candido, with regard to the theoretical foundation regarding the understanding of the writer as a social subject, as well as the places he occupies within the vertices that sediment the literary system. Critical studies by researcher Ana Gallego Cuiñas corroborate the understanding of the letters as fruitful and revealing material of Abreu's literature, seen as a social, aesthetic and material fact.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Letters. Epistolary writings. Contemporary literature. Brazilian literature.

RESUMEN

HOLANDA, Camila Vilela. **Caio Fernando Abreu**: la trayectoria del yo-escritor en sus cartas. 2023. 238h. Tesis (Doctorado) – Programa de Posgrado en Letras. Universidad Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP, Brasil, 2023.

Esta investigación examina la correspondencia activa de Caio Fernando Abreu para comprender su trayectoria como escritor, su formación como lector y su desempeño y experiencia como lector crítico. Las misivas, *corpus* de este trabajo, fueron organizadas por el investigador Italo Moriconi en la obra *Cartas* (2002), que abarcan cuatro décadas (1960, 1970, 1980 y 1990) y en ellas se pueden leer las (trans)formaciones iniciales de Abreu, seguido de las primeras publicaciones, cambios de estilo, aventuras por los géneros y la conciencia del propio escritor. Este estudio, a través del análisis de las cartas de Caio Fernando Abreu, esboza la trayectoria del devenir del escritor, revelando la conciencia de su papel como tal, inserto en una determinada realidad social, enmarcada en sus años de actuación. Como soporte teórico para responder a nuestros objetivos, elegimos las obras *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880* (1959) e *Literatura e sociedade* (1959), de Antonio Candido, en cuanto a la fundamentación teórica sobre la comprensión del escritor como sujeto social, así como los lugares que ocupa dentro de los vértices que sedimentan el sistema literario. Estudios críticos de la investigadora Ana Gallego Cuiñas corroboran la comprensión de las cartas como materia fecunda y reveladora de la literatura de Abreu, vista como un hecho social, estético y material.

Palabras clave: Caio Fernando Abreu. *Cartas*. Escritos de sí. Literatura contemporánea. Literatura brasileña.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 CORPORA	32
1.1 O remetente: de <i>quens</i> ?	45
1.2 Geografias, tempos: de <i>ondes</i> e <i>quandos</i> ?	54
1.3 Destinos: para <i>quens</i> ?	56
2 CAIO FERNANDO ABREU: O SER LITERÁRIO	61
2.1 A formação do eu-leitor	71
2.2 A experiência e atuação do eu-leitor crítico.....	85
2.3 A trajetória do eu-escritor	106
3 ABREU: O ESCRITOR INSERIDO EM SEU CONTEXTO E OS MUNDOS CRIADOS EM SUA FICÇÃO	153
3.1 Das temáticas cidadãs: a política	160
3.2 Das temáticas incômodas: a pobreza.....	185
3.3 Das temáticas da dor: a Aids.....	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	228
REFERÊNCIAS.....	232
ANEXO: CORPORA DO ESTUDO.....	236



INTRODUÇÃO

“[...] A solução, concordo, não está na temperança. Nunca esteve nem vai estar. Sempre achei que os dois tipos mais fascinantes de pessoas são as putas e os santos, e ambos são inteiramente destemperados, certo? Não há que abster-se: há que comer desse banquete. [...] Você quer escrever. Certo, mas você QUER escrever? Ou todo mundo te cobra e você acha que TEM que escrever? Sei que não é simplório assim, e tem mil coisas outras envolvidas nisso. Mas de repente você pode estar confuso porque fica todo mundo te cobrando, como é que é, e a sua obra? Cadê o romance, quedê a novela, quedê a peça teatral? [...] Você só tem que escrever se isso vier de dentro pra fora, caso contrário não vai prestar, eu tenho certeza, você poderá enganar a alguns, mas não enganaria a si e, portanto, não preencheria esse oco. [...] O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo. [...] Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. [...] Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. [...] É esse tipo de criador que você quer ser? Então entregue-se e pague o preço do pato.”

(Caio Fernando Abreu, 1979).

INTRODUÇÃO

Ao escrever o prefácio de *O ovo apunhalado* (1975), Lygia Fagundes Telles assim ponderou sobre a escrita de Caio Fernando Abreu:

Revelador de um denso mundo de sofrimento. De piedade. De amor. Mundo de uma desesperada busca, onde as palavras se procuram no escuro e no silêncio como mãos que raramente (tão raramente, meu Deus) se encontram e se separam em meio do vazio. Da solidão. [...] É desse sangue que essas páginas ficam impregnadas – mas tão disfarçadamente, tão ambiguamente: por pudor, talvez, Caio Fernando Abreu disfarça, escamoteia através das personagens (sempre anti-heróis) a “dor que deveras sente”. O medo, a perplexidade, a cólera, o fervor – o sentimento do homem caça e caçador é redescoberto neste corpo a corpo de criador e criação. [...] Revolucionário sempre. Original sempre. [...] Cada qual trazendo sua parcela de realidade e sonho, rotina e poética magia – vida e desvida com seu mistério e sua revelação (ABREU, 2015, p. 13-14).

E assim era: visceral sem jamais perder o cuidado com a técnica da escrita e o trabalho com a palavra, apaixonado e desiludido, escreveu ficção e realidade, ficção com realidade, num diálogo simbiótico entre paradoxos, uma do mesmo tamanho da outra, dois paralelos que se encontram nas (im)possibilidades da vida. E do criar. Nas cartas, objeto deste estudo, derramou igualmente suas observações acerca do mundo em que viveu e atuou. E esses olhares cuidadosos ganharam, pelas mãos hábeis que, para retomar Fagundes Telles, “raramente se encontram”, contornos ficcionais em enredos, personagens, tempos, espaços e narrativas.

Um dos mais profícuos escritores de sua época, Abreu assinou ficções agraciadas com prêmios nacionais e internacionais. Escreveu contos, novelas, romances, crônicas. Para adultos e crianças, para todos, tendo sido traduzido para diversas línguas. Em sua prosa, constam *Inventário do Ir-remediável* (1970)¹, *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975)², *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos mofados* (1982), *Triângulo das águas* (1983)³, *As frangas* (1988)⁴, *Mel & Girassóis* (1988)⁵, *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988)⁶, *Onde andaré Dulce Veiga?:*

¹ Prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira de Escritores.

² Menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção.

³ Prêmio Jabuti (1984).

⁴ Ganhou o selo de Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

⁵ Contos selecionados por Regina Zilberman.

⁶ Prêmio Jabuti (1989).

Um romance B (1990)⁷, *Ovelhas negras* (1995)⁸, *Estranhos estrangeiros* (1996) e *Pequenas Epifanias* (1996, póstumo).

Mas, indo além das prosas ficcionais, apropriou-se dos gêneros literários para fazer crítica: como jornalista, usou a crônica para falar da literatura, da música e das artes dramáticas nos maiores jornais do país. Saltou da literatura enquanto objeto-livro e escreveu peças de teatro, roteiros de cinema e televisão. Teve sua obra adaptada para peças de teatro e filmes cinematográficos. Abreu escrevia o que podia na sua urgência apaixonada de escrever. E escrevia como sabia, no infinito do seu sentir.

Contudo, o ato da escrita ia para além da ficção e encontrava na redação de cartas mais possibilidades de narrar: o grande epistolista foi correspondente por anos da sua família, dos seus amigos, de outros escritores, de artistas plásticos, atores, atrizes e músicos. Antes de morrer, doou toda a sua correspondência passiva a Flora Sússekind⁹, para que essa fosse preservada e exposta aos olhos curiosos do público.

Generoso em suas linhas e no descrever das suas experiências, o escritor desnudava-se e prometia-se sempre a alguém. Prometia-se para sempre. Eternizou-se aos olhos dos seus e do leitor. Incentivou outros artistas quando julgou que a crítica lhes havia sido dura. E sendo ele leitor crítico – nascido do hábito compulsivo da leitura-fruição e conhecedor dos recursos literários em uso porque era, também, escritor –, em suas correspondências, expôs sua opinião acerca da obra do outro, que lia, comentava e, tantas vezes, aplaudia. Hilda Hilst, cujo rosto e obra compõe o cânone brasileiro, foi das destinatárias mais assíduas nesse sentido.

Em suas missivas, de temas diversos, o remetente falava sem pudores sobre aquilo que o fazia sentir vivo e o que o entristecia. A arte e o vazio. Horizontes e sufocamentos. Sua vida mesclada irremediavelmente ao todo da literatura e à vivência no mundo literário em todas as formas possíveis: autor, leitor-crítico, leitor. Traçava as linhas de um Brasil que empobrecia e de muitas formas de miséria do brasileiro. Descrevia o mundo em caos diante das convulsões sociais e a inércia dos que se recusavam a desvendá-lo. O amor – necessidade latente do homem – e a solidão corrosiva que lhe ardia a alma, em pungente paradoxo, transcritas em seus anti-

⁷ Prêmio da APC de melhor romance do ano (1991). A obra foi adaptada para o cinema (2008).

⁸ Prêmio Jabuti (1995).

⁹ À época, a crítica literária era pesquisadora da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e ficou responsável por cuidar das cartas que Abreu recebeu de outros escritores.

heróis. Tergiversava suas noitadas regadas à álcool e drogas e suas tentativas de sobriedade e serenidade. Seus excessos e faltas.

Em quatro décadas de correspondência ativa organizadas pelo pesquisador e professor Italo Moriconi em *Cartas* (2002), e sobre a qual detalharemos mais adiante, ao tratar da metodologia deste estudo, Abreu discorreu sobre as (trans)formações efervescentes que via e vivia. Fez delas seu refúgio e sua voz. Sabia do seu valor tão documental quanto literário. Expôs o medo do HIV que assolava aqueles anos, o desconhecido, a falta de respostas e a morte dos seus amigos. Cataclismas econômicos. Ascensões e quedas de ditaduras. Transtornos na economia, na política e na epidemia que eram eixos temáticos constantes na sua produção literária bem como em suas epístolas. Cabe destacar que em todas essas temáticas, amplamente debatidas, é possível vislumbrar um traço singular na escritas de suas cartas, sua voz inconfundível que se imprime nos textos e forma um arcabouço significativo de referências de estilo, de uma composição que alcança o lirismo, o humor e o encantamento discursivo.

Mais tarde, em 1994, emocionado, em carta aberta (ou pura literatura enquanto crônica)¹⁰ aos seus leitores publicada em jornal e em livro, abria sua nova condição de pessoa que convive com a Aids¹¹. Dissertou, com tristeza, sobre o suicídio dolorido da amiga e poeta Ana Cristina César, o falecimento sofrido e definhado de Cazuzza, consumido pelo fantasma do HIV, a loucura e a lucidez do artista no processo de criar a obra e perder-se em si. Foi também até a genialidade de Caetano Veloso, a adoração à Clarice Lispector e Virginia Woolf, as perspectivas internacionais da sua carreira, seu exílio político nos anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, seu eu cinéfilo que imagina os ângulos das câmeras enquanto produzia literatura, as adaptações das suas obras para as artes dramáticas, e sobre a criação literária no Brasil.

Um Abreu que ganhava, com o passar dos anos, consciência do seu fazer literário, a convivência intensa com o mundo cultural, a troca e o espelhamento no outro. A internalização do externo refletida, muitas vezes, em suas palavras

¹⁰ *Primeira carta para além do muro* (1994), de 21/08/1994. *Segunda carta para além dos muros* (1995), publicada em 04/09/1994. *Última carta para além dos muros* (1994), publicada em 18/09/1994. *Mais uma carta para além dos muros* (1995), de 24/12/1995. Todas elas, até então publicadas em O Estado de São Paulo, estão reunidas em ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. A crônica-carta de Abreu foi a inspiração para o documentário homônimo de André Canto, lançado em 2019, que traz o histórico da Aids no Brasil.

¹¹ Hoje essa é a nomenclatura adotada na área da saúde.

cuidadosamente datilografadas. A maturidade intelectual, os posicionamentos, o cidadão.

As cartas nos trazem e nos revelam, pouco a pouco, década a década, um Abreu que jamais se apartou do processo da escrita. Para Moriconi, por exemplo:

Na medida em que o trabalho de Caio era escrever, as cartas fazem parte do mesmo movimento produtivo de que brotam suas crônicas, suas ficções, suas peças teatrais, suas resenhas e matérias jornalísticas, assim como presumivelmente seu diário, ainda não revelado ao público¹². Tudo produto de um mesmo processo de vida se fazendo na escrita, enunciação e enunciado condicionando-se mutuamente, escrita alimentando-se de vida, vida transcendida pelo simbólico, metáfora que universaliza (MORICONI, 2002, p. 15).

O que é interessante observar, no excerto acima, transcrito da citação de Italo Moriconi, é como, nesse sentido, podemos ecoar Maurice Blanchot¹³ e Michel Foucault¹⁴, para os quais a ligação com a escrita – ainda que não-ficcional –, sobretudo em diários e cartas, era também um jeito do escritor estar em constante contato com o próprio processo da escrita em si. Em algumas missivas, podemos ler um Abreu angustiado com a não-criação ficcional, porém verborrágico em suas epístolas.

Todavia, na multiplicidade das suas temáticas discursivas expostas na sua correspondência ativa, uma interessa em especial a este estudo: a trajetória – narrada por vezes explicitamente, noutras, traçadas em entrelinhas – do eu-escritor. Das primeiras (trans)formações ao autor consolidado, reconhecido por crítica e público como uma voz importante de sua época. Voz, aliás, ecoada até hoje. Muitas de suas obras estão esgotadas das prateleiras, outras, caminham para reimpressões e edições mais modernas. Como nunca, as palavras de Caio Fernando Abreu ganham compartilhamentos e perfis em redes sociais. Em 2023, ele faria setenta e cinco anos. E continua com a capacidade ímpar de dialogar com a juventude, de escrever em uma linguagem que, ainda que particular e tão sua, é capaz de pluralizar sentimentos e, aquém da sua vontade, representar outras muitas vozes.

¹² Os diários de Caio Fernando Abreu, compostos por oito cadernos e escritos ao longo de 32 anos – de 1964 a 1996 –, estão sob os cuidados da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e, a pedido da família, ainda não foram abertos, embora alguns pesquisadores tenham tido acesso a eles.

¹³ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

Nas cartas, podemos examinar as múltiplas e dinâmicas faces do *sistema literário* proposto por Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880* (1959): observamos as marcas textuais que evidenciam a presença do produtor cultural, mediador, receptor. É interessante pensar em como sua consciência do eu-escritor e seus processos criativos surgem impressos nas suas missivas. Também pelas mesmas, em muitas delas, Abreu assume seu lugar de leitor e faz apontamentos e observações literárias oriundos de uma leitura crítica, e, entre parágrafos, presenteia seu destinatário com a mais corriqueira das prosas. Caio comenta suas percepções, motiva outros escritores e enriquece a crítica com sua habilidade prosaica e muito além dos formalismos, talvez porque tenha encontrado na carta o espaço privilegiado da liberdade.

O escritor, aqui remetente, faz leituras críticas e observações não publicadas nos jornais que se reservou à leitura do par de olhos do destinatário. A face do leitor-crítico (con)funde-se nas margens tão tênues quanto borradas com seu rosto no canvas pintado por Abreu. Ávido leitor, quando encantado por uma obra, muitas vezes enviava cartas ao seu autor para demonstrar o gosto e apreço por ela. Nesse processo, evidenciado nas cartas, as esferas do mundo literário são perceptíveis e permitem uma compreensão da trajetória literária do autor, no seu trânsito pelos espaços sociais, estéticos e materiais.

Caio Fernando Abreu, correspondente ativo, nos coloca ali, nos lançamentos dos livros nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Na sua (con)vivência desde muito jovem, ainda nos anos 1960, com autores brasileiros já reconhecidos por crítica e público. Apresenta sua visão das obras, leituras, desleitura e releitura. A colaboração com o outro-escritor do eu-escritor. Em cartas destinadas a autores, tenta compreender seus processos criativos e, em linguagem bastante teórica, desnuda sua leitura da criação. Sendo ele, também, criador. Linhas e margens que se misturam feito aquarelas de palavras: o eu-escritor (con)funde-se ao eu-leitor que, por sua vez, (con)funde-se ao eu-leitor crítico sem que nada se exclua do processo, sendo essa uma dinâmica ininterrupta como pensada por Candido.

Mais, ao evidenciar os mecanismos desse sistema literário ao qual se integrou em muitos vértices, é possível enxergar as possibilidades de legitimidade, visibilidade e materialidade da sua obra. Ao compreender e discutir a circulação da sua literatura, criticou as falhas de distribuição e revelou participação ativa nos demais processos de edição. Em suas cartas, nos momentos em que ironiza sua vocação para editor de

arte, sugerindo capas, opinando sobre suas traduções, reitera-se a consciência a respeito dos meandros complexos que definem e legitimam os objetos literários. Dessa forma, observa-se o conhecimento dos muitos campos de atuação que o mercado editorial demanda.

Abreu, para sempre de alguém ao se assinar, foi, sobretudo, de si mesmo em sua particular percepção do eu-escritor e do mundo literário que habitou: é autor, leitor-crítico e leitor. Em si, posto que o instrumento usado nessa pesquisa são suas cartas íntimas, escritas pessoais, transcritas em 45 epístolas. O autor não se dissocia de sua pluralidade literária de quem muito escreveu em passeios por gêneros e estilos, vértices e faces, emergências e voragens.

Diante das muitas possibilidades de leitura e análise oferecidas pelas missivas, elegemos por perguntar e refletir em como as cartas nos permitem desvendar uma constituição do eu-escritor, e sua trajetória, na medida em que o legitimam as grandes esferas do universo literário.

Acreditamos que a exposição de nossa *corpora*, sobretudo no concernente ao meio literário e à correspondência entre escritores, para além de teoria epistolar, desde muito desperta interesse em leitores e pesquisadores. Entre muitas coisas, é uma forma do leitor conhecer como o autor se percebia enquanto tal, bem como uma forma de saciar curiosidades extraliterárias acerca da criação da obra. É possível compreendermos, inclusive, a correspondência como forma: seu ir e vir, circulação e dinâmica desenham campo fértil para troca de ideias, crítica dialógica e a possibilidade de leitura de enxergar como, por ela, Abreu se inseriu nos espaços de leitor, leitor-crítico e produtor cultural, todas as faces espelhando-se entre si.

Ainda pensando na importância atemporal do estudo epistolar, de maneira geral, há o reconhecimento do(s) valor(es) das epístolas enquanto material para crítica genética, biopoética, índices biográficos, elementos passíveis de apontamentos de autoficção, seus usos enquanto fontes históricas, quando confrontadas com outras para espelhamento de um momento ímpar do mundo no qual viveram remetentes e destinatários, bem como entrelinhas e dados para mais ampla compreensão da obra ficcional de um autor no meio acadêmico.

Este trabalho, portanto, se pretende relevante aos estudos literários, pois, ao tencionar expor a trajetória do eu-escritor de Caio Fernando Abreu, colabora, também, com maior entendimento do mundo literário brasileiro no qual atuou, posto que, por sua correspondência ativa, Abreu dialogava com outros escritores, apresentando,

assim, cenários do universo literário brasileiro que habitou e que são do interesse de pesquisadores, sobretudo aqueles dedicados à literatura contemporânea nacional. Insistimos que Abreu, ao assumir a posição de escritor de fim de século que foi, também foi hábil em traçar um importante painel da vida literária de seu tempo, não apenas pela troca de correspondência com outros autores, mas pela forma como ele próprio, enquanto eu-leitor, lia o literário, enquanto o eu-escritor permitia descrições dos bastidores do mundo literário, objeto de estudo de outros pesquisadores.

Também pensamos ser interessante pontuar a importância dos estudos epistolares sedimentados na correspondência entre escritores como uma forma possível para a concepção de renovadas histórias literárias, uma vez que permitem formas críticas alternativas para a historiografia literária. Se muitos críticos utilizaram a correspondência e os diálogos com escritores enquanto método para o desvendamento dos textos ficcionais, é possível observar que, nesse segmento dos estudiosos e críticos literários, salta à vista a perspectiva das molduras teóricas escolhidas por cada um na leitura dos textos literários que formavam seus objetos de pesquisa. Em Abreu, não é somente o que fala, mas como fala. Para além do conteúdo, a forma como escolheu comunicá-lo. Seu estilo direto aproxima-se da prosa e, ao detalhar o desvendamento da técnica literária do autor em questão, inseria parágrafos onde comentava, com leveza, o corriqueiro dos dias.

Nas missivas, negou-se sempre a perceber-se como um crítico literário, daí a nossa opção pelo termo leitor-crítico. É possível ler, nessa negação, que o papel que atribuía ao crítico era diferente do que ele se percebia fazendo. Enquanto remetente, seu papel de leitura crítica emerge muitas vezes em entrelinhas, com observações diluídas e misturadas a demais assuntos de interesse cotidiano – pauta tão comum às cartas, e uma de suas funções mais reconhecidas para a teoria epistolar tradicional – e margeada ao seu espanto como leitor diante do consumo do objeto artístico em questão, muito diferente das estratégias tradicionais de desenvolvimento da crítica e das resenhas literárias, cujas materialidades são entendidas por Leila Perrone-Moisés (2016) nos âmbitos acadêmicos, impressos e digitais.

Nesse ponto, Abreu transgride. Escapa da rigidez que marca certa tradição da crítica da época – seja a acadêmica, com seus formalismos e teorias literárias, seja a dos veículos de comunicação impressos onde atuou, onde o espaço físico do artigo já era, por si só, um empecilho do qual se via liberto ao optar pelas cartas enquanto forma –, ao fazer esses mesmos apontamentos de leitor-crítico, se valendo dos seus

diálogos. Diálogos, aliás, que são, também, um privilégio das cartas, nosso objeto de estudo.

No exercício do jornalismo, inclusive, ainda que cerceado pela estética da comunicação, a censura em redações, impostas pela ditadura militar, e enfrentando o desafio de enquadrar o texto num espaço físico limitado tão próprio do meio jornalístico – coisa com as quais não precisava lidar nas missivas, reiteramos – optou pela crônica e fez dela, segundo o crítico Antonio Gonçalves Filho, que trabalhou com nosso autor nas redações, “[...] uma narrativa explicitamente autobiográfica e escandalosamente literária” (GONÇALVES FILHO, 2014, p. 8).

Investigar, portanto, como as cartas – enquanto *corpora* – nos ajudam a entender esse perfil multifacetado e multiatuante de um homem que viveu intensamente as letras e o mundo de seu tempo. O remetente era, muitas vezes, mais de um, ainda que único. Subscrevia-se em alter egos com a multiplicidade de ser muitos. Dos excessos do “primo de Christiane F.”, até as performances dos personagens de si mesmo, vivos e coloridos do universo *queer* que compôs. Era, muitas vezes, Caio F. Assim, sem sobrenome, e com iniciais, podia reinventar-se muitas vezes. Escrevia, também, por muitas razões. Subvertia as formas, transformava geografias quase que em personagens. Ao longo de quatro décadas de correspondência, viu muita coisa acontecer. Outras, ele mesmo criou. A partir daí, da tentativa de compreensão de quem foi nosso personagem que em vida foi muitos, delinear a trajetória do eu-escritor torna-se nosso segundo grande objetivo e, dentro dele, o espelhamento da dinâmica que move os vértices do *sistema literário* de Antonio Candido. Soma-se a esse, apontar certas categorias do literário, como pensadas por Ana Gallego Cuiñas – materialidade, legibilidade e visibilidade –, presentes e expostas na correspondência, por meio da fala e da percepção da própria obra de Abreu. A esses, une-se também a nossa ambição de refletir sobre o quanto o escritor manifesta sua consciência histórica, social e cultural, posto que não se refutou a tratar – em cartas, nossa *corpora*, ou em ficção, que também será exposta na tese – de temas tidos como “tabus” na realidade social da época histórica específica em que estava inserido: orientação sexual, posições político-ideológicas opostas ao poder vigente, Aids, miséria, degradação, drogas. Abreu não estava, enquanto sujeito (narrador de sua correspondência ativa) nem como autor (assinando a ficção), indiferente ao mundo exterior e, ao contrário, este era parte de sua vivência literária e dialogava,

diretamente, com todos os outros âmbitos da sua vida profissional, como, por exemplo, o jornalismo. Estamos falando, portanto, de registros que apontam um escritor já consciente de seu papel, que reconhecia na potência do discurso literário – seu e do outro, posto que, ele era, antes do ser-escritor, leitor – formas de melhor enxergar, criticamente, o mundo. Essa compreensão da literatura como a sua forma de atuação no mundo é longamente explícita em missivas.

Os objetivos foram construídos pela hipótese de que as cartas de Abreu registram, de diferentes formas, a trajetória de sua formação como escritor. Tal formação, entretanto, não se dá de maneira isolada. Sua atuação nos demais papéis dos âmbitos literários já expostos aguçam as próprias percepções sobre a sua escrita literária, a compreensão dos espaços editoriais e de divulgação das suas obras ficcionais, quando participou de feiras literárias, programas de televisão e oficinas.

Essa trajetória emerge já nas primeiras publicações e na convivência com nomes importantes da cultura literária nacional, mesmo tendo publicado¹⁵ e convivido com eles tão jovem¹⁶ e ainda em (trans)formação. Mas também é possível ler um Abreu que reflete acerca das suas possibilidades criativas, suas origens, influências e a necessidade de, entre todas elas, encontrar sua própria linguagem. É nesse encontro que se reconhece, finalmente, como escritor. E esse processo é desnudado e revelado nas suas missivas, bem como as dificuldades de se saber escritor na realidade brasileira, da questão salarial aos momentos políticos de censura. É interessante observar como se dá esse múltiplo de nuances que vai desembocar no escritor consolidado que entendia, sim, por fim, a importância de escrever, sua vocação e atuação no mundo.

Em suas cartas, fossem essas destinadas a amigos, a outros escritores ou a demais produtores e mediadores culturais (livreiros, editores e tradutores, por exemplo), bem como a diretores, músicos e atores, revela-se uma esfera complexa para a compreensão dos sentidos e valores do literário, pois, pautada em uma demarcação cronológica, permite a reflexão singular e profícua sobre o lugar do escritor brasileiro, expondo o entendimento da literatura produzida e proclamada como tal no século XX.

¹⁵ Ele tinha 22 anos quando lançou *Inventário do irremediável* (1970).

¹⁶ Em 1969, morando no Rio de Janeiro, aos 21 anos, ele já circulava com Hilda Hilst, Nélida Piñon, Carmen da Silva, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, para citar alguns nomes.

A quantidade de trabalhos acadêmicos tematizados em Caio Fernando Abreu é crescente. Passados quase 30 anos de sua morte, o autor segue, de acordo com matéria do *El País*, publicada em 2018, “jovem como sempre, relevante como nunca”¹⁷. O número de artigos, pesquisas, monografias, dissertações e teses sobre a obra do escritor parece concordar com a assertiva jornalística.

Talvez pela sua popularização observada nas redes sociais, bem como pelas reedições de suas obras reconhecidas por crítica e público, são inúmeras as pesquisas acadêmicas concluídas semestralmente sobre seus escritos e, em sua maioria, trazem a ficção do escritor como seu principal *corpus*.

Abreu assinou seis livros de contos, três novelas, dois romances, oito peças de teatro e quatro obras de crônicas, algumas destas, póstumas. E em todas as publicações é possível ler uma confluência de gêneros, intertextualidades, referências a outras áreas da cultura, sobretudo a música e o cinema.

Entretanto, é preciso que se diga que alguns trabalhos também focam as cartas do autor como fontes históricas ou documentais para contar um pouco do Brasil contemporâneo: a ditadura e sua queda, a efervescência cultural, a chegada da Aids, o “empobrecimento” humano, social e econômico do país etc.

Caio Fernando Abreu não era somente um grande e compulsivo epistolista. Era, também, um remetente atento. Sabia do valor histórico e literário de sua correspondência passiva, sobretudo com outros produtores culturais, como escritores. E tanto sabia que, já bastante debilitado pela Aids, doou todas as suas cartas – abrindo mão de seus direitos autorais, caso fosse publicada sua correspondência com Ana Cristina Cesar, poeta e amiga – à Flora Süssekind, crítica literária e então responsável pela Fundação Casa de Rui Barbosa. Em relação à correspondência ativa, chegou mesmo a escrever à Lucienne Sâmor, escritora, em 1995:

[...] Não joga cartas fora. Remexendo gavetas, pastas, encontrei pelo menos outras 300 de escritores (nos escrevíamos muito nos anos 70, lembra?). Com pena de jogá-las fora, e sem espaço para guardá-las, ofereci-as à Flora Süssekind, da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio, cuja função é justamente organizar arquivos de escritores. [...] Outra coisa. Nós nos escrevemos dezenas de cartas. Não sei se você guardou as minhas como guardei as suas. Se você guardou, uma ideia – após a minha morte, claro – é você publicá-las. Vamos que eu me torne um mito literário

¹⁷ Reportagem do jornal *El País*: AVENDAÑO, Tom C. *Caio Fernando Abreu é jovem como sempre, relevante como nunca*. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/10/politica/1536537646_398336.html. Acesso em: 7 maio 2023.

(melancolicamente póstumo...). De qualquer forma, se você as tem, são suas. É a minha herança para você (ABREU, 2002, p. 338-340).

A maior parte de sua correspondência ativa foi organizada por Ítalo Moriconi, em *Cartas* (2002), e por Paula Dip, nos híbridos de biografia e cartas, em *Para sempre teu, Caio F.* (2009) e *Numa hora assim escura* (2016). No âmbito deste estudo, a maioria das pesquisas também olha para as cartas do remetente como uma extensão do próprio autor.

Destacamos as teses de Alselmi (2018), Barbosa (2008, publicada, em 2019 como livro) e Kogure (2015) em suas ricas tentativas de perceber a margem transponível entre criador e criatura. Todavia, ainda que as pesquisas mencionadas tenham como ponto de partida as cartas, tal qual esta, as linhas de estudo e referenciais teóricos diferem. Nesses três estudos relevantes para o estado da arte de Caio Fernando Abreu, a autoficção aparece como principal tema, além de extensa atenção e cuidado com a teoria das epístolas. E, em dois deles, a seleção de Moriconi (2002) é *corpora*, ainda que surjam, eventualmente, citações à organização de Dip.

Neste estudo, como já previamente aclarado, gostaríamos de expor a trajetória do eu-escritor revelada pelo próprio remetente nas cartas, a seu modo singular e criativo, bem como o contexto social no qual estava inserido (e, daí, o espaço que esse ser, enquanto autor, ocupava no mundo), além do (re)conhecimento dos elementos de materialidade, legibilidade e visibilidade da sua obra.

Também diferimos de pesquisas anteriores pela adoção do referencial teórico, que traz como principal pilar Antonio Candido, sobretudo nos capítulos 2 e 3, para apontar e responder às demandas deste estudo. O teórico, nas obras por nós selecionadas, debruça-se sobre a figura do escritor enquanto profissional e a inserção de sua atuação no meio social. Também pensa nos eventuais efeitos de leitura que o agir do escritor – pela obra – possa ter sobre uma comunidade, sobretudo quando se desloca dos discursos dos poderes vigentes e traz, em seus temas, questões que concernem menos às classes dominantes e mais a realidades distintas.

Nosso primeiro capítulo, como não poderia deixar de ser, vai trazer os elementos que compõem, materialmente, uma carta: remetente, tempo, espaço, destinatário, texto. Traz índices biográficos para aclarar nosso personagem, que era, também, autor de si mesmo. Abreu construiu seu universo literário com o mesmo cuidado do texto epistolar, cercado-o de elementos e prosas.

No segundo capítulo, caso em que optamos por Candido e Cuiñas para a compreensão da inserção de Abreu no que se postulou como sistema literário (*Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750 - 1880, 1959*), bem como a exposição das categorias do literário propostas pela pesquisadora, que trata de expor como o autor dá rosto aos três prismas do sistema proposto pelo teórico ao longo das quatro décadas: mostra o seu lugar de escritor, discorre sobre a sua produção ficcional e é sensível à recepção e circulação de sua obra. As cartas revelam essa dinâmica e apontam as relações de Caio Fernando Abreu com uma tradição literária, ao mesmo tempo em que revelam rupturas e continuidades com essa mesma tradição. Um simbiótico ao outro, tanto quanto o sistema dinâmico e intrínseco de Candido.

Em nosso terceiro capítulo, mantivemos Antonio Candido como base fundante para o desenvolvimento, quando este trata, em *Literatura e sociedade* (1965), do papel social do escritor e no quanto este pode colaborar com o desenvolvimento da comunidade em que vive, usando a literatura como um instrumento crítico para leitura da realidade. Compreendemos que esse papel social em Abreu possui três eixos principais, exortados o tempo todo em suas cartas, bem como impressos em sua ficção: o seu mal-estar, perplexidade e indignação diante das deformidades políticas, o desumano da pobreza que assolava o Brasil que vivia e a dor epidêmica da Aids, que, cada dia mais, se valia de discursos preconceituosos e moralistas, escancarando, ainda mais, a hipocrisia de um Brasil conservador.

Esta pesquisa – de cunho qualitativo, bibliográfico e descritivo – utilizará o método analítico em seu desenvolvimento. Nossa *corpora*, amplamente difundida no meio acadêmico e organizada por Italo Moriconi, apresenta uma escolha estrutural interessante (porém, que foi subvertida no presente estudo): é anti-cronológica, no sentido de que parte das missivas de um escritor já consolidado, para, somente depois, chegar às primeiras (trans)formações. Desse modo, a divisão de décadas propostas por Moriconi está assim organizada: décadas de 1980, 1990, 1960 e 1970.

A seleção do pesquisador está dividida em duas partes, sendo a primeira (que compreende as décadas de 1980 e 1990, nessa ordem) chamada “*Todas as horas antes do fim*”, que apresenta um autor ficcional e um jornalista em exercício já reconhecido por crítica e público, até as últimas cartas que escreveu, no auge de sua maturidade intelectual e decadência física pela Aids.

A esta sucede uma outra, chamada “*Começo: o escritor*” (onde são publicadas suas missivas entre 1960 e 1970, nessa sequência), e trazem sua correspondência ativa na qual delibera sobre suas primeiras (trans)formações, a percepção gradativa do eu-escritor, a vivência e os desafios de habitar o mundo literário, as primeiras críticas e publicações e seu relato da vida no exílio.

Em *Cartas* (2002), a opção editorial do pesquisador nos permite ler, primeiro, o escritor já consagrado para depois conhecer o sujeito que se (trans)formava. Também se faz necessário afirmar que toda a correspondência ativa publicada foi doada pelos correspondentes de Caio Fernando Abreu ao projeto de Moriconi.

Nossa escolha pela subversão dessa ordem – optamos pelos índices encontrados, cronologicamente, que andam em par com suas publicações e pela questão temática, e esta segunda é alinhada ao fluxo de pensamento subjetivo do remetente — se dá porque nos interessa, sobretudo, analisar essa (trans)formação do sujeito no escritor consolidado. Na percepção que, ao longo dos anos, tinha de si e de sua obra, bem como dos mecanismos e vivências literárias.

A nós pareceu que seguir cronologicamente – atreladas às suas publicações ficcionais – as missivas de Abreu colaboraria com as respostas aos objetivos deste trabalho. Também nos parece por bem asseverar que a opção pela cronologia não se dá no sentido de verificar uma suposta “evolução” na escrita ficcional ou na correspondência de Caio Fernando Abreu, pois não tratamos de imbuir valor crítico a elas, mas da percepção do autor sobre sua escrita, sua tomada de consciência da potencialidade – não que haja certo momento epifânico, mas uma construção que pode ser observada nas décadas, pelas cartas –, e sua colocação no mundo enquanto escritor.

Vale ressaltar, também, que não temos um número – em termos de volume – equilibrado por décadas, posto que encontraremos índices diferentes de análise entre um escritor iniciante e um consolidado. Assim, nossa escolha de *corpora* é condizente com o que buscamos estudar, expor, analisar. Ainda que tenha publicado quatro obras na década de 1970 – *Inventário do irremediável* (1970), *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977) –, foi somente em 1979, depois de escrever de *Morangos mofados* (1982), que esmerou-se em narrar seus processos criativos. Antes da carta detalhando a obra que viria a ser publicada em 1982, nosso remetente tecia apenas pequenos comentários acerca de vendas, circulação e trâmites com a censura das suas publicações anteriores.

Por tudo isso, é provável que o leitor do trabalho perceba um foco muito maior nas missivas de 1980 e 1990, sobretudo depois da publicação de *Morangos mofados* (1982), obra que o levou a outro patamar enquanto escritor, com reconhecimento de público e crítica. E, com o renome autoral, convites para atuações em outros âmbitos do literário, bem como a percepção de que sua voz era mais audível na ficção com a visibilidade, a legibilidade e a materialidade de sua obra.

Esse auge, por assim dizer, vem com *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), seu segundo romance, onde o autor já tinha um olhar mais experiente para discorrer sobre a circulação de sua obra, inclusive internacionalmente. Foi entre essas duas décadas, também, que Abreu pôde ver parte de seu legado literário adaptado para peças e filmes.

Em contraposição à visibilidade adquirida nas décadas de 1980 e 1990 e acima justificadas, as de 1960 e 1970 apresentavam um escritor em formação, com quatro obras publicadas, porém, que sofria censuras frequentes pelo regime militar no Brasil. Foi também a década em que partiu para um auto-exílio na Europa, depois do susto da prisão e de ter ficado escondido, por alguns dias, no sítio da amiga Hilda Hilst.

Mais maduro intelectualmente e artisticamente, o escritor experimentou tomadas de posições sociais relevantes, enquanto cidadão, no país em que viveu. Homossexual, herdeiro da contracultura e dos valores da geração *hippie*, com vocação à política de esquerda, hasteou as bandeiras em que acreditava e levou seus incômodos à sua arte.

Dessa forma, muito mais que matéria de autoficção, aliás, as cartas trazem informações preciosas na construção desse autor, que é, justamente, o quanto sua obra ficcional estava entrelaçada com o(s) mundo(s) em que vivia, seu testemunho pessoal do país, a atuação no jornalismo, no teatro, no cinema e suas posturas políticas.

Outro ponto fundamental para a proposta deste estudo é entender e explicar ao leitor o material do qual dispomos, e nos debruçaremos sobre ele nos parágrafos seguintes. Como exposto por Moriconi na apresentação de seu trabalho, não se trata de uma seleção pura, senão de uma seleção editorial em cima da seleção prévia dos doadores e destinatários das cartas.

Mais que selecionar quais missivas seriam entregues ao pesquisador, alguns dos correspondentes passivos de Abreu solicitaram que excertos das cartas ou nomes fossem suprimidos por motivos de respeito à privacidade.

Como percurso metodológico, é importante aclarar que esse cuidado é significativo, pois estamos lidando com palavras e impressões, narradas em escrita íntima, de um remetente que morreu há menos de 30 anos, e muitos dos destinatários ainda estão vivos e atuando nas suas esferas profissionais. E que esse sujeito experimentou mundo(s) em contexto(s) diferentes dos que vivemos agora, embora muitas de suas ideias permaneçam vivas, atuais e ecoadas. Dessa forma, concordamos com Italo Moriconi quando este afirma e justifica:

Para além da ética do respeito à integridade da assinatura autoral, impunha-se observar os princípios da ética do direito à privacidade e dignidade dos terceiros mencionados. [...] É importante ainda ressaltar que vários dos trechos, frases, pedaços de frases e nomes próprios suprimidos o foram a pedido dos próprios destinatários que nos cederam as cartas (MORICONI, 2002, p. 19-20).

Assim, os mesmos grifos e supressões do organizador serão aqui mantidos, não se fazendo necessário, portanto, criar uma nota de rodapé para dizer a autoria dos grifos e supressões quando referidos a Abreu (2002). Também aclaramos que não acreditamos que o respeito à privacidade de pessoas – destinatários ou simplesmente citados por Abreu – comprometa a integridade das cartas publicadas.

Já sabemos que a seleção de Moriconi foi submetida a uma seleção prévia, esta dos destinatários. E entendemos que toda escolha parte de um processo crítico e que as nossas, que compõe a seleção deste estudo, foram baseadas nas em que mais conseguimos perceber e identificar os índices literários postulados como objetos desta pesquisa.

Também nos parece relevante expor que não compreendemos, aqui, a carta enquanto um documento do discurso histórico oficial porque não nos interessa confrontar a visão de mundo de Abreu com fatos históricos ou documentais, bem como a comparação com ângulos óticos de mais pessoas para se chegar a alguma verdade da realidade que habitou. Entendemos, nesta leitura, a carta como um testemunho subjetivo da percepção que o autor passou a ter da própria escrita enquanto integrante tão articulado como dinâmico do ambiente literário de que era parte. Essa percepção de sua obra, impressa nas cartas, permite, portanto, a reflexão a respeito dos meandros que formam e sedimentam a literatura, entendida como um fato social, estético e material (CUIÑAS, 2021; SAPIRO, 2016).

Acreditamos que a opção por essa metodologia – bibliográfica e analítica – nos é adequada, porque, por meio dela, podemos identificar como Caio Fernando Abreu passou a ver e experimentar a própria escrita, expondo, em muitas missivas, sua trajetória de eu-escritor e suas (im)possibilidades no mundo em que vivia enquanto sujeito.

A riqueza de suas cartas – independentemente da temática ou do uso particular da linguagem –, que podem ser analisadas por muitos primas e cores, como caleidoscópios, parece encontrar em todos nós, na fruição de leitores ou no trabalho de pesquisadores, os destinatários precisos.

CAPÍTULO I

“[...] Te escrevo com um cigarro aceso e uma xícara de chá de boldo. A escrivaninha é muito antiga, daquelas que têm uma tampa, parece piano. Tem um pôster com Garcia Lorca na minha frente. Um retrato enorme de Virginia Woolf. E posso ver na estante assim, de repente, todo o Proust, e muito Rimbaud, e Verlaine, Faulkner, Italo Svevo, William Blake. Umas reproduções de Picasso. Outras de Da Vinci. Um biscuit com um pierrô tão patético. Uma pedra esotérica ainda de Stonehenge, Inglaterra, uma caixinha indiana. Todos os meus pedaços aqui. E você não me conhece, eu não conheço você. Te escrevo por absoluta necessidade. Não conseguiria dormir outra vez se não escrevesse. (...) E eu acho que é por isso que te escrevo, para cuidar de ti, para cuidar de mim, para não querer, violentamente não querer de maneira alguma ficar na sua memória, seu coração, sua cabeça, como uma sombra escura. Perdoe a minha precariedade e as minhas tentativas inábeis, desajeitadas, de segurar a maçã no escuro. Me queira bem. Estou te querendo muito bem neste minuto. Tinha vontade de você estivesse aqui e eu pudesse te mostrar muitas coisas, grandes, pequenas, e sem nenhuma importância, algumas. (...) Te escrevo, enfim, me ocorre agora, porque nem você nem eu somos descartáveis. E amanhã tem sol.”

(Caio Fernando Abreu, 1985).

1. CORPORA

Organizada por Italo Moriconi, a obra *Cartas* (2002) conta com 143 escritos – entre cartas, cartões postais e bilhetes – ao longo de quatro décadas (1960, 1970, 1980 e 1990), distribuídas em 523 páginas, para 36 destinatários e remetidas de 14 cidades. Um homem as subscreve usando 16 assinaturas diferentes. Em quatro delas¹, não há remetente. Em três, uma diferença gráfica: a Sérgio Keuchgerian, em 1985, manda um sol desenhado (ABREU, 2002, p. 143), a Stella Miranda, em 1993, desenha uma galinha – uma das obsessões de Clarice Lispector, sua maior inspiração declarada – (ABREU, 2002, p. 275) e a Marcelo Sebá, em 1995, a carta foi impressa no livro com a letra manuscrita de Caio, e não com a datilografia de costume (ABREU, 2002, p. 325).

Neste estudo, selecionamos, do número bruto total, 45 cartas enviadas a 20 destinatários, remetidas de cinco cidades e subscritas por um homem com oito assinaturas. As décadas, todavia, são as mesmas.

Caio Fernando Abreu foi um epistolista dedicado. Gostava tanto de escrever cartas que, quando viajava, levava consigo sua caderneta de endereços. No dia em que a perdeu, escreveu a amigos ou instituições (editoras e secretarias de cultura) cujos endereços sabia de cor e pediu que remetessem as cartas aos destinatários para quem havia escrito². Quando não, que conseguissem os endereços para que as enviasse ele mesmo.

Mas não era apenas por gosto que as escrevia. Em ao menos três cartas, deixou claro que conhecia a importância das cartas enquanto meio de preservar a memória da cultura literária do país em que viveu – que amou e odiou com o mesmo desespero – e, assim, em 1995, poucos meses antes de morrer, ele escreve a Lucienne Samôr:

Não joga cartas fora. Remexendo gavetas, pastas, encontrei pelo menos outras 300 de escritores (nos escrevíamos muito nos anos 70, lembra?). Com pena de jogá-las fora, e sem espaço para guardá-las, ofereci-as à Flora Sússekind, da Fundação Casa de Ruy Barbosa, no Rio, cuja função é justamente organizar arquivos de escritores. [...] Outra coisa. Nós nos escrevemos dezenas de cartas. Não sei se você guardou as minhas como

¹ Não se sabe porque teve seu excerto suprimido, por questões já aclaradas de privacidade na introdução desta tese, ou se porque seu remetente não as assinou. São elas, todas em (ABREU, 2002): a Gerd Hilger (p. 176), Jacqueline Cantore (p. 196; 260), Hilda Hilst (p. 430) e Vera Antoun (p. 451).

² (ABREU, 2002, p. 288); (ABREU, 2002, p. 290); (ABREU, 2002, p. 309).

guardei as suas³. Se você guardou, uma ideia – após a minha morte, claro – é você publicá-las. Vamos que eu me torne um mito literário (melancolicamente póstumo...). De qualquer forma, se você as tem, são suas. É a minha herança para você (ABREU, 2002, p. 338-340).

No foro íntimo, reconhecendo o valor da epístola para a historiografia literária, o remetente as deixou como “herança” pessoal, inclusive se a destinatária quisesse publicá-las, abrindo mão de seus direitos autorais. Doou também a sua correspondência a Sússekind, como reiteração da mesma postura. Usou de autoironia, recurso que lhe era característico e que lemos em várias correspondências ao longo das décadas. O uso específico, aqui, lê-se em “mito literário (melancolicamente póstumo...)” (ABREU, 2002, p. 340). A carta a Samôr também evoca a urgência da escrita que tomou conta de Abreu em seus últimos meses de vida, não apenas de revisitar toda a sua obra, mas de incentivar o outro à escrita. Talvez porque seja no ato de escrever que o autor, diante da morte, vê-se eternizado⁴. De uma forma ou de outra, ele pede a ela que volte a criar. Já reconhecido por crítica e público, ele diz à amiga:

E o que interessa em você é ESCREVER. Acho lamentável que até hoje você não tenha escrito outro livro (ou escreveu e não publicou? não achou editor? suas gavetas estão cheias? eu não sei). Se não, é a primeira coisa que você tem a fazer. Não sei se ele deve ser ‘contundente, escandaloso, arrasador, para ficar conhecido mesmo’. Uma ideia: porque você não escreve sobre a sua longa e dolorosíssima experiência no presídio? O mercado editorial está ávido por essas coisas. MAS NÃO FACILITE SEU TEXTO, não escreva pensando em vender porque aí não vai prestar. Com um texto na mão, você pode começar a batalha – editoras não faltarão – e se eu estiver vivo — quem sabe? ajudarei no que puder. [...] Que você esteja disposta feliz, disposta a tocar essa luta. Segue uma nova edição do meu primeiro filho (ABREU, 2002, pp. 339-340).

As maiúsculas reiteram a ideia da importância do ato para Abreu. Ao usar as aspas, ironiza, também, a fala de uma possível crítica impressa, cujo excesso de adjetivação já houvera sido motivo do deboche de Caio muitos anos antes, em crítica – positiva – sobre a sua obra. E desdenha: não precisa que seja assim, mas precisa que seja escrito. Dá a ideia do tema: experiência na prisão dos porões da ditadura militar, que ele próprio explorou tantas vezes, nas metáforas de seus contos e traumas de seus personagens. Também mostra-se conhecedor dos trâmites para publicações,

³ Partes das cartas de Caio foram perdidas no incêndio que aconteceu na residência de Samôr.

⁴ “Já que escritor e escritora são aqueles indivíduos que sobrevivem a si próprios através de cartas deixadas aos pósteros, sua obra escrita” (MORICONI, 2002, p. 16).

ele próprio tendo sido alçado a outro patamar de vendagem e de *status* depois do lançamento de *Morangos mofados* (1982). E, sim, usaria seu prestígio dentro daquilo que Candido (2009) chama de sistema literário para ajudar a amiga, cuja escrita lhe encantava. Samôr – morta em 2020, comparada à Lispector e à Sontag⁵ em parte dos suplementos literários que traziam nomes promissores da literatura brasileira na década de 1970, em Minas Gerais – jamais voltaria a publicar. Seu único livro foi *O olho insano* (1975) e levou consigo até o fim da vida as sequelas de ter sido uma presa política.

Na melancolia da despedida, na carta, quem sabe se lhe fosse gentil o tempo e as descobertas médicas, ele estaria vivo para ajudá-la. Despedia-se, também, lhe ofertando a reedição de *Inventário do irremediável* (1970), seu “primeiro filho” (ABREU, 2002, p. 40).

Aqui, é interessante que se diga, não são raras as missivas em que mandava coisas aos seus destinatários – discos, livros, recortes de jornais e revistas, mapas astrais, fotos, cartões postais, desenhos, afetos –, bem como pedia que lhe mandassem objetos quando não os conseguia achar (produções artísticas brasileiras, quando estava morando fora do país, ou livros que tinha dificuldades em encontrar, ao passo que criticava a má distribuição das editoras). A carta, para ele, parece pressupor, sobretudo, um diálogo constante, suspenso apenas pelo tempo físico entre o envio de uma ou a chegada da próxima correspondência. Não lhe soa um diário eloquente e verborrágico sem espaço para o outro, mas um objeto de fala que, sobretudo, insere em si o outro.

Para os estudiosos Carlos Eduardo Bezerra e Telma Maciel da Silva, inclusive, a correspondência entre escritores é fonte de pesquisa para estudos que visam igualmente lançar um olhar sobre história e literatura. No artigo *A correspondência de escritores brasileiros como fonte de pesquisa para os estudos literários e históricos* (2010), que busca mostrar os procedimentos adequados no tratar das cartas como fonte de pesquisa nas áreas, eles propõem que estes sejam:

[...] a) A origem da correspondência; b) Os correspondentes; c) O período de correspondência; d) A materialidade das cartas; e) Os anexos; f) As formas de tratamento dos correspondentes; g) O pacto de privacidade dos correspondentes; h) A violação das cartas por terceiros (SILVA; BEZERRA, 2010, p. 62-73).

⁵ Susan Sontag, ensaísta, professora, ativista pelos direitos humanos (anti-guerras e Aids), crítica de arte, escritora, cineasta e filósofa americana.

Assim, em apenas dois excertos transcritos de uma mesma correspondência, é possível observar os índices de observação propostos pelos pesquisadores: ao iniciar a epístola com “[...] estou te devendo uma – na verdade, muitas – carta. As coisas estão ficando difíceis do ponto de vista da saúde física. [...] Então é penoso fazer qualquer outra coisa que não seja usar a energia, mínima, que ainda disponho para meus próprios textos” (ABREU, 2002, p. 338), ele dá a atender que, na verdade, essa missiva em específico tratava de uma resposta à destinatária. Correspondem-se dois escritores oriundos de uma geração que experimentava a transição política do Brasil, da ditadura à redemocratização, além de terem atuado nos suplementos literários da década, uma das formas alternativas de divulgação de literatura ante à censura da mídia. É possível compreender que a comunicação escrita entre eles se dá, pelo menos, desde a mesma década. Na organização de Moriconi (2002), a primeira escrita epistolar que aparece a Samôr é um cartão-postal em 1994 e, a última, a carta aqui transcrita, em novembro de 1995, poucos meses antes da morte de Abreu. Porém, a correspondência entre eles data, pelo menos, da década de 1970, quando a referenciou a Emediato em 1976 (ABREU, 2002, p. 477). Como já dito, um incêndio na casa da escritora destruiu uma imensa parte da correspondência entre eles. Por tratar-se de uma carta impressa em obra editada e diagramada segundo normas editoriais, não é possível inferir a materialidade precisa das cartas (tipo de papel, envelope, manuscrito ou datilografado, por exemplo). O que se sabe é que, na maioria das vezes, o remetente optava por datilografá-la em máquinas de escrever, hábito de escritor e jornalista. Poucas são as exceções, na organização de Moriconi, além das já aclaradas. Como anexos, algo frequente nas missivas de Caio Fernando Abreu, dessa vez, vemos a reedição de sua primeira obra. E é aqui que se entrelaça o critério da privacidade estabelecida entre eles, como na observação do próprio Abreu ao escrever: “[...] Se você guardou, uma ideia – após a minha morte, claro – é você publicá-las. [...] De qualquer forma, se você as tem, são suas. É a minha herança para você” (ABREU, 2002, p. 340). Ele, reconhecendo a importância das cartas como um documento subjetivo de um momento ímpar em que viveram, propõe que venham a público. Porém, quando um deles já não estivesse aqui. Quanto ao tratamento que destinava à correspondente, ao chamá-la de “querida”, nota-se afeto na relação – que já se sabe de, ao menos, 20 anos – e proximidade, já que, além de convidá-la à publicação e incentivá-la na escrita, ele discorre sobre temas extremamente íntimos,

como a decadência de sua saúde física pelas consequências do HIV. Não há indícios de uma violação por parte de um terceiro dessa correspondência, posto que ela foi doada por vontade da destinatária ao organizador das cartas de Caio Fernando Abreu, Italo Moriconi (2002).

Para os pesquisadores, ainda, “O processo da correspondência pode se dar por motivos profissionais, artísticos, políticos etc. ou mesmo por afinidades íntimas” (SILVA; BEZERRA, 2010, p. 61-73). E, assim, é possível observar a escrita de Abreu, no gênero epistolar ao qual tanto era afeito. Escreveu a muita gente, por muitos motivos, sem abrir mão do cuidado com a linguagem, vínculo intrínseco ao ofício de escritor e jornalista que exerceu por quase toda a vida.

A intimidade com a palavra o fazia escrever. A múltiplos destinatários e na pluralidade de suas razões, Caio Fernando Abreu redigia sem pudores (ou talvez com alguns) sobre aquilo que o fazia sentir vivo e o que o entristecia. A arte e o vazio. Horizontes e sufocamentos. Sua vida mesclada irremediavelmente ao todo da literatura e à vivência no mundo literário em todas as formas possíveis: autor, leitor-crítico, leitor. Traçava as linhas de um Brasil que empobrecia e a muitas formas de miséria do brasileiro. Descrevia o mundo em caos diante das convulsões sociais e a inércia dos que se recusavam a desvendá-lo. O amor – necessidade latente do homem – e a solidão corrosiva que lhe ardia a alma, em pungente paradoxo, transcritas em seus anti-heróis. Tergiversava suas noitadas regadas a álcool e drogas e suas tentativas de sobriedade e serenidade. Seus excessos e faltas. Tudo, no remetente, era plural.

Assim, para João Cezar de Castro Rocha (2008), professor de Literatura comparada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ):

Ora, a história literária, comprometida com a afirmação da nacionalidade, e a teoria literária, às voltas com a pesquisa da literariedade, não tinham olhos para a epistolografia porque o domínio dos ‘estudos sobre cartas’ não pode ser senão plural e diversificado. Esse é o domínio do contingente, do diverso; enfim, do humano, demasiadamente humano para ser traduzido numa única direção – a gênese da nacionalidade – ou num eterno retorno – a (re)descoberta da literariedade. [...] Parece anunciar a retomada do interesse pelo cruzamento da vida com a obra. [...] Ou seja, muitos criadores transformam deliberadamente a vida em material de experimentação estética (ROCHA, 2008, p. 397-398).

Também para o pesquisador Nelson Barbosa (2019), especialista na obra de Caio Fernando Abreu e seus pontos de contato com a realidade do autor:

[...] em que essas impressões se colocam para revelar uma face do autor por certo desconhecida de todos. E destaca que a correspondência pode ser utilizada com grande vantagem como uma espécie de testemunha da obra de um autor, sobre sua gênese, sua publicação, sobre a recepção pública e crítica e sobre a opinião do autor a respeito de si mesmo em cada etapa de composição dessa obra, variando sempre, evidentemente, conforme a exposição do autor a seu remetente. Essa condição revela-se para Genette, mais ainda que os próprios diários íntimos, como um verdadeiro diário de bordo (BARBOSA, 2019, p. 209).

Como já exposto nos pensamentos acima transcritos, muitos são os ângulos possíveis de serem analisados pelos estudos epistolares, cabendo a cada pesquisador o seu prisma. As cartas são campo múltiplo e vasto de pluralidades. A este estudo interessa a visão própria e subjetiva de Caio Fernando Abreu ao lançar seus olhos diante dos seus processos criativos, bem como sua percepção diante da própria obra e o quanto, se inserindo em contextos específicos em seus anos de atuação, levou à sua literatura eixos temáticos que acreditou relevantes à discussão. Essas impressões pessoais foram narradas em suas epístolas ao longo das décadas e que acompanharam muitas das suas publicações (como veremos ao longo do intertítulo 2.3 desta tese). O cuidado nesse detalhar pode ser visto, sobretudo, a partir de *Morangos mofados* (1982), o primeiro grande sucesso de público e crítica do autor, e cujo processo autoral foi escrito ao amigo José Márcio Penido, em 1979. Em suas obras anteriores – *Inventário do irremediável* (1970), *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977) –, todavia, não há registro nas missivas de sua gênese criativa, senão breves comentários acerca de questões editoriais e de circulação da obra. Caso semelhante ocorre com *Ovelhas negras* (1995), sua última ficção em vida. Desgastado fisicamente em decorrência do HIV, diminuiu seu ritmo de escrita epistolar ao passo que apressou a revisão de sua obra literária. Com *Triângulo das águas* (1983), *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), *As frangas* (1988), *Mel & Girassóis* (1988) e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), porém, Abreu foi rico no detalhamento por carta acerca dos livros, antes, durante e depois de suas publicações, ganho para a historiografia literária bem como matéria para pesquisadores.

As citações podem ser refletidas, também, quando propõem a literariedade ou os usos de linguagem empregadas pelo remetente em suas cartas. Quando pensamos na segunda, é possível observar, em uma grande quantidade de missivas, um bom humor, autoironia, gírias *queer*, otimismo e esperança que o lançam à

distância do escritor que tanto proseou acerca de dores e solidões, degradações e mofos, desesperos e vertigens. Barbosa (2019) observa esse processo:

As cartas de Caio F. parcialmente publicadas em 2002 sob organização de Italo Moriconi vêm revelar, tal como Genette adianta em sua explanação sobre esse tipo de epíteto privado, uma face do autor um tanto diferente daquela que muitas vezes ele mesmo cultivou em sua obra ou mesmo em suas entrevistas ou aparições públicas. Ou seja, longe de mostrarem uma pessoa por demais mergulhada em angústias, dores, depressões, em ambientes lúgubres e melancólicos, trazem à tona um Caio extremamente bem-humorado, invariavelmente carinhoso e atento aos movimentos da vida e dos amigos, atento e cuidadoso em relação à família, e sobretudo otimista quanto à vida ou mesmo quanto aos inúmeros desafios que a difícil vida de um escritor brasileiro pudesse lhe impor. [...] Esse bom humor de Caio geralmente se expressa pelas brincadeiras que fazia ao escrever procurando muitas vezes reproduzir na escrita o sotaque gaúcho que até nem mais trazia na fala, a não ser por alguns descuidos ou mesmo por sua vontade de assim se expressar (BARBOSA, 2019, p. 209-210).

Essa marca de oralidade é bastante presente em suas missivas. Quando pesquisadores interessados em perceber os usos da linguagem podem notar a porta sempre aberta – senão de todo aberta, ao menos entreaberta – ao diálogo, a troca de anexos, o mundo prosaico à sua volta constantemente entrelaçado às reflexões que, por mais sérias que fossem em temas, deixavam espaço cativo reservado ao humor, como veremos ao longo deste trabalho.

Para além de seus processos de criação, Abreu demonstrou compreender a dinâmica da movimentação e da circulação de cartas, pressupondo a existência da troca. Expunha, questionava, opinava, perguntava, desvelava e revelava aos seus correspondentes. Entre gargalhadas quase audíveis a quem o lia, sabia também mostrar-se vulnerável, inseguro, melancólico, confessional, bem-humorado e humano.

O humor não mascarava, entretanto, os pontos de vista do aguçado observador do tempo em que atuou, bem como a percepção, entre lisergia e lucidez, das convulsões sociais pelas quais foi abalado. Seus anos de vida, marcados por profundas mudanças de ordem política, econômica e social, foram impressos em sua correspondência e no diálogo textual com o outro.

Também não se eximiu de reconhecer, como leitor e escritor, a importância das cartas como documentos pessoais e subjetivos que podem ajudar a (re)compor um

panorama do cenário literário em seus anos de atuação. Pouco antes de morrer, ele escreve a Flora Süssekind⁶, em dezembro de 1995:

Flora: vão finalmente as cartas de Ana C. São preciosas⁷. Não consegui achar apenas o original datilografado por ela da versão de *O cisne*, de Baudelaire. Creio que perdeu-se na redação do *Estado* (a propósito, segue também o recorte das cartas publicadas lá – você vai ver que falta uma: era demasiado íntima, vai para você). Tive uma idéia: essas cartas, na minha opinião, são tão belas que mereciam ser publicadas. Uma edição discreta, como o livro seu sobre as gavetas dela. Mas não tenho a menor idéia de como ficariam direitos autorais. Nos pouquíssimos contatos que tive com a família, achei tudo muito, muito complicado. Enfim, fica a sugestão. E vai até uma sugestão de capa (tenho certa vocação de editor e de programador gráfico...) Ah: de maneira alguma penso e ‘faturar’ com as cartas da Ana C. No caso de um livro, não me importo de não receber direitos autorais. Podem perfeitamente ficar com a família. Talvez você tenha acesso a Waldo e Maria Luiza⁸ e, mais importante, se disponha a falar nisso. Não é urgente. Apenas acho que seria bonito e útil para quem escreve. Achei mais três cartas que aí vão (tem mais, irão surgindo aos poucos dos labirintos gavetórios). São de Jorge Amado, Paulo Coelho e João Ubaldo. A de João precisa esclarecimento: num debate sobre literatura brasileira na Universidade de Londres, em 1991, eu disse que achava *O sorriso do lagarto* um livro de horror – e que a realidade brasileira contemporânea era tão terrível que esse horror estava sendo incorporado quase que com naturalidade à literatura. Bom, essa senhora – alemã, e provavelmente fez uma confusão – foi dizer ao Ubaldo em Berlim que eu achava o livro um horror. E votou contra mim para a bolsa do DAAD. Foi péssimo. Mas tudo, acho, acabou se esclarecendo (ABREU, 2002, p. 341-342).

Assim, além de “heranças” pessoais, como na carta a Samôr (ABREU, 2002, p.40), as cartas colaboram, também, com a documentação e a preservação dos cenários literários nos quais se moviam o escritor e o grupo de escritores com os quais se correspondia. A historiografia literária contada em primeira(s) pessoa(a), em suas impressões e observações íntimas acerca das obras que seriam públicas.

Ao suprimir excertos da carta da amiga na publicação do jornal, Caio revela, também, zelo à privacidade, um dos pressupostos dos pesquisadores Silva e Bezerra (2010, p. 72). Porém, na doação a Süssekind, para estudos posteriores, envia a carta em sua integridade. Também pode-se ler um problema constante no concerto à obra e aos escritos íntimos de escritores brasileiros, que são questões judiciais que envolvem a família acerca e o não-desejo da mesma em publicar ou tornar público

⁶ À época, a escritora e crítica literária era responsável pela Fundação Casa de Ruy Barbosa, que preservava a correspondência de escritores.

⁷ Em 2022, a Companhia das Letras viria a publicar, em livro, a troca de correspondência entre Ana Cristina Cesar e Luiz Augusto, seu namorado entre 1969 e 1971. De único destinatário, a obra é referenciada como CESAR, Ana Cristina. **Amor mais que maiúsculo**: cartas a Luiz Augusto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

⁸ Pais de Ana Cristina Cesar.

aquilo que lê como intimidade em detrimento de certa (re)composição da historiografia de um determinado momento da vida literária no Brasil. Ao abrir mão de seus próprios direitos autorais, Abreu, automaticamente, reconhece a importância do segundo: “Apenas acho que seria bonito e útil para quem escreve” (ABREU, 2002, p. 341), uma fala escrita que evoca, também, a importância de que autores conheçam autores, que autores leiam autores. Para ele, como deixa claro em diversas epístolas, a geração de uma obra parte, necessariamente, do processo de leitura.

E lança mão de mais nomes, não apenas na materialidade da carta em si, mas na memória que vence os desafios físicos impostos pela Aids: Jorge Amado⁹, Paulo Coelho¹⁰ e João Ubaldo¹¹. Ao lembrar o terceiro, insere no corpo da carta o que não caberia num P.S. O livro do gênero – em sua opinião – horror espelhava as violências políticas e sociais que se disseminavam nas realidades brasileiras. Que o escritor que olhava criticamente para o mundo empírico incorpora esses cataclismas em seus mundos ficcionais, que o incômodo, pelo escritor, não passa despercebido. E que, muito além de uma “literatura engajada”, é um convite à reflexão. Do escritor consciente de realidades contemporâneas identificando na literatura uma potência de atuação na realidade em que está inserido. Reconhece em Ribeiro temáticas que ele próprio levaria para sua obra e sobre as quais falou com propriedade ao ser mal-traduzido pela “senhora alemã”. Pela má interpretação, a punição com a negativa da bolsa de estudos. Completa a narrativa, todavia, com a ressalva e a perspectiva de otimismo ao achar que a situação com Ribeiro fora esclarecida.

Ao doar sua correspondência com outros autores a Flora Süssekind e expor, na missiva à pesquisadora o que lhe parece relevante nas informações epistolares junto a outros autores, bem como sua troca e diálogo acerca de observações literárias entremeadas em narrativas prosaicas, também encontramos, em Rocha (2008), novo ponto relevante para este trabalho:

⁹ Jorge Amado, além de ser um dos escritores brasileiros mais traduzidos de todos os tempos, é também conhecido por sua volumosa epistolografia. Entre seus correspondentes, nomes relevantes da cultura brasileira e do cenário internacional, para citar alguns: Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo, Gabriel García Márquez, Gláuber Rocha, Graciliano Ramos, Gylberto Freire, José Saramago, Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Pablo Neruda.

¹⁰ Paulo Coelho de Souza, jornalista e escritor brasileiro, já foi adepto de práticas místicas e parceiro de composição musical de Raul Seixas.

¹¹ João Ubaldo Osório Pimentel Ribeiro, escritor brasileiro e ganhador do Prêmio Camões (2008). Teve diversas obras adaptadas para o cinema e a televisão. *O sorriso do lagarto* (1989), obra a que Caio se refere na carta a Süssekind, foi adaptada como minissérie em 1991.

A correspondência de um autor pode dirimir dúvidas sobre determinadas opções estéticas ou esclarecer procedimentos desenvolvidos ao longo de um amplo percurso. Isso sem mencionar a surpreendente possibilidade de uma intertextualidade própria ao domínio da epistolografia (ROCHA, 2008, p. 398).

Ao discorrer sobre seus processos criativos ao longo de algumas de suas obras, como veremos mais adiante, nos capítulos 2 e 3 desta tese, Abreu não tenta, entretanto, emparelhá-los à sua vida no instante-já em que escreve suas cartas, senão a reflexões oriundas de suas vivências e observações críticas ao longo dos anos. Assim, lemos suas queixas, para citar um exemplo, acerca da miséria brasileira, sendo ecoada em cartas que datam das décadas de 1970 a 1990, e sendo ficcionalizadas ao longo de toda a sua autoria ficcional, e não apenas como um fato único de um momento-já.

É necessário que se aclare, também, que não postulamos traçar paralelos e demais formas de ligações à autoficção ou dizer que Abreu transpõe fidedignamente situações de seu ser subjetivo tal e qual para sua obra literária. Não. O que queremos é mostrar como esse sujeito, remetente de cartas, observava criticamente o mundo em que vivia – e expressava esse incômodo nas epístolas, na privacidade, a seus destinatários – e soube valer-se da arte para levar esses temas a discussões relevantes: arbitrariedades políticas, empobrecimento gradual de muitas camadas do país e a chegada da Aids, a epidemia que desmascarou, sobretudo, a hipocrisia.

Insistimos que, em Abreu, buscamos entender, pelas cartas, não a transposição do seu desconforto – de maneira imediata – para a ficção. Mas seus processos de escrita, o tempo de gestação de cada obra, as dores físicas que o processo de escrever lhe trazia e o olhar que lançava sobre as adaptações e traduções de seus livros. Esses foram os índices que consideramos relevantes neste trabalho e sobre os quais discorreremos ao longo dele. Mais que o espelhamento do eu ou a ficcionalização hermética das coisas, o olhar sensível que soube observá-las e reconhecer a importância do debate, sabendo do potencial literário na ampliação de pautas.

Assim, de volta às missivas enquanto objeto corpóreo deste estudo, ressaltamos o pensamento de Italo Moriconi (2002), quando acredita que parte do que torna singular a materialidade da epistolografia de Abreu é a habilidade do escritor em transformar todos os elementos em personagens, como se suas cartas fossem narrativas romanescas onde se configuram enredos, tempos e espaços. Assim, ele

propõe que “[...] preservar a maioria dos nomes próprios, que aqui se transformam em personagens do teatro mental de Caio. Toda carta é encenação, a própria sinceridade na carta é uma encenação” (MORICONI, 2002, p. 19).

Na carta selecionada para abrir este capítulo, a Sérgio Keuchgerian, no inverno 1985 – em agosto a que o místico Caio pouco era afeito –, podemos pensar a reflexão de Moriconi (2002). Desculpando-se por um provável mal-estar (ou mal-entendido) com seu destinatário, o remetente o traz para seu cenário externo ao mesmo tempo em que o convida a adentrar, também, o seu eu-interno. Entendê-lo como o personagem modificado igualmente pelas circunstâncias da vida e da vivência, quase como uma trajetória ficcional de porquês e sucessões. Traz ainda suas referências culturais, descrição que se tornaria comum e constante em suas missivas, sempre ajudando a causar certo efeito de leitura para que seu destinatário entendesse de onde partia sua própria fala.

Transcrevemos aqui a epígrafe que escolhemos para abrir este capítulo, em carta a Sérgio Keuchgerian, de 1985, para que detalhemos nossa análise:

Te escrevo com um cigarro aceso e uma xícara de chá de boldo. A escrivantina é muito antiga, daquelas que têm uma tampa, parece piano. Tem um pôster com Garcia Lorca na minha frente. Um retrato enorme de Virginia Woolf. E posso ver na estante assim, de repente, todo o Proust, e muito Rimbaud, e Verlaine, Faulkner, Italo Svevo, William Blake. Uma reprodução de Picasso. Outras de Da Vinci. Um biscoito com um pierrô tão patético. Uma pedra esotérica ainda de Stonehenge, Inglaterra, uma caixinha indiana. Todos os meus pedaços aqui. E você não me conhece, eu não conheço você. Te escrevo por absoluta necessidade. Não conseguiria dormir outra vez se não escrevesse. Zelda, há também o único romance escrito por Zelda Fitzgerald, a mulher de Scott Fitzgerald, que morreu louca, um incêndio, um hospício. Chama-se *Save me the waltz*¹². Reserve-me a valsa, não é lindo? [...] E eu acho que é por isso que te escrevo, para cuidar de ti, para cuidar de mim, para não querer, violentamente não querer de maneira alguma ficar na sua memória, seu coração, sua cabeça, como uma sombra escura. Perdoe a minha precariedade e as minhas tentativas inábeis, desajeitadas, de segurar a maçã no escuro. Me queira bem. Estou te querendo muito bem neste minuto. Tinha vontade de que você estivesse aqui e eu pudesse te mostrar muitas coisas, grandes, pequenas, e sem nenhuma importância, algumas. [...] Te escrevo, enfim, me ocorre agora, porque nem você nem eu somos descartáveis. E amanhã tem sol (ABREU, 2002, p. 139-143).

Assim, ao narrar o que acontece no mundo externo a si, ele traz o leitor à sua realidade empírica: o cigarro aceso, a xícara de chá de boldo, a escrivantina remetendo a outros tempos. Vai esboçando o seu estar-sozinho no espaço para que

¹² *Esta valsa é minha* (1932).

o silêncio se faça presente, também, na verbosidade que viria nas páginas a seguir. Então, Caio traz à cena uma coisa que seria frequente em suas missivas, a alusão de referências culturais para compor seus arredores e evocar o clima de sua fala. Federico García Lorca¹³, Virginia Woolf¹⁴, Marcel Proust¹⁵, Arthur Rimbaud¹⁶, Paul Verlaine¹⁷, William Faulkner¹⁸, Italo Svevo¹⁹, William Blake²⁰. Na escrivania, Olimpo cenografado de seus autores-deuses que teciam a literatura em uma miscelânea de estilos, gêneros e épocas. Mas não tarda para que Caio Fernando Abreu insira mais personagens em sua peça e enriqueça, em cores e significados, seu cenário. Logo viriam Pablo Picasso²¹, Leonardo Da Vinci²², o pierrô de outros carnavais, a música de Caetano Veloso²³ e o retorno à cena literária com Ana Cristina Cesar²⁴, Zelda Fitzgerald²⁵ e o marido, F. Scott Fitzgerald²⁶.

O Pierrô, personagem das místicas da *Commedia dell'Arte*²⁷, é um palhaço comumente retratado com um rosto triste e vestido de roupas largas. Dentre suas características, a paixão por Colombina, a ingenuidade, o ser deixado por alguém, o gosto pela fantasia e a dificuldade em lidar com o real. Ao habitar a carta de Abreu a Keuchgerian, reforça o motivo da escrita: o cuidado como materialidade e conteúdo da epístola. A necessidade de se explicar de um mal-dito, de desdizer o que não foi

¹³ Dramaturgo e poeta espanhol.

¹⁴ Adeline Virginia Woolf, editora, escritora e ensaísta inglesa. Foi uma das maiores referências literárias de Caio Fernando Abreu. A segunda vez em que ele foi preso, em 1974, vivendo em Londres no auto-exílio, foi por roubar uma biografia da autora, episódio que narra a Vera Antoun (ABREU, 2002, p. 469).

¹⁵ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust, escritor francês. Sua obra *Em busca do tempo perdido* (1913- 1927) é considerada um dos maiores clássicos da literatura.

¹⁶ Jean-Nicolas Arthur Rimbaud, um dos grandes nomes da poesia simbolista francesa.

¹⁷ Paul Marie Verlaine, poeta do simbolismo francês.

¹⁸ William Cuthbert Faulkner, escritor e romancista americano.

¹⁹ Aron Hector Schmitz, de pseudônimo Italo Svevo, dramaturgo e escritor italiano.

²⁰ Tipógrafo, pintor e poeta inglês. Sua poesia influenciou grandes nomes da contra-cultura da geração de Abreu. A banda de rock'n'roll *The Doors* ganhou esse nome do vocalista Jim Morrison por causa de um dos poemas do inglês.

²¹ Pablo Ruiz Picasso, escultor, pintor, poeta, ceramista, dramaturgo e cenógrafo espanhol.

²² Leonardo da Vinci, matemático, pintor, inventor, cientista, poeta, músico, arquiteto, botânico, anatomista, engenheiro e escultor italiano.

²³ Caetano Emanuel Viana Teles Veloso, compositor, músico e escritor brasileiro. É uma das maiores referências de Caio Fernando Abreu, cujo nome se repete em dezenas de cartas. Ele chegou a escrever a contracapa de um dos álbuns do cantor em 1989.

²⁴ Ana Cristina Cruz Cesar, crítica literária, professora, poetisa e tradutora brasileira. Amiga íntima de Caio, suicidou-se em 1983. Sua morte foi lamentada por ele muitas vezes nas cartas.

²⁵ Zelda Sayre Fitzgerald, contista, romancista, dançarina, pintora e poetisa americana. Companheira de F. Scott Fitzgerald, nome importante da literatura americana.

²⁶ Francis Scott Fitzgerald, roteirista, romancista, poeta, contista e escritor americano, alçado ao cânone ocidental do século XX.

²⁷ Em voga entre os séculos XVI e XVIII, originou-se do teatro italiano e era a oposição à comédia erudita.

dito em palavras, se não, no romper brusco do gesto. A epifania do medo de ser novamente machucado seria largamente impressa e, por isso, retirar-se antes do início de uma história. A possibilidades de novos começos, em sua cabeça, estava atrelada a novas formas de decepção, daí a saída. Mas, por não querer ser a pessoa amarga – que foi, ao fugir sem explicar-se – a necessidade de escrever e verbalizar aquilo que, antes, era só dele. Era preciso comunicar razões e seus preâmbulos para que não vestisse a máscara de um personagem a quem não queria dar vida. No falar com o outro, na busca pelo entendimento, talvez a tentativa de manter vivo o corpo do personagem que queria habitar, aquele cuja sensibilidade é capaz de aparar as arestas congênitas dos próprios gestos. Ao decorar o cenário com a caixinha indiana²⁸ e a pedrinha de Stonehenge²⁹, pelos fragmentos, faz-se inteiro. E completa-se para apresentar-se ao outro. Para, imagetivamente, oferecer ao outro a somatória de tudo que é. E porque o é, tudo que lhe aconteceu antes para que se tornasse o personagem que se apresenta ao outro depois de lhe fugir à tentativa de aproximação. Agora, em sua narrativa, ao explicar a si, tenta retomá-la.

No que o outro estivesse para mostrar tudo, nada, e coisa alguma. Como fazem aqueles que são íntimos. Fala-se sobre quase nada e, nas entrelinhas, tudo. Poucas coisas, grandes coisas, médias coisas. Mas estar junto ao outro como parte fundamental, ainda que a presença comporte ora silêncios, ora eloquências. O grande ato da proximidade que dilui os porquês.

E o ser sobretudo sensível, que, já tendo sido tratado como descartável, percebe que fez ao outro a mesma coisa. O Pierrô que se espelha. Percebe a indelicadeza. Ao explicar a origem da brutalidade, pede, pelos pedaços que o compõem, que seja perdoado. Que a missiva inicie uma relação baseada no conhecer ao outro, com seus poréns, traumas e bagagens.

Os elementos aqui expostos fazem parte parte do universo que o escritor criou para si, revelando as faces de um personagem que também existiu, pela correspondência, no mundo empírico. Mundo cheio de rispidez, brutalidades e violência. Mas também imenso em possibilidades, beleza e esperanças. Mundo constantemente abalado por corrupções políticas, misérias humanas, epidemias

²⁸ Caio Fernando Abreu era adepto das filosofias orientais como práticas meditativas e de autoconhecimento.

²⁹ Lembrança de seus tempos de exílio, Stonehenge é um parque em Wiltshire, na Inglaterra. O lugar abriga diversas lendas de povos ancestrais, além da aura mística que há anos permeia o lugar.

sociais. Mas um cotidiano reconstruído na delicadeza, na proximidade do outro, no gesto de amor de mãos estendidas. O remetente das missivas, narrador da própria vida, autor de sua ficção, voltava-se à arte, à literatura e ao imaginário, para melhor enxergar – ou proteger-se, em ação antagônica –, dessas realidades concretas do mundo em que o sujeito atuava, também, como escritor. Assim, percebia as distopias, mas arquitetava utopias. Porque é no escritor que, como sugerido por Candido (2009), mora a contradição.

Para continuar nossa reflexão, nos próximos subcapítulos acerca da nossa *corpora*, pensamos ser importante postular o que compreendemos como cartas. Das muitas definições – plurais como o próprio objeto –, a pesquisadora Geneviève Haroche-Bouzinac, em *Escritas epistolares* (2016), propõe as mais materiais e as que primeiro pode-se enxergar no invólucro do envelope:

É preciso limitar-se a uma caracterização mínima. Segundo Giles Constable, destinação (indicação do destinatário) e subscrição explícitas (aposição ou menção de assinatura) bastam para distinguir a carta de outros tipos de discurso. No campo da definição epistolar, a intenção de enviar (ou sua simbolização) vale na realidade tanto quanto sua realização efetiva. Assim, a carta, forma bastante diferenciada dentro de seus próprios limites, caracteriza-se pela instabilidade de suas formas e flexibilidade de seus usos. É a combinação desses fatores histórica e socialmente variáveis e de fatores invariantes (destinação, subscrição) que determina o modo de funcionamento do gênero epistolar (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 11-12).

Remetente, tempos, geografias e destinatários: é nesses elementos, impressos em nossa *corpora*, que nos debruçaremos nos subcapítulos a seguir, com o intuito de apresentar materialmente o nosso objeto de maneira geral. As análises específicas das cartas selecionadas (e seus contextos) para compor esta tese virão nos capítulos a seguir.

1.1 O remetente: de *quens*?

Em 143 escritos – distribuídos em 523 páginas – doados por seus correspondentes aos cuidados de Italo Moriconi, o organizador de *Cartas* (2002), lemos relatos subjetivos de Caio Fernando Abreu e seu olhar acerca de si, de sua obra e do(s) mundo(s) que ajudou a compor enquanto cidadão, bem como em sua atuação ficcional.

Vivo no período de 12 de setembro de 1948 a 25 de fevereiro de 1996, vi acontecimentos abalarem seu tempo-espaço, em esferas igualmente individuais e coletivas. Assombrou-se com a chegada da Aids, testemunhou a ascensão e a queda da ditadura militar brasileira³⁰, indignou-se com o fantasma da exclusão encarnado na fome, perturbou-se com vertigens econômicas, desolou-se com as consequências das guerras que escancaravam as intolerâncias no mundo, despediu-se de amigos íntimos que davam rosto à cultura brasileira, chorando o suicídio de Ana Cristina Cesar e a face esmaecida de Cazuza, traçou as linhas do universo literário em seu panorama nacional que buscava seus caminhos na pós-censura depois de ter sobrevivido a ela. Esteve inteiramente vivo no tempo que lhe foi dado, caracterizando igualmente as decepções e esperanças de sua geração. E deixou, de herança a seus destinatários e, posteriormente, a seu público, tudo narrado em missivas. Ao passo que fez da escrita epistolar seu espaço singular de literariedades que escapam da rigidez de formas, encontrou nela refúgio para exortar a si e contemplar e exclaimar o que via. Não como uma realidade absoluta e inflexível, fazendo-se voz predominante do discurso histórico oficial, mas na possibilidade infinita de suas interpretações e impressionismos, de quem era e como vivia.

Assim, muitas são as linhas epistolares que se propõem aos mais diversos estudos. Neste trabalho, elegemos por conhecer de maneira mais aprofundada quem era o remetente para melhor entender seus espaços de fala e observação do mundo. Não porque ele narrava fatos de valor histórico em suas correspondências e, por isso, atrelava a elas caráter documental, mas, sobretudo porque narrava suas sensações e circunstâncias subjetivas, muitas vezes prezando por certa literariedade no estilo de suas missivas e, por elas, imprimindo o mundo em que vivia, onde testemunhou momentos igualmente singulares: as convulsões econômicas que abalaram o Brasil, a queda da ditadura militar – que encerrava seu ciclo de 21 anos – e a chegada da Aids no país são só alguns deles. Os temas aqui citados foram discutidos por Caio Fernando Abreu em suas cartas e, muitas vezes, os incômodos que eles geravam se tornaram matéria-prima de sua literatura, não no transpor imediato de informações, mas nas reflexões que permearam toda a sua vida. O seu colocar-se no mundo enquanto escritor vem, também, da observação crítica gerada por essas temáticas. Escritor, aliás, cuja descoberta enquanto tal foi discutida nas missivas. Das dúvidas

³⁰ O golpe foi dado em 1964, e a redemocratização só viria em 1985.

de um jovem quanto ao próprio talento, o encontro da voz literária e o intelectual maduro que conhecia as possibilidades dos muitos mecanismos que fazem da literatura um sistema.

E cabe uma vida inteira em pinceladas de décadas? Talvez não. Porém, por tratarmos de cartas, nos parece relevante (re)construir, em breves índices biográficos, anos marcantes da existência de Caio Fernando Abreu que pautaram suas epístolas e que podem ser úteis para elucidações de excertos em nossa tese. Assim, cronologicamente, exporemos alguns acontecimentos que se fazem presentes nas entrelinhas de nosso remetente.

Nascido em Santiago do Boqueirão (RS), esboça, aos seis anos de idade (em 1954), sua carreira literária. O menino Caio escreve pequenas histórias e as conta à família. Em 1966, com o golpe militar já vigente e cursando os anos escolares em Porto Alegre, publica o conto *O príncipe e o sapo* (1966)³¹ na revista *Claudia*. A publicação dá-se em paralelo à escrita de seu primeiro romance, *Limite branco* (1971), quando o autor tinha 18 anos. Em 1967, Abreu faz sua tentativa de incursão acadêmica e ingressa no curso de Letras e arte dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que abandona. O ano, todavia, é fundamental para os novos rumos da política, que, cada vez mais cessava os direitos civis dos brasileiros na contramão do que se dava no resto do mundo, com as lutas históricas pelos direitos humanos. O ano de 1968 traz Caio Fernando Abreu a São Paulo, onde começa a atuar como repórter na *Veja*, a revista que se lançava. Também publica *Três tempos mortos*³² (1968). Com a promulgação do AI-5, em dezembro do mesmo ano, ocorre o endurecimento do regime e a cassação completa dos direitos políticos do cidadão brasileiro. Em 1969, mesmo ano do surgimento de *O Pasquim*, marco histórico da imprensa alternativa, e da radicalização dos movimentos de esquerda frente aos excessos da ditadura militar, o autor vê *Inventário do irremediável* ser premiado com o prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores (UBE), prêmio este que garantiria a publicação, no ano seguinte, da obra.

A vida do autor continuava cheia de aventuras e descobertas com a chegada da nova década. Em 1970, viu *Inventário do irremediável* (1970), sua primeira obra, publicado. Dos movimentos políticos, cada vez mais polarizados, surge a guerrilha urbana. Em 1971, muda-se para o Rio de Janeiro e começa a atuar nas pesquisas e

³¹ Depois incluído em *Ovelhas negras* (1995), sua última obra em vida.

³² Menção honrosa no Prêmio José Lins do Rego.

redações das revistas *Machete* e *Pais & Filhos*. Preso por porte de drogas³³ – segundo ele, o flagrante foi forjado pela polícia –, volta a Porto Alegre e fica na casa dos pais, Zaél e Nair Abreu. No ano seguinte, em 1972, começa a trabalhar no jornal *Zero Hora* e a escrever para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Com o conto *A visita* (1972)³⁴, ganha o prêmio do Instituto Estadual do Livro. Em 1973, parte para um autoexílio na Europa. Na Suécia, primeiro destino, trabalha lavando pratos. Depois, em Londres, como faxineiro. Em 1974, volta ao Brasil e vai para Porto Alegre, onde escreve e atua na peça *Sarau das nove às onze* (1974), além de escrever para veículos da imprensa alternativa e suplementos literários, como *Escrita*, *Ficção*, *Inéditos*, *Movimento*, *Opinião*, *Paralelo* e *Versus*. O ofício de jornalista foi sempre contíguo à sua produção ficcional, como veremos nas décadas a seguir. Em 1975, publica *O ovo apunhalado* (1975), que, ainda que chamuscado pela censura e com excertos cortados, é eleito pela *Veja* como uma das melhores obras do ano. Como dramaturgo, também foi premiado com a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* (Leitura do SNT). Censurada, a peça só voltaria a ser encenada em 1983, com direção do amigo de longas datas, Luciano Alabarse. Em 1976, segue no ofício jornalístico e escreve críticas teatrais para o jornal *Folha da Manhã*. Em 1977, publica *Pedras de Calcutá*, os contos que retratam os horrores internos – sentimentos de vazio, desilusão e solidão – e externos da sua geração, sobretudo no concernente à repressão que veio a galope com o golpe militar de 1964. Ante ao governo de Ernesto Geisel, o cenário político de oposição volta a articular-se e a Igreja Católica, a OAB³⁵ e o MDB³⁶ assumem o protagonismo dessa oposição civil. De volta a São Paulo, em 1978, segue na redação jornalística, agora da revista *Pop*. Em 1979, edita textos para a revista *Nova*. Nesse cenário, ocorrem também a Lei da Anistia³⁷ e a volta dos exilados políticos perseguidos pelos militares.

Com 1980 resplandecendo, Abreu vê seu conto *Sargento Garcia*³⁸ ser premiado com o *status* de literatura. A ditadura enfraquecia e mostrava sua nova face

³³ Ele narra a prisão em carta a Henrique e Vera Antoun, em 1971 (ABREU, 2002, p. 519).

³⁴ O conto seria incluído em *O ovo apunhalado* (1975), sua primeira publicação depois do autoexílio na Europa.

³⁵ Ordem dos Advogados do Brasil.

³⁶ Movimento Democrático Brasileiro, semente do que viria a ser o PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro).

³⁷ Com a ditadura moribunda e as pressões populares, o presidente João Figueiredo sanciona, em 28 de agosto, a lei que permite a volta ao Brasil dos presos políticos que protestaram contra o regime e, por isso, foram perseguidos, presos, torturados e exilados.

³⁸ O conto seria publicado em *Morangos mofados* (1982), primeiro grande sucesso de público e crítica de Caio Fernando Abreu.

desumana, que conseguira esconder no auge da censura: a inflação, o empobrecimento e a queda do poder de consumo do cidadão brasileiro. Em 1981, edita para a Leia Livros. O Brasil pede auxílio econômico ao FMI³⁹ e o Movimento das *Diretas Já!*⁴⁰ iniciava sua atuação, ganhando força na adesão popular de anônimos e artistas. Em 1982, o lançamento de *Morangos Mofados* (1982) lança Caio Fernando Abreu a um novo patamar enquanto escritor, sendo seu primeiro grande sucesso de público e crítica. Muitos o consideram a continuação informal de *Pedras de Calcutá* (1977), pois as temáticas orbitam no mesmo sistema, tratando dos sonhos desfeitos e das decepções da geração de seu autor, sendo que, aqui, Abreu encerra a obra com uma fagulha de esperança e reconstrução.

Em 1983, volta ao Rio de Janeiro, escreve para a revista *Istoé*, publica – e registra em cartas o seu processo criativo – *Triângulo das águas* (1983), que lhe renderia o primeiro Prêmio Jabuti, no ano seguinte. Mas é um ano histórico para o mundo: Luc Montaigner, cientista francês, documenta o vírus da Aids pela primeira vez. Os desdobramentos da epidemia são vistos na obra e nas cartas de Abreu, e esta lhe tiraria a vida 13 anos depois. Em 1984, ano em que a emenda das Diretas Já! foi rejeitada, o escritor ganha o Prêmio Jabuti e vê sua peça – quase 10 anos antes censurada – *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, finalmente, encenada. Em 1985, no ir e vir constante, volta a São Paulo. Tancredo Neves, eleito indiretamente pelo Colégio Eleitoral, embora fosse o primeiro presidente civil depois de 21 anos de ditadura militar, morre antes de assumir o cargo. A morte de Neves é observada e pontuada por Caio Fernando Abreu em suas cartas. Mas era o ano também em que atua na edição da revista *A-Z*, escreve roteiros para televisão e vê *Morangos mofados* (1982) sendo adaptado para o tetro sob direção de Paulo Yutaka. Em 1986, é lançado o *Caderno 2*, pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, e Abreu integra a primeira equipe do periódico, veículo de publicação de muitas das suas crônicas. No ano do acidente nuclear em Chernobil e do Plano Cruzado no país, Luciano Alabarse, correspondente e amigo íntimo de Abreu, dirige nova adaptação de *Morangos mofados* (1982). Em 1987, escreve roteiros para outra de suas grandes paixões, o cinema. Em suas

³⁹ Fundo Monetário Internacional.

⁴⁰ O Movimento lutava pela redemocratização do Brasil e o direito a eleger diretamente, pelo voto livre e universal, o presidente do país.

missivas, comentou sobre o roteiro cinematográfico de *Romance*⁴¹, de Sérgio Bianchi, e da peça *A maldição do Vale Negro*⁴², de Luiz Arthur Nunes, ambos seus amigos.

O ano de 1988 é intenso para sua escrita e marca o lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), que ganharia o seu segundo Prêmio Jabuti, *As frangas* (1988) e a organização – feira por Regina Zilberman – de seus contos anteriores na coletânea *Mel & Girassóis* (1988). Na promulgação da nova Constituição brasileira, volta a atuar na redação da revista *A-Z*. Em 1989, continua sua atuação no jornalismo, viaja para palestras, lançamentos e oficinas literárias, resultado do sucesso de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

A nova década de 1990, que parecia cheia de promessas para o autor que cada vez mais via sua obra crescer em termos de adaptações, materialidade e legibilidade, se iniciava com o lançamento de *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), seu retorno ao romance – gênero que não escrevia desde 1971 – e última obra inédita lançada por Caio em vida. Sobre ela, discorreu longamente nas missivas. Da exaustão física que a ficção lhe trouxe aos prazeres de, junto a *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), vê-la traduzida e criticada na Europa. Quatro anos depois, em 1994, em viagem ao continente que marcava a internacionalização da sua obra, com o abatimento físico, a descoberta da nova condição de pessoa que convive com a Aids. Também é lançada a novela *Bien loin de Marienbad*⁴³ em Paris. Caio assume a difícil decisão de tornar pública a sua condição numa sociedade contornada por moralismos e tabus e, em uma série de três crônicas publicada no *O Estado de S. Paulo*, confia ao seu público as notícias sobre sua saúde. Com a debilidade física trazida pela doença, volta a Porto Alegre e mora com seus pais. Dedicar seus dias a visitar sua obra para relaná-la, diminui seu ritmo de escrita epistolar e cuida do jardim da casa da família. É também o ano do Plano Real, que surgia com a promessa econômica de diminuir a inflação irrefreável do Brasil.

Em 1995, é escolhido como patrono da Feira do Livro de Porto Alegre, e faz uma de suas últimas aparições públicas. Lança *Ovelhas negras* (1995), coletânea de ficções escritas entre 1962 e 1995, algumas, inéditas. Em cada conto, escreve mini prefácios – pequenos bilhetes – a seu leitor. Conta um pouco de si e da obra,

⁴¹ Seria projetado no ano seguinte, em 1988.

⁴² Encenada em 1988, ganhou o Prêmio Molière em 1989. Com o dinheiro da premiação, Caio Fernando Abreu partiria para uma viagem à Europa entre 1990 e 1991.

⁴³ Traduzida para o português como *Bem longe de Marienbad* (1994), foi incluída em *Caio Fernando Abreu: Contos completos* (2018).

rememora a própria vida e despede-se de seu público, ganhando, com essa obra, o seu terceiro Prêmio Jabuti, no ano seguinte, bem como o Prêmio da Câmara Brasileira do Livro na categoria contos. O ano de 1996 traz, desde seus primeiros meses, a saúde bastante fragilizada do escritor, que acaba por morrer, em fevereiro, em Porto Alegre. Deixa como legado, além das suas cartas a amigos, a obra a seus leitores publicada no país que amou e odiou com igual intensidade, bem como na França, na Inglaterra, na Alemanha, na Itália, na Bélgica e na Holanda.

É de se supor que a multiplicidade de eventos que testemunhou e a intensidade com a qual abraçou a vida produziu, sobre si, algum efeito. Então, fez-se ele, também, plural. Na seleção de cartas organizadas por Italo Moriconi (2002), para subscrever-se, usou 16 assinaturas. São elas: *Caio*, *Caio Fernando Abreu*, *Caio*, *o Fernando Abreu*, *Caio F.*, *Caio F. (o primo de Christiane)*, *Caio F. (o primo intelectualizado de Christiane)*, *Caio F. (o primo careta de Christiane)*, *Caio F. (atualmente em fase pouco F)*, *Caio F. (the Christiane's brother)*, *Caio F. ou Marilene*, *a Incendiária*, *Caio F. (I'm the best)*, *Caio F. (finalmente um escritor positivo!)*, *Caio F. (o primo Brazilian de Christiane)*, *Caio F. (still alive)*, *Koio e Caio (here comes the sun, little darling it's alright now)*⁴⁴.

A série que trazia Christiane como sua coadjuvante ao subscrever-se refere-se a Christiane Vera Felscherinow, a alemã que, ao lançar sua biografia⁴⁵ e tê-la adaptada para o cinema⁴⁶ – cuja trilha sonora tinha um David Bowie⁴⁷ ecoando que “[...] we can be heroes just for one day⁴⁸”, no desejo de não ser uma pessoa comum –, passou a figurar no imaginário de uma geração que encontrou, na contracultura e nos experimentalismos, as suas bandeiras. Mas, ainda mais que bandeiras, excessos. Christiane, para manter seu vício em drogas, sobretudo em heroína, passa a se prostituir aos 13 anos nas estações de trem de Berlim. Assim, Caio, cujo F. já tinha em comum com ela, usa a personagem para espelhar os excessos que vivia nessas cartas, muito presentes na década de 1980, quando fazia uso de cocaína. Como uma forma de piada interna com seu destinatário, para descrever seus ânimos e estados sem usar muitas palavras, sintetizava na referência a Christiane e usava as variações

⁴⁴ Escrita por George Harrison, a canção é parte do álbum *Abbey Road* (1969).

⁴⁵ No original, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1978), foi publicado no Brasil como *Eu, Christiane F., drogada, prostituída* (1982).

⁴⁶ Dirigido por Uli Edel, o filme foi lançado em 1981.

⁴⁷ David Robert Jones, músico inglês, um dos nomes mais conhecidos da história do rock'n'roll, sobretudo a partir da década de 1970.

⁴⁸ Canção do álbum *Heroes* (1977).

para demonstrar que estava “careta”, ou seja, sem usar as drogas. Ou ainda, “intelectualizado” quando estava em produção profissional. De uma forma ou de outra, Christiane e Caio sobreviveram a eles mesmos e puderam contar suas histórias.

Marilene – e suas variações ortográficas – era uma de suas personagens, usada, sobretudo, em suas correspondências com Jacqueline Cantore. As cartas em que Marilene aparece são permeadas com uma linguagem cheia de gírias *queer* e referências ao sotaque gaúcho de ambos. O adjetivo “incendiária” é aqui empregado pois relata à amiga o dia em que quase ateou, por acidente, fogo em casa. É uma das cartas mais bem-humoradas da organização de Moriconi (2002). Assim, quando subscreve-se *Marilene*, até as tragédias dos dias eram narradas de forma cômica: o quase incêndio, o excesso de trabalho, as dores de amor. A vida de Laika, que, por vezes, Caio levava.

É, aliás, à mesma Cantore que, assinando “*still alive*”, Caio Fernando Abreu escreve uma carta profundamente magoada, em 1995, pois julga ter sido esquecido pela amiga. As sensações são acentuadas porque, já doente, sentia-se abandonado. Dizia-se, portanto, “ainda vivo”.

O “*finalmente um escritor positivo!*” encerra a epístola a Maria Lídia Magliani, em 1994, ao ter o diagnóstico de pessoa que convive com a Aids confirmado. Mais uma vez, em agostos a que pouco era afeito. O “positivo” também faz um jogo de antônimos ao seu estilo autoral *dark*, que discorria sobre temas como solidão, melancolia e desamor, por exemplo, em muitos de seus contos.

Koio, que aparece aspeado a Hilda Hilst, em 1969, refere ao personagem da prosa da autora em *Fluxo-Floema* (1970). A obra, composta por cinco contos, tem um dedicado a Abreu (*Lázaro*). Ainda que a pronúncia possa ressoar sutil e foneticamente semelhante ao seu nome, Koyo é um personagem da narrativa *Floema*, dedicada a José Antonio de Almeida Prado e a José Luiz Mora Fuentes. Na ficção de Hilst, o personagem Koyo – carregado de inquietações e questões existenciais – fica frente a frente com Deus e a Ele se apresenta com um corpo físico asqueroso. Caio houvera escrito uma enorme carta a Hilst – publicada quase em sua integridade no *Caderno de Literatura Brasileiro*, do Instituto Moreira Salles, em 1999, em edição dedicada a Hilda Hilst –, em abril de 1969, oferecendo uma leitura crítica do que viria a ser *Fluxo-Floema* (1970) e, em novembro de 1969, subscreve-se como esse personagem.

Ao assinar *Caio* e, ao lado de seu nome cantarolar à música dos Beatles, em carta a Vera Antoun, em 1974, o remetente narra à amiga a saga da sua prisão, soltura

e o intempestivo das horas quando estava vivendo em Londres. Depois de enredar a história de seus dias, assegura à destinatária que “*o sol chegou, querida, está tudo bem agora*”.

Para o crítico Antonio Gonçalves Filho, que trabalhou com Caio Fernando Abreu no *Caderno 2*, de *O Estado de S. Paulo*, aliás:

Laika⁴⁹, aliás, é um codinome muito usado pelo escritor depois de Caio F. (homenagem a Christiane F., drogada e prostituída na estação do zoológico do metrô de Berlim). Em ambos, o desamparo é trágico. Inseguro, paranóico, só se sentia bem em trânsito, viajando com ou sem passaporte. [...] Pouco satisfeito com Caio Fernando Abreu, Caio F. tratou de criar na literatura uma persona, alguém com quem conseguisse conviver (GONÇALVES FILHO, 2014, p. 9-11).

Se, na organização de Moriconi (2002), 16 assinaturas impressas pelo mesmo homem subscrevem as cartas, em nossa seleção para esta tese, composta por 45 missivas, são oito as que as encerram: *Caio*, *Caio Fernando Abreu*, *Caio F.*, *Caio F. (o primo de Christiane)*, *Caio F. (I'm the best)*, *Caio F. (still alive)*, *Caio F. (the Christiane's brother)* e *Caio F. (finalmente um escritor positivo!)*, e todas elas espelham as narrativas das epístolas, cujas análises serão feitas nos próximos capítulos, inferindo maior ou menor grau de intimidade com o destinatário, bem como seu conteúdo.

Para além da referência aos prováveis usos de entorpecentes no emprego da gíria “viajando”, a citação de Gonçalves Filho (2014) acima transcrita, entretanto, nos chama a atenção para mais um índice. Usando o mesmo verbo, agora em sua norma culta e não mais em linguagem coloquial, munido de documentos oficiais ou não, a necessidade de deslocamento do remetente era constante, e isso pode ser observado na quantidade de vezes que, ao longo da vida, mudou de cidade, em idas e vindas cíclicas. Mas também nos locais de onde, precisamente, as remetia. E agora vamos a eles.

⁴⁹ Faz referência à cadela Laika, mandada para fora da Terra, em 1957, pelos russos, durante a corrida espacial. Não foi transcrita como remetente porque Caio nunca subscreveu-se como Laika, mas fez diversas citações a ela para ilustrar seu estado de espírito.

1.2 Geografias, tempos: de *ondas* e *quandos*?

Em 40 anos de correspondência, muito se deslocou o seu remetente. Quase em confluência com o ir e vir tão próprio do movimento das cartas, ia e vinha Caio Fernando Abreu, de um ponto a outro, experimentando o mundo empírico e fazendo dele cenário de suas narrativas epistolares. Nas cartografias que lhe foram possíveis, por escolha ou circunstância, apresentou seus mapas subjetivos – físicos, astrais, oníricos – a seus destinatários e, em muitas vezes, deixou claro o quão estar em qualquer uma dessas cidades refletia nos seus ânimos tanto quanto a necessidade de sair delas.

Assim, pensando nessa gana de deslocamento que pautou, por muito tempo, a vivência de nosso remetente, buscamos traçar, por *Cartas* (2002), alguns de seus lugares. Lugares, aliás, que transformou em personagens ao dedicar-lhe epítetos, adjetivos, apelidos.

É possível contabilizar 14 origens de onde remeteu suas missivas: São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Londres (Inglaterra), Saint-Nazaire (França), Amsterdã (Holanda), Paris (França), Berlim (Alemanha), Köln (Alemanha), Noruega (não especifica a cidade), Massaguaçu, Casa do Sol (o sítio de Hilda Hilst, onde se escondeu do DOPS por algum tempo, e assim colocou no cabeçalho da carta, sem especificar a cidade), Campinas e Estocolmo (Suécia).

Para algumas dessas localidades, criou outros jeitos de referenciá-las, demonstrando intimidade com o lugar ou fazendo ironia ao estado físico da cidade. Assim, conferiu a suas geografias apelidos, quase que como personagens renomeados. São Paulo, por exemplo, era transcrita no cabeçalho como *Sampa*, *SP*, *Na cidade alagada*, *Safe Sampa*. Rio de Janeiro às vezes era *Vila de Santa Teresa* (bairro onde morou) ou, a gosto do carioca, *Rio*. Para Porto Alegre, dedicou as alcunhas de *Porto*, *Gay Port*, *POA*, *PA*, *P. Alegre*, *Porto Alegríssimo*, *Portinho*, *Porto Molhado*. E Amsterdã (Holanda) encheu-se de bom humor com a fonética gaúcha e a pronúncia *queer* de *Ams'dam* em cartão postal para Déa Martins⁵⁰.

Da ampla organização de Moriconi (2002), ao selecionar as cartas que compõem o *corpora* desta tese, observamos que foram remetidas de quatro cidades: Paris (França), Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. Isso é justificado porque,

⁵⁰ (ABREU, 2002, p. 259).

pelo foco do nosso estudo, buscamos selecionar missivas que respondessem a nossos objetivos, e esses eram a observação da sua trajetória de escritor através dos próprios olhos e da narrativa subjetiva da sua epistolografia. Assim, foi nessas cidades onde permaneceu por mais tempo exercendo o ofício da escrita. Para Nelson Barbosa (2019):

Essas cartas, contudo, não deixam de expressar, até de modo ostensivo, muitas dificuldades vividas pelo autor no seu dia a dia, especialmente quanto a problemas de moradia, que foram muitos e durante toda a sua vida, tanto em Porto Alegre quanto no Rio, em São Paulo e no exterior. O excesso de trabalho jornalístico como crítico e resenhista, ou de revisão e copidesque, que o obrigava a se distanciar de seus projetos de livros, de sua escrita ficcional normalmente aparece nas cartas, mas sempre traz acompanhado da lamúria um tom jocoso como o fato de ter que ‘costurar para fora’ para poder sobreviver, já que pelos livros exclusivamente não conseguia o sustento necessário (BARBOSA, 2019, p. 210).

Assim, e nessas cidades onde permaneceu mais tempo atuando profissionalmente que se concentra a maior parte das epístolas que compõem esta tese. As cartas remetidas das cidades onde detalha seu processo de criação ficcional têm sua maior concentração no Rio de Janeiro e em São Paulo, lugares onde exerceu, também, o trabalho de jornalista em maior número de anos.

Quanto ao tempo, em termos cronológicos, a obra de Moriconi (2002) começa em 1965, quando Caio Fernando Abreu, um jovem estudante, vai morar em Porto Alegre e escreve carta aos pais Zaél e Nair Abreu. É possível observar um intervalo de quatro anos até que comecem a ser publicadas as epístolas de 1969, quando, também aos pais, escreve da casa de Hilda Hilst. Não é possível determinar a causa exata desse hiato, porém, tendo em vista que os destinatários doaram as correspondências, pode-se inferir que nenhum deles tenha voluntariado escritos de 1966, 1967 e 1968. A última catalogada por Moriconi é a Gerd Hilger, de Porto Alegre, em janeiro de 1996, pouco antes da morte do remetente.

Não há essa janela espacial que houve na década de 1960 (de 1965 à 1969) em outras. Caso semelhante ocorre somente em 1975, onde não consta correspondência. Assim, vai-se de 1974 a 1976. Nas décadas que viriam a seguir, constam epístolas a cada ano consecutivo. E, quando é chegada a década de 1990, Abreu demonstra espanto com a passagem do tempo e, ao datar a carta a Maria Lídia Magliani com o ano, escreve, entre parênteses “cruzes!” (ABREU, 2002, p. 171).

Nos anos que compõem nossa *corpora*, a primeira missiva é de 1969, a Zaél e Nair Abreu. Por encontrar índices literários que respaldassem nossos estudos, sobretudo nos anos de maior produção de Caio Fernando Abreu, nossa seleção dá-se nas cartas remetidas em 1970, 1971, 1976, 1977, 1978, 1979, 1982, 1983, 1984, 1985, 1988, 1989, 1990, 1991, 1993, 1994 e 1995⁵¹. A última carta foi a Maria Augusta Antoun, escrita por um *Caio F.* que, debilitado pela Aids, justificava a escassez de epístolas porque precisava centrar suas forças na sua obra ficcional.

No volume de sua epistolografia, além de encontrarmos a pluralidade de seu remetente em suas subscrições, tempos e espaços, a percebemos, também, no mundo composto por seus destinatários. No próximo subcapítulo desta tese, os apresentaremos.

1.3 Destinos: para *quens*?

Conhecedor da importância das cartas como um instrumento de preservação da história da literatura nacional – convicção escrita em epístolas destinadas a Samôr e Sússekind –, bem como veículo de transbordamento de ideias e impressões, Abreu teve, no total de *Cartas* (2002), 36 destinatários. São eles, por ordem alfabética: Adriana Calcanhoto, Albert Von Brunn, Bruna Lombardi, Charles Kiefer, Cida Moreira, Cláudia Abreu, Déa Martins, Flora Sússekind, Gerd Hilger, Gilberto Gawronsky, Guilherme de Almeida Prado, Henrique Antoun, Hilda Hilst, Jacqueline Cantore, João Silvério Trevisan, José Márcio Penido, Luciano Alabarse, Lucienne Samôr, Luiz Arthur Nunes, Luiz Fernando Emediato, Marcelo Sebá, Marcos Breda, Maria Adelaide Amaral, Maria Augusta Antoun, Maria Lídia Magliani, Mário Prata, Myriam Campello, Nair Abreu, Regina Duarte, Sérgio Keuchgerian, Sonia Coutinho, Stella Miranda, Suzana Saldanha, Thereza Falcão, Vera Antoun e Zaél Abreu. Todos eles personagens nos cenários criados pelo remetente.

Desses 36 destinatários presentes na obra organizada por Italo Moriconi, 20 foram selecionados para este estudo: Charles Kiefer, Flora Sússekind, Gerd Hilger, Guilherme de Almeida Prado, Henrique Antoun, Hilda Hilst, Jacqueline Cantore, João Silvério Trevisan, José Márcio Penido, Luciano Alabarse, Lucienne Samôr, Luiz Arthur

⁵¹ Há uma tabela disponível no Anexo desta tese que detalha o destinatário, o ano e a página de cada uma das epístolas utilizadas.

Nunes, Luiz Fernando Emediato, Maria Augusta Antoun, Maria Lúcia Magliani, Myriam Campello, Nair Abreu, Sérgio Keuchgerian, Vera Antoun e Zaél Abreu.

Se eram plurais o remetente, suas geografias e tempos, é natural que o fossem, também, seus destinatários. Na sua vivência humana e nas esferas profissionais em que atuou, Caio Fernando Abreu estabeleceu relações com muitos rostos e nem todos eles voltados, necessariamente, a um ambiente artístico. Correspondeu-se com gente que circulava em muitos ambientes, e com eles trocou impressões e fez da carta um lugar, sobretudo, de troca.

Porém, pensando nas diretrizes teóricas dos pesquisadores Carlos Eduardo Bezerra e Telma Maciel da Silva (2010), é relevante conhecer os correspondentes porque, por eles, é possível compor um retrato mais preciso do remetente:

Assim, as cartas permitem aos seus leitores e pesquisadores conhecer um 'retrato de autor', que fontes mais usuais não lhe permitiriam conhecer. Esse retrato é um compósito formado ao longo da carteação. Um retrato feito pelo autor e seu correspondente, seja reafirmando ou contestando uma determinada imagem. Não se trata somente de um retrato momentâneo, mas de um conjunto de imagens que formariam uma espécie de retrato maior ou uma imagem de conjunto que não é o autor, mas um autor entre tantos quantos for possível ele registrar, à medida que esse sujeito varia conforme o seu correspondente. Ainda que uma mesma carta seja enviada para mais de um correspondente, sempre haverá pequenas modificações a fazer, e é nesse refazer da carta primeira que um novo retrato do autor se mostra. A busca de conhecer esse retrato compósito permite ao pesquisador conhecer o processo de formação do autor e do seu nome de autor, que não se confunde com o seu nome de batismo, mas corresponde a um nome histórico por escolha sua ou dos seus pares (SILVA; BEZERRA, 2010, p. 65).

O fato de lidarmos somente com a correspondência ativa de Abreu – ou seja, a que ele remeteu – nos impede adentrar nesse retrato desenhado pela voz do destinatário, porém, nos permite perceber as variações de linguagem da carta (ainda que mantivesse o mesmo tema) de destinatário a destinatário. Com os mais íntimos, o remetente fazia mais usos de humor, personas, excessos, transbordamentos. É possível ver isso em Alabarse, Cantore e Magliani, por exemplo. Já com aqueles que ainda não conhecia intimamente e cujas primeiras cartas foram aqui transcritas – caso de Emediato e Keuchgerian –, há uma linguagem mais contida e uma subscrição formal. Todavia, no avançar das relações estabelecidas e no ganho da proximidade, a linguagem é transformada naquilo que passou a ser comum em sua correspondência aos íntimos. É interessante observar essa transformação narrativa vinda do aprofundamento da troca e da amizade.

Assim, nos personagens de sua vida íntima que o público, com o lançamento de *Cartas* (2002), passou a conhecer, temos o escritor Charles Kiefer, a crítica literária Flora Süssekind, o tradutor para o alemão de *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), Gerd Hilger, o cineasta Guilherme de Almeida que adaptou o último romance de Caio Fernando Abreu e o lançou em 2008, o professor universitário Henrique Antoun, a escritora Hilda Hilst, a produtora executiva Jacqueline Cantore⁵², o escritor João Silvério Trevisan, o jornalista José Márcio Penido, o diretor de teatro Luciano Alabarse, a escritora Lucienne Samôr, o diretor e professor de teatro Luiz Arthur Nunes, o escritor Luiz Fernando Emediato, a amiga Maria Augusta Antoun (mãe de Henrique e Vera Antoun), a pintora Maria Lídia Magliani, a escritora Myriam Campello, a mãe Nair Abreu (professora, orientadora educacional e mestra em filosofia), o escritor e fotógrafo Sérgio Keuchgerian, a psiquiatra Vera Antoun e o pai, Zaél Abreu (militar reformado).

Se em vida suas cartas encontraram destinatários exatos, em sua morte – como já houvera calculado e deixado por escrito em missivas a Samôr e a Cantore – a publicação encontrou destinatários públicos. Na não-privacidade de um único par de olhos, o remetente se mostra, também, ao seu leitor. Além de uma prosa rica a respeito de fatos corriqueiros que poderiam ilustrar a vida de muitos – porém apenas alguns estão afixando o olhar para o detalhe e para o delicado –, as cartas de Caio Fernando Abreu nos oferecem um ponto de vista diferente da sua persona pública, normalmente retraída e séria, de voz grave e inflexões, bem como da densidade, por vezes desesperada, dos monólogos interiores nos seus textos ficcionais.

Nas missivas, além das melancolias e tristezas que unem seres humanos em suas diferenças, podemos ler, também, um Abreu bem-humorado, que tratava de temas árduos de seu cotidiano com leveza, ironia e generosidade. Em muitas de suas personas – alter egos, personagens, remetentes humanizados em muitos Abreus, distante da imagem pública sisuda e tímida –, há um espaço para gargalhadas ecoadas, esperanças renovadas, acidez, a linguagem própria que busca o diálogo e espera uma resposta.

⁵² A saber: Jacqueline Cantore, antes de amiga, era fã dos textos ficcionais de Caio Fernando Abreu. Escreveu-lhe uma carta para dizer-lhe isso. E, por cartas, ficaram amigos e chegaram a morar juntos. É para ela que ele remete as cartas mais bem-humoradas (e a mais magoada, no fim da vida), epifanias transcendentais e faz presente Marilene, uma de suas personas. Também a Cantore dedicou *Triângulo das águas* (1983), vencedor do seu primeiro Prêmio Jabuti (1984).

A organização de Italo Moriconi (2002), amplamente divulgada no meio acadêmico e que serve de base a muitos estudos que tratam da epistolografia de Abreu, traz, em si, uma gama enorme de temas e possibilidades a serem exploradas. E, talvez, o que convida tantos pesquisadores a lançar um olhar para as cartas desse escritor seja, justamente, o valor literário que elas possam conter. Mais que biografismos, críticas genéticas, documentos memorialísticos ou mesmo o olhar subjetivo para o tempo-espaço em que viveu e atuou o autor, suas literariedades. A capacidade de colocar a materialidade das informações necessárias entremeadas a parágrafos prosaicos, reflexões, lirismos, humores e um olhar poético sobre o corriqueiro: a pressa ou lentidão das horas, o que a outros poderia soar como o ordinário do cotidiano vira matéria-prima de missivas de Caio Fernando Abreu.

No revelar de si, coloca seu destinatário em seus cenários, fantasias e epifanias. Mas, ao enriquecer sua narrativa epistolar, não relegava a informação que precisava ser dita, estabelecida, comunicada. Ocultava e mostrava, como cenas que começam, são sobrepostas, e retornam. Muitos são os exemplos de cartas nas quais Caio Fernando Abreu ia desnudando aos correspondentes a maneira própria como enxergava a sua escrita ou a sua (trans)formação em Eu-escritor, nosso objeto de análise nesta tese. Em algumas, discorria sobre suas dúvidas quanto ao ofício. Nas mais positivas e otimistas, travava um pacto pela escrita consigo mesmo, ainda que reconhecesse como poderiam ser árduos os caminhos que levariam um escritor à condição de sê-lo. Vamos a elas.

CAPÍTULO II

“[...] P.S.: (Adoro P.Ss.: Às vezes o P.S. é tudo numa carta). Como dizia Clarice Lispector arrematando *A hora da estrela*⁵³ e sua própria vida: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim.” P.S.2: Seja como for, torno a descobrir que a literatura, essa deusa-cadela, é a coisa que mais tenho amado na vida. P.S.: Se Deus quiser, tudo, tudo, tudo vai dar pé⁵⁴. Outro beijo.”

(Caio Fernando Abreu, 1979).

⁵³ Romance publicado em 1977, um dos marcos da prosa Clariceana.

⁵⁴ Referência à *Não chore mais*, versão de Gilberto Gil para *No woman, no cry* (1974), clássico de Bob Marley. Foi gravada no disco *Realce* (1979), e repetida, em diferentes contextos, na epistolografia de Caio Fernando Abreu. Do lamento pelos amigos perseguidos pela ditadura militar, uma de suas temáticas, à invocação de um pensamento cheio de atitude positiva de que as coisas dariam, de algum jeito, certo. Um trecho da letra traz: “(...) Observando, hipócritas, disfarçados, rondando ao redor. Amigos presos, amigos sumindo assim, pra nunca mais. Tais recordações, retratos do mal em si, melhor é deixar pra trás”. Militares à paisana, infiltrados nos meios civis. E à vontade de esquecer o trauma. Gilberto Gil também foi preso em 1969, e ficou exilado entre 1969 e 1971.

2. CAIO FERNANDO ABREU: O SER LITERÁRIO

Pensado por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880* (1959), o sistema literário elabora um conceito que busca definir a literatura no âmbito de sua presença e função nas diferentes sociedades. A dimensão sociológica, compreendida de forma ampla, compõe um aspecto singular para conceber, pensar e entender a literatura, que não se restringe, tão-somente, às manifestações literárias. Segundo Candido (2009), é imprescindível para a literatura que haja um sistema que a suporte por meio de três elementos fundamentais – produtores literários, receptores e um mecanismo transmissor, e, ainda, as relações dinâmicas entre esses elementos, evidenciando uma continuidade – em constante dinâmica:

Distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas (línguas, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 2009, p. 25; grifos do autor).

Traçando o primeiro vértice – os produtores literários –, Candido sugeriu autores, escritores e editoras. Nos receptores, figurava um conjunto de diferentes públicos que consumiam a obra. Já nos mecanismos transmissores, estão as obras propriamente ditas, onde estão contidas o que o teórico chamou de *características internas*, ou seja, sua linguagem, tema e imagens.

A união, sistemática e dinâmica, desses três denominadores, resulta, para o professor, na literatura e esta é, por si, um espaço de comunicação inter-humana, que, pela própria estética, forma pontos de contato entre os homens, sendo estes capazes de interpretar os diferentes ângulos de cada realidade. Também para João Cezar de Castro Rocha (2008), professor de Literatura Comparada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ):

‘Literatura’ é uma instituição social que envolve autores, leitores, críticos literários, professores, alunos, o Estado, a imprensa, o mercado editorial. Portanto, o estudo da ‘literatura’ necessariamente supõe sua inserção num contexto histórico, pois as formas de circulação do objeto literário se modificam ao longo do tempo. (ROCHA, 2008, p. 397).

Porém, nem sempre esse mecanismo foi de simples percepção. Se era difícil percebê-lo, bem como suas articulações, no início da formação da literatura brasileira, tornou-se mais fácil observá-lo nas literaturas mais modernas e contemporâneas, em grande parte pela maior organização no meio literário, ou, como posto por Candido (2009), pela “[...] formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras” (p. 26)¹. Posto isto, na reflexão a respeito das diversas epístolas de Caio Fernando Abreu, que serão posteriormente transcritas e analisadas, é possível compreender como os diferentes vértices que corroboram o sistema literário pensado por Candido (2009) se evidenciam nas palavras de Abreu e revelam a percepção das diferentes esferas que legitimam o literário. Por ora, propomos a reflexão da correspondência destinada a Luiz Fernando Emediato², em 1977³:

[...] Olhe, na cópia que você enviou do *Manifesto Neo-Realista* aconteceu um engano: as duas folhas enviadas são cópias da mesma folha, entende? Isto é: as duas são a segunda página do manifesto, pegando creio que o final do item cinco até o oito. Portanto, não deu pra fazer uma idéia. Mas vou ser bem franco: eu realmente não sei. Sou cético, pessimista, acho que somos todos bons escritores, mas acho também meio megalômano nos supomos a nata das natas, saca? Acho inclusive uma atitude elitista. Somos bons, mas somos jovens e só o tempo é que pode dizer se a gente vai conseguir, pelo menos, continuar escrevendo. E às vezes, confesso, até mesmo isso me parece muito difícil. Então não sei, companheiro. Também tenho uma dificuldade incrível para me definir. A primeira frase, ‘contra o individualismo’, de cara já me grua. Eu não sei MESMO se eu sou contra o individualismo. Em processo terapêutico, e com uma formação literária onde as influências maiores creio que foram Lispector, Virginia Woolf, Proust, Drummond, Pessoa, por aí, não sei se posso afirmar isso, me entende? Pelo menos agora, eu não me sinto seguro. Por outro lado, há itens inteligentíssimos: ‘... literatura nacional, mas não xenófoba, populista ou demagógica. Assimilar e deglutir de forma crítica o que, não sendo nacional, for universalmente necessário’ – por exemplo, acho perfeito. Quem sabe uma reformulação, não sei – também precisava ler a primeira parte, não é? Mande, por favor. Se vocês acharem que não é possível reformular, vamos supor, e eu discorde de muitas outras coisas, vai sem o meu nome, por mim tudo bem. (ABREU, 2002, p. 484-485).

¹ Inclusive, também, porque, como proposto em *Literatura e sociedade* (1965), a profissão de escritor deixou de ser algo isolado, secundário e atrelado a outras funções para ser um grupo, como veremos de maneira mais aprofundada no próximo capítulo deste trabalho.

² Escritor mineiro, fez parte do grupo do *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Trabalhou com Caio Fernando Abreu em *O Estado de S. Paulo*.

³ À época da missiva, Caio Fernando Abreu tinha publicado *Inventário do irremediável* (1970), *Limite branco* (1971) e *O ovo apunhalado* (1975). *Pedras de Calcutá* (1977), estava em vias de publicação.

Em linguagem repleta de coleguismos, posto que Luiz Fernando Emediato também era escritor e, como Caio, atuava nos veículos de comunicação e suplementos literários, ele exorta a si mesmo ao passo que compartilha sua epifania com o outro: não sabe, ainda estava traçando os caminhos para compreender suas virtudes e possibilidades literárias. Há o escritor em (trans)formação, capaz de enxergar seus próprios movimentos e o do outro, que coexistia no cenário literário que habitavam e (trans)formavam.

Mesmo já tendo publicado três obras e estar com a quarta em vias de publicação à época da carta a Emediato, Abreu transparecia suas dúvidas quanto à possibilidade da escrita. Não por questionar o talento de todos eles, mas por saber a condição de existência de um artista libertário em Brasil de ditadura. Herdeiro das revoluções contraculturais, pela escolha de seus temas levados a formas estéticas, a censura era risco iminente. E se já estava difícil escrever, escrever e não conseguir publicar seria ainda um golpe mais duro em todos eles. O escritor não existe de maneira isolada, ele é parte do(s) contexto(s) no(s) qual(is) está inserido. Político, humano, social, econômico, circunstancial.

O terreno da crítica adentra-se também à auto-crítica: ainda está aprendendo a se observar como escritor, mesmo tendo convicções pessoais acerca das suas posturas humanas. O ser de fora, coletivo em suas práticas de bem comum, justiça social e lutas políticas. O ser de dentro, individual e observador das suas circunstâncias, ebulições e sentimentos, que gritavam. O ser de fora, falava pela literatura. O ser de dentro, travava diálogos consigo mesmo, ouvia a si, por vezes até replicava. Alude à sua herança e genéticas literárias, lapidadas ao longo dos anos por seu eu-leitor: Clarice Lispector, Virginia Woolf, Marcel Proust, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa, escritores notoriamente dados a diálogos interiores, epifanias, monólogos, fluxos de consciência, densidade de sentir e eloquências caladas. Mais que comunicar em primeiro lugar ao outro, seus personagens falavam para si mesmos em pactos individuais entre silêncios verborrágicos e palavras mudas.

O *Manifesto* proposto pelo seu correspondente, evocava, também, a tradição dos Modernistas de 1922: olhar o Brasil de dentro, absorvê-lo, romper com a literatura que prestava serviço às classes dominantes, como se apresentará no intertítulo 3.2, agradava a Abreu. Descolando temas, personagens, cenários e narrativas das tradições burguesas que eram, até então, a literatura brasileira, os modernistas

encontraram formas criativas de apresentar brasis para o Brasil, bem como de se inserir na comunidade justamente por romper com modelos pré-existentes.

Reiteramos que, para além de expor suas ponderações sobre seus processos criativos, podemos ler, também, um Abreu preocupado e mais consciente do fazer literário e dos múltiplos espaços que este pode ocupar. Assim, podemos ver espelhados os três vértices de Antonio Candido em apenas um parágrafo: há o leitor que consome a obra de um produtor cultural anterior a si, transformando-se em escritor que dá continuidade a uma tradição pela publicação de sua obra e, por fim, este mesmo ser que vai dando lugar ao leitor crítico, que é capaz de ser sensível a sua escrita ficcional, bem como à do outro.

Também podemos ler índices de um escritor, que, a essa altura, estava na iminência de publicar sua quarta obra, *Pedras de Calcutá* (1977), e que já percebia as dificuldades de (sobre)viver de literatura num Brasil amordaçado pela censura. Segue-se o reflexo de um leitor crítico capaz de absorver a literatura contemporânea a ele.

A face leitor é especialmente sensível. Não só porque dela se origina seu rosto de escritor, o primeiro (trans)formando o segundo a partir do consumo das obras literárias. Mas porque, nesse momento do trabalho, nos é cara a observação do público consumidor.

Público este, aliás, que compreende um grupo leitor. Para Candido (2009), um coletivo de pessoas interessadas num mesmo objeto é parte intrínseca a esses pilares do sistema. Autores podem assemelhar-se, por exemplo, em estética, linguagem, estilo, variação temática. Leitores podem agrupar-se por semelhanças de gosto, interpretações dos escritos, representatividade social ou fatores que reúnam o público em grupos de leitura ou discussões literárias, hoje em dia bastante vistas nas redes sociais, onde o leitor, curiosamente, também faz as vezes de mediador ao indicar essa ou outra leitura. Processo similar pode ser lido nos mecanismos transmissores, sobretudo no texto crítico que abrange dos veículos de comunicação à academia, sem contar na crítica informal produzida nas redes sociais, esta, por leitores. Daí o sistema ser dinâmico, flexível e multifacetado. É bem verdade que nem todo leitor é autor, mas pode fazer as vezes de crítico. Tanto quanto este, pode ser que seja autor, mas é, necessariamente, um leitor. E não há sentido no autor sem o leitor. Muitas vezes,

como em Candido (2019)⁴, é este o responsável por mediar o autor e sua obra, já que o primeiro está condicionado a entender-se enquanto tal a partir da reação do primeiro.

É interessante pensar como, em Candido, cada uma dessas unidades formadoras do sistema são, sobretudo, reiteramos, coletivas. E estão em constante interação, simbióticas. Trabalhando com a ideia de plurais. Em *Literatura e sociedade* (1965), o crítico dá bem a solidez dos laços fluidos dessas relações:

Assim, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enforme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do grupo. (CANDIDO, 2019, p. 147).

Não há literatura que não seja a organizada em um sistema. Há manifestações artísticas, obviamente não deturpadas de valor, mas para ser consideradas como tal, elas partem desse esforço coletivo dos grupos. Grupos de escritores, que, na metáfora escolhida por ele, transmitem a tocha entre corredores⁵, na simbologia da continuidade. A profissão reconhecida como tal, e não mais associada a uma outra.

Adentrando sua reflexão, e retomando momentos históricos da formação do Brasil enquanto nação, Candido (2009) oferece a perspectiva de “[...] início de uma literatura propriamente dita, como fenômeno de civilização. [...] Tudo depende do papel dos escritores na formação do sistema” (CANDIDO, 2009, p. 30). Ora, do que aqui nos vale pensar índices observados na correspondência de Abreu e nos abalos sociopolíticos que experimentou em vida.

Tendo atuado nas esferas intelectuais desde a década de 1960, até ter a existência ceifada, em 1996, pelo vírus da Aids, Caio Fernando Abreu foi testemunha de abalos político-cívico-sociais que mudaram para sempre os rumos do Brasil. Com olhos atentos de um sujeito sensível à criação artística, viu a ascensão e a queda da ditadura militar e seus paradigmas. Empiricamente sentiu os abalos econômicos dos

⁴ “Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação.” (CANDIDO, 2019, p. 86).

⁵ “A formação da continuidade literária, espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo.” (CANDIDO, 2009, p. 25).

ciclos de crise nacional – até hoje intermináveis –, que empobreceram a nação. Assistiu, assombrado, a Aids surgindo não apenas como a epidemia que exterminava amor e pessoas, mas que se travestia da doença da moral e dos discursos conservadores.

Sobre todos esses temas nos debruçaremos no Capítulo 3, mas, por agora, se faz necessário refletir que, em vida – subjetiva e artisticamente –, Abreu entendeu a literatura, também, como um instrumento que podia, dentro dos seus limites, compreender e revelar a sociedade. Ressaltou, em suas cartas, a preocupação que sua obra ficcional trouxesse discussões sociais relevantes ao momento-já.

Nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo, questões concernentes ao instante político brasileiro – particularmente às catástrofes sociais do regime militar para quem aspirava liberdades civis e direitos humanos –, figuraram em contos de *Pedras de Calcutá* (1977) e sua sequência informal, *Morangos mofados* (1982), que traziam as decepções e os estilhaços de sonhos de uma geração que ascendeu na contracultura, acreditava nos valores coletivos e queria liberdade para amar. Em todos os valores, encontrou a resistência bruta da moral da ditadura – que encontrou abrigo na sociedade heteronormativa –, que torturou e matou a tantos conhecidos (e a ele mesmo).

Não se trata, em Abreu, de autoficção ou da apropriação ficcional de uma experiência subjetiva, mas de compreender e expor o mundo em que vivia. Do entendimento do escritor de que a literatura, enquanto fenômeno artístico tinha, sim, potencial para jogar luz e suscitar discussões acerca dos temas que se propunha a publicar. Embora, como tantos outros artistas, tenha que ter se valido de metáforas e demais recursos linguísticos para mascarar a mensagem aos olhos famintos da censura. Dessa forma, os anseios descritos nas cartas do cidadão, ganhavam conjunções de discursos poéticos para falar dos elementos do real em sua literatura. É interessante pontuar, também, que a proposta estética de Abreu marca a sua correspondência pessoal, no sentido de que, nas cartas, podemos ler metáforas, ironias e subterfúgios para falar do tempo presente, empiricamente, de quando as escreveu. Nas rupturas de temas cotidianos e outras pautas, é possível perceber certo mecanismo de disfarce da linearidade do pensamento, deixando tudo entrecortado e propondo uma leitura impregnada de ocultamentos.

A linha entre sujeito e ficcionista é tênue, como pontua Candido (2009), e corre-se o risco de reduzir o escritor a mensageiro de “verdades históricas”, desconsiderando a própria subjetividade e capacidade artística no criar da sua obra:

Que reduziu a literatura a episódio da investigação sobre a sociedade, ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social. [...] A estética [...] não prescinde o conhecimento da realidade humana, psíquica e social, que anima as obras e recebe do escritor a forma adequada. Nem um ponto de vista histórico desejaria, em nossos dias, reduzir a obra a fatores elementares. [...] A tentativa de focalizar simultaneamente a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética. [...] É necessário um pendor para integrar contradições, inevitáveis quando se atenta, ao mesmo tempo, para o significado histórico do conjunto e o caráter singular dos autores. [...] Porque as obras vivas constituem uma tensão incessante entre os contrastes do espírito e da sensibilidade. A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes. (CANDIDO, 2009, p. 31-32).

Tênue, sim, porém não intransponível, passível de equilíbrio e íntegra em suas formas. É assim, também, que se percebe o papel do escritor: Seu compromisso é, antes de tudo, com o discurso poético, e não com a documentação social, que cabe à história enquanto método. Aos olhos da criação, o trabalho inextrincável da linguagem, do cuidado com a estética, do apuro com o estilo.

Se nas cartas vemos um cidadão exclamando suas angústias, na literatura vemos um autor capaz de transportá-las e de transfigurá-las por meio de recursos literários, prosas poéticas e experimentalismos. A obra existe por si, e talvez isso explique porque, quase 30 anos após a sua morte, Caio Fernando Abreu, o escritor, seja tão consumido por leitores tão diversos em gênero, idade, inquietações e raças.

Sua obra está, em muitas edições, esgotada. Seja por inércia de editoras ou complicações jurídicas, estão vazias as prateleiras. É cada vez maior o número de pesquisadores que se interessam pelos múltiplos primas de análise de suas missivas, tanto quanto de sua ficção. Seus diários, ainda não revelados ao grande público, são guardados nos cofres da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Cresce o número de adaptações da sua obra para cinema e teatro. Documentaristas, biografistas e jornalistas se debruçam sobre quem foi e o legado que deixou, produzindo filmes, livros e matérias que tentem explicá-lo como homem e fenômeno literário.

Assim, a citação de Candido (2009) acima transcrita se faz interessante à nossa reflexão porque está em sintonia com as ideias expressas por Abreu em suas cartas. Epistolista exímio, explicitou aos destinatários seu incômodo com os momentos históricos que testemunhou: Descalabros políticos, misérias humanas, epidemias morais. Escritor consciente, introjeta esses temas revestidos de elementos literários, trabalhos com linguagem, cuidado estético. E porque a análise virá mais adiante, por aqui pontuamos a importância de pensar a literatura não como uma cópia da realidade, mas como a forma artística gerada por ela, cuja mão hábil do escritor dosa elementos e temperos para servi-la ao seu público.

A obra é viva e plural, assimétrica e horizontal: O autor narra seus impulsos criativos, o crítico propõe leituras, o leitor ressignifica muitas delas. E essa heterogeneidade vem porque a obra é, fundamentalmente, livre de amarras e dispensa encaixes simétricos e comparativos com uma única vivência do real. O compromisso com o discurso poético, em primeiro lugar, é quem lhe atribui tal condição. Não se narra uma verdade absoluta, sentida por todos de igual maneira, ao mesmo tempo, em todos os lugares do mundo. Mas uma possibilidade de verdade do autor nascida do olhar subjetivo, a busca desse significado pelo crítico e as sensibilidade absorvidas por diferentes camadas de leitores, cuja própria experiência empírica de vida estabelece sua ligação com a obra. Leituras singulares, de verdades particulares, de significados diversos são como as formas desenhadas pelas pedrinhas de caleidoscópio: dependem dos olhos de quem vê, do movimento executado e por que prisma se enxerga.

Portanto, tendo o autor esmerado-se a dar forma ao seu impulso criativo e esse tendo se materializado na obra, há ainda dois pilares do sistema literário que podem ser considerados: quem será o leitor de sua obra, esse público ao mesmo tempo real e, como afirma Candido (2019), prefigurado? E, também, como a leitura de sua obra poderá ser feita? O primeiro grupo foi amplamente pensado por Candido, também, em *Literatura e sociedade* (1965). Difícil atribuir um rosto unificado ou uma voz uníssona a ele, ainda mais se levarmos em conta a sua vontade de se integrar ou não a círculos de leitores e clubes do livro que, compartilham suas experiências individuais de leitura de maneira coletiva:

O público não constitui um grupo, mas um conjunto informe, isto é, sem estrutura, de onde podem ou não desprender-se agrupamentos configurados. Assim, os auditores de um programa de rádio, ou os leitores dos romancistas

contemporâneos, podem dar origem a um 'clube dos amigos do cantor X', ou dos 'leitores do Érico Veríssimo'. Ou podem, esporadicamente, reunir-se em grupos limitados para congressos e iniciativas. Mas o seu estado normal é de 'massa abstrata', ou 'virtual', como a caracterizou Von Wiese. Existem, numa sociedade contemporânea, várias dessas coleções informes de pessoas, espalhadas por toda parte, formando os vários públicos das artes. Elas aumentam e se fragmentam à medida que cresce a complexidade da estrutura social, tendo como denominador comum apenas o interesse estético. (CANDIDO, 2019, p. 44-45).

O que os une, entretanto, nas suas múltiplas realidades sociais e circunstâncias pessoais, ainda segundo Candido (2009), é a capacidade que este ou aquele escritor tem de representá-los, de verbalizar, esteticamente, suas angústias ou alegrias, “[...] quanto mais for capaz de ver, num escritor, o *seu* escritor, que vê como ninguém mais” (CANDIDO, 2009, p. 33; grifo do autor).

Quando pensamos nos leitores críticos, cabe a reflexão sobre o leitor que se esforça na apreensão e nas possíveis interpretações de uma obra, sempre consciente de que não há um único caminho teórico para a leitura do texto, mas muitas variáveis, seja analisando recursos formais, estilísticos e textuais, seja desviando a lente para as possibilidades extratextuais (como, por exemplo, biografismos, fatores externos e interdisciplinaridades). Em todo caso, em sua análise, leva em consideração que é na equação e no equilíbrio dos fatores externos (tempo e condições sociais) e do fator individual (autoria) que se dará a obra. E é nela, nessa resultante das muitas variantes do autor e de seus arredores, como também preconiza a crítica marxista, que essa somatória, que é a arte, transcende todos os fragmentos que a formam.

Esse exercício crítico assume máxima competência quando dá cabo da tarefa de analisar todos os fatores simultaneamente ou, pelo menos, esforçar-se na compreensão da obra enquanto um conjunto e não simplesmente de elementos isolados que foram apostados e justapostos um ao outro. Assim, não reduz a obra a uma ou outra função, seja estilística, seja sociológica, mas a compreende como a totalidade da criação. O valor da obra é, pois, a própria obra. É a habilidade criativa de transmutar esteticamente todos esses coeficientes internos e externos:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira porque o faz. [...] Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção de imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua

fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários. (CANDIDO, 2009, p. 35).

A obra, portanto, enquanto material, legitima seu autor a entender-se como tal. E a legibilidade dessa obra, passa, necessariamente, pela reação do leitor diante dela. Na medida em que este absorve sua forma e conteúdo, para Candido (2009), o escritor, então, conseguiu encontrar a “eficácia da expressão” (CANDIDO, 2009, p. 36).

Assim, a obra de Abreu resiste mesmo ante as gerações que não passaram pelas ebulições sociais que seu autor conheceu. Resiste e é cada vez mais consumida, dada a habilidade estética do autor de transpor não os fatos, mas as sensações diante deles. Não verdades imutáveis, mas a subjetividade transposta pela linguagem literária e pelo compromisso com o discurso poético onipresentes em missivas e ficções, cujas análises estarão presentes mais adiante.

Concordando com Candido (2009) e sua ideia de que a literatura só existe enquanto sistema atuante e interativo, composto de ao menos três elementos – autor, público e mediador –, neste capítulo e subcapítulos, propomos, então, observar como esses três vértices triangulares se dão em Abreu.

Sempre partindo de sua correspondência (portanto de seu olhar subjetivo), objeto deste trabalho, nos parece importante analisar como as cartas revelam certa consciência que foi sendo criada sobre sua trajetória de escritor em (trans)formação. Do jovem inseguro que encontrava abrigo na literatura, ao leitor crítico que aprendeu, em seu próprio processo ficcional, a enxergar entrelinhas, ao autor que tomou consciência de si e motivou outros ao ofício da escrita.

Essa tríade não se faz desligada, sequencial ou temporalmente, porque ele era exatamente as três coisas ao mesmo tempo, como pudemos ler no exemplo da missiva a Emediato. Não deixou de ler por saber-se escritor, não parou de fazer crítica porque se reconheceu como autor, não interrompeu sua atividade de escrita porque lia. Eram unidades antropofágicas, por assim dizer, simbióticas e mutuais.

Tendo apresentado ao longo destas primeiras páginas da pesquisa alguns aspectos que compõem as bases e pilares da reflexão de Candido sobre o sistema literário, destacamos que, nos intertítulos a seguir, outras reflexões serão apresentadas, visando à sedimentação de nossa compreensão das cartas como uma possibilidade de visualizar um panorama do tempo presente de Abreu, bem como das relações que orientaram a sua inserção e percepção da literatura.

2.1 A formação do eu-leitor

Se, para Antonio Candido (2009), a literatura se dá, enquanto sistema, na sua continuidade, é bastante difícil imaginar um escritor, também ele herdeiro dessa mesma tradição literária, que não tenha sido antes um leitor. Assim, Caio Fernando Abreu, leitor voraz, fez de suas leituras matrizes de sua escrita, onde, abertamente, se dizia influenciado por este(a) ou aquele(a) escritor(a), e a maneira com a qual era tocado pela arte do outro contribuiu para sua própria estética literária.

Pensando as relações dinâmicas que movem os vértices propostos por Candido, a obra, o escritor e o público leitor, é possível identificar a presença desse movimento constante como parte intrínseca do exercício literário de Caio Fernando Abreu, compreendendo, aqui, os âmbitos nos quais, por força ou circunstância, escolheu atuar com a palavra, jornalismo e ficção. Em suas cartas, a presença do escritor, do leitor e da materialidade referenciada de diferentes obras literárias ecoam como um caminho importante para pensar sua formação como escritor e leitor crítico. Nas cartas, revelam-se as leituras críticas de sua própria obra, das várias produções literárias de seu tempo, bem como a sua compreensão dos impactos de diferentes escritores e obras, de diferentes tempos e lugares, na sua trajetória de escritor e na sua formação como leitor.

A ideia de sucessão e herança genealógica, ou seja, de que a literatura carrega tradições – ou, para usar a própria metáfora *passa a tocha* ao próximo corredor – é proposta por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880 (1959)*:

A formação da continuidade literária, espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CANDIDO, 2009, p. 25-26).

É prática comum de muitas vertentes críticas tentar traçar os ramos entremeados dessa árvore genealógica, ou apontar semelhanças formais de estilo e linguagem entre um ou outro escritor, que podem estar, inclusive, separados por décadas ou séculos em sua produção. Mas, por vezes, eles são expostos pelos

próprios autores. No caso de Caio Fernando Abreu, não foram poucos os críticos que asseveraram que seu cuidado estético com o uso e o trabalho da palavra, tal como a interiorização de elementos externos, o aproximavam de uma literatura consagrada, no Brasil, por Clarice Lispector. Em diversas missivas ao longo das décadas – embora tenha tecido críticas acerca da obra clariceana⁶ –, ele assume e reitera seu gosto pela escritora, bem como a enorme influência que ela exerceu sobre sua escrita até que ele pudesse encontrar, por fim, a *sua* forma.

Assim, como na *Quadrilha*⁷ de Carlos Drummond de Andrade, Caio que lia Clarice que lia Woolf, é de imaginar que sua leitura (assim como para muitos outros escritores, entre eles, Hilda Hilst, grande amiga e correspondente dele), mais que fruição, fosse, também, uma forma de estudo e observação de estruturas e índices literários. E dela as tonalidades de suas influências, que hão, em alguns dos primeiros momentos da vida autoral, aparecer na escrita. Para deleite do público leitor, entretanto, o final das heranças literárias é mais feliz que o do poema, cuja dança é efêmera e a troca de pares é constante. A apreensão, em primeiro instante da escrita do outro, norteia seus próximos passos. Antropofagia, diriam alguns, nos primeiros meses de 1922. Ou o “Assimilar e deglutir de forma crítica o que, não sendo nacional, for universalmente necessário” (ABREU, 2002, p. 485), quando ele cita o *Manifesto Neo-Realista* proposto por Luiz Fernando Emediato, em carta aqui já transcrita, em 1977. Mais uma prova de leituras, (re)leituras, e (des)leituras literárias. Em qualquer um dos casos, intimamente imbricadas.

Na mesma carta a Emediato, inclusive, relembramos, ele enumera sua construção-leitor: Clarice Lispector, Virginia Woolf, Marcel Proust, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa. Ainda que não seja a proposta deste estudo ater-se em literaturas comparadas, e não o faremos, nos interessa citar os nomes dessa construção leitora de Caio Fernando Abreu, já que o mesmo afirma, nas epístolas, suas primeiras influências para escrita. E aqui nos interessa a visão subjetiva que tinha sobre si mesmo, expressa na correspondência, e não estudos comparativos entre uma ficção do outro e de si.

⁶ Também em missiva à Hilda Hilst, em 1969, Abreu classifica a “dignidade marcial de Clarice”, de “limitada”. (ABREU, 2002, p. 365).

⁷ Poema publicado originalmente em *Alguma poesia* (1930), primeira obra de Carlos Drummond de Andrade: “João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém. João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento, Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes que não tinha entrado na história.” (ANDRADE, 2002, p. 26).

Numa das epístolas escolhidas para compor *corpora* deste trabalho, – justamente porque se debruça sobre si mesmo enquanto leitor, tanto quanto no seu processo de apontamentos críticos e criação literária, relações siamesas, inextricáveis e simultâneas – a José Márcio Penido, em 1979, e cujos excertos são transcritos aos poucos, e retomados em outros subcapítulos, para elucidar nosso pensamento, ele começa:

Cheguei hoje de tardezinha da praia, fiquei lá uns cinco dias, completamente só (ótimo!), e encontrei tua carta. Esses dias que tô aqui, dez, e já parece um mês, não paro de pensar em você. Tou preocupado, Zézim, e quero te falar disso. Fica quieto e ouve, ou lê, você deve estar cheio de vibrações adéliopradianas e, portanto, todo atento aos pequenos mistérios. É carta longa, vai te preparando, porque eu já me preparei por aqui com uma xícara de chá Mu, almofada sob a bunda e um maço de Galaxy, a decisão pseudo-inteligente. [...] Certo, eu li demais zen-budismo, eu fiz yoga demais, eu tenho essa coisa de ficar mexendo com a magia, eu li demais Krishnamurti⁸, sabia? E também Allan Watts⁹, e D.T. Suzuki¹⁰, e isso frequentemente parece um pouco ridículo às pessoas. Mas dessas coisas, acho que tirei pra meu gasto pessoal pelo menos uma certa tranquilidade. (ABREU, 2002, p. 516-517).

A narrativa prosaica, como de hábito, dando conta de seus dias e seus interiores em desagravo, traz escolhas interessantes de verbos usados para dialogar com seu interlocutor. Aquietar, ouvir. O ler, escolha óbvia pelo meio usado, só vem depois de Abreu criar um cenário de conversa, palavra oral. Ao tentar ilustrar o estado de ânimo do amigo, evoca Adélia Prado¹¹, poetisa mineira. Explica-se e entende-se a si e ao outro com referências literárias.

Na impossibilidade da troca imediata que vem de um diálogo oral, ele já avisa a extensão do que tem a dizer. E do cenário que criou para fazê-lo. Traz, então, o destinatário ao seu espaço, ao seu espírito, ao seu estado reflexo-exortativo. A narrativa começa a ser entremeada pelas suas posturas humanas, embasadas, também elas, no que leu. Da moda indiana dos anos 1970¹², em parte pela viagem que os Beatles haviam feito ao país, as heranças que lhe ficaram foram a observação

⁸ Jiddu Krishnamurti, escritor, educador orador e filósofo indiano.

⁹ Filósofo britânico, difundiu às filosofias orientais as quais Caio se refere, sobretudo em San Francisco, berço da cultura *hippie*, também está ligada às ideologias orientais.

¹⁰ Autor japonês, escrevia sobre Budismo e algumas de suas vertentes.

¹¹ Em carta à mãe, Nair Abreu, de 1978, ele manda um poema de Prado (ABREU, 2002, p. 498). Também volta a referenciá-la em 1992, em carta a Maria Lídia Magliani (p. 230), não necessariamente como formadora do seu eu-leitor, mas sempre mandando poemas, como era de hábito também fazer com músicas e recortes de jornal.

¹² A banda inglesa ficou num retiro espiritual em Rishikesh, em 1968, e isso impactou de forma definitiva sua produção musical. Esta, já sabemos, referência cultural imprescindível na obra de Caio Fernando Abreu.

silenciosa para controlar as ansiedades acerca dos processos criativos, que veremos mais adiante (intertítulo 2.3).

Então, Abreu continua:

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima, Zézim. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sangrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de 'meio doída'. Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce¹³. Como Kafka¹⁴, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh¹⁵. Como Artaud¹⁶. Ou Rimbaud¹⁷. (ABREU, 2002, p. 518).

Clarice Lispector. Não é a primeira, nem vai ser a última referência à escritora nas epístolas. O nome se repetirá muitas vezes, por motivos distintos, mas, aqui, ele reitera, em letras garrafais, a sua maior influência. A cita como exemplo de criação. Mas também é interessante perceber que o escritor, antes somente leitor, conseguiu conviver com aquela que era o seu maior ídolo em termos de literatura. E, como escritor, conseguiu identificar o que Lispector, como outros criadores considerados por ele geniais, tiveram que sacrificar para ser arte. Não falar em arte. Não produzir arte. Sê-la. E quanto o amigo Penido, na intentona de ser escritor, estaria disposto a sacrificar para ser bom. Ou se, como veremos mais à frente, estaria disposto a andar só metade do caminho para ser um escritor que lança livros, porém é medíocre na arte da escrita. E, ao citar Lispector, ele traz, também, a genética literária da autora: James Joyce e Franz Kafka, considerados mestres pelo cânone no trabalho de linguagem com epifanias, fluxos de consciência e monólogos interiores. Não é coincidência de estilos, é o leitor espelhando suas influências como escritor.

Depois de longas deliberações acerca do processo de escrita, que serão analisadas no intertítulo 2.3 deste trabalho, Abreu retoma a importância de ser leitor para vir a ser escritor:

¹³ James Joyce, escritor irlandês. Tem em *Dublinenses* (1914), *O retrato do artista quando jovem* (1916) e *Ulisses* (1922) seus principais trabalhos.

¹⁴ Franz Kafka, escritor austríaco. *A metamorfose* (1915), *O processo* (1925) e *O castelo* (1926) são consideradas obras que influenciaram, de modo definitivo, o cânone ocidental.

¹⁵ Pintor expressionista holandês, também conhecido por sua vasta epistolografia.

¹⁶ Antonin Artaud, roteirista, escritor, ator, dramaturgo, poeta e diretor de teatro francês.

¹⁷ Arthur Rimbaud, poeta simbolista francês.

E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta. E eu acho – e posso estar enganado – que é isso que você não tá conseguindo fazer. Como é que é? Vai ficar com essa náusea seca a vida toda? E não fique esperando que alguém faça isso por você. Ocê sabe, na hora do porre brabo, não há nenhum dedo alheio disposto a entrar na garganta da gente. (ABREU, 2002, p. 519).

Quase parecendo aconselhar o amigo e escrevendo de um lugar de fala – em 1979, ano da carta, ele já tinha publicado quatro obras, *Inventário do irremediável* (1970), *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977), ele viria a encerrar a missiva narrando o processo criativo de *Morangos mofados* (1982), grande sucesso de público e crítica –, no excerto acima transcrito, lemos um Abreu mesclando, definitivamente, o seu processo de leitura à sua atividade de escrita. Não é possível a segunda sem a primeira. É na palavra do outro, na herança literária, que se origina a sua. Em um único parágrafo as torna, em si, indissociáveis. Não há banquete a ser servido sem leituras de pratos principais à mesa.

Em linguagem aberta ao diálogo, com informalidades carinhosas nos pronomes de tratamento, ele desvela o que pensa sobre o que é escrever: um impulso, um ato, uma ação. E, ainda que originária no ato contemplativo da leitura, é uma atividade que precisa de começo, que precisa de coragem, que precisa existir. Mesmo que para ser destruída depois de moldada. Alude a algo tão solitário que só de maneira individual pode ser feito. A escolha pela escrita é uma decisão difícil. Tão difícil quanto não fazê-la, quanto a secura da náusea não-expelida.

Na mesma carta que encerra a década de 1970 na organização de Ítalo Moriconi e que, não coincidentemente, traz em seus parágrafos as narrativas de seus processos de escrita tanto quanto a sua atividade de leitura, um entrecortando o outro, e, assim, novamente se enlaçando como processo imbricado e simbiótico, o excerto a seguir nos parece fundamentalmente interessante:

E li. Descobri que ADORO DALTON TREVISAN¹⁸. Menino, fiquei dando gritos enquanto lia *A faca no coração*¹⁹, tem uns contos incríveis, e tão absolutamente lapidados, reduzidos ao essencial cintilante, sobretudo um, chamado *Mulher em chamas*. Li quase todo o Ivan Angelo²⁰, também gosto muito, principalmente de *O verdadeiro filho da puta*, mas aí o conto-título começou a me dar sono e parei. Mas ele tem um texto, ah se tem. E como. Mas o melhor que li nesses dias não foi ficção. Foi um pequeno artigo de Nirlando Beirão²¹ na última *IstoÉ* (do dia 19 de dezembro, please, leia), chamado *O recomeço do sonho*. Li várias vezes. Na primeira, chorei de pura emoção – porque ele reabilita todas as vivências que eu tive nesta década. Claro que ele fala de uma geração inteira, mas daí saquei, meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração. Termina com uma alegria total: reinstaurando o sonho. É lindo demais. E atrevido demais. É novo, sadio. Deu uma luz na minha cabeça, sabe quando a coisa te ilumina? Assim como se ele formulasse o que eu, confusamente, estava apenas tateando. Leia, me diga o que acha. Eu não me segurei e escrevi uma carta a ele dizendo isso. Não sou amigo dele, só conhecido, mas acho que a gente deve dizer. Escrevendo, eu falo pra caralho, não é? (ABREU, 2002, p. 520-521).

E o é pela quantidade de índices que reforçam nossas possibilidades de leitura de um Abreu que reconhecia a necessidade de ler e absorver para escrever. O ser literário que vivenciava a leitura enquanto se (trans)formava escritor. Em primeiro plano, o eu-leitor vai inserindo escritores contemporâneos a ele, nos oferecendo um microcosmo do que era o panorama da literatura naquele tempo ou, melhor dizendo, quem estava publicando o quê.

Também com um olhar de leitor – porém conhecedor dos processos criativos, posto ele mesmo já, em 1979, autor de três obras publicadas – tece pequenos comentários acerca de seus pares Dalton Trevisan e Ivan Angelo. Observações de um leitor crítico, e não propriamente de um crítico literário. Apontamentos que davam uma ideia mais ligada ao impressionismo de quem lia que da teoria literária acadêmica propriamente dita: a lapidação do texto enxuto de um, a potência textual do outro, a opinião acerca de um certo tédio na leitura que a suspendia. E sua reafirmação, quase que oralizada da estética ficcional, embora ele o deixasse sonolento: “Mas ele tem um texto, ah, se tem. E como.” (ABREU, 2002, p. 520).

¹⁸ Maiúsculas do autor. Caio refere-se a Dalton Trevisan, escritor curitibano ainda em atividade. Como o próprio Abreu, sua obra é marcada por uma maior publicação de contos e a aversão às badalações literárias. A opinião de Caio sobre Trevisan muda em cada década. Em 1969, em carta a Hilda Hilst e aqui transcrita (intertítulo 2.2), Abreu o percebe “A coisa rasa, inexpressiva e jornalística de Dalton Trevisan – limitada” (ABREU, 2002, p. 365). Poucos dias antes, à mesma destinatária e observando o cenário cultural a sua volta, ele escreveu: “De literatura, a merda de sempre. Estive lendo alguma coisa nos suplementos literários e percebi que o pessoal está demais sobre Dalton Trevisan. Uma fossa, lógico.” (ABREU, 2002, p. 360).

¹⁹ Publicado originalmente em 1975.

²⁰ Jornalista, contista, cronista e romancista ainda em atividade.

²¹ Escritor e jornalista.

Quando chega a Nirlando Beirão, traz sua leitura igualmente imbricada à atividade jornalística que viria a exercer com mais frequência e intensidade, daí o contato com o texto jornalístico se tornando cada vez mais íntimo. O artigo de Beirão, publicado na *IstoÉ* daquele ano, trata das desilusões de uma geração que quis mudar o mundo de uma maneira utópica e, ao falhar diante da lógica prática, acreditou que o sonho houvera acabado. Na crônica, também, a culpabilização da ditadura militar naquilo que Beirão desenha como as trevas no Brasil e tudo o que isso causou à cultura, sobretudo com a censura institucionalizada. Mas, à beira da anistia, acende-se a luz da esperança. Portanto, os sonhos só precisavam ser reformulados e encontrar novos jeitos de existir, novos caminhos para expandir e novas terras para serem plantados. Nas nuances de liberdade que começavam a se desenhar no Brasil. Eram ideais, sim, mas na nova década viriam vestidas de possibilidades do real: encarando-se, entendendo-se, reconhecendo-se.

Ideia semelhante seria notada em *Morangos mofados* (1982), primeiro grande sucesso de crítica e público de Caio Fernando Abreu. Também não coincidentemente, obra literária na qual narrou seu processo nessa carta ao amigo. O mofo dos sonhos de uma geração cujas sementes foram aradas com *Strawberry Fields Forever*²². Os morangos de Lispector na epígrafe que abre esse parágrafo. Os morangos dos Beatles, cuja letra Abreu cantarola para finalizar a epístola. O escritor, além de espelho de sua geração, era também resultado do que consumia como leitor. As referências que permeavam sua vivência intelectual eram presentes em seus próprios produtos culturais, como veremos ao longo deste capítulo. O autor que assina a obra ficcional primeiro leva o leitor a essa desesperança de décadas amordaçadas por tiranias. Mas, na segunda parte da obra, acende a fagulha da esperança. Novos sonhos. Morangos frescos, vermelhos, sadios.

Ele mesmo se reconhece como esse sujeito-clichê da geração das décadas de 1960 e 1970, marcadas por profundo idealismo, coletividade, movimentos de contracultura e ascensão das lutas pelos direitos humanos. Bandeiras que, no Brasil, foram tomadas de assalto com o poder nas mãos de ditadores e de uma sociedade profundamente conservadora, cujas pautas estavam descritas no comportamento católico e nos manuais não-publicados da heteronormatividade branca.

²² A canção de John Lennon – o mais idealista dos Beatles –, embora creditada a Lennon & McCartney, foi lançada em 1967 e marcou a nostalgia de uma geração da qual Caio Fernando Abreu fez parte.

E, para arrematar, no mesmo tom de diálogo pressuposto entremeado ao silêncio das reflexões: o discreto Caio, em sua figura pública, era o verborrágico remetente. Na carta como um espaço de exortação, reflexões e diálogos que não pressupunham respostas imediatas e que, talvez por isso, fossem se estendendo em monólogos. As respostas viriam, quem sabe, um dia, se não houvesse extravio dos correios, inoperância do interlocutor, ou um milhão de outras possibilidades que negam falas. Mas o testemunho dele, do remetente, estava dado. Ele era o consumidor que não dissociava a leitura da escrita. As suas referências habitavam suas obras no universo criativo que construiu para si.

Ainda em termos da influência que a leitura de Clarice Lispector exercia sobre sua obra, ele para de forma a repará-la. E, em relação a Hilda Hilst, lê-se novamente. O eu-leitor experiente escrevia, também, o escritor que se (trans)formava. Assim, em janeiro de 1973, ele escreve à amiga:

Tenho um outro livro de contos pronto, chama-se *O ovo apunhalado*. Está em Brasília, concorrendo ao Prêmio Nacional de Ficção. Mas, mesmo que não ganhe, já tenho um editor: o Instituto Estadual do Livro está disposto a financiá-lo. Meu trabalho está bem diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector. E bem mais objetivo, bem mais maduro que o *Inventário*, aproveitei bem minhas incursões pela loucura, é um livro místico, violento, louco e lírico. Alguns dos contos que você conhece foram escritos aí na fazenda, como aquele do anjo que mora num guarda-roupa. Continuo produzindo, estranhamente, cada vez com mais dificuldade (no sentido de mais respeito para com a 'coisa literária') e também com mais prazer. Há uma peça infantil quase pronta, um romance interrompido por falta de vivência e uma novela ainda na cuca. (ABREU, 2002, p. 431).

A epístola é interessante porque revela algo que seria constante na sua ótica subjetiva de sua trajetória enquanto autor. Ao entender-se e traduzir-se como tal, lemos, em sua missiva, a percepção que tinha do seu próprio processo autoral. No descobrir-se autor e nas primeiras escritas, uma mimese na gene de quem lia, a compreensão do texto do outro. Depois, as experimentações com as próprias linguagens e enredos, os esboços que dariam forma ao seu estilo. As referências *pop*. O mundo em ebulição que viveu ia mediatizando a mensagem, convertendo-se em ficção, apresentando-se em linhas.

E há uma expressão bastante relevante: a coisa literária. Se o primeiro leitor – aquele que encaminha-se para o leitor crítico ou mesmo o escritor – ocupa-se da fruição, em 1973 temos um leitor que observa, também, os enleios do mundo da

literatura. Que tem noção da obra como um resultado de muitos fatores e elementos, não apenas um que se ocupa do enredo e ignora todo o resto, fosse a literatura somente a narrativa de uma sucessão de *quês*. A dificuldade de equilibrar todos esses índices lhe dá mais prazer como escritor, mas por igual motivo, lhe torna a escrita mais árdua. Entretanto, não tarda em listar que continua empenhado no seu processo criativo: peça, romance, novela. Se em um lhe falta o acontecimento da vida, no outro a forma está quase acabada.

E quando o leitor resolve homenagear sua grande inspiração, sabendo-se, também ele, autor, o faz com a própria assinatura. Objetos simbólicos da obra clariceana, os ovos e as galinhas aparecem em Caio de maneiras profundamente distintas. O primeiro, ainda que, segundo ele, mais livre da influência de Lispector, dá nome à sua obra. *O ovo apunhalado* (1975) foi o livro que fez Caio Fernando Abreu voltar do auto-exílio²³ na Europa, para onde tinha partido em 1973, e lançá-lo no Brasil. Ao revisitar sua obra, nove anos depois da primeira edição, numa São Paulo de 1984, ele escreve ao seu público, na apresentação da reedição do livro:

O ovo apunhalado foi, e ainda é, um livro importante para mim. Primeiro porque, para publicá-lo, precisei voltar de um exílio voluntário de Londres para o Brasil [...]. Depois, porque marcou a transição entre um certo amadorismo dos dois livros anteriores – mal-editados, mal-distribuídos – para uma espécie de profissionalismo. E digo espécie porque, hoje, quase dez anos depois, esse pro-fis-si-o-na-lis-mo continua ainda em esboço. Ele foi publicado em 1975, ano marco daquela coisa confusa, gostosa e passageira que batizaram como *boom*²⁴ da literatura brasileira. Ano de *Zero*, de Ignácio de Loyola, de *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, de *A festa*, de Ivan Angelo – livros e escritores que muito admiro. (ABREU, 2015, p. 9).

Se na carta a Hilst, em 1973, víamos um leitor trazendo sua referência à sua escrita e, depois, tentando livrar-se da sua influência e lapidar a própria palavra, no espaço de nove anos vemos um autor já experiente discutir questões concernentes à cultura que desenhava os cenários de suas perspectivas pessoais e autorais, bem como um escritor completamente inserido em outros aspectos que povoam o mundo

²³ Trataremos do tema de maneira mais profunda no intertítulo 3.1 deste estudo.

²⁴ Como precisamente colocado por Italo Moriconi (2002): “*Boom* literário dos anos 70. [...] Marcado pelo surgimento de toda uma nova geração de ficcionistas, que naquele momento se dedicavam sobretudo ao conto e travavam conhecimento e se reconheciam através de intensa correspondência e da leitura mútua em publicações literárias como *Inéditos* (MG), *Ficção* (RJ), *SLMG – Suplemento Literário de Minas Gerais*, *Suplemento da Tribuna da imprensa* (RJ), *Escrita* (SP) e outras mais pelo Brasil todo. E quando começam os circuitos de leitura no país, com os autores indo ao encontro do público leitor, no contato direto principalmente com estudantes de 2º grau e das universidades.” (ABREU *apud* MORICONI, 2002, p. 477).

literário. Traz as problemáticas editoriais do período, o *boom* literário que marcou toda uma geração e livros icônicos de autores contemporâneos às suas primeiras vivências literárias.

Na separação silábica das palavras – prática comum em missivas e ficção –, a tentativa de dar ênfase à palavra, ao auto-ironizar-se *pro-fis-si-o-nal*, já que, ainda que se sabendo e se reconhecendo autor, nunca se deu por terminado. Não era um processo cíclico, que findava. Mas contínuo, porque a cada obra, um novo traço desse autor tendia a emergir. A vivência do leitor sempre presente, como no já citado Ivan Angelo em carta a Penido. E o quanto ele se observava ficcionalmente e descrevia, entre angústias e graças, seus apontamentos aos destinatários.

Como em uma carta, ocupado em descrever tempos, personagens e cenários, ele leva o leitor aos lugares que frequentava e que fomentavam o tipo de cultura que absorvia:

Os contos que o compõem foram escritos entre 1969 [...] e 1973 – em Campinas (na fazenda de Hilda Hilst), em São Paulo, Porto Alegre e, principalmente, no Rio de Janeiro. Aquele Rio do começo dos anos 70, com a coluna 'Underground' de Luiz Carlos Maciel, no Pasquim, do píer de Ipanema, com as dunas da Gal (ou do barato), dos jornais alternativos tipo Flor do Mal. Tempo de dançadas federais. Tempo de fumaça, de lindos sonhos dourados e negra repressão. Tempos de Living Theater expulso do país, do psicodelismo invadindo as ruas para ganhar seus contornos tropicais. Tempos de festa que causou esta rebordosa de agora, e primeiras overdoses (Janis, Jimi). Eu estava lá. Metido até o pescoço: apavorado, viajante. (ABREU, 2015, p. 9-10).

Nostálgico sem tropeçar na melancolia, embora referencie a ressaca dos tempos, coloca em cena ícones da contracultura que emergiam na efervescência de um Rio de Janeiro que se pretendia livre mas que era esmagado pela repressão. Rememora as formas alternativas de imprensa que surgiram para tentar romper as amarras da censura, normalmente formada por um grupo de intelectuais reunidos na busca de novas formas de verbalizar o que o governo queria calar. Reconstrói memórias pessoais intrinsecamente ligadas a coisas e lugares que povoam o imaginário cultural de toda uma geração que buscou romper com convenções ao tentar sobreviver nas mordidas do silêncio. A vivência do leitor que consumia todas essas formas artísticas de expressão e que, em simbiose, também as produzia. A retroalimentação cultural entre as mais diversas formas de manifestação artística que dava rosto a esse espectro.

Também pincela a lisergia como prática de vivência cultural, as artes interdisciplinares, e a política, condição que (de)limitou os processos criativos dos artistas de maneira irrevogável. Nada podia ser dito, tudo podia ser implicado. Era preciso saber ler as entrelinhas, tanto quanto saber escrevê-las. Os excessos que levaram precocemente – aos 27 anos de idade – Janis Joplin e Jimi Hendrix, ícones da contracultura. Excessos mesmos que Caio Fernando Abreu, assinando cartas sob sua *persona* de Caio F., o primo de Christiane, usava para ilustrar os seus. Ou, quando abstêmio, subscrevia-se apenas como Caio F. (o primo careta de Christiane)²⁵. A insurgência da Tropicália de Gil e Caetano, tão definitivas em sua obra. Muitas vezes citados – cantarolados – nas suas missivas, Abreu chegou mesmo a dedicar *Morangos mofados* (1982) à vida de Veloso. E, por ocasião da homenagem que o compositor recebeu do *Prêmio Shell de Música Brasileira* (1989) – e que resultou em um disco – era Abreu quem assinava a contracapa do vinil em texto escrito para comemorar o aniversário do cantor.

Não ter medo de viver, para aquela geração, não significava não se apavorar vez ou outra, sobretudo diante da maré incerta das arbitrariedades. Ele segue reafirmando que, há quase dez anos da primeira publicação, ainda não tem a medida exata de sua literatura, mesmo que esteja revisitando a mesma obra. Daí o *pro-fis-si-o-na-lis-mo* enfático em autoironia e expresso no primeiro excerto transcrito. Porque não há uma fórmula eternizada, senão a possibilidade das vivências subjetivas, as experimentações e (trans)formar-se constante, observando seus processos criativos e a consonância – ou dissonância – com o mundo em que vivia. Observa-se como sujeito e como autor, rememora os detalhes, revisita as lembranças, aclara seus resultados e os riscos das suas escolhas e edições:

Afinal, eu tinha pouco mais de vinte anos. Eu só estava tateando. Como ainda estou. E não sei se isso justifica. Tive impulsos fortes de desistir. De não enfrentar, ou publicar tudo exatamente igual à primeira edição ou, finalmente, não publicar nada. Mas fiquei pensando que – quem sabe? –, mesmo com todas as falhas e defeitos, este *Ovo* talvez sirva ainda como depoimento sobre o que se passava no fundo dos pobres corações e mentes daquele tempo. Amargo, às vezes violento, embora cheio de fé. Essa mesma que me alimenta até hoje, e que me faz ser capaz – como neste momento – de ainda

²⁵ Como já exposto no intertítulo 1.1 deste estudo, há variações das referências quanto ao parentesco e aos epítetos que se autoatribuía na fantasiosa relação com a autora alemã. As mais comuns são, todas em (ABREU, 2002): “Caio F., o primo de Cristiane” (p. 53), “Caio F., o primo intelectualizado de Christiane” (p. 61), “Caio F., o primo careta de Christiane” (p. 69), “Caio F., atualmente em fase pouco F.” (p. 85) “Caio F., the Christiane’s brother” (p. 90), todas elas na década de 1980. Na década de 1990, “Caio F., o primo Brazilian de Christiane” (p. 324).

me emocionar ouvindo os Beatles cantarem coisas como 'all you need is love, love, love'. Terminada a revisão, fica uma certeza não sei se boa ou meio suicida de que, apesar de tudo, não arredei um pé das minhas convicções básicas. (ABREU, 2015, p. 10).

Os Beatles mais uma vez permeiam o imaginário daquele que se diz um sujeito típico de sua geração ao evocar o artigo de Nirlando Beirão. O homem leitor que, como Lispector sugeria, sorvia até a última gota de cada sentimento. Não se morria desse tipo de excesso de *sentires*. Também uma ideia muito presente nas construções ficcionais de Caio Fernando Abreu, como aqui já sugerido em *Morangos mofados* (1982), essa dualidade entre enxergar as vilezas da vida, mas acreditar, mesmo assim, que as coisas podem ter jeito. Essa relação paradoxal entre enxergar o feio nas frestas do mundo, mas manter-se puro para mudar as coisas é frequentemente reiterada ao longo de sua missiva e de sua literatura, como veremos ao longo do capítulo 3 deste estudo.

No último conto, que dá nome ao livro, Abreu usa epígrafe de Clarice Lispector. E sugere ao leitor que o leia sob o caleidoscópio de *Lucy in the Sky with Diamonds*²⁶, a mais lisérgica canção – a saber pelas iniciais que compõem o nome da música – de Lennon & McCartney. Lucy, a personagem dos ingleses, vira Lúcia, a do brasileiro. Há, também, a evocação de *Imagine*²⁷, clássico de John Lennon e transformada em hino por toda uma geração que acreditava nos ideais de paz, amor, liberdade, coexistência e tolerância.

Outro elemento presente na literatura de Lispector são as galinhas. Seja no existencialista *O ovo e a galinha* (1977) ou no infantil *A vítima íntima de Laura* (1974), há uma existência paralela das aves que os seres humanos sequer supõem. Ao trazê-las para compor, também, o seu universo singular, Caio opta pelo sinônimo. Chamando o seu livro para o público infanto-juvenil de *As frangas* (1988), ele brinca com o outro símbolo do imaginário clariceano de maneira explícita. Ao saber de sua possibilidade para uma adaptação teatral, escreve, em longa carta, à diretora da peça, Thereza Falcão, em 1989.

O humor – ora leve, ora irônico – impera na missiva. Caio aproveita a possibilidade para criar em cima do que já tinha criado, já que a correspondência é uma troca de ideias entre o autor da obra e a diretora que pensa adaptá-la. Faz

²⁶ Gravada originalmente em 1967, faz parte do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

²⁷ Do *single* homônimo, foi lançada em 1975.

sugestões cômicas e traz temáticas de cunho relevante (política e ecologia) para as discussões mediadas pela arte. E deixa clara a reverência:

Ah: o livrinho todo não existiria se não fosse Clarice Lispector. De cabo a rabo, é uma homenagem a ela. Penso se, em algum momento, talvez a Ulla poderia ler *A vida íntima de Laura*. Laura é um verdadeiro mito para elas, uma espécie de Marilyn Monroe das frangas. Afinal, foi a primeira vez que foi dito em público que as galinhas também têm uma vida íntima. A propósito de Clarice: os contos dela *Uma galinha*, que é cruel e lindíssimo, está creio que em *Laços de família*, e *O ovo e a galinha* quem sabe podiam ser citados. Pela Juçara, que é meio intelectual, ou pela Ulla. Trechinhos curtos. Quem sabe a Ulla, que é uma tia, faz pequenas sessões de leitura pros outros ouvirem? [...] E acho que *Frangas* têm, também, seu lado mais sério. Que não é necessariamente chato ou pedante. Umhas mensagenzinhas ecológicas, ideológicas, para fazer a cabeça das crianças – porque não? Desde que sem didatismo idiota, claro. Mas é que o trabalho pode ficar tão bonito e tão mais profundo. A gente subestima muito criança. (ABREU, 2002, p. 167-170).

As frangas (1988), como exposta por Caio Fernando Abreu em sua epístola, além de uma homenagem a Clarice, é o universo por ela emprestado. Habitado, porém, das ideias de Abreu. Suas referências culturais, ideologia política, pautas ambientais, experiências místicas com o Santo Daime, linguagem *queer*, humor afiado e intertextualidade.

Aqui percebemos um eu-leitor que, influenciado por um escritor anterior a si, cria sua própria obra, além de expor uma leve crítica impressionista, não centrada em parâmetros teóricos valorativos das obras, senão em sua própria opinião acerca da literatura do outro. Também deixa clara uma posição que assumiu enquanto escritor, e que veremos no capítulo 3. A literatura assumiu, ao longo de toda a sua história, funções. Mas a primeira delas é existir por si. Por muito tempo usada como propagação ideológica, a fala de Caio Fernando Abreu ecoa a possibilidade da arte como um convite à reflexão, guardando espaço e respeitando a inteligência sensível das crianças, naquele momento, o seu público leitor.

Cinco anos depois da missiva a Falcão, em 1995, a maré de muitas águas banhara esse eu-leitor. Dez eram suas publicações, sendo três premiadas com o Jabuti²⁸, das mais significativas honorárias em âmbito de Brasil, assim, nas cartas revela-se como o conjunto da sua obra se consolida no âmbito das premiações nacionais e internacionais. Consolidado por público e crítica como escritor, como

²⁸ *Triângulo das águas* (1983), foi premiado no ano seguinte. *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), foi escolhido em 1989. Por *Ovelhas negras* (1995), o prêmio foi póstumo, em 1996.

numa jornada de volta ao início, ele retoma a referência. A Lucienne Samôr, ele escreve:

Escrevo, escrevo, escrevo. Quando páro, ando de bicicleta, cuido do jardim (explodiu em girassóis, alamandas, petúnias e gladiolos, está lindo), faço *yoga* e leio a biografia de Clarice Lispector escrita por Nádia B. Gotlib, saindo pela Ática (leio as provas). Que vida, minha irmã: dá vontade de reler toda a obra dela. Mas não, porque então paro de escrever. Clarice disse tudo? Certa vez um crítico do *Le Magazine Litteraire* disse que meu texto parecia 'o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito *rock'n'roll* e tomado algumas drogas'. Fiquei lisonjeadíssimo. Ando bem, o único problema físico é o sarcoma de Kaposi. Passo mal as noites, suores, aflições, pesadelos. [...] Às vezes, sobretudo agora, verão e lua quase cheia, me surpreendo melancólico pelas noites a suspirar na sacada espanhola, com vontade de chorar. Choro quando consigo. Ou ouço Caetano cantando *Contigo en la distancia*, e choro mais. Não tenho pena de mim, mas por vezes sinto falta de amor. (ABREU, 2002, p. 326-327).

Caio Fernando Abreu viria a falecer pouco mais de um ano desde que a carta chegara à sua destinatária. A melancolia da linguagem – lenta, reflexiva, que começa com jardim ensolarado e vai ganhando aquarelas noturnas – não disfarça a urgência da escrita porque sabia que, assim, estaria inserido no mundo exercendo a função profissional que escolhera. Porque lhe era escasso o tempo, mas à obra, o eterno. A escrita, que aparece traçando paralelos em prosa de seu cotidiano e notícias corriqueiras da vida diária, vai adensando na retomada a Lispector. Ele barganha por tempo. Não tem. O leitor já fora (trans)formado escritor, e precisa atuar nessa esfera. Como leitor, ele conheceu a fundo a obra de Lispector. Sorveu as palavras. Entendeu as construções. À sua imagem, trabalhou ricamente a linguagem, inserindo silêncios, fluxos de consciência, epifanias, monólogos interiores. E, ao rememorar o texto do crítico, sente-se bem ao perceber que este apontara seu DNA literário. Não lhe era vergonha, mas alegria voltar à matriz, onde soube misturar suas próprias referências e o universo da contra-cultura que habitou.

A carta, aqui, também, como instrumento de aproximação na distância imposta pela severidade física entre amigos. O corpo enfraquecido, tanto quanto as geografias de lonjuras, impossibilitavam o encontro. Espelhando-se na canção de Veloso, próximos, ainda que longe. Refletindo, também, a sua impossibilidade de estar com qualquer pessoa pelos estigmas carregados pelo HIV, que o isolam de convívios sociais, igualmente pela debilidade física que o acometia e o preconceito. Na fala do outro, um espelho de Abreu. Juntos somente na distância. No cenário de solidão

descrito pelo remetente, Caetano Veloso, mais uma vez, e a arte lhe prestando companhia e emoldurando seus espaços, ânimos, querereres.

Ao ecoar, em sua narrativa epistolar, o ponto de vista do leitor crítico, Abreu se mostra um filho pródigo de suas heranças e genéticas literárias, teias que o enredaram no seu processo de entender a literatura. E, como leitor, soube apropriar-se delas. Absorvê-las. Enxergá-las. Mas soube, em busca de sua identidade e estilos próprios, dissociar-se. Em sua trajetória autoral, vemos um eu-leitor onipresente nas suas referências, mas nunca uma cópia, apropriação ou clone. Leu o outro para escrever a si, em processo contínuo, simbiótico e umbilical.

2.2 A experiência e atuação do eu-leitor crítico

Em seu ensaio *A crítica literária* (2016), Leyla Perrone-Moisés (2016) pontua a respeito da materialidade da crítica – para entendê-la e sabê-la como tal – que segue, em sua forma, padrões e rigores acadêmicos e textuais:

Historicamente, foi o advento dos jornais, no século XIX, que permitiu a institucionalização da crítica literária como gênero respeitado e temido. Desde então, os críticos têm realizado uma mediação suplementar entre o autor e o leitor comum. Pelo fato de seu espaço atual ser a mídia impressa ou eletrônica, o alcance e a velocidade de suas intervenções potencializam a comunicação do livro, que é lenta e privada. [...] A crítica literária contemporânea pode ser classificada em três grandes categorias: a crítica universitária, que se manifesta na forma de artigos longos, destinada a leitores especializados; a crítica jornalística praticada nos meios de comunicação imediata, impressa ou eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos; a crítica exclusivamente eletrônica dos *blogs*, que exprimem opiniões sobre as obras publicadas. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 60-61).

É por concordamos com os critérios estabelecidos por Perrone-Moisés (2016) acerca da atuação e dos espaços da crítica literária (acadêmicos, mais formais, e os mais informais, praticados nos âmbitos jornalísticos e por pessoas comuns, feitos exclusivamente de forma eletrônica, em suas respectivas redes sociais), que propomos que não vamos aqui chamar Caio Fernando Abreu – tendo as missivas como substância de análise, e não seus textos jornalísticos – de crítico literário. Optamos por adotar o termo leitor crítico, cuja gênese é aguçada pelo seu eu-leitor, o primeiro a ascender, e pelas experiências empíricas de seu eu-escritor.

Não alcunhá-lo crítico literário não significa, todavia, que não se possa ler, nas suas cartas, diversas e aguçadas observações acerca do fazer literário, bem como suas referências artísticas e comentários acerca delas. Muitas vezes atormentado por hiatos onde não conseguia escrever sua obra ficcional, Caio Fernando Abreu “resumia-se” a ler. E lia muito. Entendia que aquilo tanto era alimento para sua própria ficção, como, também, uma maneira de estar em contato com a literatura. Em suas epístolas, compartilha impressões acerca da obra do outro, sobretudo quando escrevia ao próprio autor da obra lida em questão. Era, autor, também (trans)formado pelo que consumia leitor. O criar do outro, quando em encantamento, o fazia refletir a própria obra. E tinha sobre ele essa influência porque o eu-autor desvendava os labirintos da criação, suas espirais e caminhos.

Em *Crítica e verdade* (1966), Roland Barthes reflete acerca da leitura e seus efeitos, bem como das muitas vertentes dessa relação tantas vezes inextricável, que se retroalimentam e vivem em harmonia:

Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo acto, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou. Assim gira a fala em torno do livro: ler, escrever, de um desejo para o outro caminha toda a leitura. Quantos escritores não escreveram por terem lido? Quantos críticos não leram para escrever? Aproximaram os dois bordos do livro, as duas faces do signo, para que daí saísse uma só fala. (BARTHES, 2007, p. 74).

Em Abreu, como lemos ao longo do capítulo anterior, as referências eram claras. Se não no leitor de sua ficção, unicamente, que pode não compreender as raízes de suas árvore genealógica-literária, no leitor de suas missivas, onde o destinatário as entrega nominalmente. Falar de si como escritor, em Abreu, era, também, ecoar as vozes do leitor que sempre fora.

É larga em volume a correspondência ativa de Abreu a outros escritores, porém, nem sempre ele esmerou-se em trilhar os caminhos do ficcional do outro como fez na epístola selecionada para Hilda Hilst, cuja análise será dada tão logo apresentemos a obra sobre a qual que Abreu debruçou-se na missiva. Suas observações literárias surgem ora diluídas, ora condensadas nos apontamentos usados para mergulhar na obra do outro, ora entrelaçadas a assuntos de teor corriqueiro, que encontravam nas cartas espaço fértil para a narrativa.

Pensamos, então, que Candido (2009) oferece boa perspectiva no nosso intento de traçar as linhas da figura que chamamos, aqui, leitor-crítico:

Acho igualmente valiosas as elucubrações gratuitas, de base intuitiva, que manifestam essa paixão de leitor, sem a qual não vive uma literatura. [...] É que, sendo obras literárias, não documentos biográficos, a emoção, neles, é elemento essencial apenas como ponto de partida; o ponto de chegada é a reação do leitor, e esta, tratando-se de leitor culto, só é movida pela eficácia da expressão. (CANDIDO, 2009, p. 32-36).

É bem verdade que, em Candido (2009; 2019), o que primeiro move o artista é o seu *impulso*. A forma com a qual plasma e materializa esses impulsos dá-se na linguagem, na estética e na organização que dá forma à obra. A reação do leitor a esse produto artístico dá a medida do “sucesso” – em maior ou menor grau, a depender do critério estabelecido (vendagem, reconhecimento, legibilidade etc.) – dos usos dos recursos literários empregados pelo autor. Assim, vamos ver como Caio Fernando Abreu, assinando apenas Caio, comunica seus sentires, surpresas e sustos na leitura da obra de Hilda Hilst, tendo a autora como destinatária da carta transcrita.

Fluxo-Floema (1970), dissecado por Abreu na missiva, é a primeira obra em prosa de Hilst, consagrada anteriormente pelo seu trabalho com a poesia, com a crônica e com o teatro. Composta por cinco contos – “Fluxo”, “Osmo”, “Lázaro”, “O unicórnio” e “Floema” –, a obra resguarda e imprime traços experimentais, mesclas a outros gêneros e subversões ortográfico-gramaticais. Flor, poema e fluxo: o que à primeira vista pode parecer a junção das palavra, o floema é um tipo de tecido vegetal cuja função é o transporte das substâncias orgânicas pelo caule e se dá na fotossíntese.

A semente que Hilst plantou, regou e colheu é iluminada com epígrafe de Samuel Beckett²⁹ e traz dedicatória, em cada um dos contos, a seus amigos. Por ordem: Lygia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu, Dante Casarini (à época, seu marido) e José Antonio de Almeida Prado e José Luiz Mora Fuentes. De frutos, a adaptação para o teatro (2009) e a tradução para a língua inglesa (2018).

Em carta³⁰ onde versa sobre a obra – oito páginas de longos parágrafos, quando narra sua experiência com a leitura do que viria a ser *Fluxo-Floema* (1970), e parágrafos de médio a curtos quando fala de si nas horas do dia, como que recobrando o fôlego depois da suspensão de ar enquanto adentrava na ficção da amiga e tentava transpor, em missiva, essa mesma sensação –, Abreu não era, ainda,

²⁹ A epígrafe foi retirada do romance *Molloy* (1951).

³⁰ A missiva viria a ser publicada 30 anos depois, em 8 de outubro de 1999, quase que em sua integridade, no *Caderno de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, que, na edição, homenageava Hilda Hilst.

um escritor consagrado por crítica e público dentro dos critérios apontados por Ana Gallego Cuiñas (2021), sobre os quais falaremos mais adiante.

Embora sua primeira publicação só se desse um ano depois, com *Inventário do irremediável* (1970), e ele já era um autor que buscava o próprio estilo, que se configurava como um escritor em plena (trans)formação e um leitor tão voraz quanto crítico e, portanto, consciente no observar os processos criativos, seus e dos outros. Mais do que apontar os rigores de teoria literária em embasam parte do exercício crítico como entendido por Leyla Perrone-Moisés (2016), ele tece comentários mapeando aquilo que, como escritor, lhe parece a lógica criativa de Hilda Hilst.

No primeiro parágrafo da epístola, contam-se 101 linhas. Sem quebra, espaçamento ou tempo para respirar. Eis a forma material e verbal de transpor a exasperação que sentiu diante da leitura da obra. O ritmo da escrita da carta espelhava o arrebatamento do leitor da ficção. Assim, em abril de 1969, ele escreve a Hilda Hilst:

Querida Unicórnica, acordei hoje com a mão de minha mãe me entregando a tua carta. Rasguei o envelope, frenético, não esperava tanta coisa, fiquei surpreso com o *Osmo*, que não estava planejado, decidi não ir à faculdade, ficar lendo. Afundei manhã, esqueci de tomar café, não almoçaria se a família indignada não viesse em peso saber os porquês do meu estúrdio procedimento, acabei de ler recém, duas horas da tarde, de uma enfiada só, o *Osmo*, o *Unicórnio* e o *Lázaro*. Sei que tu não gostas do Caetano Veloso, mas vais ter que desculpar a citação: tem uma música dele, *É proibido proibir*³¹, em que ele aconselha a ‘derrubar as prateleiras, as estantes, louças, livros’, e fala que toda renovação tem que partir de uma destruição total. (ABREU, 2002, p. 363).

Ao começar a carta e situá-la, de maneira prosaica, numa manhã comum de abril, ele leva sua interlocutora ao seu cenário. A cama, a mão da mãe ao entregá-lhe o envelope, a euforia em recebê-lo. Abre-o e, ao ver o conteúdo, cancela os planos da rotina: sem desjejum e faculdade, almoço por interpelação da família. Transformando manhã em tarde, horas a fundo, deixa claro êxtase, entusiasmo e emergência de leitor. Referencia Caetano Veloso no ato do criar. Destemor, ruptura e destruição para gerar o novo. Espelha a letra da canção no que lê na ficção de Hilst. Sem pausas, ele continua:

³¹ Gravada originalmente em julho 1968, faz parte do álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*, marco do movimento tropicalista. É a resposta de Veloso frente o endurecimento do regime militar, que fecharia o cerco em dezembro daquele ano, com o AI-5. Também faz alusão ao Maio de 68, em Paris, onde se lia nos muros a célebre frase "Il est interdit d'interdire!".

Você bagunça o coreto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de toda uma estrutura já histórica de mal-entendidos literários. Você ignora a ‘torre de cristal’, o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. E isso é GENIAL, muié. Comecei o *Osmo* rindo feito uma hiena, acho que nunca li nada tão engraçado em toda a minha vida, mas, você sabe, o humor em si não basta, pelo menos pra mim. Quando a coisa é pura e simplesmente humor, fica um enorme espaço vazio entre a coisa e eu: somente as risadas não enchem esse espaço. Por isso eu ria e me preocupava: meu Deus, será que ela vai conseguir? (ABREU, 2002, p. 364).

Surge, em primeiro plano, a voz do escritor, aquele que estava consciente do processo literário empreendido pela autora em seu trabalho – na opinião de Abreu – de ruptura com o que já existia. Cita procedimentos criativos formalistas e estéticos: “Linguagem, estilo, figuras, ritmos”. É categórico: “GENIAL”, em letras capitulares. Deslumbram-se, igualmente, leitor e autor. Entra a voz do primeiro para contar à sua destinatária como se sentiu nas primeiras linhas. Ria, cômico. Volta o escritor, em ato de entrelaçamento de voz, atento para o risco de que o humor é insuficiente (em sua leitura e fruição) para preencher os espaços que uma boa – novamente partindo da sua subjetividade – literatura deve ocupar. Consciente do processo criativo, perguntava-se se Hilst seria capaz de conciliar o humor ao por vir. Ele responde na mesma linha:

Aí, quando a minha preocupação com o excesso de humor estava no auge, começaram a aparecer no texto os ‘elementos perturbadores’. [...] E imediatamente o texto sai da dimensão puramente humorística para ganhar em angústia, desespero. A coisa cresce. O tom rosado do início passa para um violáceo cada vez mais denso, até explodir no negror completo, no macabro. Existem três círculos na estória, como um quadro abstrato. Assim: as gradações lentas, imperceptíveis, até aquele centro terrível. E toda a leitura se faz no mesmo sentido com que pintaste-escreveste o quadro-novela – de fora para dentro, atentando sem atentar propriamente para as imperceptíveis mudanças. (ABREU, 2002, p. 364).

O leitor responde, também, “tenso e trêmulo” ao autor que o indagara: sim, ela conseguiu. Faz uso de uma linguagem imagética para ilustrar suas sensações, o cor-de-rosa escurecendo, arroxendo-se, o crepúsculo do riso, a escuridão. Os abstratismos das telas, tons e gradações. As muitas nuances da ficção de Hilda Hilst fazem com o que o leitor não saiba, conscientemente, como chegara até ali. Fora guiado pelas cordas invisíveis manipuladas pela autora. Mas o escritor sabe de quais recursos literários ela se valeu, apercebe-se dos caminhos sem perder-se nas curvas e labirintos. Trilha-os todos. O deleite do leitor não fora subjugado pelo conhecimento

da técnica do escritor. Não. Ele reconhece e a exalta justamente porque, por ser hábil na criação, conseguiu fazer emergir toda essa gama de prazer pela leitura. Ri, inquieta-se, interroga, teme.

A experiência de si enquanto leitor também é por ele observada e descrita. Traz a correspondente ao seu cenário e, pela mão, a conduz às suas sensações intercaladas e intermitentes, que flanavam do riso ao horror. Como leitor, ele refutava o gosto pelo macabro. Como escritor, ele sabia que ali repousava a força da narrativa, seu inédito e genial. “Não podia ser de outro jeito”, inferindo que a presença do nefasto era o que garantia à obra seu *status* – para Abreu – de prodigiosa, mesmo que o sinistro não agradasse, necessariamente, o seu eu-leitor:

A chegada até o centro exige do leitor uma mudança de postura, inclusive física. Comecei esticado na cama, despreocupado, mas aos poucos fui me inteirando todo, com um pânico que nascia das pontas das unhas até ‘as pontas tripartidas dos cabelos’. Quando terminei, estava todo tenso e trêmulo, dividido em dois: um não querendo admitir o macabro da situação; outro sabendo que não podia ser de outro jeito, compreende? (ABREU, 2002, p. 364).

Certifica-se de que sua interlocutora acompanha seu percurso de leitura atrelado aos seus apontamentos de autor. “Compreende?”, pergunta, antes de partir para a próxima pauta. E aí, ao seguir dissertando sobre a prosa de Hilst, o leitor-crítico traz mais referências literárias para aferir a *Fluxo-Floema* (1970) a dimensão que lhe creditava: irmana-o a *O estrangeiro* (1942), clássico moderno de Albert Camus³², e diminui a paridade com a escrita de Samuel Beckett³³, que assinara a epígrafe. Naquela manhã que adentrara em tarde, em abril de 1969, o leitor crítico vai inserindo nomes do seu repertório literário e apresentando aquilo que entende como panorama e construção da ficção de sua destinatária. Compara linguagens e camadas narratológicas, sugere seu ponto de vista acerca da estrutura, encontra as peças e deixa o quebra-cabeças montado sobre a mesa, completo, cada pedaço em seu lugar:

Acho que existe um ponto de contato entre o *Osmo* e o *Estrangeiro* – muito mais acentuado do que entre o *Osmo* e o Beckett. Com Beckett, as semelhanças são meramente de linguagem, externas, e assim mesmo Beckett não é o dono desse tipo de prosa, você a encontra também em Salinger e em vários outros que no momento não lembro. Com o *Estrangeiro* as semelhanças são mais íntimas: assim, num e noutro, tudo aquilo que parecia, no início, dispersão, futilidade, vazio (se bem que gostosíssimo de

³² Escritor, romancista, ensaísta, dramaturgo, jornalista e filósofo franco-argelino.

³³ Dramaturgo e escritor irlandês.

ler), no final se arma bruscamente para atuar contra o personagem. As coisas que ele conta que fez e pensa de repente dão a medida de toda a sua estrutura interna. Exatamente como num quebra-cabeças – a imagem é batida e já virou lugar-comum, mas não posso fazer nada se o *Osmo* é isso mesmo: um quebra-cabeça a que uma das partes (no caso, uma das frases ou mesmo uma das palavras) tornaria incompreensível, por incompleto. [...] Toda essa satisfação para dizer que acho o *Osmo* perfeito. (ABREU, 2002, p. 364-365).

O remetente retoma, então, a evocação imagética para atestar a força que a narrativa exerceu sobre ele, tanto na fruição do leitor quanto na observação do procedimento artístico do autor. Do humor inicial à dimensão que novos níveis nessa construção literária iriam atribuir à sua percepção da obra: crescer, encaixar um a um como microorganismos interligados, elos indissociáveis na estrutura da ficção. Tudo alocado em seu devido lugar, a justaposição, a palavra exata. “Perfeito”, classifica, em palavra singela de significado imenso. Daí, para expor a ruptura com os padrões existentes e o inédito que percebeu na obra, o leitor crítico serve à sua interlocutora um catálogo de nomes – muitos impressos no cânone brasileiro – seguido de adjetivos e ponderações:

Mas um perfeito novo, até agora: não aquela perfeição fria de, por exemplo, *Crônica da casa assassinada*³⁴, ou da *Maçã no escuro*³⁵. Essa é a perfeição cronometrada, medida, sólida, inabalável. Você faz o imperfeito insólito, o perfeito difuso. Não sei mais o que te dizer. Não conheço nada de tão novo na literatura brasileira como o teu *Triângulo*. Você vê o que temos: a coisa rasa, inexpressiva e jornalística de Dalton Trevisan – limitada; a dignidade marcial de Clarice – limitada; a impenetrabilidade e o regionalismo de (que Deus o tenha) Guimarães Rosa – limitada; as tragédias familiares em que Lygia insiste e que Lúcio Cardoso já havia esgotado. E de repente você escreve um negócio (três negócios, *Unicórnio*, *Osmo* e *Lázaro*) com-ple-tamen-te descontraído. Liberto da silva. Sem barreiras morais, políticas, religiosas, sem preocupação de tempo ou espaço. A liberdade total, mas não a liberdade porra-louca que conduz, no máximo, ao vazio, mas a liberdade que diz coisas que podem-ser, podem-não-ser, que dá ao homem a noção do seu estar-solto no mundo. (ABREU, 2002, p. 365-366).

É na repetição do adjetivo “perfeito” que Abreu retoma sua leitura crítica. Se anteriormente houvera comparado estilos de linguagem a Beckett, Camus e Salinger, ele agora introduz nomes consagrados da literatura nacional, e, sobre eles, a ótica intempestiva de um jovem de 21 anos que viria a rever muitos dos adjetivos em 1969 empregados. Nos chama atenção, todavia, outros adjetivos e substantivos: “liberto” e “liberdade”. A escolha desses novos adjetivo e substantivo para refletir a escrita de

³⁴ *Crônica da casa assassinada* (1959), romance de Lúcio Cardoso, escritor brasileiro.

³⁵ *A maçã no escuro* (1961), romance de Clarice Lispector.

Hilst é bastante interessante, já que pontua tanto a construção artística da autora quanto a possibilidade de leitura de quem a consome. No texto, infere-se, nada está fechado. Aconteceu? Não aconteceu? A pergunta do leitor é guiada pelo ponto de vista que ele próprio teria sobre a obra. Nada era óbvio e as respostas nasciam da interpretação de cada leitor. Se a leitura passiva exige que o autor narre fatos consumados, a leitura ativa exige que o leitor insira-se na narrativa e leia as entrelinhas.

Esse “estar-solto” no mundo, inserindo a ideia da inquietação que muitos podem sentir diante de finais abertos e opções criativas que fogem do óbvio, de padrões e de formas já consolidadas. A nova escrita que, para ele, fugia das normas clássicas e de estéticas já consagradas pelos nomes da literatura brasileira que citou. Caio, então, reitera:

Você incomoda terrivelmente com essas três novelas. Aqueles coitados que, como eu, têm o ritmo marcial da prosa ficam de cuca completamente fundida, neurônios arrebatados, recaladíssimos, frustradíssimos, confusíssimos. É uma maldade você fazer isso. Maldade porque os que também escrevem de repente percebem que tudo que fizeram não tem sentido, porque de repente precisa derrubar todas as prateleiras íntimas e começar uma coisa nova. Uma maldade necessária, uma maldade astronáutica por assim dizer. [...] Pois as tuas novelas são isso – um mundo novo. Fascinante e frustrante. (ABREU, 2002, p. 366).

“Fascinante”, aprecia. “Frustrante”, pondera. Com esses dois adjetivos que coexistem no antagônico da órbita, Abreu encerra o primeiro parágrafo (de 101 linhas, sem quebras, relembramos) da carta. Volta à ideia inicial, referenciada em Veloso, de destruir para renovar. Reflete, retoma, exaspera-se. Integra-se e entende-se como leitor que não deixa de fruir o texto – qualidade máxima da literatura e prova da autonomia da obra (CANDIDO, 2009) ante qualquer vertente crítica – tanto quanto o escritor que conhece os mapas que levam aos caminhos e labirintos da criação, ainda que levem a lugares desconhecidos, ermos e inexplorados, como é, para ele, o caso de *Fluxo-Floema* (1970).

Pontuar o primeiro parágrafo, porém, não é finalizar a carta. É o indício de uma pausa que ele faz para respirar depois do arrebatamento que lhe trouxe o conto em questão. À reflexão de “Osmo”, uma das narrativas de *Fluxo-Floema* (1970), segue-se a leitura crítica da próxima, “Lázaro”, que seria dedicada a ele quando da publicação. E assim ele escreve à destinatária – em ritmo menos acelerado, é verdade – sua leitura:

Quanto ao *Lázaro*, é ótima a solução que arranjaste. E vê que estranho, inconscientemente, retrataste no *Lázaro* essa coisa que falei aí em cima: *Lázaro* é o pasmo diante duma coisa inesperada, isso gera a solidão mais absoluta que se possa imaginar. Das três, acho *Lázaro* a mais amarga; o *Unicórnio*, a mais desesperada; *Osmo*, a mais macabra. Qualquer uma delas, um soco. [...] Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país. Porque você não subverte, politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente – o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano. Essas três novelas são uma verdadeira reforma de base. Quem lê tem duas saídas: ou recusa, por covardia e medo de destruir todo um passado literário; ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar nesse sentido. Ficar impassível, tenho certeza que ninguém fica. (ABREU, 2002, p. 366-367).

“*Lázaro*”, a terceira narrativa de *Fluxo-Floema* (1970), como já dito, foi dedicado a ele. No excerto, acima podemos ler, nas palavras do próprio Abreu, o conto refletindo exatamente o que ele – não personagem, mas leitor – sentiu diante das “prateleiras derrubadas” da amiga autora. Ressalta, também, a solução criativa encontrada por Hilst para um possível impasse quanto à escrita. Referindo-se ao contexto histórico-social do Brasil, o remetente mostra onde se dá a subversão da destinatária: nos sentires humanos, infinitamente mais poderosos, violentos e incontidos que a covardia das forças de repressão e do que a hipocrisia velada da “moral e dos bons costumes”.

Mais uma vez, expõe a ideia de que, para ele, é preciso ler para escrever. É necessário consumir a arte do outro para fabricar a sua. Para (re)vê-la, (trans)formá-la, (des)criá-la. Na esfera do impassível, decretara, não habitaria. Depois do “soco”, o chamado à reflexão e o lugar que, como autor, decidira ocupar: “Eu fiquei frenético, pus os neurônios a funcionar e vou começar a pesquisar nesse sentido” (ABREU, 2002, p. 367). A voz do leitor vai formando ecos à do escritor, que observa a si e ao seu próprio processo criador. Como visto no intertítulo anterior, esse é um processo de cadência leitor/ fruição, leitor/ reflexão, autor/ criação:

Estive relendo coisas minhas e de outros para descobrir novamente aquilo que falamos uma vez: estou completamente cerceado dentro dessa linguagem. De tudo o que escrevi, só reconheço como uma tentativa de libertação *O ovo*³⁶, que tem muita coisa em comum com o *Osmo*. Talvez *A sereia*³⁷, mas acho que este ficou apenas no cômico, ao passo que *O ovo* transcende essas fronteiras e vai até o absurdo. As tuas novelas me causaram pruridos. Não tenho medo de derrubar tudo o que fiz e partir para

³⁶ Viria a ser publicado como *O ovo apunhalado* e integraria a terceira parte, *Gama*, da obra homônima, em 1975. Faz referências a *Lucy in the Sky with Diamonds* (1967), a mais lisérgica canção dos Beatles e traz epígrafe de Lispector.

³⁷ A menos que Caio Fernando Abreu tenha mudado o nome dessa ficção específica, ela não consta em suas publicações.

algo na mesma linha tua, penso no teu exemplo, começando a fazer coisas completamente opostas à tua poesia, que era tão ou mais digna que a minha prosa. (ABREU, 2002, p. 367).

Ao dizer-se “cerceado” pelas linguagens e estéticas em uso, reitera o adjetivo de libertação trazido pela leitura da obra de Hilst. Ao lê-la, percebera que poderia expandir os limites da própria criação, “destruir”, também ele, as suas prateleiras. A ruptura com os padrões estéticos em voga até então passou a ser possível quando percebeu o que Hilda Hilst fez, e não apenas na mudança de gênero, mas nas formas que ela encontrou para materializar suas ideias literárias e impulsos criativos. Também volta à reflexão de que “[...] o humor em si não basta” (ABREU, 2002, p. 364) e, por isso, classifica a sua própria criação como superficial. Crê que avança com *O ovo*, mas, destemido, encoraja-se a (des)(re)construir-se enquanto autor em processo simbiótico à leitura do outro.

Esse novo caminhar literário que começara a mapear consigo, em rotas e planos, encontra sua máxima expressão quando Abreu olha para dentro de si e se convence do romper. Guarda respeito pela arte do outro, entende os momentos históricos em que foram produzidas, mas convence-se de que, em sua escrita, já não são suficientes. Quer transcender, libertar-ser e não tem mais medo de dissolver o que antes era sólido:

Detesto coisas dignas, impecáveis, engomadas, lavadas com anil: aceito nos outros, levando em conta, inclusive, o tempo em que foram feitas. Mas não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca. (ABREU, 2002, p. 367).

O desafio de uma nova literatura, não apenas a sua, era grande. Não somente porque existia um revisitar-se e encontrar sua própria linguagem, mas porque essa mesma linguagem que buscava talhar poderia encontrar uma nova forma de cerceamento: para além dos padrões existentes, o momento histórico que vivia o Brasil. A carta era de 1969 e, em dezembro do ano anterior, havia sido decretado o AI-5, a forma mais dura de censura política, moral e intelectual. Como autor, Abreu encontrou, sim, a própria linguagem. E foi igualmente censurado por ela. Na sua atuação como escritor, tinha que submetê-la aos órgãos do governo se a quisesse publicada. Na sua vivência pessoal, partiu para um auto-exílio após ser preso, na década de 1970, como veremos ao longo do capítulo 3 desta tese.

Depois de expor longamente sua leitura da obra de Hilda Hilst e vê-la remexer nos seus íntimos enquanto autor, o remetente dedica bastante espaço na epístola para tratar do cotidiano, da volta a Porto Alegre³⁸, da convivência com os seus. Traz à interlocutora a sua realidade: a arenga dos irmãos, a brincadeira de boneca das irmãs. O pai que lê e não opina acerca da obra literária, mas que sorri na leitura de Norman Mailer³⁹. A mãe que estuda filosofia. A mesa posta para o jantar, a família reunida vendo novela. Ele recolhe-se à leitura, visita Maria Lídia Magliani⁴⁰ na galeria de arte em que trabalha. Ela esboça ilustrações para os contos – ainda não publicados, isso só se daria no ano seguinte – do amigo. O sereno dos dias: idas ao teatro, leituras de Fuentes⁴¹, Joyce, Lukács⁴², Beckett (a quem adjetiva, em pronome plural, “nosso amado”). E opina, ampliando seu leque de leitor e referindo-se aos livros que mandara de presente a Hilda em epístola anterior⁴³:

Tens razão quando falas na importância das coisas terem sangue: Fuentes não tem, Rawet⁴⁴ é elaborado demais, a Cançado⁴⁵ ainda não se recuperou da temporada no hospício e a Barroso⁴⁶ ainda insiste nas tias, nos solares e coisas quietas. Mas é o melhor que temos, não é trágico? (ABREU, 2002, p. 369).

Abreu e sua correspondente iam trocando impressões literárias em suas cartas, mandando de presente um ao outro livros e, depois, tecendo comentários sobre eles. Muitas vezes ácidos, é verdade, mas dentro do espectro de honestidade permitido na intimidade das cartas. E, além das leituras, compartilhavam, também, as vivências profissionais no âmbito literário. No parágrafo que faz interlúdio com a própria busca por trabalho no meio jornalístico e autoral, Abreu segue enlaçando Florbela Espanca⁴⁷

³⁸ Caio havia passado uma longa temporada na Casa do Sol, de Hilda Hilst, onde estava escondido do DOPS. A missiva trata dos seus primeiros dias de retorno a Porto Alegre. Ele rememora o tempo ao escrever o mini-prefácio de *A visita*, conto publicado em *Ovelhas negras* (1995), cuja epígrafe traz uma poesia da própria Hilst.

³⁹ Escritor e jornalista americano, ganhou o Prêmio Pulitzer duas vezes (1968 e 1979). É considerado um dos fundadores do *Novo Jornalismo*, gênero que entrelaça a prática do texto jornalístico ao literário.

⁴⁰ Pelas ganas do destino, foi de Magliani a ilustração da capa de *Inventário do irremediável* (1970), primeira obra publicada de Abreu

⁴¹ Diplomata e escritor mexicano.

⁴² Filósofo, crítico literário e historiador húngaro.

⁴³ (ABREU, 2002, p. 359).

⁴⁴ Samuel Rawet, dramaturgo, ensaísta, contista e engenheiro brasileiro.

⁴⁵ Maura Lopes Cançado, escritora.

⁴⁶ Maria Alice Barroso, escritora.

⁴⁷ Poetisa portuguesa.

e misticismo para apoiar Hilst nos entraves – não expostos, mas sugeridos, na missiva – com editores e demais percalços de publicação.

Quando se encaminha para encerrar sua carta, depois de notícias salpicadas e subjetivas sobre suas geografias, ele insere a amiga nos seus planos:

Estou tentando conseguir um emprego num jornal. Como não quero aprisionamentos de horários, acho que vou ficar como colaborador, recebendo em free-lancer. Existem três suplementos literários aqui e, se eu conseguir qualquer coisa, prometo: farei uma série de artigos sobre o *Triângulo*. O teu livro de poesia vendeu MESMO. Magliani já havia difundido teu nome entre os coleguinhas. [...] Mesmo assim, continuo de *public-relations* teu. A semana passada dei o teu livro para um amigo meu, Luiz Alcione, um cara muito bom, poeta. Às vezes ele publica crítica literária muito boa, é um dos que eu posso mostrar o *Triângulo*. (ABREU, 2002, p. 370).

O que é interessante ser lido no excerto acima transcrito é como a prática jornalística estivera, desde muito cedo – Caio tinha apenas 21 anos à época, e estudava Letras – imbricada na sua vivência autoral. Mas, questão que o incomodaria ao longo de toda a vida, guerreava pelo tempo com sua necessidade de autoria ficcional. Assim, era preciso achar um meio termo em que pudesse contar com a renda fixa dos veículos de comunicação e pudesse encontrar horas para debruçar-se sobre suas criações. Também nos dá a dimensão do circular de informações acerca de literatura numa época em que a censura prévia já estava decretada: suplementos, mídias alternativas, a troca entre artistas, que divulgavam as obras uns dos outros. Abreu refere como *Triângulo* o que viria a ser *Fluxo-Floema* (1970), porque tinha lido apenas três dos cinco contos que viriam a compor a obra.

No último parágrafo da carta, antes de subscrever-se, traz a destinatária novamente para o cenário prosaico que habita: calor das cinco horas da tarde numa carta que começara a ser escrita de manhã, perspectiva de chuva, crianças assistem televisão na sala como que despreocupadas, alheias e esquecidas das densidades outrora descritas a Hilst, o irmão mais velho estuda economia. E ele, o remetente? Ele fala da constância da saudade e da vontade de findar distâncias.

Enleios e narrativas parecidas surgem pouco mais de 13 anos depois, quando escreve a Charles Kiefer, em 1982, numa primavera paulistana:

Recebi seu livro na sexta-feira. Chovia sem parar. Aí, talvez motivado principalmente pelo título, comecei a ler e não parei mais. Terminei na mesma noite. Agora já é terça, a chuva continua e o rádio vai dando os resultados das eleições (estou com vergonha dessa vitória do PDS aí), e deu vontade

de conversar um pouco com você. Gosto do seu livro. Talvez principalmente (veja que imodéstia) porque ele me lembra um pouco o meu primeiro romance, *Limite branco*, que também conta a história de um adolescente, mudando do interior do Rio Grande do Sul para Porto Alegre. Tem, então, um tom parecido – embora você seja bem mais direto. Gosto desse jeito de ser direto, da falta de afetação, da simplicidade. E penso então que você vai longe. Não me pergunte o que quero dizer com ir-longo. No mínimo, talvez, escrever outros livros? Pode ser. (ABREU, 2002, p. 39).

Como na missiva a Hilst, aparecem caracterizados tempo, espaço e ressalvas políticas. Então, o consagrado escritor de *Morangos mofados* (1982) comenta sua leitura entremeada à fala autoral. Espelhando o objeto livro – aqui se referia ao romance de Kiefer, *Caminhando na chuva* (1982) – ao ambiente e deixando explícito seu mergulho na obra, ele convida seu destinatário a uma “conversa”. Escolha interessante de verbo para a forma que assumiria: escrita.

E então, novamente, o leitor vai emergindo no escritor. Agora não na observação atenta dos processos criativos, mas na intertextualidade que percebe com a própria obra. Em primeiro lugar, destaca o enredo que leva o deslocamento do personagem. Depois, pondera acerca da linguagem, suas semelhanças e distinções. Elogia a escolha de Kiefer nos usos discursivos. E usa o hífen para ressaltar clichês, expressões idiomáticas e significados de senso comum.

Antes de seguirmos com a análise da carta, entretanto, gostaríamos de apresentar *Limite branco* (1971), o primeiro romance, escrito por Abreu aos 19 anos e publicado aos 23. Sua segunda publicação trazia aquilo que seria um hábito do autor nas futuras: dedicatórias e epígrafes. A primeira, a Magliani – a amiga que esboçava ilustrações para seus contos ainda não publicados enquanto passavam as tardes conversando na galeria de arte em que ela trabalhava – e a João Gilberto Noll, escritor que viria a ser agraciado com seis Prêmios Jabuti. A segunda, traz poesia de Hilda Hilst⁴⁸, a confidente com quem trocava longas cartas onde ponderavam sobre literaturas e misticismos, que o acolheu na fuga do DOPS e lhe encorajou, por meio de sua obra, a “derrubar as prateleiras” de si mesmo.

Ao revisitar sua obra 21 anos depois de lançá-la, em 1992, o autor faz uma apresentação e a chama *Um quarto de século* (1992). Nela, relembra seu processo de escrita de “[...] dois ou três meses de trabalho diário, à tarde e à noite, numa pensão

⁴⁸ “Este é um tempo de silêncio. Tocam-se apenas. E no gesto te empobrecem de afeto. No gesto te consomem. Tocaram-te, nas tardes, assim como tocaste, adolescente, a superfície parada de umas águas? Tens ainda nas mãos a pequena raiz, a fibra delicada que a si se construía em solidão?”, em *Odes maiores ao pai - I* (1963-1966).

da rua General Vitorino, centro de Porto Alegre” (ABREU, 2014, p. 15), e sua rotina de aulas pela manhã. Na faculdade, conta, conheceu seus primeiros dois grandes amigos, aqueles a quem dedicou o romance. Emenda: “A eles – que acreditaram em seus sonhos, e por isso me fortalecem – o livro continua dedicado” (ABREU, 2014, p. 15). Mostrando, mais uma vez, que a coragem dos processos artísticos de quem o cerca também impulsiona a sua.

Confidencia ao leitor que o romance – publicado por recomendação de Carmen da Silva – teria outro nome, não fosse pela interferência de Hilda Hilst “[...] a quem devo ainda a bela epígrafe e tantas coisas mais” (ABREU, 2024, p. 15). Comenta o enredo: o adolescente que transitava num Brasil sufocado pelos horrores do AI-5, antes da chegada da psicodelia e da força da contracultura encabeçada pelo movimento *hippie* proporem novas formas de se comportar. A escrita de Abreu direcionada ao leitor fica completamente oralizada, parecendo, de fato, contar-lhes – não em palavras, mas fonemas –, a história da reedição:

Relendo-o – e foi, juro, quase insuportável reler/rever estes últimos 25 anos –, fiquei chocado com a sua, por assim dizer, inocência. E digo ‘por-assim-dizer’ porque essa *inocência* do personagem Maurício (e do Caio que o criou) tem muito de falso pudor, de medo, de moralismo, preconceito, arrogância, egoísmo, coisas assim. [...] O que me fez aceitar a tarefa de revisar (frequentemente reescrever) sua linguagem foram basicamente duas coisas. Gosto de sua estrutura. [...] Tenho também certo carinho pelos capítulos que falam sobre a infância [...] e por outros onde se faz vagamente presente a Porto Alegre daquele tempo, com seus bondes, plátanos e a antiga Ponta do Gasômetro. [...] É também um livro imaturo. [...] O livro acaba quando a realidade bate à porta. Confrontado com uma transformação radical, perdidas as seguranças, Maurício não tem outra alternativa a não ser encarar aquela ameaçadora senhora da qual andou fugindo tanto – a Vida. [...] Revisar este livro [...] deixou em mim a sensação não exatamente dolorosa, mas sem dúvida dura, de que Carlos Drummond de Andrade tinha absoluta razão quando escreveu em ‘Os ombros suportam o mundo’⁴⁹: ‘Chegou um tempo em que a vida é uma é uma ordem. A vida apenas, sem mistificação’.

(ABREU, 2014, p. 15-17).

A fala de Abreu para apresentar a obra ao público – 25 anos depois de escrita, e 21 anos depois de publicada – traz índices muito interessantes que se repetem ciclicamente em suas missivas e que, ainda que escritos 10 anos depois da carta a Kiefer, permanecem. Em primeiro, chama a atenção, mais uma vez, o uso do hífen anunciando o que não precisa de explicação, senão trazendo a força oral da expressão popular. Depois, porque remete à questão da linguagem: em carta, elogia

⁴⁹ Em *Sentimento do mundo* (1940).

e enaltece a de Kiefer, ao passo que, na apresentação, confia ao leitor que, não apenas revisou, mas reescreveu parte da sua. Diz o que gosta na estrutura, sobretudo na organização dos capítulos. E aqui, abrimos um parêntese: três deles remetem à epígrafe. O primeiro se chama *Tempo de silêncio*. O segundo, *A pequena raiz*. O último, onde se dá a resolução do conflito, a volta ao primeiro, igualmente chamado *Tempo de silêncio*. Caminhando para o fim da apresentação, Abreu reflete a condição do personagem ante o enfrentamento da vida. Para ele, Vida, cujo hábito de manter maiúsculas na grafia de substantivos que “respeita” permeia muitas das suas cartas e tem origem, provavelmente, em Clarice Lispector, quando esta faz uso do mesmo recurso em *Água viva* (1973), obra na qual Abreu viria a tirar a última epígrafe de seu último romance, *Onde andará Dulce Veiga?* (1990). Mais uma vez, o retorno à suas referências. Agora é Drummond que fala sobre a vida, novamente em minúsculas, porque transcreve. E a necessidade de crescer para sobreviver a ela própria e a todas as circunstâncias.

Retomando a análise da carta, o remetente convida o destinatário a pensar com ele o que pode significar “vencer” na carreira de escritor, sobretudo num Brasil que pouco lê. Publicar livros como o ganho imediato é a possibilidade expressa. As outras, ocultas. Há uma quebra de parágrafos, mas a deliberação continua, e talvez alguma insinuação de réplica para a própria pergunta:

É que essa nossa ‘profissão’ (aspas intencionais & irônicas) de escritor na verdade não tem muitas vantagens objetivas. Até hoje, cinco livros publicados, 34 anos, me debato todos os dias para sobreviver e para não desistir. Nélida Piñon costuma dizer que, de alguma forma, todos os dias alguém bate à nossa porta e nos convida a desistir. Não desistimos de teima quem sabe até meio burra. (ABREU, 2002, p. 39).

Ele mesmo aclara a ironia intencional de sua grafia. A profissão de escritor, de servir à literatura, aquela que ele chama de *deusa-cadela*⁵⁰, não era de colheita de frutos necessariamente objetivos. Às vezes eram, até, mofados. Mas ele houvera instituído há muito esse compromisso, teimoso, é verdade, em acreditar. Achava, como passou a reiterar muitas vezes depois, que era a sua forma de atuação no mundo. E, por isso, insiste, e volta à obra de Kiefer, talvez, até, numa tentativa de apoiar a caminhada igualmente teimosa de seu destinatário:

⁵⁰ (ABREU, 2002, p. 515).

Mas gosto do seu *Caminhando na chuva* (incluindo a capa – linda! – e a apresentação inteligentíssima do Deonísio da Silva⁵¹) e gosto também de saber que você existe. Não deixe o Túlio ser devorado por Porto Alegre. Sabe que, terminando de ler você, fiquei com pena que o livro fosse tão curto e me deu uma curiosidade enorme de saber o que teria acontecido com Túlio em Porto Alegre. Daí me passou pela cabeça que você podia continuar a história, num outro livro, com a mesma personagem. Mas aí já é a minha cabeça se metendo sem ser chamada na sua invenção. Seja como for, gostaria de saber do resultado, em termos de ficção, da sua mudança pra Portinho. É isto. Eu aqui tenho ido um pouco aos trancos. As vezes duvidando um pouco do acerto das opções que foram sendo feitas nos últimos anos, quando me dou por conta nesta cidade quase sempre árida, sem nenhum amor, sem paz. Um ceticismo, umas durezas que eu não tinha antes. Deixa pra lá. (ABREU, 2002, p. 39-40).

Numa das raras vezes em que Caio Fernando Abreu elogia o trabalho da crítica literária ao longo das missivas, a classifica “inteligentíssima”. Esse contraste fica claro quando quando se lança um olhar atento sobre sua correspondência e, mais ainda, naquelas em que comenta o exercício crítico profissional, como nas esferas de Perrone-Moisés (2016). No intertítulo 2.3 desta tese, entraremos nesse aspecto quando ele lê a crítica feita – positiva, inclusive – a *Triângulo das águas* (1983), em carta a Jacqueline Cantore, de 1983. Por ora, propomos a leitura de um outro excerto de epístola a Maria Lídia Magliani, em 1991, onde Abreu ganha de Chico Buarque o mesmo apoio de companheirismo e coleguismo que oferece a Kiefer:

A propósito: Chico pediu a Luiz Schwarcz⁵² que me ligasse, dizendo que ele – Chico – estava desolado com o que Okky de Souza⁵³ escreveu na *Veja* sobre ele, Rubem Fonseca⁵⁴, Jorge Amado⁵⁵, Ignácio de Loyola⁵⁶ e eu. Como há anos não leio a *Veja* – náusea profunda –, não sabia do que se tratava. O tal Okky, elogiando o livro de Chico, disse que nós outros éramos péssimos. Mas eu só tô aqui tentando cumprir meu karma da melhor maneira possível, pensei. E me deu uma daquelas crises de náusea. Viver em São Paulo é como viver em Dallas. (ABREU, 2002, p. 225).

Também condensada no pequeno excerto, uma lista de nomes pertencentes ao cânone nacional que estavam sendo (mal, na opinião de Abreu) criticados na mídia.

⁵¹ Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), é professor, crítico, escritor (contos, romances, ensaios) e roteirista.

⁵² Editor, escritor e fundador da *Companhia das Letras*.

⁵³ Jornalista brasileiro.

⁵⁴ Escritor brasileiro (romances, ensaios, contos). Tinha publicado *Agosto* (1990) pouco antes da carta de Caio a Magliani. A crítica é provavelmente sobre essa obra.

⁵⁵ É um dos escritores brasileiros mais traduzidos de todos os tempos. A publicação que mais se aproxima da data da missiva e que justificaria a crítica no período foi *Navegação de cabotagem* (1992), um livro de memórias.

⁵⁶ Ignácio de Loyola Brandão. Não havia lançado nada perto da data da missiva, mas *Zero* (1975) estava sendo adaptado para o teatro (a montagem seria encenada em 1992).

Tece comentários ao meio jornalístico, no qual era também atuante. Volta à função mística do karma – adorar à *deusa-cadela* e, nesse processo de devoção, sobreviver àqueles que "atravancam meu caminho"⁵⁷ (seria um Caio-passarinho como fora Quintana?) – e sua relação com São Paulo, coisa que reitera na carta a Kiefer.

Voltemos a ela, que resguarda traços simétricos com a literatura e a vivência de Abreu em si. "Devorado" é o verbo de escolha do remetente para falar da relação do personagem com a cidade, Túlio e Porto Alegre, tal qual a de Caio com São Paulo (dita, inclusive, a Magliani, em 1991). O leitor fica com vontade de saber o que teria acontecido. O autor sugere que Kiefer o escreva, que continue seu enredo, as aventuras de seu personagem. Essa mesma curiosidade subjetiva e autoral seria reproduzida na apresentação que escreveu à reedição de *Triângulo das águas* (1983), como veremos adiante. Não sabe o que teria acontecido a Pérsio, um dos personagens de uma das novelas da obra no espaço de oito anos entre o lançamento e uma nova edição. Pergunta-se se seu personagem teria sobrevivido aos próprios exageros e desvarios no Brasil de 1991, fantasiado de miséria, fome e epidemias. Assim, tendo a urbe como elemento comum, há o reflexo de Pérsio, Túlio, Maurício – o protagonista de *Limite branco* (1971) também morava em Porto Alegre, e as semelhanças entre seu romance e o de Kiefer foi um dos motores da carta – e ele próprio, em suas relações tortuosas com a cidade.

Se estar em São Paulo era importante – ele sabia – para sua vida profissional, exigia muito de sua pessoal. Por isso, até pergunta ao destinatário o impacto da vida na capital gaúcha em sua obra. Se antes pediu para que não deixasse que a vida, assumindo contornos vis, devorasse Túlio, ele agora se referia a ela no diminutivo (não se sabe se irônica ou carinhosamente, posto que sua opinião variava de tempos em tempos, como lido ao longo dos anos na correspondência). E a opção pelo lado profissional, no caso, por São Paulo, começa a moldar sua figura pessoal. Endurece, fecha-se, duvida. Encaminha a carta para seu final e se coloca à disposição para que conversem, qualquer dia, casualmente.

A missiva anteriormente transposta faz uma interessante intersecção a uma outra que se segue, menos de um ano depois, ao mesmo destinatário. As observações

⁵⁷ Escrita no contexto da ditadura militar brasileira, os quatro versos dizem: "Todos esses que aí estão atravancando meu caminho, eles passarão...Eu passarinho!". *Poeminho do Contra*, publicado em *Prosa & Verso* (1978).

que houvera feito à obra de Kiefer, em carta, ganhariam formas de crítica em periódico (Perrone-Moisés, 2016):

Tua carta foi tão bonita, e eu não respondi logo. Perdoe: é que eu tinha escrito essa resenha pra *IstoÉ* (há MESES) e estava esperando que saísse. Saiu agora, com alguns cortes por falta de espaço, aquelas coisas de imprensa – mas fiquei contente, e espero que você tenha gostado. Já havia saído, no *Jornal da Tarde*, uma crítica muito elogiosa ao teu livro, escrita pela Marisa Lajolo⁵⁸, imagino que você tenha visto. Fiquei meio puto, porque queria ter tido a honra de ter sido o primeiro a falar no seu trabalho aqui nestas poluídas bandas. O Geraldo⁵⁹ da *IstoÉ* marcou, o *JT* se adiantou, mas tudo bem. Eu tô meio agitado, aqui, de mudança para o Rio de Janeiro. Faz tempo tenho problemas com Sampa – barulhenta, pouco saudável, solitária, amarga. Agora decidi. Não dá mais. [...] Já fiz 10 mil fantasias literárias, claro. Não sei se fico lá nem o que vai acontecer. É esquisito, mas sempre orientei minha vida nesse sentido – o de não ter laços, o da independência, de poder cair fora na hora que quisesse –, e agora que ficou tão nítido, aos 34 anos, que realmente consegui isso, fico meio.., desamparado, acho que a palavra é essa. Devia ter inventado outra coisa? Teria sido possível? E que outra coisa seria? Não sei. Estou ouvindo Milton Nascimento que neste momento exato acabou de me dar a resposta: ‘Se quieres ser feliz como me dices/ no analices, ah no, no analices⁶⁰...’ (ABREU, 2002, p. 41-42).

Dispensando o artigo e começando com o pronome, dá ênfase ao tempo. A atuação nos meios jornalísticos lhe dava, também, a noção exata de um dos desafios da profissão: encaixar o texto, materialmente falando, no espaço possível do jornal. Houve cortes pela diagramação. Atuante no meio jornalístico e ciente do que se publicava, informa ao destinatário de outras resenhas igualmente laudativas à obra. A referência sutil (?) à geografia: a São Paulo poluída que tanto lhe doía e incomodava, e fia suas queixas “pouco saudável, solitária, amarga”. No limite, parte, então, para notícias de si: vê-se que a vida subjetiva cobrou a Caio uma mudança da profissional. Está de mudança para as promessas de sol cariocas e, no cenário de cada uma delas, fantasiou 10 mil enredos.

As novas linhas que tratam do etéreo traçadas por Abreu demonstram um escritor consciente de que o estilo de vida que escolheu lhe fazia transitar em corda bamba. Confessa sempre ter se sentido atraído pela liberdade do ir e vir imediato e, agora, ao ver-se sem laços, sente a solidão germinada. Sempre quis, mas agora já não sabe se o resultado da colheita lhe agrada. Era possível um destino diverso?

⁵⁸ Escritora, professora, crítica literária, ensaísta e Pesquisadora Emérita do CNPq, já trabalhou na curadoria do Prêmio Jabuti.

⁵⁹ Geraldo Galvão Ferraz, crítico de artes (literatura e cinema), jornalista e tradutor, era filho de Pagu com o também jornalista Geraldo Ferraz.

⁶⁰ De autoria de Cláudio Cartier e Paulo Cesar Freital, foi lançada no álbum *Ânima* (1982).

Teria, dessa forma, para usar o vocábulo que lhe era caro, cumprido o seu karma? E se fosse de outro jeito, que fio teria tecido? Não sabe. Ao cantarolar Milton Nascimento, interrompe o divagar existencial com a abstração: na primeira missiva, resigna-se e suspira “deixa pra lá” (ABREU, 2002, p. 40). Agora, usa a forma poética para propor a mesma mensagem, “não analise”. E o faz com afinção, porque, ao seguir olhando para si enquanto escritor, confessa:

[...] Andei escrevendo bastante. De repente, acho que está saindo um livro novo. Sabe que tenho MEDO de escrever? Evito sempre que posso. Dá uma grande exaustão, depois. Uma exaustão agradável, mas a cabeça fica excitada demais, é qualquer coisa muito próxima da loucura. Mas nos últimos tempos não tenho conseguido evitar. Vai saindo. É meio assustador. Passei os últimos meses envolvido com uma pequena novela, *O marinheiro*⁶¹, tão desesperadamente solitária e tão alucinadamente onírica que eu tinha medo de não voltar cada vez que mergulhava nela. Acho que está pronta. Peguei pânico de máquina e, há poucos dias, voltei. E você, como vai? Detesto perguntar ‘tem escrito?’. Soa sempre como cobrança, e quem faz esse tipo de cobrança geralmente não sabe que a cabeça de um escritor é louca demais para que se possa responder ‘sim’ ou ‘não’. Mesmo que não se esteja escrevendo realmente, a gente sempre está escrevendo por dentro. Mas eu tenho, anyway, vontade de ler outras coisas suas. Imagino que depois do *Caminhando na chuva* deve vir muito mais. (ABREU, 2002, p. 42).

Medo em capsulares porque o processo de escrita o levava a lugares recônditos de sua mente e impunha ao corpo o padecer físico. Essa é uma queixa reiterada ao longo dos anos, mas Abreu discorre sobre ela com mais afinco quando trata, em missivas que serão em breve transcritas, sobre a criação de *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), seu último romance e mais extensa, em termos de número de páginas, obra. Acha que está pronta, não sabe, como de outras vezes, vai deixá-la descansando nas gavetas por um tempo. Até, já não mais úmido do mergulho, conseguir enxergá-la objetivamente. E sem medo, talvez. Ao falar de si, fala do outro: não faz a pergunta porque já se sentiu vítima de uma certa cobrança implícita na indagação. A materialidade da escrita é o que os outros enxergam, mas, por dentro, escritores são, o tempo inteiro, palavras. Entretanto, encoraja, quer ler o destinatário nas suas materialidades ficcionais.

Encaminhando-se para o fim da epístola, repete ideias da primeira. Embala o vocábulo com elementos que seguem comum a ambos e constâncias que chamam a atenção:

⁶¹ Viria a compor a tríade de *Triângulo das águas* (1983).

Gosto muito de cartas (tanto quanto detesto telefone) e, se você gostar também, a gente pode quem sabe trocar coisas. [...] Parando agora um pouco, me deu uma saudade grande de Porto Alegre que fica linda em abril, maio. Os plátanos da Redenção já começaram a amarelar e a perder as folhas? Acho que não, é muito cedo. Outro dia descobri três plátanos aqui, em Higienópolis, devem ser os únicos da cidade. É meio inconcebível uma cidade sem plátanos. Tenho uma vontade besta de voltar, às vezes. Mas é uma vontade semelhante à de não ter crescido. (ABREU, 2002, p. 42-43).

Como na primeira, mostra-se aberto ao diálogo pela palavra escrita, enviada e remetida. E, também como nela, a habitação de cidades como elemento da narrativa epistolar. Não referindo-se, somente, aos desgostos com São Paulo ou à decisão prática da mudança para o Rio de Janeiro. De novo, a Porto Alegre de ambos inserida no texto, na remessa da nostalgia de um e do presente do outro. A imagem dos plátanos que permeia o imaginário de Caio Fernando Abreu nunca esvaiu-se. É dessa cena que gosta, ainda, quando relê, revisa e reescreve *Limite branco* (1971) em 1992, em cuja apresentação da reedição fez-se brutalmente honesto consigo e com o romance. De tudo que quis destruir e reestruturar na obra (ABREU, 2014, p. 15), Porto Alegre com seus plátanos se manteve de pé, enraizada e firme. E com a referência, ele volta a ser Maurício: só cresce na demanda da Vida (em maiúscula), e o crescer é o movimento natural, impossível retroceder. Não pode voltar, a Vida de adulto pressupõe sua estada nos eixos profissionais em que atua.

Pontua, por fim, a carta. O jeito de subscrever-se, entretanto, nos mostra a diferença de relação estabelecida entre a primeira epístola e esta. Em uma, que alcançou o remetente via editora, assina Caio Fernando Abreu. A outra, endereçada diretamente ao remetente, diz-se, simplesmente, Caio. A primeira estabelece uma troca entre escritores, tergiversando sobre literatura e processos de leitura, impressões acerca da obra e camaradagem profissional. A segunda, ainda que mantenha os temas da primeira, entrelaça-se a abstrações do eu, epifanias, reflexões subjetivas.

A correspondência com Kiefer na década de 1980 faz-se especialmente interessante porque, seguida desta, há nova intersecção. Uma tríade enovelada por fios condutores, resguardando, em todas, elementos comuns, vivências subjetivas, experiências profissionais, existencialismos. Pouco mais de um mês⁶² depois, em carta que veremos transcrita adiante, ele conduz Kiefer à iminente publicação da obra sobre a qual discorreu na missiva anterior. O medo de escrever – queixa constante

⁶² (ABREU, 2002, p. 52).

em muitas missivas – superado, dava seus frutos. Se em abril de 1983 tinha uma novela pronta embora estivesse “[...] escrevendo bastante” (ABREU, 2002, p.42), agora a obra estava terminada e na iminência de ser lançada. *Triângulo das águas* (1983), do escritor que estava sempre “[...] escrevendo por dentro” (ABREU, 2002, p. 42) ganhava forma material e, em breve, o primeiro Prêmio Jabuti de Caio Fernando Abreu.

Assim, como vimos, entre tomar fôlego e esquecer-se que precisa de ar, em suas narrativas epistolares, Abreu desenvolve a mesma sensação de entusiasmo aos seus destinatários, ao escrever cartas ora em parágrafos imensos ora entrelaçados aos mais prosaicos apontamentos, cujos pensamentos, ininterruptos, vão da ficção – de si, do outro – à missiva. Transcrição de um no outro, como palimpsestos.

Fugindo à rigidez da forma teórica, dispensando o diálogo com pensadores e filosofias acadêmicas e ignorando a materialidade da crítica literária como pensada por Perrone-Moisés (2016), seus comentários encontram nas cartas veículos que fazem valer suas ideias, dão vazão ao perceber e abrigam o seu concluir. Suas observações deixam transparecer um leitor atento aos usos dos recursos literários por sê-lo, também, autor. É capaz de enredar-se e, ao mesmo tempo, encontrar saídas dos labirintos por conhecer os muitos caminhos que levam à criação.

Nas cartas, desatrelado dos compromissos com o espaço calculado dos períodos (jornais, revistas, suplementos etc.) ou com os padrões teóricos da crítica acadêmica, Abreu – leitor e escritor, em múltiplos de um – encontra o lugar ideal para relatar as suas impressões subjetivas acerca de usos e empregos estéticos no processo criativo do outro, que também o (trans)forma. E, como de costume, entrelaça suas impressões com os personagens do mundo empírico ao seu redor: a mãe que entrega a carta numa manhã de abril, a comida esfriando no prato, os pequenos fatos que nascem no dia e a realidade das horas quando ele está imerso em fantasia. Tudo, em suas missivas, ganha pinceladas de cores, torna-se personagem, ambienta lugares, ressaltava sentires.

O mundo empírico – ainda que em diálogo suspenso no momento-já da leitura – apela para que volte, que cumpra prazos, que engula a comida esquecida no prato, que verbalize para fora o que é verborragia por dentro. O cigarro ardendo inerte no cinzeiro é prova da atenção que encontra inabilidade na difusão e volta-se a um só ponto: o instante ímpar da leitura. Dele, lembra-se quando retoma o fôlego, quebra um parágrafo, notifica qualquer coisa que lhe seja menor.

A arte de escrever cartas não escapa ao seu fazer-literário: há preâmbulos, cenários, personagens, fluxos, citações, cantorias. E o espaço relativo ao diálogo que se insinua no ir e vir das epístolas. A reflexão que parte dele existe e está viva, por si, mas se expande e enriquece no complemento do interlocutor, na possibilidade do engajamento, no espaço destinado ao verbo de remetente e destinatário.

2.3 A trajetória do eu-escritor

Na epígrafe que abre este capítulo, lemos um remetente que, em 1979, havia terminado aquele que viria a ser o seu maior sucesso de crítica e público, *Morangos mofados*, publicado em 1982. Na carta ao amigo José Márcio Penido, ele reitera, sobretudo, seu compromisso com a literatura. Conhecedor das dificuldades do caminho, refere-se a ela como *deusa cadela*. Mas, otimista, acredita, também, que as coisas podem dar certo. Como na canção de Gilberto Gil, *tudo vai dar pé*. No caso de Abreu, confirmando a previsão da canção, veio a dar pouco mais de dois anos depois.

Antes de ser um escritor já consolidado por crítica e público, efeito que tornasse latente depois da publicação de *Morangos mofados* (1982), expusemos, em Caio Fernando Abreu, como ele percebia e sentia a obra do outro como leitor e leitor crítico e no quanto essas construções, também, o (trans)formavam autor.

Seu jeito de ler e suas vivências intelectuais no contato com outras artes contornando seu vulto de escritor. Das primeiras influências, sobretudo em Clarice Lispector, ao encontrar do próprio estilo, ele deixou, nas cartas, suas impressões acerca da própria trajetória, desde as inseguranças comuns a um jovem que inicia cedo sua trajetória à sua convicção quanto ao ofício da escrita, entremeadas nas dificuldades e glórias que margeiam os caminhos.

As primeiras missivas organizadas por Italo Moriconi datam de 1965 e dão um salto para 1969, onde lemos um Caio que começa a experimentar amizades com nomes consagrados no meio literário⁶³, com destaque para Hilda Hilst, Maria Helena Cardoso, Clarice Lispector, Nélida Piñon, Reynaldo Jardim, Maria Alice Barroso, Walmir Ayala, Rose Chacel e Carmem da Silva. Mais tarde chegariam Lygia Fagundes Telles – a quem chamou de Fada Madrinha na dedicatória de *Ovelhas negras* (1995), e cujo texto ilustrou o prefácio de *O ovo apunhalado* (1975), em sua primeira edição –

⁶³ (ABREU, 2002, p. 374).

e Ana Cristina César, de quem Caio tanto chorou o suicídio em 1983, acompanhou de perto suas crises⁶⁴ e a ela dedicou *Dodecaedro*, a primeira novela que integra *Triângulo das águas* (1983), que viria a ganhar o Prêmio Jabuti do ano seguinte.

Sua maior produção cultural, enquanto autor e excetuando-se as publicações no jornalismo, se deu entre as décadas de 1970 e 1980⁶⁵, sendo quatro publicações nos anos 1970 – *Inventário do Ir-remediável* (1970), *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977) –, e cinco na década seguinte: *Morangos mofados* (1982), *Triângulo das águas* (1983), *As Frangas* (1988), *Mel & Girassóis* (1988) e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). Seu segundo romance, traduzido e adaptado para o cinema em 2008, *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), veio na década seguinte, assim como *Ovelhas negras* (1995) – obra que possibilitou que Abreu revisitasse a sua obra em parte inédita – e o póstumo *Pequenas epifanias* (1996), organizado pelo amigo Gil Veloso.

Nas cartas escritas entre 1980 e 1990, é possível ler um Abreu no ápice da sua maturidade intelectual, apoderado não só do que vinha chamando de *sua* literatura, mas também da sua responsabilidade – e sensibilidade – enquanto autor diante do(s) mundo(s) em que vivia, como veremos no capítulo 3 deste trabalho.

Começamos a ler esse esmero com sua particularidade de criar e detalhar nas epístolas, a partir de *Morangos mofados* (1982), em carta já transcrita (no intertítulo 2.1 deste trabalho) a José Márcio Penido, em 1979. As narrativas de antes sobre sua vida literária se restringem às indecisões acerca das publicações, os entraves com a censura, a problemática da distribuição pelas editoras, cita algumas premiações, em suma, dá notícias acerca das obras, mas não se debruça sobre seus processos de escrita. É dizer que ele, brevemente, e em linhas gerais, comenta o que acontece aos livros mais do que fala sobre sua escrita.

⁶⁴ A obra de Ana C., como era conhecida, tem sido cada dia mais reeditada e publicada. Em 1983, ele escreve a Jacqueline Cantore sobre as crises depressivas que dariam origem ao suicídio da escritora: “Lá pelas tantas Ana C. liga e diz que tá vindo. Pergunto a GM como está realmente Ana C. Climas, caras. GM diz que vai sair para pegar o banco aberto e me deixa só esperando Ana C. Parágrafo novo. Ao fundo, acordes iniciais do Bolero de Ravel. Fumo horrores. Vejo o sovaco direito do Cristo pela janela. Batidas na porta (não tem campainha, claro). Débeis, Abro. Ana C. MAL. Põe mal nisso. Magra, consumida, trêmula, chorosa. Não sei contar direito. Nunca vi ninguém tão frágil. Com toda minha gripe, eu era um poço de saúde ao lado dela. Imagina uma alface (ela) ao lado de uma costela gorda (eu)” (ABREU, 2002, p. 45-46).

⁶⁵ Não contabilizamos aqui as edições póstumas, sendo estas, sobretudo, coletâneas de suas crônicas publicadas nas redações em que atuou ou seleções organizadas pela crítica especializada de seus contos em edições mais recentes, senão as que Abreu publicou em vida.

Portanto, é nesses processos de escrita de suas obras, a partir de 1982, que vamos nos ater⁶⁶. Porém, antes, gostaríamos de oferecer um retrato do autor pintado por ele mesmo enquanto tal. Foi, portanto, na convivência com escritores já consagrados no panorama nacional que Caio escreveu, a Zaél e Nair Abreu, em agosto de 1969, do Rio de Janeiro, se percebendo escritor enquanto adentrava o universo autoral:

Caí num meio de escritores, os mais famosos e badalados, e estou conhecendo todos, um por um: Clarice Lispector, Nélida Pinõn, Reynaldo Jardim, Maria Alice Barroso, Waldir Ayala, Rose Chacel. [...] Estou no quarto que pertenceu a Lúcio Cardoso, o grande escritor irmão de Maria Helena. Isso me comove: fico pensando na minha infância, tão perdida no tempo e no espaço, e não compreendo bem como subi, como de repente me tornei um escritor. A vida tem caminhos estranhos, tortuosos, às vezes difíceis: um simples gesto, involuntário, pode desencadear todo um processo. Sim, existir é incompreensível e fascinante. As vezes que tentei morrer foi por não poder 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. Bem, desculpem, estou escrevendo como se falasse comigo mesmo. (ABREU, 2002, p. 374-375).

Como se falasse comigo mesmo, diz Abreu. Talvez porque, ele próprio caminhando as estradas literárias, fosse conhecedor do peso desses nomes e do quanto eles significavam no cenário da literatura brasileira. Para quem não conhecia as obras, talvez fossem apenas nomes, listagens sem importância, rostos desconhecidos. Ou, ainda, referia-se ao peso da epifania que antecederia essa conclusão.

Era difícil escolher ser escritor – como viria a reiterar 10 anos depois a Penido –, mas era uma escolha da qual não se podia fugir sob o risco da *náusea*. A literatura era a *deusa-cadela* que leva seus criadores ao pior de si para o melhor da obra. Essa impressão não deixou de atormentar Abreu, como veremos mais adiante, em epístola de 1985 que reitera a abnegação de si para ser aquilo que considerava inteiro, no universo literário.

A carta acima transcrita, como já dito, é de 1969. É o reflexo de um jovem de 21 anos que, naqueles dias, convivia com nomes já imortalizados na literatura

⁶⁶ A exceção à regra dá-se com *Ovelhas negras* (1995), quando o autor já estava bastante debilitado fisicamente em consequência do HIV. Relatou, em carta a Maria Augusta Antoun – cuja transcrição se dá no capítulo 3 deste estudo –, a necessidade de parar de escrevê-las para poder dedicar seu tempo à sua escrita ficcional. Portanto, depois de *Onde andarás Dulce Veiga?* (1990), quase não há relatos dele acerca de sua obra no tangente à criação. Para Jacqueline Cantore, em 1995, apenas escreve, mais uma vez deixando clara sua consciência do fim, embora use o *still alive* entre parênteses depois de subscrever-se Caio F.: “Termino livro novo, chama-se *Ovelhas negras*. E assim digamos um pré-póstumo...” (ABREU, 2002, p. 332).

brasileira. Todavia, sua primeira publicação autoral se daria somente no ano seguinte, e ele não necessariamente detalha seu processo criativo de suas quatro primeiras obras nas epístolas organizadas por Moriconi (2002).

Se em 1969 a fala, transcrita na epístola acima, é o espelho de um jovem que se inicia no mundo ficcional, em 1979 já se nota um processo mais consciente do seu fazer-literário. Em carta longa a José Márcio Penido – cujos excertos têm sido transcritos neste capítulo –, depois de quatro publicações, ele deflagra a sua observação acerca do criar. Em parágrafos entrelaçados aos seus hábitos de leitor, ele pergunta ao amigo ao passo que olha pra si mesmo:

Você quer escrever. Certo, mas você quer escrever? Ou todo mundo te cobra e você acha que tem que escrever? Sei que não é simplório assim, e tem mil coisas outras envolvidas nisso. Mas de repente você pode estar confuso porque fica todo mundo te cobrando, como é que é, e a sua obra? Cadê o romance, quedê a novela, quedê a peça teatral? DANEM-SE, demônios. Zézim, você só tem que escrever se isso vier de dentro pra fora, caso contrário não vai prestar, eu tenho certeza, você poderá enganar a alguns, mas não enganaria a si e, portanto, não preencheria esse oco. Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mes escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho⁶⁷, 'apaga o cigarro no peito! diz pra ti o que não gostas de ouvir/ diz tudo'. Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a 'função social', nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: *um sentimento de glória interior*. Essa expressão é fundamental na minha vida (ABREU, 2002, p. 517-518; grifos do autor).

Repete aquilo que se entende da afirmação de Penido em sua correspondência passiva. E depois a ecoa, em questão. E contrabalança com as pressões do meio: a uma publicação deve seguir-se outra, de outro gênero. E a todo esse sufocamento, um grito, em maiúsculas. Não há de ser pelos outros, há de ser por si. Faz pensar na afirmação de Candido (2019): “[...] o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época” (CANDIDO, 2019, p. 31). Segue repetindo a pergunta ao amigo, fazendo-se valer da transcrição de certo sotaque gaúcho que viria a usar bastante nas cartas da década de 1980, quando escrevia usando Marilene, outra de suas *personas*.

⁶⁷ Escritor e professor de filosofia gaúcho.

Retoma a referência literária de Britto Velho, na tentativa de reiterar ao amigo aquilo que é importante para si. Que é aquilo em que acredita enquanto um escritor que lança o olhar sobre o processo da escrita. Que, além de doloroso e só, precisa ser honesto.

Também chama a atenção na carta a escolha da expressão *função social*, posto que nos dá a ideia de que Abreu, escritor, já entendia que a criação literária, a obra, se basta por si, é autônoma dentro do universo em que existe. Os valores e funções serão atribuídos por um crítico e por um leitor, e serão pontos de vista, e não a verdade perpétua da obra. Para Barthes (2007),

A relação da crítica com a obra é a de um sentido com uma forma. O crítico não pode pretender traduzir a obra, nomeadamente de modo mais claro, pois não há nada mais claro do que a obra. O que pode é gerar um certo sentido, derivando-o de uma forma que é a obra. [...] O crítico desdobra os sentidos, faz pairar, acima da primeira linguagem da obra, uma segunda linguagem, isto é, uma coerência dos signos. (BARTHES, 2007, p. 60-61).

Assim, à crítica e ao leitor cabem a atribuição de funções. Ao escritor, resta o que é primordial: a criação, o impulso, o plasmar dos sentidos em linguagem e forma. A esse parágrafo, que refere aquilo que acredita ser essencial na escrita, a vontade, segue o já transcrito no intertítulo 2.1 deste estudo: os exemplos de quem considera genial na arte da criação, justamente porque abriram mão de si, subjetivamente, para servir à arte. Caminhos de solidão e loucura em nome do produto, da obra, da existência material da ideia e do impulso criador.

Mas não basta, na visão de Abreu, escrever somente para atender a cobranças externas. Citando modelos do que considera a coragem na entrega do criar, destemidos de loucura e solidão, ele tece críticas àqueles que considera superficiais. Justamente o que tenta alertar ao amigo: não escreva por escrever. Uma das marcas que pautaria o comportamento de Caio Fernando Abreu ao longo dos seus anos de atuação na esfera literária já aparece demarcada em 1979, que é a aversão às badalações que cercam os lançamentos de livros⁶⁸:

É esse tipo de criador que você quer ser? Então entregue-se e pague o preço do pato. Que, frequentemente, é muito caro. Ou você quer fazer uma coisa

⁶⁸ Há muitos exemplos dessa aversão. A carta a Jacqueline Cantore, em 1981 (ABREU, 2002, p. 30-35), por exemplo, relata o horror ao estar em ambientes badalados de lançamentos. Dissocia-se do lugar, ensimesma-se. Essa sensação tácita foi (trans)formada em impressão artística no conto *Saudades de Audrey Hepburn*, publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

bem-feitinha pra ser lançada com salgadinhos e uísque suspeito numa tarde amena na Cultura, com todo mundo conhecido fazendo a maior festa? Eu acho que não. Eu conheci/conheço muita gente assim. E não dou um tostão por eles todos. A você, eu amo. Raramente me engano. (ABREU, 2002, p. 518-519).

Então, ele confia ao interlocutor o que faz de si mesmo para atingir aquilo que chama de honesto. E, na confiança, as entrelinhas de porque o processo é de dor e solidão, íntimo e subjetivo. Na forma de mergulho interno, as bifurcações de muitos caminhos, o que requer coragem para desassossegar fantasmas ora inquietos, ora adormecidos. Mas deixa claro que o processo é único e singular a cada um. E que esse é o seu de modo geral, antes de adentrar-se nas especificidades de *Morangos mofados* (1982), cujos excertos veremos mais adiante:

Zézim, remexa na memória, na infância, nos sonhos, nas tesões, nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desgalopada, nas vontades mais homicidas, no mais aparentemente inconfessável, nas culpas mais terríveis, nos lirismos mais idiotas, na confusão mais generalizada, no fundo do poço sem fundo do inconsciente: é lá que está o seu texto. Sobretudo, não se angustie procurando-o: ele vem até você, quando você e ele estiverem prontos. Cada um tem seus processos, você precisa entender os seus. De repente, isso que parece ser uma dificuldade enorme pode estar sendo simplesmente o processo de gestação do sub ou do in-consciente. (ABREU, 2002, p. 518-519).

Os elementos propostos por Caio Fernando Abreu ao detalhar o seu processo criador ao amigo são apontados pela crítica e pelas pesquisas acadêmicas nos seus textos. Adepto da psicanálise, podemos ver como isso é transposto nos traumas dos seus personagens, nos momentos tão penosos quanto desejados de silêncio e solidão, nas epifanias, fluxos de consciência e monólogos interiores que se fazem presentes em suas ficções. O inconsciente do personagem é revelado pouco a pouco. Bem como a vontade de final feliz, mesmo consciente do mundo distópico que os cerca. Abreu foi o tipo de escritor que soube fazer das suas vulnerabilidades subjetivas fortalezas das suas escritas. Isso talvez seja parte da explicação de seu diálogo com o leitor. As dores são humanas e universais. A transposição a certa linguagem ou forma, como pensada por Candido (2009), é que faz de sentimentos literatura.

Em 1969, na carta aos pais, em 1979, a Penido e, em 1985, a Sérgio Keuchgerian, vemos que esse processo do gestar literário é assombrado por várias tormentas. Para além das questões práticas e materiais – econômicas – enfrentadas pela maioria dos escritores brasileiros, e dos augúrios da censura e da observação

social que tantas vezes foi tema dos seus escritos, como via-se a si mesmo esse escritor? Queria se criar à imagem e semelhança dos já citados, em sua ótica, geniais? Retomando sua vivência com Ana Cristina César e ao som ensolarado de Caetano Veloso, mais uma vez, ele espelha-se:

Dormi umas três horas e acordei ouvindo *Querer*, de Caetano. Repeti, várias vezes, cada vez mais alto. Ah, bruta flor, bruta flor do querer. Discutia tanto com Ana Cristina Cesar, antes que ela acolhesse a morte (acertadamente? me pergunto até hoje, nunca sei responder): nossa necessidade fresca & neurótica de elaborar sofrimentos e rejeições e amarguras e pequenos melodramas cotidianos para depois sentar *Atormentado & Solitário* para escrever *Belos Textos Literários*. O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável. Você me dizia 'que diferença entre você e um livro seu'. Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos. (ABREU, 2002, p. 140-141).

A solidão é uma pauta recorrente em missivas e literatura. Como se pode ver, ao passo que a primeira fazia desta tema, a segunda, buscava a cura. Mas, ficava preso no espelho de que, para boa literatura, era necessário impor essa punição ao ser subjetivo. Em toda a carta lê-se, em linguagem melancólica – porém incisiva –, o inquietar-se do escritor que impinge a dor do estar só ao sujeito. E que, nessa escolha, machuca, também, quem tenta aproximar-se. Então, ao dar-se conta da mágoa gerada, sensivelmente, desculpa-se e justifica-se.

Ainda que zombe do clichê e o transcreva em duplas de maiúsculas *Atormentado & Solitário*, ele sabe que provoca, exatamente em si, essa condição. Porque acha que só assim fará nascer, também em maiúsculas, para reiterar clichês, *Belos Textos Literários*. Reconhece-se neurótico da mesma forma que propunha psicanálises e mergulhos em si a Penido, em 1979. Criar atmosferas de afastamentos e solidão e, ao senti-las, dar-lhes linguagem, forma e conteúdo. A obra.

E, novamente, olhando para si, podemos observar que esse é sentimento de *glória interior*, ou seja, a percepção de ter escrito algo que lhe pareça bom, honesto e relevante, e que lhe era tão essencial na década anterior, segue lhe servindo de força motriz, combustível e obstinação.

As primeiras (trans)formações de Caio Fernando Abreu e da observação que passou a ter de si enquanto autor são por ele explicitadas em sua correspondência ativa ao longo das décadas, sobretudo no último ano de 1970 e durante os anos de 1980 e de 1990, quando, além de profícua, sua obra passa a ser reconhecida.

O remetente, em suas cartas, narrava aos seus destinatários a aflição que lhe causava o espaço vazio da escrita, a maturidade da autocrítica (que não mais castrava seus processos criativos, senão, os guiava) e expõe como se sentia, como se via. Era, também, igualmente generoso ao detalhar a gestação de suas obras ou a dor de não vivenciá-las. Muitas vezes angustiada, noutras repletas de entrelinhas que remetem ao humor e à leveza, Caio Fernando Abreu revela, em suas missivas, seu fazer-literário.

Assim, como consta em nossos objetivos, gostaríamos de entender esse processo criativo e, daí, a sua trajetória de escritor pelo seu olhar subjetivo expresso pelas cartas, e daremos mais enfoque àquelas cujos detalhamentos estão documentados.

Entretanto, antes de detalhar a obra de Abreu, nos parece relevante retomar o nosso viés teórico para configurá-la como tal. Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880* (1959), entende a obra, além de autônoma, conforme já exposto no capítulo 2 deste estudo, como a somatória de elementos internos e externos, moldados pelas mãos habilidosas do autor:

O texto é a integração de elementos sociais e psíquicos, estes devem ser levados em conta para interpretá-lo. [...] A visão que a obra exprime do homem, a posição em face dos temas, através dos quais se manifestam o espírito ou a sociedade. Um poema revela sentimentos, ideias, experiências; um romance revela isto mesmo, com mais amplitude e menos concentração. Um e outro valem, todavia, não por copiar a vida, como pensaria, no limite, um crítico não literário; nem por criar uma expressão sem conteúdo, como pensaria também no limite um formalista radical. Valem porque *inventam* uma vida nova, segundo a organização formal, tanto quanto possível nova, que a imaginação imprime ao seu objeto. (CANDIDO, 2009, p. 36; grifo do autor).

Dessa forma, o valor da obra, mais uma vez, é ressaltado como autônomo. E o é porque não vem à luz no simulacro da realidade empírica, mas porque nasce livre para criar a sua. A perspicácia artística do criador confere à obra essa possibilidade de inventar realidades paralelas. Não fosse assim, seria história, antropologia, sociologia ou filosofia. Mas é literatura.

Não há criação sem criador. E não há criador sem um processo criativo, explícito ou não, lógico ou não, caótico ou não. E assim Caio Fernando Abreu detalhou a escrita de *Morangos mofados* (1982), em carta de 1979 a Penido. O tamanho do parágrafo dá ideia do turbilhão de micro e macro processos que atrelavam a rotina rígida de escrita ao olhar crítico e já experiente que lançava sobre si:

Pausa. Quanto a mim, te falava desses dias na praia. Pois olha, acordava às 6, 7 da manhã, ia pra praia, corria uns quatro quilômetros, fazia exercícios, lá pelas 10 voltava, ia cozinhar meu arroz. Comia, descansava um pouco, depois sentava e escrevia. Ficava exausto. Fiquei exausto. Passei os dias falando sozinho, mergulhado num texto, consegui arrancá-lo. Era um farrapo que tinha me nascido em setembro, em Sampa. Aí nasceu, sem que eu planejasse. Estava pronto na minha cabeça. Chama-se Morangos mofados, vai levar uma epígrafe de Lennon & McCartney, tô aqui com a letra de Strawberry fields forever pra traduzir. Zézim, eu acho que tá tão bom. Fiquei completamente cego enquanto escrevia, a personagem (um publicitário, ex-hippie, que cisma que tem câncer na alma, ou uma lesão no cérebro provocada por excessos de drogas, em velhos carnavais, e o sintoma – real – é um persistente gosto de morangos mofados na boca) tomou o freio nos dentes e se recusou a morrer ou a enlouquecer no fim. Tem um fim lindo, positivo, alegre. Eu fiquei besta. O fim se meteu no texto e não admitiu que eu interferisse. Tão estranho. Às vezes penso que, quando escrevo, sou apenas um canal-transmissor, digamos assim, entre duas coisas totalmente alheias a mim, não sei se você entende. Um canal-transmissor com um certo poder, ou capacidade, seletivo, sei lá. Hoje pela manhã não fui à praia e dei o conto por concluído, já acho que na quarta versão. Mas vou deixá-lo dormir pelo menos um mês, aí releio – porque sempre posso estar enganado, e os meus olhos de agora serem incapazes de verem certas coisas. Aí tomei notas, muitas notas, pra outras coisas. A cabeça ferve. Que bom, Zézim, que bom, a coisa não morreu, e é só isso que eu quero, vou pedir demissão de todos os empregos pela vida afora quando sentir que isso, a literatura, que é só o que tenho, estiver sendo ameaçada – como estava, na *Nova*. (ABREU, 2002, p. 519-520).

Ao propor uma pausa, Abreu rompe os conselhos de escrita que dava a Penido nos parágrafos anteriores. Vai agora, empiricamente, mostrar-lhe o seu. Retoma a ideia da escrita como algo visceral, como uma experiência que arranca-se com a unha, que há que sangrar. A luta entre a ideia e a necessidade física de dar-lhe a vida material. Não é só o processo imaginativo, mas a capacidade física – ora extenuante – do autor de desenvolvê-la. Abreu viria, ao longo dos anos, na suas cartas, queixar-se de dores físicas dada as horas sentado com a máquina de escrever à frente.

Suas referências culturais seguem andando de par com seus processos criativos. O que consome, digere, transforma, renasce. Mais uma vez, a música que notoriamente versa sobre as decepções de sua geração, ganhariam tons literários para narrá-las. Como é traço comum de suas ficções, há sempre o escuro do fundo. É a fagulha de esperança.

Os misticismos de Caio estavam presentes nos seus processos criativos. Não seria a única vez que atribuiria, também, a criação a forças sobrenaturais, canais-transmissores, ou o escritor como um receptor de forças alheias aos olhos. Veremos mais adiante, em *Triângulo das águas* (1983), que essa noção se repetiria.

Então ele volta aos pormenores da sua rotina, ao mundo real à sua volta, que era palpável quando não estava exercendo a escrita. Existia em ambos os mundos. No empírico, que habitamos todos, e no existencialista, em que moram a criação do escritor, seus personagens, possibilidades e teias. Com os olhos cansados, daria por encerrado. Mas talvez não. E no processo de finalizar um livro, ideias retroalimentares para outros, a imaginação borbulhante, a necessidade de pontuar um para começar outro, numa engrenagem contínua. E finaliza com um traço marcante, que tende a repetir-se em muitas missivas – sobre as quais leremos no capítulo 3 deste estudo –, que é o seu compromisso com a literatura, a necessidade de ser o tipo de criador que admirava e que citou na mesma carta. O literário, aquilo que sabe, realmente seu. De onde se sente parte, para onde se volta, mesmo atento aos percalços, tropeços e topadas. Na impossibilidade de equilibrar o ofício de jornalista com o de escritor, nesse momento, opta pelo segundo.

Ao fim desse parágrafo, relata em cores vivas sua atividade de leitura, já transcrita no intertítulo 2.1 deste estudo. Novamente a ideia de que uma estava entrelaçada à outra. Lia avidamente, a cabeça criava compulsivamente. Quando encaminha-se para o fim de seu relato, Abreu parece até sorrir. Melancólico, talvez. Mas deixando clara, mais uma vez, a opção da figura de escritor que tinha que ser, aquela que povoava seu imaginário, clichês de solidão para grandes obras. Ressentia-se da primeira, mas encontrava abrigo na convicção de que a segunda compensaria:

Uma vez me disseram que eu jamais amaria dum jeito que ‘desse certo’, caso contrário deixaria de escrever. Pode ser. Pequenas magias. Quando terminei Morangos mofados, escrevi embaixo, sem querer, ‘criação é coisa sagrada’. É mais ou menos o que diz o Chico no fim daquela matéria. É misterioso, sagrado, maravilhoso. (ABREU, 2002, p. 522).

Depois de tergiversar, durante toda a epístola, sobre os dias com a família, contar novidades sobre eles e tecer comentários sobre o devagar das horas, nessa tendência constante que tinha na redação das cartas, de ocultar e revelar, expurgar e refletir, prostrar e resguardar, Abreu, novamente, traz a presença do mágico, do Divino, do sagrado. O mistério do mundo, tantas vezes presente nas correspondências, também lhe era inextricável na literatura, tanto quanto as cruzeiras do concreto, as desesperanças e as ganas de acreditar.

Ao finalizar a carta, pouco antes de subscrever-se, cantarola a música icônica dos Beatles que embalou uma geração e, mais que inspirar o título da obra, reitera

essa convicção que tinha o eu-leitor: é na obra do outro que, sangrando, encontra a sua. No penúltimo parágrafo da carta, espelha-a novamente na obra. Rechaça a desesperança do mofo e abraça a esperança do novo, inclusive do ano que estava por vir.

Publicado dois anos depois, em 1982, *Morangos mofados* estava dividido em duas partes, *O mofo* e *Os morangos*. Na primeira, contos mais sombrios, fragmentos de sonhos rompidos e desilusões. O “câncer” na alma. A boca com gosto de passado. Na outra, luz sobre novas possibilidades. As epígrafes, como veremos mais adiante, também foram escolhidas nessa dualidade. E também as dedicatórias. O livro foi dedicado à memória de John Lennon, Elis Regina, Henrique do Valle, Rômulo Coutinho de Azevedo e a seus amigos mortos. Ao mesmo tempo, celebrava a vida de Caetano Veloso, Maria Clara Jorge, Sonia Maria Barbosa e seus amigos vivos.

As epígrafes que abrem o livro são de Clarice Lispector⁶⁹ e Osman Lins⁷⁰, e tratam do ato da escrita, desde a prática de romanceá-lo ao mostrar-se por ele desiludido. Quando partimos para a leitura das epígrafes de cada uma das divisões da obra, encontramos Federico García Lorca⁷¹ e Henrique do Valle⁷², em *O mofo*. É possível ler, em suas entrelinhas e múltiplas interpretações, a melancolia da geração *hippie*, da qual Abreu se dizia integrante, que sai da década de 1970 e entra nos anos de 1980 com os ideais despedaçados diante das convulsões do mundo e das censuras impostas pela ditadura militar brasileira, e os morangos – de Lennon & McCartney, que simbolizaram toda essa geração –, mofados em seus sonhos e ambições.

⁶⁹ "Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo", em *A hora da estrela* (1977).

⁷⁰ "Achava belo, a essa época, ouvir um poeta dizer que escrevia pela mesma razão por que uma árvore dá frutos. Só bem mais tarde viera a descobrir ser um embuste aquela afetação: que o homem, por força, distinguia-se das árvores, e tinha de saber a razão de seus frutos, cabendo-lhe escolher os que haveria de dar, além de investigar a quem se destinavam, nem sempre oferecendo-os maduros, e sim podres, e até envenenados", em *Guerra sem testemunhas* (1969).

⁷¹ "*Dejadme en este campo llorando*", em *¡Ay!*, poema que compõe *Poema de la soleá* (1921). Interessante, aqui, a referência à palavra campo (em português e castelhano), como em *fields*, traduzido como campo, do inglês. A leitura do poema na íntegra possibilita perceber índices desse mesmo desencantamento e desilusão

⁷² "O monstro de fogo e fumaça roubou minha roupa branca. O ar é sujo e o tempo é outro", em *Monstro de fumaça*. Henrique do Valle, poeta gaúcho, era sobrinho de João Goulart. Quando o golpe militar foi decretado, em 1964, ele estava com sua família no sítio do tio (que não estava lá). Todos foram exilados, e do Valle viu seus pais sendo conduzidos, com as mãos ao alto, a uma viatura da polícia, enquanto outro militar apontava uma arma a seu cachorro. Começou a escrever em 1972, aos 14 anos, e teve quatro obras publicadas (uma delas, póstuma). Morreu em 1981, aos 23 anos.

Em *Os morangos*, as epígrafes são de Fernando Pessoa⁷³ e, novamente, de Henrique do Valle⁷⁴. No conto que dá título ao livro, podemos ler uma dedicatória ao mesmo José Márcio Penido, o destinatário da carta na qual Caio Fernando Abreu primeiro discorreu sobre a obra. Ele dedica o conto ao amigo e, para ilustrá-lo ou mesmo remetê-lo, embalado em nostalgia e numa esperança tênue que permeia a última ficção, transcreve um trecho de *Strawberry Fields Forever*. Depois de um livro de contos que desenha desilusões e desesperanças, o conto que o fecha traz um último parágrafo rascunhando, pouco a pouco, uma vontade de otimismo mais uma vez. Nas mais recentes edições, publicadas pela Nova Fronteira (2015) e pela Companhia das Letras (2019), a missiva vem anexada.

Menos de um ano depois do sucesso de *Morangos mofados* (1982), Caio Fernando Abreu publica *Triângulo das águas* (1983), que ganharia o Prêmio Jabuti do ano seguinte. Trata-se de uma novela escrita em três partes: “Dodecaedro”, “O marinheiro” e “Pela noite”. No esoterismo que lhe era peculiar, as três narrativas espelham os signos zodiacais regidos pelo elemento água, nessa sequência: Peixes, Escorpião e Câncer. Simbolicamente, a água, dentro da mística do zodíaco, é o elemento associado aos excessos, ao sentimental, à espiritualidade e aos vícios.

Aberta por três epígrafes que introduzem o leitor ao anseio dos personagens e assinadas por T.S. Eliot⁷⁵, Oswald de Andrade⁷⁶ e Doris Lessing⁷⁷, a obra é dedicada à memória de Emma Costet de Mascheville, astróloga responsável por iniciar os estudos de Abreu na astrologia e a Jacqueline Cantore, amiga íntima e também astróloga. A ela, Caio remeteu inúmeras missivas tratando de aspectos astrais e, por vezes, pedindo que ela fizesse mapas e sinastras.

No outono de 1991, quando reedita o livro, Abreu escreve a apresentação e a batiza de *Para não gritar*. Fala de seu aspecto criativo, compara-o a outras obras e seus processos e, mais uma vez, alude ao canal-transmissor. Se não revelou nas missivas à seus destinatários (ao menos não na organização de Moriconi), confidenciou aos seus leitores, em mais uma demonstração do apreço, o que sentia

⁷³ “Dá-me mais vinho, porque a vida é nada”, em *Cancioneiro*.

⁷⁴ “Quem conhece Deus sente as coisas internas e é amigo dos morangos que nunca morrem”, em *Os morangos são eternos*.

⁷⁵ “At the end we preferred to travel at night, sleeping in snatches, with the voices singing in our ears, saying that this was all folly”, em *Journey of the Magi*.

⁷⁶ “O amor, ah o amor: eu quero porque quero da vida”, em *A morta*.

⁷⁷ “Somos, todos nós, criaturas das estrelas e das suas forças, elas nos fazem, nós as fazemos, somos parte de uma coreografia da qual, de modo nenhum, nunca, podemos pensar em nos separar”, em *Shikasta*.

ao descrever a criação e conversar sobre sua obra em apresentações e prefácios. Sobre seu próprio olhar desbravando sua ficção. Desnudava-se a quem o lia, qualquer que fosse o formato, a linguagem e o conteúdo:

Sempre é terrível para um escritor revisar seu próprio texto. Escrito às vezes num jorro de emoção, sem interrupções nem autocrítica, muitos anos depois corre-se o risco de rejeitar o filho crescido, independente, talvez feio, deformado. Perdão e amor, então, são os únicos sentimentos capazes de atenuar a crítica que, inevitavelmente impiedosa, não deverá jamais ser estéril ou esterilizante. De todos os meus livros, *Triângulo das águas* é certamente o mais atípico. Eu simplesmente posso dizer que não o escrevi: foi escrito por ele. Ao contrário de todos os outros, não seguiu nenhum seguro plano prévio. Eu simplesmente não sabia ao certo o que queria dizer ou contar. Para saber, foi preciso aceitar escrevê-lo meio às cegas, correndo todos os riscos. [...] A astrologia, aliás, foi fundamental para escrevê-lo. Todo o livro, percebi aos poucos, estruturava-se sobre a simbologia dos signos da água: a emoção. (ABREU, 2015, p. 11).

Assim, nas palavras do autor, já se tem uma ideia de que todos os seus outros livros⁷⁸ foram hermeticamente planejados. Se não nos detalhes que não podia controlar – editoras, publicação, aceitação por público e crítica etc. –, ao menos no que estava em seu poder: planejamento, processo ficcional, redação, linguagem, narrativa, personagens e enredo, para citar alguns. A publicação original, de 1983, é de um autor. A revisão, de 1991, é de um outro. De um Abreu mais maduro, cuja linguagem e domínio de sua escrita transmuta-se e transforma-se com o passar dos anos. Em momentos diferentes, mas em carta aqui já transcrita, ele também retoma a ideia de ir deixando certas influências para trás e criando novas, absorvendo mundos e escritas.

Ao classificá-lo atípico, já demonstra, também, a ruptura com seus projetos anteriores. Entretanto, o experimentalismo rendeu-lhe o primeiro Prêmio Jabuti da sua carreira. Quebrar as fórmulas e se arriscar provou-se eficaz num Brasil que, caminhando para a redemocratização, respirava liberdade e renovava sua literatura, agora já fora das gavetas da censura.

Abreu segue explicitando suas inspirações e, sobretudo, as homenagens que presta à sua herança e companheiros literários: Fernando Pessoa, Ana Cristina César, Clarice Lispector. Também joga com o leitor em “Remissivo, índice”, ao mesclar suas

⁷⁸ A lembrar: tendo a apresentação sido escrita em 1991, e seu último livro ter sido publicado em 1990 (*Onde andaré Dulce Veiga?*), posto que o outro, em vida, *Ovelhas negras* (1995) é uma seleção de contos já escritos e alguns inéditos, porém pertencentes, majoritariamente, ao seu repertório da década de 1970, contendo alguns poucos nos anos 1980 e 1990, Abreu já tinha plena ciência do quê e como tinha escrito.

referências literárias e autores consagrados a personagens do seu mundo subjetivo e particular. E, à imagem de cada um, também traz temas que permeariam sua atuação social bem como sua produção literária (como veremos nos intertítulos 3.1, 3.2 e 3.3 deste estudo). Alude à espiritualidade e à suposta independência de si na voz do personagem, inclusive, na escrita da obra:

Descontrolado, ele fala e fala sem parar coisas com as quais nem sempre eu ou seu paciente interlocutor, Santiago, concordamos. Santiago conseguiu revidar. Mas como autor – na verdade mais como um ‘cavalo’, no sentido da incorporação do candomblé – fui obrigado a neutralizar-me para deixá-lo ser. Pérsio, um excessivo, frequentemente abusa. Entrar outra vez em contato com ele me deixou exausto. E preocupado com o que possa ter acontecido a ele, depois destes oito anos de vírus assassino e, certamente, muitos amores. [...] Na verdade, por trás da suposta unidade pelo elemento água, o livro continua misterioso para mim. Como se, ao escrevê-lo, deliberadamente tivesse procurado certo hermetismo e cifrado o que poderia ser simples. Para afastar leitores, não atraí-los. Clarice Lispector repetia sempre que não queria ser ‘um profissional da literatura’. Como minha mestra, eu também não. (ABREU, 2015, p. 13).

Se não escreveu extensamente nas missivas sobre a criação de *Triângulo das águas* (1983), pontuou, entrelaçado ao seu exercício ficcional, em 1983, a João Silvério Trevisan:

Eu aqui meio parado – concluí o roteiro para cinema de *Aqueles dois*⁷⁹, um longa 35 mm, cujas filmagens devem começar agora em novembro, em Porto Alegre, e dei umas forças na adaptação teatral de *Morangos*, estreia dia 22 no Cacilda Becker. Também comecei a agitar com o ilustrador *As frangas*⁸⁰, a história infantil que sai em janeiro – se Deus quiser – pela Nova Fronteira. Mas nada de novo. *Triângulo* me esgotou muito: estou ainda em recuperação. Gostaria muito que lesse e me dissesse algo, sobretudo da última história, *Pela noite*, que tem muito a ver com as nossas vivências e as nossas conversas e as nossas procuras. [...] Falar nessas coisas – recebi um convite para o lançamento, hoje, de uma coisa chamada *Os homoeróticos* — leva como subtítulo *Os gays e lésbicas na sociedade brasileira* –, do Delcio Monteiro de Lima. Não vou, detesto lançamento (não vou lançar o *Triângulo* a não ser na Feira), mas achei curioso. (ABREU, 2002, p. 71).

O excerto nos é particularmente interessante porque, além de trazer a obra em questão, Abreu observa as que vieram antes dela e suas possibilidades intermediáticas. Com a consagração de *Morangos mofados* (1982), vieram, na esteira, adaptações para peças, roteiros e os convites para lançamentos que não o

⁷⁹ Último conto de *Os morangos*, de *Morangos mofados* (1982).

⁸⁰ Consta que sua primeira publicação é apenas em 1988, com reedições em 2001 e 2012. Porém, como em carta aqui já transcrita, a diretora Thereza Falcão tentou adaptá-la aos palcos apenas um ano após o seu lançamento.

agradavam de todo. Era o escritor vendo a circulação e a amplitude que ia tomando a obra, por vezes participando ativamente dos seus desdobramentos, noutras ponderando questões intrínsecas a ela. Como se vê, só de *Morangos mofados* (1982), e apenas um ano depois de seu lançamento, viriam duas adaptações: *Aqueles dois*, o último conto de *Os morangos*, ganharia versão cinematográfica e a obra iria, adaptada integralmente, aos palcos.

Na triangulação de Abreu, a primeira novela, dedicada a Ana Cristina César e aberta por epígrafe de Henrique do Valle, dá à escritora a voz oculta. Chamado “Dodecaedro”, faz alusão às 12 casas e signos do zodíaco. Mas há uma décima terceira voz, que, embora fragmentada, é onipresente. Em carta a Jacqueline Cantore, em 1983, Caio relata o quanto foi tomando consciência disso somente aos poucos, reiterando, também, a importância do subconsciente e demais processos psíquicos no seu ato de criar, como já dito a José Márcio Penido em 1979:

Gracias pelas duas críticas (?) ao Triângulo. Cá entre nós: achei inteiramente, mas bota inteiramente nisso, idiotas. A da Bella Josef⁸¹ (o nome é fantastish...) é um amontoado de adjetivos. A outra nota diz mais ou menos assim porra-todo-mundo-diz-que-é-bom-pra-caralho-então-eu-vou-dizer-olha-é-bom-mesmo-mas-também-não-TANTO-assim. Haja. Fiquei lendo a matéria da Ana C. na Folha. E dá uma dor. Lembra daquele cara pixando ela acho que no JT, chamando de British virgin? Agora porque matou-se, ficou perfeita. [À margem: Horrível saber que a crise dela começou com o abaixo-assinado das famílias na vila da Gávea. [...] Que país, que cabeças. [...] Estou ficando cada vez mais cruel. E quero DISTÂNCIA. Umas culpas atravessam. Tivesse sido mais paciente quem sabe? Horrível confirmação: a décima terceira voz, que eu não compreendia direito – é que foi escrita praticamente toda para Ana – agora faz todo sentido do mundo. Fica claríssima. (ABREU, 2002, p. 74-75).

O que é interessante na epístola que discorre sobre *Triângulo das águas* (1983) a Jacqueline Cantore, em 1983, é que Caio não fala de si escrevendo ou de suas construções criativas de maneira detalhada. Não aponta sua rotina subjetiva, tampouco entrelaça o corriqueiro com o ofício da escrita. Não faz o jogo de ocultar e revelar, imbricados. Não. É o autor lendo a crítica da obra. E não gosta do que leu. O uso do sinal gráfico da interrogação já indica que lê, com olhos irônicos, a crítica feita à obra. Não acredita ser o que lê.

⁸¹ Apesar de ter grafado o nome de maneira errada, Bella Jozef era Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tida como uma das maiores especialistas em literatura hispano-americana do país, também atuava nos espaços da crítica literária.

Ao imprimir tom sarcástico a Bella Josef, e conhecedor do texto jornalístico que era porque também o escrevia, aponta uma das falhas mais graves – dentro desse estilo – que pode haver: adjetivação. Ainda mais, quando excessiva. Não condena somente a opinião, mas a forma como está expressa. Assim, traz também à tona a questão de estilo. A observação que segue em sequência não tem a autoria da crítica revelada. Porém, mais uma vez, Abreu faz uso dos hífen separando palavras e criando expressões que denotam clichês ou simplismos. Haja também é uma palavra de uso frequente no vocábulo epistolar de Caio Fernando Abreu, assim, sozinha, sem complemento, geralmente suprimindo a popular “paciência”.

Segue a mágoa no terreno da crítica, por considerá-la hipócrita. Ao ler a obra de Ana Cristina César, o crítico a relegou a uma literatura menor. Ante o suicídio, o falar bem. Também no excerto, uma coisa que se tornaria temática presente em missivas e ficções: o comportamento conservador do brasileiro, de forma geral. E esse, na visão de Abreu, retrocesso em termos de comportamento, o fazia querer manter distância do país. Conseguiria realizar a vontade nos anos a seguir, onde sua literatura, de fato, o levou muitas vezes a se deslocar, como veremos nas próximas análises.

Também se culpa, como é a tendência humana de culpar-se diante do suicídio. A perplexidade do fato, na maioria das vezes, leva o sobrevivente à culpa e aos questionamentos se a tragédia poderia, por qualquer motivo ou ação, ser evitada. Em carta aqui já transcrita, ele relata o início da crise emocional da autora, bem como a fragilidade física decorrente dela.

Arremata: Ana C. falou em sua ficção. Diante do imutável da morte, o inconsciente (para usar a grafia escolhida em 1979) agiu sobre a obra. O impulso criativo fazendo-se valer para comunicar todos os outros elementos que listou a Penido como parte do seu processo de escrita em carta aqui já transcrita.

A Charles Kiefer, do Rio de Janeiro, em 1983, também narra seu crepúsculo e despertar no espelhamento da obra:

Também andava escrevendo furiosamente. Aliás, andava fazendo tudo furiosamente. O livro está pronto, e eu não posso (obrigado pelo convite) ceder O marinheiro nem qualquer outra das três novelas à Mercado Aberto: elas formam um tripé (?), uma trilogia (?) in-se-pa-rá-vel. Por isso mesmo, o livro chama-se Triângulo das águas (a água dos rios, dos mares, da chuva). Passam-se à noite. Terminam ao amanhecer. E assim que me sinto: amanhecendo. [...] Por enquanto termino o livro, e olho, cheiro, sinto gostos, ouço, toco. São Paulo quase que me mata, tchê. Isola. [...] É de tardezinha,

agora. Começou a chover. Eu tinha pensado em descer de bondinho para ir ao cinema ver Lili Marlene, de Fassbinder. Melhor ficar. Tem pessoas absurdas aqui em cima: velhinhos, estrangeiros artistas. Faço amizade aos poucos, gaúcho de fronteira. Leio Jean Genet. Comprei um incenso delicioso hoje (gardênia). (ABREU, 2002, p. 52-53).

Aqui, entretanto, Abreu retoma um estilo que lhe era caro: as informações acerca das suas ficções e notícias da sua vida literária, vinham mescladas ao seu olhar subjetivo e ao comum do mundo em que habita. Não pode ceder nenhuma das novelas para publicação separadas, porque já as fez elos de uma única obra. Agora, entretanto, o hífen vem para dar ênfase. Se estivesse falando, talvez fosse possível escutar a separação silábica no tom da sua voz. O jogo temporal também dá-se poeticamente: três narrativas noturnas, e noturno estava o autor. Quando amanhecem impressas, é ele também desperto. Amanheceu. Chegou o meio termo, a tarde, para aplacar as ansiedades da escrita e da publicação. Estava pronta. Ia às prateleiras menos de um ano depois do sucesso de *Morangos mofados* (1982), até hoje uma das obras mais lidas de Caio Fernando Abreu. Volta para o prosaico do cenário, reintegra expressões gaúchas, sente-se vivo e conectado com os arredores: sentidos aguçados, calma, a comparação com o estado de ânimos que São Paulo lhe causava⁸², chuva, bondinhos de Santa Teresa, filme de Fassbinder, leituras de Genet, incenso. Não, fica, na pensão em que morava, os hóspedes eram mais caricatos que personagens. Na tranquilidade do ocaso.

Nas duas novelas seguintes, “O marinheiro” e “Pela noite, Abreu reitera sua hereditariedade literária. A primeira com dedicatória a Rubens Rodrigues Tôres Filho⁸³ – a quem se refere como “o Marinheiro real” –, e o espelha, ficcionalmente, ao personagem de Fernando Pessoa, que, aliás, assina a epígrafe da obra de mesmo nome. Pela Noite não traz dedicatória. Mas o autor retoma o velho hábito de dizer o que escutava enquanto escrevia ou de, numa tentativa de trazer o leitor à realidade empírica da narrativa, sugerir que o leitor também escute a canção. Nesse caso, *Years of solitude*⁸⁴, de Astor Piazzolla e Gerry Mulligan. Na epígrafe, um excerto de *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), de Roland Barthes.

⁸² A relação com a cidade já foi em parte exposta no capítulo 1, mas será retomada no capítulo 3.

⁸³ Escritor, poeta, professor, tradutor e filósofo brasileiro. Contribuiu e foi um dos fundadores da revista *Almanaque*, nos anos de 1970. Um de seus livros, *Marcas de água*, foi premiado pelo Governo do Estado de São Paulo, em 1965.

⁸⁴ Música gravada originalmente no álbum *Summit*, em 1974.

Ainda que *Morangos mofados* (1982) tenha alçado Abreu a um patamar muito diferente do que tinha experimentado, em termos de literatura, até então, e que *Triângulo das águas* (1983) tenha lhe rendido seu primeiro Prêmio Jabuti, foi com *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), que viu internacionalizada a sua obra. E em *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) viveu o ápice em termos de viagens, traduções e vendagens. Passava a preencher, com cada vez mais corpo, volume e densidade, as esferas do literário apontadas pela pesquisadora Ana Gallego Cuiñas.

Se, para Candido (2009; 2019), foi aos poucos que a profissão de escritor foi reconhecida como tal e a literatura estabelecida enquanto sistema, Gallego Cuiñas observa essa mesma sistematização literária em termos de século XXI e propõe uma forma de refletir as produções literárias, considerando índices que mudaram o cenário tradicional da literatura. Na era contemporânea, ela aponta um maior número de mediadores e a profissionalização do escritor em suas áreas locais, bem como como no mercado mundial, resultantes, sobretudo, do nascimento de editoras independentes, oficinas literárias e festivais internacionais de literatura.

Levando em conta essa multiplicação de profissionais atuando no campo literário, a estudiosa acredita que a literatura tem expandido para novos espaços de sociabilidade e coprodução, reafirmando, portanto, sua função social. A literatura é, para ela, muito mais do que o objeto livro. Assim, é preciso pensá-la como um conjunto de fatores responsáveis pela sua existência, e eles incluem a materialidade de suas produções e sua circulação.

Nessa esfera de componentes literários, Gallego Cuiñas (2021) aponta a existência da visibilidade, da legibilidade e da materialidade de uma produção literária como critérios de análise. Isso inclui, por exemplo, publicações, traduções, oficinas de escrita, participação em feiras literárias, mediações ante o público e demais manifestações literárias. A materialidade é, em Gallego Cuiñas, a categoria que permite ao autor se firmar e se legitimar enquanto escritor na sociedade.

Assim, em *Novísimas: Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (2021), a pesquisadora situa seus índices de análise em visibilidade, legibilidade e materialidade, observadas, sobretudo, na língua castelhana. A primeira delas, a visibilidade, tem por fim observar a questão daquilo que chama de “[...] giros estéticos” (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p.15) na literatura contemporânea, entendendo-se, no pensamento por ela proposto, o período do fim do século XX até o começo do século XXI. Ou seja, há rupturas de padrões estéticos? O que começa a chamar atenção? O

que muda nessa virada de século em termos estéticos na literatura? Para ela, as reviravoltas estéticas e novas proposições artísticas se dão em 10 categorias que afetam a formas, procedimentos temas da narrativa (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p. 17). São elas: o subjetivo, o documental, a pós-memória, o neorealismo, o neofantástico, o neofeminista, o *queer*, o nômade, o digital e o neorealismo.

Das categorias de Gallego Cuiñas (2021), nos interessam, neste estudo, quatro dos critérios: o subjetivo, a pós-memória, o *queer*, o nômade. Observemos o que a pesquisadora aclara acerca de cada um:

O subjetivo, ou autobiográfico, expresso desde finais do século XX através dos procedimentos da autoficção, do diário ou do epistolário, que se revitalizam para expor um novo tipo de subjetividade marcada pelo afecto e pela vulnerabilidade. [O (pós)livro de memórias, que homenageia imaginários da (pós)ditadura [...]] O *queer*, que expõe sexualidades não-normativas e processos de subjetivação dissidente LGBTTIQ+, com especial crescimento da história trans/travesti na última década [...]. O nômade, errante ou diaspórico, que segue na esteira das narrativas de viagem, exílio, nomadismo ou trânsito, muito prolíficas nos anos noventa.⁸⁵ (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p. 18-19).

Ora, por se tratar de uma análise de cartas, é coerente que a entendamos como gênero epistolar (discussão já exposta no capítulo 1). A memória não apenas do pós, mas do durante a ascensão da ditadura militar no Brasil foi matéria-prima da ficção de Abreu (como veremos no intertítulo 3.1 deste estudo), na qual ele exortava, por correspondências, o que eternizou nos seus contos, subjetiva e artisticamente: a censura, a tortura, o exílio, a violência política, a arbitrariedade. É preciso lembrar que Caio Fernando Abreu teve sua obra situada, principalmente, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, com publicações mais sólidas em volume, e não esporádicas em periódicos. Abreu morreu em 1996, portanto, não viveu a virada do século. Mas, no fim do século XX, que Gallego Cuiñas aceita como período, já é possível perceber esses traços vivos em sua obra, tanto quanto destilados em missivas. Dessa forma, seguindo a ideia de geração literária como pensada por Candido (2009), *a tocha foi passando*. E os padrões iniciados ontem são observados ainda hoje. Sobretudo

⁸⁵ No original, “El subjetivo, o autobiográfico, expresado desde fines del siglo XX a través de los procedimientos de la autoficción, el diario o lo epistolar, que se revitalizan para exponer un nuevo tipo de subjetividad signada por el afecto y la vulnerabilidad. [...] La (post)memoria, que abona imaginarios de la (post)dictadura [...] El queer, que expone sexualidades no normativas y procesos de subjetivación disidentes LGBTTIQ+, con especial crecimiento del relato trans/travesti en la última década [...]. El nómada, errante o diaspórico, que sigue la estela de las narrativas de viaje, exilio, nomadismo o tránsito, que fueron muy prolíficas en los noventa.”

depois de um levante conservador no Brasil de 2018, temáticas que entrelaçam história e literatura – sobretudo situando a ficção em seu contexto histórico – têm sido publicadas no Brasil. Para citar ao menos um exemplo, Itamar Vieira Junior traz um tempo de permanências em seu sucesso *Torto arado* (2019), cujo ano nunca é exposto em linhas, mas, em entrelinhas. Outro traço marcante na literatura de Abreu – como em suas cartas, por sê-lo – é a questão do *queer*. Presença em temáticas, personagens e linguagem, bem como a discussão das problemáticas e estigmas concernentes à população LGBTQIA+, Abreu colocou em primeiro plano as relações homoafetivas nos seus enredos nos anos de um Brasil moralista, conservador e heteronormativo. Por último, o gênero nômade. Novamente, a epístola pressupondo o deslocamento, a constância na iminência do ir e vir, a vontade de ir embora e voltar. Não só os espaços de onde as missivas foram mandadas, mas os diferentes lugares para onde desloca suas narrativas ficcionais, cujos personagens habitam a cidade na qual seu autor, também ele, habitou.

Retomando nossa cronologia para seguir adiante, o ano era 1983 e Abreu contava com seis obras publicadas – *Inventário do irremediável* (1970), *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975), *Pedras de Calcutá* (1977), *Morangos mofados* (1982) e *Triângulo das águas* (1983) –, sendo que as últimas o alçaram a um novo patamar no âmbito literário brasileiro, uma o levando ao reconhecimento público e trazendo possibilidades intermediáticas e a outra que lhe garantiria um Prêmio Jabuti no ano seguinte. A próxima publicação de Abreu seria *As frangas* (1988), porém, ele não narra seu processo criativo em si, senão a possibilidade de sua adaptação em carta a Thereza Falcão aqui já transcrita e analisada. No mesmo ano, viria outro grande sucesso de público e crítica, os contos inéditos e reunidos em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), e sobre ele voltaremos nosso olhar nesta etapa do nosso estudo.

Assim, se a primeira descrição, informal, de seu processo literário se dá com *Morangos mofados* (1982), em carta de 1979, e a publicação vem em 1982, no ano seguinte, em 1983, já lemos, pelas missivas, um Caio Fernando Abreu que observa o alcance e a circulação geradas pela obra, justamente por ter podido vivenciá-la. Comenta com seus destinatários os processos de adaptação – em partes ou integralmente – sugerido por diretores para outras mídias. E estando viva em outras mídias, atingiria outro público. É prática comum, há anos, a adaptação de obras literárias para roteiros de cinema ou peças de teatro. Roteiristas se debruçam em

clássicos ou *best-sellers* da vez para traduzi-los em som e imagem. Entretanto, faz-se interessante pensar o quanto esse pensamento pode ser também reverso. Um filme ou uma peça que despertem o interesse podem atrair o espectador para a literatura.

Morangos mofados (1982) foi adaptada em diferentes montagens e linguagens. Mas foi com *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) que lemos, pela correspondência, um escritor não apenas consciente de como enxergava a sua obra, mas, também, do alcance internacional que viria com ela, traduzida para o inglês⁸⁶ e para o francês⁸⁷ apenas dois anos após sua publicação original. Abreu passava a penetrar de maneira cada vez mais densa nas camadas literárias enquanto sua obra ganhava mais espaço, circulação e publicação.

Para apresentar *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), selecionamos a primeira carta na qual Abreu discorre sobre o livro. A Jacqueline Cantore, em fevereiro de 1983, Caio começa a carta bem-humorado, escrevendo da redação do do *Estado de S. Paulo*, entre uma e outra tarefa que lhe impunha o ofício de jornalismo na hora de fechar a edição, e veremos esse pausar e retomar ao longo de toda a epístola, no mesmo jogo de ir e vir, ocultar e expor, que ele costumava fazer. Já se refere à destinatária com um dos codinomes que usava para ela, repleto de gírias *queer*, ironia e imitação do sotaque gaúcho da fronteira, de onde vinha. E ao perguntar sobre a amiga, responde por ela, usando o gênero feminino, como era comum ao referir-se a si mesmo, numa de suas *personas*, e a ela. Então, segue lhe dando notícias corriqueiras, desilusões de amor, os parênteses sempre trazendo uma terceira voz, em coro, em feminino. Evoca Adélia Prado, pensa sobre si mesmo aos 40 anos. E é nessa epifania de si sobre si que traz a obra:

Porque é um pouco assim que a gente vai ficando, pura expectativa há anos (muitos) não satisfeita. De repente, você começa a *ponderar* se não será assim mesmo o jeito das coisas, o jeito 'certo' delas, por mais que pareça errado. Melancólico? Não sei bem. Talvez seja o jeito das coisas, só isso. Chega-se no *zen*? Ou esse apenas o lado mais artístico de uma solidão quase tão grande quanto a daquelas velhas tias solteironas, que ao invés de escreverem ficção faziam docinhos, bordavam toalhinhas? Coisas assim. Que seja doce – repetem os dragões. Que seja doce, e será. Estou muito envolvido com *Os dragões* (o livro). Tirei umas fotos lindas com o Sidney, vi os contatos hoje. Me sinto mais inclinado – claro – pela mais dark de todas. Algo assim entre o Jim Jarmusch, o Tom Waits e o Arnaldo Antunes. (Em falsete, em coro, as vozes: narcisa!) E *muderrrno*, tem o clima destes (negros)

⁸⁶ Com tradução de David Treece, foi chamada *Dragons*.

⁸⁷ A tradutora, Claire Cayron, o chamou *Les dragons ne connaissent pas le paradis*.

tempos⁸⁸. Fim de semana pego as provas, reviso e pá e crã: em março nas boas casas do ramo. Dá dor de barriga só de pensar. Outra auto-exposição pública. (ABREU, 2002, p. 155-156).

Mais uma vez, um Caio Fernando Abreu que evoca a ideia do criador solitário para originar uma grande criação ou, ao menos o criador que, a seus olhos, era o genial, aquele no qual devia (a si mesmo e ao amigo Penido) espelhar-se. A solidão pautou muitas das suas epístolas, mas num lado não necessariamente imbricado ao seu eu-escritor, senão no seu ser subjetivo observando as faces das relações humanas. Entretanto, ao referir-se à sua obra – talvez porque guardasse ainda a mesma ideia da carta a Penido em 1979 –, aqui, ela aparece.

Essa questão foi também trazida outras vezes em cartas aqui já transcritas. Tanto quanto a observação do meio (sobre a qual nos debruçaremos no capítulo 3 deste estudo), o estado de ânimo do escritor também era transcrito na ficção. O materializar de plasmas e sensações, como pensado por Candido (2009)⁸⁹, gerava a obra literária em suas mais diversas formas e estéticas. Também pensada por ele a figura do autor, Candido (2009) pondera:

Isso conduz ao problema das influências, que vinculam os escritores uns aos outros, contribuindo para formar a continuidade no tempo e definir a fisionomia própria de cada momento. [...] A integração orgânica dos diferentes elementos e fatores (meio, vida, ideias, temas, imagens etc.), formando uma diretriz, um tom, um conjunto, cuja descoberta explica a obra como *fórmula*, obtida pela elaboração do escritor. [...] No nível do autor, ela se manifesta através da personalidade literária, que não é necessariamente o perfil psicológico, mas o sistema de traços afetivos, intelectuais e morais que decorrem da análise da obra (CANDIDO, 2009, p. 38–39: grifo do autor).

Assim, em Abreu, pelas missivas já transcritas, é possível observar esse retorno constante aos modelos que consumiu enquanto leitor, dando origem ao leitor-crítico que percebia os labirintos literários do criador, unindo-se de maneira natural ao eu-escritor em que se (trans)formava. Ao balançar essa solidão no ato do criar, veste-se de autoironia e compara-se a senhoras que, desprovidas do talento do fazer-literário, voltam o múltiplo de suas sensações a atividades como costura e cozinha.

Na sentença seguinte, ele alude a uma de suas frases que mais ficaram famosas e que são continuamente compartilhadas nas redes sociais: “Que seja doce”

⁸⁸ Caio Fernando Abreu era um aguçado observador das realidades políticas e sociais do país, e sobre isso falaremos de maneira mais aprofundada no capítulo 3 deste estudo.

⁸⁹ (CANDIDO, 2009, p. 35).

é um dos momentos ímpares e de clímax do conto que dá nome ao livro. Conto, aliás, que retrata esse contraste entre a solidão e o vício em amores destrutivos, de dragões (referência ao *I Ching*⁹⁰, outra prática holística de Abreu) que vêm e vão, simbolizando a não-entrega total, apenas parcial. Por isso, não se chega ao paraíso, que seria a possibilidade do amor equilibrado e sadio. No mesmo conto, aliás, ele evoca os seus: Kafka, Salinger⁹¹, Pessoa, Clarice e Borges⁹².

No trecho do conto, lê-se algo muito semelhante à sensação descrita na carta a Cantore, sobretudo na relação com o *zen*, também explicitado a Penido. Não esperar nada para não se decepcionar, não sentir desejo, o autocontrole extremo. Entretanto, há sempre, nele, a vontade. Abstrata, é verdade. Mas o leve pulsar. O conto tem final dúbio, mas sempre com o centelho de esperança que marca a obra de Abreu. “Que seja doce” é repetido muitas vezes, mas, aqui, surge com mais força dada a quantidade de ecos. O número sete – as vezes em que a doçura do porvir deve ser repetida –, aliás, é tido como sagrado pelos místicos e está ligado à transformação e às coisas de Deus, justamente como na passagem do *I Ching* escolhida para epígrafe⁹³ do conto. As referências subjetivas do autor ganhavam formas criativas nas suas escritas autorais:

Então, que seja doce. Repito todas as manhãs, ao abrir as janelas para deixar entrar o sol ou o cinza dos dias, bem assim: que seja doce. Quando há sol, e esse sol bate na minha cara amassada do sono ou da insônia, contemplando as partículas de poeira soltas no ar, feito um pequeno universo, repito sete vezes para dar sorte: que seja doce que seja doce que seja doce e assim por diante. Mas se alguém me perguntasse o que deverá ser doce, talvez não saiba responder. *Tudo* é tão vago como se fosse nada. (ABREU, 2014, p. 207).

Referências, aliás, que seguem presentes na epístola. Mas não antes que ele reitere que anda envolvido com *Os dragões*, a obra. E não os dragões do medo de relacionamentos fracassados, da frustração de metades e dos desejos inteiros. Então,

⁹⁰ Texto clássico chinês, também referenciado como *Livro das Mutações* e *Clássico das Mutações*. Uma das epígrafes que abre o conto de Abreu é retirado dele. O dragão, aliás, é importante parte do oráculo.

⁹¹ Jerome David Salinger, mais conhecido como J.D. Salinger, escritor americano. Também anteriormente citado por Abreu em carta (ABREU, 2002, p. 127), onde compara a literatura de Salinger e de John Fante à de Christopher Isherwood.

⁹² Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, assinava como Jorge Luis Borges, escritor argentino.

⁹³ “Por ver com muita clareza as causas e os efeitos, ele completa, no tempo certo, as seis etapas e sobe no momento adequado rumo aos céus, como que conduzido por seis dragões”, *do Ch’ien, o Criativo: I Ching*, o livro das mutações. (ABREU, 2014, p. 205).

ele cita: Jim Jarmusch⁹⁴, Tom Waits⁹⁵ e Arnaldo Antunes⁹⁶. Espelha a si mesmo – e antes faz piada com uma de suas personas e autoproclama-se *narcisa!* – nos três artistas, ao passo que dá a obra como o reflexo dos tempos escuros em que vivia não apenas ele, mas a realidade social que percebia. Caio Fernando Abreu teria frequentemente essa constante, explícita nas cartas, de perceber o mundo à sua volta e plasmá-lo em matéria-prima literária, como veremos nas missivas e nas ficções transcritas no capítulo 3 deste estudo.

E, por fim, chama a atenção o olhar que lançou para sua obra: mais uma “autoexposição pública”. Normalmente avesso a críticas nos periódicos, como já exposto anteriormente, esse ser subjetivo que fez do seu íntimo e dos seus arredores personagens e cenários de sua literatura, demonstrou ansiedade por saber como ela seria consumida.

Os dragões não conhecem o paraíso (1988), traz 13 contos. “Linda, uma história horrível”, conto que abre a obra, dedicado a Sérgio Keuchgerian, um dos seus destinatários, tem epígrafe com a letra de *Só as mães são felizes*, de Cazuza, referência contínua nas cartas e ficções de Abreu – como veremos a seguir –, além de gêmeo na dor da epidemia que vitimou ambos. O conto é mais uma obra do autor que foi adaptada como curta-metragem, em 2013, com roteiro e direção de Bruno Gularte Barreto.

Outro conto que protagoniza as cartas de Abreu é *Saudade de Audrey Hepburn* (*Nova história embaçada*). Quando escreveu a Jacqueline Cantore, em 1981 (ABREU, 2002, p. 30-35), por exemplo, mostra sua aversão a ambientes de lançamentos literários. Então, dissocia-se do lugar, ensimesma-se. Busca abrigos em conversas que tratem de outros temas, com pessoas que não são do meio da literatura, alude aos orixás do candomblé e à sensação tácita do desconforto com gente e lugar foi (trans)formada em impressão artística na ficção. Em carta e conto, a fuga de uma possibilidade de amor, a paixão imediata por Ricardo Redisch⁹⁷ – cujo excerto de um poema serve de epígrafe à ficção, a quem conhecera no lançamento e sobre quem

⁹⁴ Diretor americano bastante ligado ao cinema independente. Uma de suas obras *Coffee and Cigarettes* - Somewhere in California (1983) conta com a participação do já citado Tom Waits e de Iggy Pop.

⁹⁵ Thomas Alan Waits, músico americano. É considerado um dos *beatniks* – movimento literário que marcou de forma definitiva a literatura americana – da música. Já lançou discos ligados ao rock, ao folk, ao blues e ao jazz.

⁹⁶ Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho, músico, compositor, artista visual e poeta brasileiro. Fez parte de *Os Titãs* e, em sua obra literária, constam 22 livros.

⁹⁷ Poeta e escritor brasileiro.

falou na epístola a Cantore e fez disso literatura –, a volta para a solidão e os temas afins de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

Em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, o autor traz de volta o Passo do Guanxuma, sua cidade fictícia, onde brincava entre refúgios e escritas.

“Mel & girassóis (ao som de Nara Leão)” é o conto que dá nome à coletânea organizada por Regina Zilberman no mesmo ano e traz, mais uma vez, a música e suas referências artísticas presentes nas linhas. E, novamente, a possibilidade e as rupturas de amor, os encontros e desencontros, a solidão e a companhia. Termina com uma promessa tão suave quanto a voz de Nara.

A obra conta, também, com epígrafe de Adélia Prado⁹⁸ – também citada e transcrita em muitas cartas, como já dito neste estudo – e é dedicada à memória de amigos que eram suas referências artísticas⁹⁹. Mas é, sobretudo, dedicada à vida. Onde escreve seu autor: “À Vida¹⁰⁰, anyway”. Sim, a vida, de qualquer maneira: o olhar crítico para tudo de *dark* que assombrava os tempos, como ele caracterizou na missiva a Cantore, não apagava a chama da esperança. É assim que encerra *Morangos mofados* (1982) e que escolhe seguir adiante mesmo nos maiores desafios que enfrentou, sobretudo com o diagnóstico de pessoa que convive com a Aids. Uma esperança teimosa, um quê de teima em acreditar mesmo sendo conhecedor das mazelas.

No prefácio à quarta edição, ele sugere a seu leitor que leia a obra como lhe parece melhor. Propõe liberdade de leitura e a construção imaginária de quem o lê, ao passo que situa seus temas e desvenda seu criar. Assina seco, sem alter ego, sem nome, sem personas, sem epítetos, sem sorrisos. Apenas *O autor*.

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de

⁹⁸ “A vida é tão bonita, basta um beijo e a delicada engrenagem movimenta-se, uma necessidade cósmica nos protege”, em *O pelicano* (1987).

⁹⁹ Na ordem da edição de 2014: Ana Cristina César, Carlinhos Hartlieb, Lygia Averbuck, Julio Barroso, Fernando Zimpeck, Luiz Roberto Galizia, Carlos Carvalho, Ana Maria Scaraboto Assaf, Josué Guimarães, Alex Vallauri, Rachel Rosemberg, Ronaldo Vicentini, Alexandre Bressan, Darcy Penteado, Luiz Antônio Martinez Costa, Cacaso, Guilherme Leite Costa.

¹⁰⁰ Maiúscula do autor. Muitas vezes Caio, quando respeitava um substantivo, usava letras maiúsculas para escrevê-lo. Isso aparece em algumas missivas.

muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado, mas de algum modo – suponho – completo. (ABREU, 2014, n.p.).

Amor, solidão, morte, sexo, abandono, alegria, memória, medo e loucura, condições tão intrínsecas à condição humana, em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), ganham contornos ficcionais e lhe rendem o segundo Prêmio Jabuti dos três que ganharia. A obra foi lançada no mês seguinte à carta a Jacqueline Cantore, como dito por ele “[...] em março nas boas casas do ramo” (ABREU, 2002, p. 156). Em agosto, observando a circulação da sua obra – inclusive *Morangos mofados* (1982) e *Mel & Girassóis*, que seria publicada, ainda em 1988 –, ele escreve ao amigo Luciano Alabarse:

Estou indo para POA no dia 8, para o lançamento de um fascículo do IEL sobre mim, mais a seleção de contos (feita pela Regina Zilberman) pela Mercado Aberto (chama-se *Mel & Girassóis*¹⁰¹, adorei o nome). Tudo isso no dia 12, quando completo 40 anos. Não entendo bem como, mas é verdade e estou me sentindo melhor que nunca. Poderosíssimo. [...] Queria, claro, te ver. Menino, aconteceu tanta coisa na minha vida. Foi tudo muito denso/intenso desde a saída dos *Dragões*. Estive doente, paranóico, anorexia e vômitos, tomando soro por uma semana. O terapeuta: tanta infelicidade psicológica tinha que encontrar uma correspondência no corpo físico. Agora você começa a melhorar. Não deu outra. Aí fui à Bahia, para a estreia da versão teatral baiana (muito boa) de *Morangos mofados*. Tive sonhos mágicos, antes. Consultei os búzios, fiz tudo que os sonhos mandavam. A sensação, agora, é de ter deixado a dor jogada no mar de Salvador. Salvador salvando – como diz Yulo, um moço que conheci lá e, como diria Fernando Pessoa, tem me dado muita alegria. Ando feliz feito bobo. Profissionalmente, aconteceram coisas lindas. Saiu no *Times* de Londres, Suplemento Literário (o mais respeitado do mundo), um artigo chamado *Brazilian notes*, assinado por um certo John Gledson – dizem que muy respeitado – rasgando-se em elogios aos *Dragões* (que ele chama de *Dragons don't go to Heaven*). Luxo total. Isso abriu (escancarou, melhor) portas. Com a Bienal do Livro rolando, fui procurado por uma tradutora italiana, mais uma agente francesa e outra alemã (engraçado: todas mulheres). Resulta que está praticamente acertada pelo menos a tradução para o alemão, só falta o contrato. E promete Ray-Güde, é esse o nome da Frau, que me leva a Berlim para o lançamento, ano que vem. Fico ouvindo ‘Berlim, Berlim/ Berlim, Bonfim’ e se me baixa uma Nina Hagen rápida. Ou será – mais clássica – Marlene Dietrich? Pausa. Telefone. Se quero fazer um lançamento em Piracicaba. Quero. Anda assim, fui a Salto, Botucatu, Santos, Americana – tour de cantor de rock perde. Mas como eu ia dizendo, serão os tais frutos? Quem dera. Cazuzza. Sa’s que ele me dedicou *Só as mães são felizes* no show aqui de SP? Fiquei num exibimento insuportável: foi o maior elogio de toda mi perra vida. Aí fui dar uns amassinhos nele, no final. Luciano, Cazuzinha está com no máximo 50 quilos. Lindo, vital, sereno. Mas você olha a cara dele e vê a cara da morte. O que pira a gente é que, você sabe, a morte está viva. Foi lindo. Ritual de vida e morte, naquele menino definhando

¹⁰¹ “Mel & girassóis (ao som de Nara Leão)” é um dos contos de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

em cima de um palco. Não é mórbido, não, Dá vontade de viver e rouba o medo. Cazuza te joga na cara os anos 80, plenos de veneno. Não temos tempo de temer nada, e a Amazônia continua em chamas. (ABREU, 2002, p. 160-162).

A longa carta a Alabarse vem recheada de índices que interessam particularmente a este estudo. Em primeiro lugar, porque o sucesso de *Morangos mofados* (1982) alavanca, seis anos depois, coletânea organizada por Regina Zilberman. E sobre ela discorreremos um pouco, antes de seguir com a análise da epístola.

Em *Mel & Girassóis* (1988), a Zilberman revisita toda a obra de contos de Caio Fernando Abreu até 1988 – *Inventário do irremediável* (1970), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977) , dando a exceção a *Triângulo das águas* (1983), por tratar-se de uma novela – e divide sua publicação em três partes, sendo assim a leitura do sumário: "Trajetória", "Solidão" e "Reencontro". Traz também, em página seguinte à ficha catalográfica, resumos de três críticos da obra de Abreu. Assinam os excertos selecionados por Regina Zilberman, Paulo Betancur (*Diário do Sul*, RS), Álvaro Cardoso Gomes (*O Estado de S. Paulo*, SP), Bella Josef (*O Globo*, RJ) – cuja crítica a *Triângulo das águas* (1983) Caio tinha referido, no mesmo ano, a Cantore, em carta aqui já transcrita “Cá entre nós: achei inteiramente, mas bota inteiramente nisso, idiotas” (ABREU, 2002, p. 74), por ironia do destino – e Vivien Lando (*Jornal do Brasil*, RJ). A isso soma-se a apresentação de Zilberman, na qual, encerrado o texto, declara que “[...] assinalado pela manifestação do temperamento de contista, agora consagrado” (ZILBERMAN, 1988, n.p.). Novamente, uma prova material do crescimento que sua literatura vinha ganhando e dos espaços autorais que construía.

Para aprofundar nosso pensamento acerca dessa materialidade literária, retomamos a reflexão de Ana Gallego Cuiñas em *Novísimas: Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (2021). Se o primeiro critério literário proposto por Gallego Cuiñas que se fez presente neste trabalho foi a questão dos giros estéticos, ou seja, o que ela chamou de *visibilidad*, o segundo critério pensado pela pesquisadora não nos interessa particularmente porque remete à crítica (*legibilidad*), e aqui, neste intertítulo, o entendemos somente escritor, tanto quanto no intertítulo 1.1 o percebemos leitor e, no intertítulo 1.2, um leitor crítico porque já familiarizado com os processos criativos, posto que caminhava, ainda que a pequenos passos, a estrada de escritor.

Gallego Cuiñas (2021) oferece a perspectiva acerca da materialidade ante quatro índices:

Podemos identificar quatro acontecimentos materiais que marcam o consumo da cultura literária: i) os fenômenos da edição independente, das feiras e dos festivais do livro; ii) a espetacularização do escritor e a precariedade da profissão literária; iii) a profissionalização, o crescimento e a visibilidade dos mediadores literários; iv) a aleatorização da literatura em língua espanhola.¹⁰² (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p. 26).

Dos apontamentos da pesquisadora, propomos a observação, em Abreu, dos critérios “[...] i) los fenómenos de la edición independiente, las ferias del libro y dos festivales. [...] iv) La *randomización* de la literatura [...]” (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p. 26), posto que, a partir do lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) e, sobretudo, com sua próxima obra apenas dois anos depois, *Onde estará Dulce Veiga?* (1990), o escritor passa a experimentar com frequência a participação ativa em feiras literárias e a internacionalização da sua literatura, com a tradução dessas duas já citadas e discorre sobre isso em suas missivas, objeto de análise deste estudo. Ao longo das próximas missivas, cada um desses critérios surgirá na escrita do remetente. Portanto, optamos por aclará-los antes de seguir com a análise das cartas, sobretudo, neste momento do estudo, tratando da que encontrou em Alabarse seu destinatário.

Sobre o primeiro critério, Gallego Cuiñas (2021) reflete:

Crescem as experiências vivas de feiras e festivais, tanto na América Latina como na Espanha, nas quais participam ‘comunidades’ (Nancy 2000) de escritores-leitores, aproveitando - o que poderíamos chamar - a vida literária. Ou seja, definem-se pela comunhão da experiência simbólica e material da literatura.¹⁰³ (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p. 28).

Ainda que a pesquisadora aponte um aumento significativo das atividades das feiras literárias na contemporaneidade do século XXI, elas também já eram uma realidade no século XX, como podemos ver no relato de Abreu a Alabarse (1988),

¹⁰² No original, “Podemos identificar cuatro acontecimientos materiales que signan el consumo de cultura literaria: i) los fenómenos de la edición independiente, las ferias del libro y los festivales; ii) la espectacularización del escritor y la precarización del oficio literario; iii) la profesionalización, crecimiento y visibilización de los mediadores de la literatura; iv) la *randomizacion* de la literatura en lengua castellana.”

¹⁰³ No original, “Crecen las experiencias en vivo de ferias y festivales, tanto en América Latina como en España, en las que participan “comunidades” (Nancy 2000) de escritores-lectores que hacen un uso de la vida – que podríamos llamar – literario. Es decir, que se definen por la comunización de la experiencia simbólica y material de la literatura.”

citando sua participação na Bienal do Livro e os convites posteriores para lançar sua obra: Piracicaba, Salto, Botucatu, Santos e Americana, todas no estado de São Paulo, cuja relação com a capital era complicada e variável. Se, por um lado, seu ser subjetivo não gostava, necessariamente, de habitá-la, seu eu-escritor sabia da importância de estar ali para viver âmbitos ligados à profissão de maneira mais contínua.

Quando propõe a observação do critério de randomização da literatura, Gallego Cuiñas aclara:

A internacionalização de um autor continua a ser a variável de sucesso que classifica o valor literário, pois é um pré-requisito para a circulação/globalização. [...] À visibilidade (trans)nacional e à tradução em línguas hegemônicas, como o inglês.¹⁰⁴ (GALLEGO CUIÑAS, 2021, p. 34).

Assim, Caio conta para o amigo o que estava acontecendo com *Os dragões não conhecem o paraíso* (2008): antes mesmo de ganhar uma tradução oficial, havia sido lida pela crítica inglesa – na opinião de Gallego Cuiñas, “hegemônica” pelo critério de língua – e divulgada no principal jornal do país. Com a visibilidade e a legibilidade aferida pelo público e pela crítica, inclusive internacionais, Abreu viu novas portas se abrindo para sua literatura. Novos convites de tradução e participação em feiras literárias, o que, pela lógica de Gallego Cuiñas, faria circular e aumentar ainda mais o alcance de sua obra. Nas missivas, essa compreensão ampla da sua obra revela a maturidade do escritor na medida em que não discute apenas seus procedimentos de escrita, dúvidas ou aflições. Ele se mostra como parte integrante do processo de circulação das suas obras, revelando-se e sendo revelado em diferentes esferas nacionais e internacionais. Então, a confirmação dessa coerência pode ser observada nas cartas transcritas nas próximas páginas deste estudo, na década de 1990, com o lançamento, por fim, das traduções.

O próprio Italo Moriconi (2002), na introdução da obra que organizou, pondera e sequencia a abrangência que a obra de Abreu começa a ter depois das traduções e penetrações em eventos literários pela Europa:

É curioso observar que para o escritor ou escritora brasileiros a internacionalização pode ser o caminho para um *upgrade* na carreira, abrindo

¹⁰⁴ No original, “La internacionalización de un autor sigue siendo la variable de éxito que tasa el valor literario, ya que es requisito indispensable para su circulación/ mundialización. [...] A la visibilidad (trans)nacional y a la traducción a lenguas hegemónicas, como el inglés.”

oportunidades de profissionalização que de outra forma não se colocariam. Quando adoeceu de Aids em 1994, Caio estava em pleno processo de internacionalização da obra. Em 1991, tinham sido lançadas as traduções inglesa e francesa de *Os dragões não conhecem o paraíso*, que contaram com excelentíssima repercussão crítica, particularmente na França, para onde Caio logrou viajar em 1992, beneficiando-se de uma bolsa para escritores concedida por uma instituição daquele país. Em 1993, pôde retornar à sua amada Europa para fazer leituras na Alemanha e na Holanda, participando também de um Congresso Internacional sobre Literatura e Homossexualidade. No ano seguinte, a explosão. Três lançamentos no Salão do Livro de Paris – o romance *Dulce Veiga*, a noveleta *Bem longe de Marienbad* (que Caio escrevera durante os três meses da bolsa de dois anos antes) e a coletânea de contos *L'autre voix*. O sucesso foi tanto que *Dulce Veiga* acabou entre os finalistas indicados para o Prêmio Laura Battaglion de melhor romance traduzido. No mesmo ano, acontece uma sequência de traduções de seus livros em outras praças européias – Holanda, Alemanha, Itália. (ABREU *apud* MORICONI, p. 12).

Mas não é somente na observação do espaço que sua literatura passava a ocupar que Caio Fernando Abreu tergiversou na carta A Alabarse, cujo longo excerto transcrevemos anteriormente. Então, de volta à análise da epístola, gostaríamos de ressaltar outros pontos, bem como a percepção das marcas subjetivas que constituem o escritor. Às notícias profissionais já referidas, entrelaça-se a chegada, novamente, dos 40 anos, idade culturalmente conhecida por balanços e marcos. Traz as consequências, no corpo, da entrega à escrita, bem como o silenciamento de certa ansiedade a partir da publicação, ideia também presente na carta a Kiefer¹⁰⁵, em 1983, quando falou sobre a noite empírica de *Triângulo das águas* (1983) em seu processo de produção, e do seu amanhecer pessoal com o lançamento da novela. Essa catarse física simbiótica às publicações também se repetiria, em missivas, nos relatos de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), como veremos neste estudo.

Caio consegue, em vida, ver mais uma adaptação de *Morangos mofados* (1982), agora na Bahia, que abriga seus santos, seus místicos, seus encantos: sonhos, búzios, a cura na água salgada, uma nova possibilidade de amor ilustrada por Fernando Pessoa, uma de suas principais influências literárias. Assim, mais uma vez, sua vida se faz inteira na união de todos os fragmentos que lhe formavam.

A Pessoa, seguem-se as notícias da vida profissional já discutidas um pouco acima. Mas, em seu bom humor, traz novas: com a possível ida à Alemanha, incorpora o espírito de Nina Hagen¹⁰⁶ na carta e faz aliterações com um dos principais sucessos

¹⁰⁵ (ABREU, 2002, p. 52).

¹⁰⁶ Cantora e atriz alemã, é considerada um dos grandes nomes do movimento *punk*.

da roqueira. *Berlin*¹⁰⁷ – gravada originalmente entre as décadas de 1970 e 1980 e cuja letra traz estrofes em alemão, inglês e francês – traz no refrão a cantora gritando *Berlin!, Berlin!*, com *Berlim, Bomfim*, quando o espírito de Hagen “baixa” no corpo de Abreu, e o conhecido santo da Bahia que tanto lhe encantava se mistura ao vislumbre da capital alemã. Mas pode ser também que, de roqueira germânica, sua persona vá ao clássico da música e do cinema: Marlene Dietrich, também ela, alemã. Suas personas brincam, alegres, ante publicações, convites, possibilidades. Na Bahia de muitos santos, magias e amores, sua obra passa a ser também, mais amplamente difundida.

Cabe pensar, portanto, que a sua reflexão sobre a circulação de sua obra, o seu revelar-se como escritor em espaços de prestígio, seguem acompanhados de sua ironia e expressões jocosas. O diálogo de Caio Fernando Abreu consigo mesmo, essa autoironia, pode ser vista como uma constante em suas missivas. Assim, nas cartas, a voz do eu-escritor que se consolida nos espaços literários surge lado a lado com a voz interior do Caio que escreve sobre si aos seus amigos, se distancia do escritor oficial e revela sua dinâmica mais humana e subjetiva: de ser o dono da voz que ele observa estampada nas muitas formas de circulação de suas obras.

E aí, nas linhas, uma referência que sempre lhe fora constante: Cazuzza. Irmãos na opção sexual, no enfrentamento ao conservadorismo da sociedade heteronormativa, pilares conhecidos da contracultura, e, posteriormente, na vida que lhes fora tirada pela mesma causa. Causa, aliás, sobre a qual nenhum deles se recusou a falar (como veremos no intertítulo 3.2 deste estudo). Ao escrever “*mi perra vida*”, Caio também evoca Laika, tantas vezes usada para ilustrar sua condição financeira como escritor. *Só as mães são felizes*¹⁰⁸, a canção dedicada a ele no show, por Cazuzza, é a mesma usada na epígrafe¹⁰⁹ de “Linda, uma história horrível”, o conto que abre *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). A vida subjetiva do homem margeando e protagonizando a sua literatura. A ficção citada, aliás, traz a narrativa de um filho contaminado pelo vírus do HIV, que, depois de algum tempo de excessos, vai visitar a mãe em busca de afeto e tem com ela um diálogo melancólico e cheio de

¹⁰⁷ A título de curiosidade: a música tem estrofes em alemão, inglês e francês.

¹⁰⁸ Gravada originalmente em *Exagerado* (1985), a música acabou virando o nome do livro de depoimentos de Lucinha Araújo, mãe do cantor, assinado por Regina Echeverria, em 1997.

¹⁰⁹ “[...] Você nunca ouviu falar em maldição, nunca viu um milagre, nunca chorou sozinha num banheiro sujo nem nunca quis ver a face de Deus”, Cazuzza.

ocultos, numa casa cujo cenário era marcado por objetos velhos, gastos e desbotados.

E, na figura de Cazuzu, os antagonismos sociais e políticos do Brasil que Caio Fernando Abreu explorava com afinco em sua literatura: os estigmas, a morte com cara de vida, a luta digna do cantor, o estilhaçar de hipocrisias, a inspiração pela arte no chamamento à existência, a vivência da década de 1980 com todas as tribulações de quem tentava sobreviver a ela e o já avançado desmatamento da Amazônia, pauta que ganharia mais força nos anos a seguir e que, ainda hoje, não está resolvida. Todo o discurso de olhar para fora de Abreu vinha entrelaçado a si mesmo e às notícias de sua obra.

Neste momento, em 1990, o que chama a atenção é que, nas epístolas onde delibera sobre *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), suas traduções e lançamentos, ele já entrelaça o processo ficcional de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), obra que marca sua volta ao romance depois de sagrar-se contista, à quantidade de eventos literários de que teve que participar para divulgar sua obra. A esse respeito, pensamos na proposição de Gallego Cuiñas (2021, p. 28), que encontra fato consumado no excerto já transcrito de Moriconi, ao informar ao leitor o número de traduções e a interrupção abrupta da internacionalização da obra quando a Aids começava a dar seus primeiros sinais.

Para encerrar este intertítulo, vamos olhar as cartas nas quais Caio Fernando Abreu se observa no gerar *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990). Seu processo integral de criação é bastante interessante, já que ele começa a escrever e rascunhar a obra cinco anos antes de seu lançamento, quando Dulce, a personagem, era um embrião que compartilhava com seu autor o gosto por licor, a vontade de sumir e a inclinação para o misticismo.

Assim, em 1985, ele escreve uma longa e bem-humorada carta a Jacqueline Cantore¹¹⁰. Traz aquilo que seria o embrião de sua próxima obra entrelaçada a muitas outras temáticas e verborragias. Ao escrever sobre *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) à sua destinatária, ele retoma, também, narrativas cômicas, irônicas e pareadas aos excessos de álcool, referências a signos zodiacais, presença do candomblé,

¹¹⁰ Em carta magoada, ele escreve à mesma Jacqueline Cantore, em 1995 – exatos 10 anos da missiva aqui transcrita e cinco anos depois do lançamento de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) –, pouco mais de um ano antes de morrer, que a amiga não lera o romance.

autoficções com personagens que compunham o seu mundo real (os amigos e amores, em possibilidades e passados) e referências artísticas.

Caio se disse “invadido” pela presença de Dulce. A personagem saltava das páginas escritas para habitar o mundo empírico de seu criador. A cantora – fruto do imaginário do remetente – existiu primeiro nas cartas¹¹¹ que falavam de si. Depois, na obra em que foi feita personagem. Numa epístola recheada pelas personas de “Marilene”, como se tratavam várias vezes, e repleta de referências musicais¹¹² – prática comum em ficções e missivas –, Abreu fala de si e de Dulce, intercalando ambos os enredos de vidas escritas por ele, sujeito e autor:

Dulce me invade a cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei de sola. Mas vai nascer. Fico todo grávido e imediatamente me vêm caixas de Domecq na cabeça. O problema mais grave é que Dulce bebia mesmo era gim. Acho que ela se parecia com Tonia Carrero. E era Leo/Tôro ou Tôro/Leo, com uma Lua em Pêxes. [...] Se *Dodecaedro* na CAL implica em direção de Nara Keiserman, a resposta definitivamente é NÃO! [...] Novidade: Dulce, na verdade, só bebe Strega. Flambado. E é dada a premonições, daí minha idéia da Lua em Peixes. Me forjarás esse mapa? Te darei maiores dados na sequência, imagino que Dulce teria agora por volta de 50/55 anos. Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que direção Dulce terá se transformado?¹¹³ Pausa megalômana: Marilene, eu vou escrever um excelente livro. Quero esse clima de decadência total do filme de Brian de Palma. Quero rasgos de lirismo tão incoerentes no meio da lama que cheguem a soar absurdos, com momentos de loucura. Tenho TUDO na cabeça. Tremo de pensar. E fico meio bêbado. E não meto mãos à obra. As notas se acumulam. Mas vai, vai. Hoje tomaria um porre de conhaque com você. Um porre lúcido. Fomos FEITOS para tomar porres de conhaque um com o outro. No rádio, Gil começa a cantar 'amigos presos, amigos sumidos assim, pra nunca mais'. Sempre me dá vontade de chorar. [...] Hoje achei tão lindo. [...] Hoje passei numa livraria e vi o livro dele, exposto, primeiro dia à venda. Me deu um orgulho. A contracapa é minha. Fui lá ver é aquilo ali. Aí folhee e, inesperadamente, dei de cara com a biografia dele. Diz assim, no fim 'E fã de Marilena Chauí e Caetano Veloso. Conhece pessoalmente Caio Fernando Abreu e Fauzi Arap'¹¹⁴. Me deu um orgulho, um sim-vale-a-pena-e-vamos-nessa. Tenho tido – neste meu processo de recuperar a auto-estima – uns surtos de qualquer coisa como tá-bom-de-alguma-forma-conquistei-algum-espaço-faço-o-que-quero-e-até-digo-coisas. (ABREU, 2002, p. 129-132).

¹¹¹ A Luciano Alabarse, também em 1985, ele escreve: “Ontem falei com Regina Echeverria, que está escrevendo a biografia de Elis para o Círculo do Livro, e me contou coisas medonhas sobre a morte dela. Ah, as cantoras e seu final trágico. Dulce Veiga também era cantora: onde andar?” (ABREU, 2002, p. 135).

¹¹² Além de Gil, transcrito, Caio ainda cita Bob Dylan, Rita Lee, Elis Regina, Maria Bethânia e Paulo Vanzolini.

¹¹³ No prefácio da reedição de *Triângulo das águas* (1893), em 1991, ele demonstraria a mesma preocupação com seu personagem, Pérsio. Dado a excessos, o autor se pergunta como estaria o personagem quase 10 anos depois da primeira edição. Teria sobrevivido a si mesmo e a suas escolhas?

¹¹⁴ Nome ligado ao teatro, onde escreveu, atuou e dirigiu.

Já nas primeiras linhas, ele desvenda à sua interlocutora seu processo ficcional. Em primeiro momento, o rascunho das ideias que lhe invadem e sugerem, desenhos e garatujas que o conduziram aos caminhos literários. Imagina o rosto de sua personagem, procura paralelos com o real. Vai para o misticismo e impõe à ortografia sua sonoridade fonética. Brinca com as subversões da língua, oraliza a narrativa ao sotaque de ambos, gaúchos: Touro, Leão e Peixes viram Tôro, Leo e Pêxes. Dos misticismos de remetente e destinatária, o hábito de fazer mapas astrais – de personagens reais com quem se relacionavam em suas sinastras de amor e ficcionais¹¹⁵ – e comentar seus próprios dias e sensações na leitura das estrelas. Suprimiam explicações lógicas acerca das personalidades simplesmente dizendo os signos. O outro entendia a supressão porque também era conhecedor da arte de conversar com o cosmos.

Ao passo que comenta mais uma possibilidade de adaptação da sua obra, “Dodecaedro” – uma das novelas que compõe o premiado *Triângulo das águas* (1983), dedicada a Ana Cristina César, apenas dois anos depois de seu lançamento –, traz, mais uma vez, Dulce, sua personagem, para o protagonismo da carta. Ela já não era uma exímia bebedora de gim. Agora dividia a taça de licor – bebida da escolha de Caio – com quem a escrevia. Eram parceiros nas nostalgias de amor, nas buscas e futuras escolhas, como veremos adiante. Então, volta, novamente, seu olhar às estrelas: pede que a amiga faça o mapa astral da personagem, e começa a inserir os dados necessários¹¹⁶ para conseguir o resultado. Outro escritor que influenciou Caio definitivamente, como já dito pelo mesmo em carta transcrita no intertítulo 2.1 deste estudo, e que também tinha gosto pela astrologia era Fernando Pessoa. Essa ideia de direção, de para onde ela vai, faz-se muito presente no romance. Que rumo teria tomado? Encontrar-se com ela, protagonista do romance, era a trajetória de encontrar-se consigo.

Em linguagem bem-humorada e, ainda que peça uma “pausa”, ele continua sua fala, sem, na verdade, nenhuma pausa. Não toma ar, segue seu fluxo, entusiasmo e bom humor. A pausa, tampouco é megalômana, senão consciente do seu processo

¹¹⁵ Caio Fernando Abreu costumava fazer os mapas astrais de alguns de seus personagens, dizia que era uma forma de conhecê-los melhor.

¹¹⁶ Para um mapa astral, há que se saber a data (dia/ mês/ ano), hora exata (horas e minutos) e cidade onde a pessoa nasceu.

autoral. Anos depois, quando lançaria a obra, em 1990, muitos críticos – nacionais¹¹⁷ e, como já vimos no excerto transcrito de Moriconi (ABREU, 2002, p. 12), internacionais, dada a quantidade de traduções, consideraram a ficção uma grande obra, que viria a ganhar adaptação para o cinema em 2008, embora desde a década de 1990 Caio já houvera pedido que seu amigo e correspondente, Guilherme de Almeida Prado a fizesse – destacariam sua relevância. Mais uma vez, busca referências em outras formas de arte, agora, além da música (posto que Dulce Veiga é uma cantora), o imagético do cinema de De Palma. A decadência aparece, também, nos espaços de uma São Paulo degradada, suja e mofada. “Tem tudo na cabeça”, continua bebericando na mesma taça de Strega que sua personagem. Adia a criação e treme diante dela. O nascer viria cinco anos depois. E o parto não seria silencioso. Abreu falaria sobre ele em outras epístolas, que serão aqui transcritas.

Agora, do licor, chama a amiga para se juntar a ele num “porre lúcido” de conhaque. Na necessidade da conversa – e iminência da distância – a cumplicidade que tende a surgir nas conversas em que o álcool se faz protagonista. Canta Gilberto Gil, em canção repetida muitas vezes ao longo das cartas, e que abre a epígrafe deste capítulo. Sente falta dos amigos que “caíram” nas mãos da ditadura, ele próprio preso, torturado e autoexilado.

Sai do passado, das lembranças, das memórias doloridas. Vem pro presente. Na beleza do hoje, o encontro com a arte literária de um de seus pares materializado nas estantes de uma livraria. A alegria do lançamento da arte do outro, cuja contracapa leva sua assinatura, sua fé e alegria pelo amigo ter saído da “loucura” e ter conseguido voltar ao mundo dos ditos “normais”. O amigo escritor, como Caio, era fã de Caetano Veloso. E com ele partilhava a opção de esquerda de Chauí. Sente-se ele orgulhoso pelo amigo, e o amigo orgulhoso por conhecê-lo. Faz, novamente, uso do hífen na separação de palavras para expressar aquilo que é de entendimento comum a todos. E, ao fazê-lo, reitera sua crença na arte como meio e possibilidade, a vocação de escritor vencendo as dificuldades da vida impostas pelo ofício. Novamente usando os hífen para a fala – agora sim, pausada e consigo, tentando levar a conclusão a alguém – reconhece que, em 1985, depois de seis publicações e

¹¹⁷ Para o próprio Italo Moriconi, organizador das cartas de Caio Fernando Abreu, “O molde do policial e o mergulho no consolo místico (ou cósmico) estão em *Onde andaré Dulce Veiga?*, romance que, além disso, sintetiza muitas outras coisas e situa-se, sem dúvida alguma, entre os melhores produtos da ficção brasileira na década de 90.” (MORICONI, 2002, p. 12).

um Prêmio Jabuti (1984), tinha conquistado seu lugar no cenário da literatura brasileira, que saía das mordanças da censura para se (re)inventar com a bandeira da liberdade.

Se na carta a Cantore, Dulce cantava na cabeça de seu criador e segurava o microfone nas linhas de suas circunstâncias, na missiva a Maria Lídia Magliani, Dulce Veiga já estava prestes a apresentar-se em palcos públicos. Finalizando a obra, Abreu escreve, em 1990, à amiga:

Tenho pensado tanto em você. Não consegui escrever antes, estava mergulhado no livro tipo tempo integral. Bem, terminei. Ufa. Foi um trabalho de Hércules. *Chama-se Onde andará Dulce Veiga?*, é aquele romance no qual eu vinha remanchando desde 85. Imagina que escrevi um policial, histórico, naturalmente, mas cheio de tramas & ação. Descobri o fascínio do enredo, das personagens – ficção mesmo. Escrevi cerca de duas mil laudas, para chegar numas 200. Fiquei feliz – e com um terrível problema de coluna, resultado de passar oito a doze horas na máquina. Preciso de um computador! [...] Fui ao Rio para o enterro de Cazuza. Imagina: eu NUNCA na minha vida tinha ido a um enterro. Eu o adorava – uma vez, fiquei tão exibido, ele me dedicou uma música num show do Aeroanta, era *Só as mães são felizes*¹¹⁸, claro. A gente se agarrava loucamente e rolava de rir toda vez que se encontrava. Eu precisava encerrar essa história. Acabou sendo bonito, toda aquela gentinha em prantos, provavelmente porque o identificava como a bichinha aidética do barraco da frente. Bonito e terrível, no sentido brasileiro do termo. Ai, Brasil, Brasil, mostra a tua cara¹¹⁹. Meu livro gira todo em torno do BRASIL. Um Brasil imundo, corrupto, violento, mas também mágico, sensual. Sinto cada vez mais uma paixão desesperada – e rejeitada – por esta terra. Aquele amor não-retribuído que aos poucos vai virando veneno, desejo de vingança, rancor e mágoa. [...] O papel vai acabando, tenho que ir à cidade pagar aluguel, depois vou fazer uma entrevista com Hilda Hilst. Ela anda com uns problemas de coração, 60 anos de cigarros & desregramentos. Está doida, linda, lúcida e insuportável como sempre. (ABREU, 2002, p.182-185).

A Magli, sua menina-lobo¹²⁰, Abreu escreveu, em linguagem terna, um sonho que tivera com a amiga. Mas, antes dele, a realidade empírica de si: a obra terminada, e o processo de cinco anos que permeou o seu imaginário. Ao citar Hércules, percebe-se o quanto a criação foi, também, um esforço físico para o seu autor. A confirmação viria poucas linhas depois, com as queixas de dores de coluna e as horas excessivas em frente à máquina de escrever¹²¹. Mas, antes disso, uma percepção salta aos olhos,

¹¹⁸ A carta a Luciano Alabarse, em 1988, foi transcrita nos intertítulos 2.3 e 3.3 deste estudo: (ABREU, 2002, p. 161-162).

¹¹⁹ Caio refere-se à música *Brasil*, de Cazuza, gravada originalmente em 1988, parte do álbum *Ideologia*.

¹²⁰ A forma carinhosa que Caio costumava se referir à amiga vem no intertítulo 3.2 deste estudo.

¹²¹ Como veremos mais adiante, ainda neste intertítulo, uma das epígrafes da obra remete à Fante. O medo de escrever sendo transformado em escrita quando senta-se em frente a uma máquina de escrever e sangra. Pede as bênçãos de Deus e de Knut Hamsun, Nobel de Literatura em 1920.

o “fascínio do enredo, das personagens, ficção mesmo”. O contista encontrara no romance enquanto gênero a possibilidade de adentrar e aprofundar-se nas teias de enredo, que levam a muitos caminhos. E a possibilidade do criador de aprofundar-se na trajetória e traços de um personagem que, no conto, por motivos de realidade literária, encurta-se. Com *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), Caio Fernando Abreu, na sua maturidade criativa e retorno ao romance – gênero que não publicava desde 1971 –, descobre as dimensões criativas e as chama “ficção mesmo”. Parece (re)descobrir um novo fazer literário, cheio de personagens, temas e ebulições. De duas mil, edita-se em duzentas¹²². Escrita verborrágica tomando forma e ocupando espaços da obra que o tiraria do “limite” do conto e mostraria que seu autor também teria “temperamento”¹²³ para o romance.

Retoma Cazuza, agora no luto pelo amigo. A chegada da Aids, na década de 1980, levou muitos dos seus e Abreu a trouxe à sua obra. No romance em questão, há personagens que convivem com o vírus. Ao cantarolar a canção de Cazuza, Abreu ilustra o falso moralismo e a hipocrisia brasileira, temas que habitaram suas ficções e que o exasperaram, igualmente, em cartas. Em *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), há, também, personagens vitimados por esse Brasil. São ficcionalizados como sobreviventes dos traumas políticos de um país que fez vítimas na ditadura militar, no arbítrio da censura e da tortura. No uso da palavra “barraco”, a alusão à miséria. Essa mescla temática de Brasil, pobreza e Aids será trabalhada ao longo do capítulo três deste estudo.

O Brasil, próxima pauta da carta, é espaço fundamental na obra. O contraste da fala de Abreu, na missiva, está exposto na obra ao fazer uso da oposição enquanto recurso literário. Do cenário de uma São Paulo suja, cinza, poluída, degradada, adoecida e mofada. Mas que é sensual na música de Dulce, no rock, nas referências musicais das mais diversas que traz à obra. Um Brasil também mágico nas aparições dos orixás, no cosmos, na busca e encontrar-se de si. No encontro fundamental com a simplicidade.

Então Caio apresenta a Magliani a sua realidade material: atividades corriqueiras e burocráticas o chamam, mas não por isso menos interessante. Se vai acabando o papel, chega o chamado do tempo. É preciso ir ao banco, dar cabo do

¹²² A edição da Nova Fronteira, de 2014, usada neste trabalho, conta com 305 páginas.

¹²³ Para usar o substantivo escolhido por Regina Zilberman, que organizou e escreveu a apresentação de *Mel & Girassóis* (1988), coletânea das obras de Caio de 1970 a 1982, e já transcrita neste intertítulo.

aluguel. Depois a amiga Hilda Hilst vira personagem que mora na missiva. “Doida, linda, lúcida e insuportável como sempre”, ela daria entrevista ao amigo autor na sua função de jornalista. Também a sensação de que a dureza dos fatos relatados, em especial a morte de Cazuzza, acentua uma carta composta pelos quadros de rupturas, alternando as dores pelo amigo e pela situação do país à sua vida cotidiana.

Onde andaré Dulce Veiga? (1990) foi a obra que deixou seu escritor, em suas palavras, “feliz”. E talvez por isso tenha sido tão cuidadoso ao detalhar seu processo aos destinatários. Na primeira carta aqui transcrita, a Cantore, em 1985, um Abreu que mostra o plantio da semente, da ideia, do desenho. A Magliani, sua realidade enquanto escrevia. E quando a finalizou. Viveu a alegria do ponto final entremeada a acontecimentos do país, dos amigos, do cotidiano.

Assim, ainda em 1980, pouco menos de um mês da epístola a Magliani, ele escreve a Luciano Alabarse:

Mas isso tem me deixado assim, pensando: curioso que o ato de criar possa arrebentar o corpo da gente. Penso em John Fante, cego e com as pernas amputadas por causa da diabetes, ditando seus últimos livros à mulher. Há algo de *muito* belo nisso. Então fica assim: *Onde andaré Dulce Veiga?* foi o livro que mais me doeu. Veja só: em nenhum momento ele fluiu. Foi escrito gota-a-gota, palavra por palavra. Será lançado nos primeiros dias de setembro, e eu estou naquela fase em que não sei mais o que escrevi. De um mês para cá, tentando emergir dele, sinto uma saudade louca daquele universo, daquelas personagens. E muito triste acabar um livro – ou não? Cada vez gosto mais da luz, cada vez acho a alegria, o prazer, mais importantes. *Dulce Veiga* é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de CANTAR. Que se possa cantar, e o universo passa a ter sentido. Tudo na trilha de descobertas tão simples, tão fundamentalmente leves. Muita coisa envolvida nisso. Por exemplo: fui ao enterro do Cazuzza. Nunca tinha ido a um enterro na vida. Foi bonito: o povão cantando, ele dormindo. Tenho certeza que em paz – afinal, ele *cantou* até mais do que o possível. Respeito cada vez mais quem consegue. Outra noite sonhei com Vinícius de Moraes. Na verdade, fiz um passeio no astral com ele: amava tanto a vida. (ABREU, 2002, p.186-188).

A semelhança entre as duas cartas começa logo nas primeiras linhas. A demanda física do processo do criar protagoniza ambos os excertos aqui transcritos. Mas, a Alabarse, ela vem referenciada a John Fante¹²⁴. O escritor americano citado por Caio fora diagnosticado com diabetes em 1955, e, sofrendo o declínio físico da doença – que o levou à cegueira e à amputação das pernas em 1978 –, ditou *Dreams from Bunker Hill* (1982), seu último livro publicado, à esposa. É a derradeira obra de um a eleita pelo outro pra começar a sua. E, não coincidentemente, como pode-se

¹²⁴ Escritor americano.

inferir pela leitura das epístolas, posto que Abreu via beleza no sacrifício pela arte: da solidão que espelhava aqueles que considerou geniais, às dores de coluna subsequentes das horas na máquina de escrever. Dores tão mentais quanto físicas.

Abreu contabiliza a escrita do romance: gota-a-gota, sem a fluidez da chuva e das águas de rios e mares que se fizeram fluidas em *Triângulo das águas* (1983), onde rompeu uma sequência de publicações de contos e foi para a novela, mais extensa que um, mais curta que o outro. Ainda assim, às vésperas do lançamento – a carta a Alabarse era de agosto –, ele ainda estava no furacão do processo criativo. Das duas mil páginas escritas, 200 salvas. O que teria ficado, o que teria escoado nas águas que não fluíam? Não emerge do seu criativo, sente saudade dos mundos de contraste que criou. Da dureza do concreto, ao curvilíneo do sensual. Talvez seja difícil apartar-se de uma escrita de cinco anos, um projeto íntimo, e só de quem escreve. Mas há que sobreviver à alegria da publicação. As oposições fazem morada e, como proposto por Candido (2009), “[...] por isso, quem quiser ver em profundidade tem de aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa, ele ‘é o próprio nervo da vida’” (CANDIDO, 2009, p. 32).

As referências artísticas são novamente evocadas. É importante, como propôs aquele Abreu leitor¹²⁵, consumir para gerar. Cazusa vive na obra para além do panorama de rock que envolve o romance. O amigo e antigo *affair*, morto em 1990, dá nome a um gatinho que aparece no fim do livro. A passagem é simbólica porque acontece quando o narrador, finalmente, encontra a personagem-título e dela ganha o bichano e o chá do Santo Daime, outra das experiências místicas do autor.

Luz, alegria e cantar, para nos apropriar do vocábulo de Abreu na missiva. Três sensações que habitam a esfera positiva do sentir encontram seus paradoxos na sujeira, na corrupção e na violência do Brasil que serviu de palco e tempo para a obra. Reflexo dos dias do sujeito que vão se materializando no processo criativo do autor. Brasil de misérias urbanas, corrupções políticas, violências humanas e epidemias. Um país pautado em abismos, porque é, também, o espaço do misticismo, da arte, da sensualidade.

Como sua Dulce Veiga, Caio Fernando Abreu encontrava na busca pela simplicidade a paz de espírito e a luz. Dulce, a personagem, faz uma escolha consciente por fugir dos holofotes. Na rota de fuga dos ruídos urbanos, a opção pela

¹²⁵ Subcapítulo 2.1. deste estudo.

casinha de campo e o silêncio do anonimato. Seu criador, avesso a badalações do mundo literário, expôs, muitas vezes, o desejo de sair de uma São Paulo que lhe escancarava os dentes e lhe alterava os ânimos. A busca por Dulce é onde se dá o encontro consigo.

Ao encaminhar-se para o fim da carta, novamente evoca o desgaste físico que traz a arte. No eternizar-se por uma, Cazuzza – aquele “menino definhando em cima de um palco”¹²⁶, que lhe dedicara *Só as mães são felizes* e que ilustrara seu conto em *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) com a mesma canção – trazia padecimento ao outro. Cantou mais que pôde e morreu escancarando um Brasil cheio de hipocrisia, falso moralismo, excessos e escassez. Volta para a luz com a alegria de vida de Vinícius de Moraes – também ele, o transbordar, cada um com a sua estética e maneira particulares – e suas crenças místicas.

Se as epístolas até agora transcritas tratavam da ideia embrionária, do processo de gestação e dos preâmbulos do lançamento, em novembro de 1980, ele escreve carta longa a José Márcio Penido, com a obra publicada:

Voltei segunda última de um, digamos, *périplo* por Ribeirão Preto, Santa Maria da Boca do Monte, Canela, Porto Alegre, lançando livro, dando palestras, fazendo amizades, conquistando vitórias, como diria Jorge Ben, lembra? [...] Dulce Veiga foi um livro que carreguei na cabeça e no coração durante 13 anos, e segurei pelos cabelos durante um ano de trabalho duro. Até hoje não sei como consegui escrevê-lo numa Hermes Baby. Foram umas duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Resultado: desvio de coluna. Não me queixo, não. Cada vez mais literatura para mim é como aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque. Quando cheguei à frase final – que já existia desde que escrevi a primeira – tive uma crise de choro de quase uma hora. Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê. Só repetia, na terceira pessoa. Caio F. Caio F. você conseguiu. Vai indo acho que bem. Tem saído muita coisa nos jornais e tal e tudo, mas curioso como isso já não importa. O que vale são as opiniões de pessoas próximas, e têm sido, também, muito gostosas. [...] Tudo isso me deixa com calafrios na barriga, e uma certeza maluca de que o que realmente quero – como a gente é louco – é na verdade o oposto de tudo isso, entende? Tipo Dulce Veiga, mesmo. [...] Tenho sido meio obrigado, por força do lançamento do livro que, afinal, precisa vender, a fazer caras e bocas pelas tevês e jornais da vida. Desgastante, tristinho. Mais que tudo, gosto de comprar flores para a casa, deitar no sofá olhando a palmeira que começou a entrar janela adentro (veja que bênção, em São Paulo), acender um cigarro e ficar olhando as nuvens. Estou achando uma delícia ter 42 anos, mal posso esperar pelos 50, 60, 70, com o baú da memória absolutamente repleto e o coração sabendo mil coisas de tudo. Ando apaixonado por viver, com tudo que isso implica, e espantado pela Passagem do Tempo (maiúsculas respeitossíssimas). [...] Duas da tarde, preciso começar a preparar o modelinho para enfrentar um programa de adolescentes, ao vivo, na TV Cultura. Brrrr! Impulsos de ligar, mentir que

¹²⁶ Também a Alabarse, em 1988 (ABREU, 2002, p. 160-162), em carta aqui transcrita.

estou com febre, assistir pela terceira vez *Cinema Paradiso*¹²⁷, chorar novamente na cena dos beijos. Mas vamos lá, tudo por Dulce Veiga. (ABREU, 2002, p.189-193).

A carta inicia-se com a narrativa de Caio dando notícias atualizadas de sua vida profissional: o trajeto – *périple* – das cidades onde esteve para lançar *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) e dar palestras. Mas, no ganho, novas amizades e vitória, como evoca a canção de Jorge Ben Jor, e, mais uma vez, a música (onipresente na obra), pauta as ideias do remetente. Mas segue com questões referentes à saúde física do escritor. Em excerto que será transcrito no intertítulo 2.3 deste trabalho, a Aids começava a dar seus primeiros sinais¹²⁸, com a aparição da herpes zóster¹²⁹. Bem-humorado, ainda que com dor, Caio brincou com o nome da doença e pensou ser Sarcoma de Kaposi¹³⁰, que viria a desenvolver de fato em 1995¹³¹.

Na missiva a Penido, um novo dado: o tempo que gestou *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990). Até a leitura desta, a primeira em que discorre sobre a futura obra é a Jacqueline Cantore, em 1985, e aqui já transcrita. Todavia, ao dizer que Dulce já habitava e cantava na sua imaginação há 13 anos, voltamos a 1977, ano de publicação de *Pedras de Calcutá* (1977). E é possível traçar semelhanças temáticas entre elas, nas desilusões e fantasmas de uma geração, no medo de olhar para dentro – e na necessidade de fazê-lo – nos traumas políticos e, assim, percebê-los continuamente no fazer literário do seu autor. E em que tipo de criador houvera elegido ser, o que observa e comunica. Na dificuldade de “soltar os cabelos” do romance, Abreu remonta à ideia expressa a Alabarse, sobre o quanto, às vezes, terminar uma ficção e dela emergir pode ser um processo igualmente árduo ao de criá-la. Enredos e personagens que saem de si para viver o mundo.

Então, ele reitera as ideias expressas a Magliani e a Alabarse: dor de coluna, o volume do fôlio, a edição que tratou de diminuir de duas mil a 200 páginas e a capacidade de olhar a literatura de uma forma diferente da do eu-leitor. Entendia-a, agora, como um processo de escultura e lapidação. Deixar vir, deixar ir, escolher o

¹²⁷ De origem franco-italiana, foi dirigido e escrito por Giuseppe Tornatore e lançado em 1988.

¹²⁸ O diagnóstico definitivo viria em 1994.

¹²⁹ A doença pode ser um sinal do enfraquecimento do sistema imunológico, que é o que acontece na ação do HIV.

¹³⁰ Condição frequentemente associada à Aids. Aqui, Abreu usa maiúsculas porque, tomou por hábito (herdado de Lispector), capitalizar aquilo que respeitava. Nesse caso, temia. Retornaremos a essa carta no intertítulo 3.3 deste estudo.

¹³¹ Ele relata seu estado físico a Lucienne Samôr, em 1995 (ABREU, 2002, p. 326-327), transcrita no intertítulo 2.1 deste estudo.

que ficar. Este, o procedimento intelectual. Mas o pensamento exigia a força física. Dores musculares e a luta para encontrar, no entalhe, a beleza. No auge do cansaço depois do esforço e do suor, a alegria de encontrar a forma perfeita. Entre o delírio da exaustão e o contentamento por achar o que buscava, falava consigo na terceira pessoa. Logrou o que começara há 13 anos. Plantou. Semeou. E, como já vimos, colheu frutos.

E, ao observar a circulação da obra, fica entre o casual e a certeza de que o que queria mesmo era trazê-la à vida. Não “importava” a leitura da crítica ou o mercado editorial, sua vitória criativa tinha-se dado no lançar. No fazê-la existir. Dando a sensação de que o que importava, a ele, era o fim do processo da escrita, e não o início da vendagem. Na obra que o tornou ainda mais badalado, ele buscava o mesmo que sua personagem: o refúgio, o fuga, o interior. É entender que houve uma trajetória – sua, igualmente subjetiva e autoral – até chegar ali. E que, ao longo dos anos, o peso da opinião ia perdendo sua força. Porém, não o seu compromisso com a literatura e o fazer literário. Ele queria a escrita, não o que viria, na lógica de mercado, atrelado a ela: lançamentos, televisão, exposição. Como sua Dulce, que sumiu dos holofotes na noite de seu lançamento, Caio espelhava-se na personagem com quem, anos antes, dividira cálices de licor. Assim, a ideia da arte como maior que a badalação. Ideia presente desde 1979, em carta também a Penido, e aqui já transcrita, quando disse que tipo de criador esmerava-se em ser, ao perguntar o mesmo ao amigo. Mas não só essa ideia, senão a impressão de que a consciência do ser escritor também emerge e se sedimenta na legitimação do público, a aceitação do mesmo. Como em Candido (2019), o artista se reconhece como tal no público. Abreu, então, expõe essas duas faces: a essência de escritor e sua consciência de ser escritor (observada, também, pela mediação e circulação da sua obra).

Se sua personagem foge dos palcos e luzes para uma casinha no meio do mato, seu criador, que estava sob as luzes de palcos e estúdios de televisão, encontrava mais prazer na observação prosaica e cotidiana do mundo. A palmeira que ultrapassava os limites da janela, a roseira que desabrochava no caos cinzento de São Paulo, tragar lentamente e encontrar desenhos nas nuvens. Volta aos 40 anos e à trajetória subjetiva que o levou ali. Aprendeu a lidar com ansiedades, a respeitar seu passado, a encontrar beleza em tudo que era singelo. Já não estava mais tão suscetível às dores, sabia lidar com elas. E, com isso, a vida parecia maior, melhor, mais possível. Nas maiúsculas de respeito herdadas de Clarice Lispector – pode-se

percebê-lo na epígrafe que fecha a obra –, o espanto com os anos que se foram e o respeito com o que eles tinham feito dele. E, anteriormente, a vontade dos próximos.

Ao encaminhar-se para o último parágrafo da carta, cessa as divulgações e traz seu interlocutor para o tempo, real e empírico, do presente. As medidas práticas que precisa tomar são descritas com ironia. Não quer palco, mas quer a circulação da obra. O desejo de fuga e subterfúgios para se esconder do mundo na duração de um filme é sublimado pela resignação à lógica dos meios de divulgação. Troca de roupa e vai fazer as caras e bocas na televisão que tanto lhe desgastavam. Mas que valia mais esse sacrifício – além da solidão e do abatimento físico –, compromisso há muito assumido com a sua literatura.

Muito se pode saber sobre *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), sua última obra completamente inédita¹³² e seu retorno ao romance – o outro, *Limite branco* (1971), fora publicado quase 20 anos antes –, apenas pela leitura de epístolas, como as transcritas ao longo deste intertítulo. Nela, por exemplo, o autor consegue ficcionalizar tudo aquilo que o sujeito igualmente combateu e amou, na voz de si e do outro. Atribuiu aos personagens características marcantes da sua vivência e da sua (trans)formação artística: o ofício jornalístico, a paixão pela música que leva o personagem a encontrar-se consigo mesmo, o trauma da prisão política, os orixás do candomblé, o estigma da Aids, o sonho de fugir da loucura urbana e seus espaços degradados, a São Paulo onipresente, as possibilidades da sexualidade, as experimentações entorpecentes, a busca por respostas e o encontro com o eu margeado por delírios. De certa forma, era o encerramento de um ciclo.

Materialmente pensando o romance, entretanto, observamos um Caio Fernando Abreu dedicando a obra, como de costume, aos mortos e aos vivos. Agora, é à memória de Nara Leão, morta um ano antes do lançamento, e que também já fora eternizada na ficção de Abreu em “Mel & girassóis (ao som de Nara Leão)”, conto que integrou *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988). E também a Odete Lara, Guilherme de Almeida Prado¹³³, Cida Moreyra¹³⁴ e todas as cantoras do Brasil.

¹³² *Ovelhas negras* (1995), último livro que Caio viu ser lançado, é uma incursão que ele fez na própria obra. Os contos foram escritos de 1965 a 1995, e alguns já haviam sido publicados.

¹³³ O cineasta viria a lançar a adaptação do romance em 2008.

¹³⁴ Amiga íntima de Caio, a cantora também foi sua correspondente. Abreu divulgava o trabalho da amiga junto à mídia quando atuava no jornalismo, ao compartilhar seus discos com jornalistas que escreviam sobre música.

Na epígrafe que abre o romance, John Fante¹³⁵, escritor que também habitou suas cartas, não como uma referência para ele, mas no reconhecimento de sua obra e biografia. No excerto escolhido de *Dreams from Bunker Hill* (1982), Caio parece espelhar-se com os castigos físicos da escrita, coisa que lemos narrada nas cartas. E também a convicção de um e outro que escrever se escreve escrevendo. No sentar em frente à máquina e sangrar. Na epígrafe de encerramento, mais uma vez ela, Clarice Lispector¹³⁶. No mais experimental dos seus romances, cujo excerto foi escolhido por Caio, Lispector colocou em maiúsculas os substantivos que parecia respeitar. Deixou de herança a Abreu, que tomou-se da mesma possibilidade, em cartas e ficção. E chamou a atenção do seu interlocutor quando o fazia, explicando-se pela licença poética ortográfica: respeito¹³⁷.

Fugindo a certo hábito autoral, não há apresentação da obra assinada por seu autor, então, depois da epígrafe, o leitor é jogado imediatamente ao primeiro capítulo no cenário caótico do clipe da banda ficcional. E, na primeira linha, introduzido no desejo do narrador: “Eu deveria cantar” (ABREU, 2014, p. 17). Assim, espaço, som e personagem fundem-se. Em missivas, ele houvera avisado que essa literatura era sobre cantar. Um canto que trouxesse alegria, mistério e sensualidade ao Brasil adoentado, empobrecido e violentado. Mas fez silêncio ao público, abrindo a nova ficção sem aviso prévio, mapas da jornada ou manuais de instrução. A obra que finalizou sua incursão pelo romance era – como todo o contraste impresso no livro – sua retomada ao gênero.

E porque ciclos se encerram, ao pontuar a obra, cinco anos depois de seus processos criativos, ele exclama, falando consigo e com o outro, em terceira pessoa, na carta a Penido aqui já transcrita: “Caio F. Caio F. você conseguiu” (ABREU, 2002, p. 190). Assim mesmo, sem pontuações adequadas, entre o cansaço, o torpor e a euforia. Ele conseguira o encontro com o Brasil, consigo, com o romance.

Como a Magliani, em epístola aqui já transcrita, *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990) era o seu encontro com o Brasil. Um país que lhe inspirava sensações antagônicas e transcendentais. A nação pela qual chorou e riu, igualmente. Que viveu

¹³⁵ “I had seventeen dollars in my wallet. Seventeen dollars and the fear of writing. I sat erect before the typewriter and blew on my fingers. Please God, please Knut Hamsun, don’t desert me now. I started to write and I wrote”, de *Dreams from Bunker Hill* (1982).

¹³⁶ “Ah Força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus”, de *Água viva* (1973).

¹³⁷ Muitos são os exemplos desse uso por Abreu, mas, para citar um, neste mesmo intertítulo, em carta a Penido, em 1990 (ABREU, 2002, p. 192).

para indignar-se e fazer dele matéria-prima de sua escrita. Que morreu de pena e de amor, como veremos no próximo capítulo deste estudo.

E foi a observação do Brasil a fundo que desejou fazer presente em seu último romance, mas que já habita suas publicações anteriores, que soube se valer de temas de cunhos sociais e humanísticos para permeiar sua obra e, assim, consciente de seu papel como escritor e o potencial da literatura enquanto objeto (trans)formador, apresentar esses abismos sociais – a miséria, o preconceito, o horror da chegada da Aids, a censura, a onipresença da música, os traumas da tortura, a degradação dos espaços e demais convulsões políticas pelas quais passava o Brasil e o mundo nos seus anos de atuação – para as diferentes realidades dos seus leitores, sobretudo os de classe média, muitas vezes distantes dessas disparidades. Sensibilizá-los, tocá-los de maneira humanizadora pela sua arte.

São temas frequentes, em missivas e ficção, as dores nascidas dessas discrepâncias, desigualdades e desproporções que assolaram o mundo que experimentou. Entretanto, sendo elas matérias-primas do real e do ficcional, o autor tinha a própria estética para narrá-las e não se refutava a lutar a boa luta dos corajosos.

Combativo, discorria sobre os trâmites do amor e do sexo nas relações homoafetivas, fugindo do comodismo das zonas de conforto e do retrato unilateral de relações heterossexuais, mais comuns em obras literárias dos seus contemporâneos. Tomou posições esquerdistas num Brasil sufocado pela moral militar, fez a crítica aberta em cartas e, metaforicamente, em ficção. Assumiu a condição de pessoa que convive com o HIV nos tabus da doença que embargavam os anos 1990. E ainda hoje, passados mais de 20 anos de sua morte e tantos mais de suas publicações, os temas por ele explorados em sua obra e missivas continuam permeando a literatura contemporânea, que centra seus principais temas nas questões identitárias (homoafetividade, autorias *queers*, femininas, trans e negras), como proposto por Gallego Cuiñas (2021).

É possível perceber esses temas que perpassam a obra de Abreu se relacionando com os sentidos da literatura como forma de humanização do sujeito. Embora sejam universais e comuns a grande parte dos anseios e angústias da humanidade, essas temáticas encontram suas particularidades na opção estética de cada autoria e nas abordagens eleitas por cada ficcionista, que as transcrevem em

literatura, cada qual com seus usos singulares de linguagem, construções narrativas, gêneros e estilos.

No capítulo a seguir, nos debruçaremos com mais cuidado na questão dos temas que perpassaram missivas e obras. Temáticas que ao autor causaram mal-estar enquanto sujeito, expressas tacitamente nas primeiras e, cujo desconforto foi traduzido em literatura. As três décadas de atuação literária, aliadas a um senso aguçado de observação, lhe alçaram a um posto de escritor inserido nos contextos de mundo(s) em que viveu.

CAPÍTULO III

“[...] Guilherme, mon cher, precisamos – eu e você e todo mundo – tomar muito cuidado com esses tempos. São tempos de horror. Tudo fica ainda mais grave neste país de là-bas, como é o Brasil, e mais ainda numa cidade como São Paulo – onde a crise econômica, a corrupção, a violência, a falta de futuro, a miséria material foi gerando sem que as pessoas percebessem também uma miséria psicológica, uma miséria espiritual ainda mais terrível e mais patética. São Paulo virou um grande salve-se-quem-puder: ninguém ajuda ninguém. E se as pessoas como nós – os “especiais”, os cineastas, os escritores, os músicos, os poetas: a gente que tenta criar beleza e dignidade – também começarem a agir dessa maneira, então vale mais à pena a casinha pobre de Dulce Veiga no meio do mato, as panelas arrebitadas em que Odete Lara uma vez cozinhou arroz integral para mim. Compreende? [...] Nesse poço nojento de brutalidade e vulgaridade que viraram os anos 90”.

(Caio Fernando Abreu, 1994).

3. ABREU: O ESCRITOR INSERIDO EM SEU CONTEXTO E OS MUNDOS CRIADOS EM SUA FICÇÃO

A obra *Literatura e sociedade* (1965), um dos marcos teóricos mais conhecidos de Antonio Candido, reflete as possíveis relações entre a arte – a literatura de maneira mais específica – e o meio social na qual está inserida. Expõe como o extrínseco ao texto, como, por exemplo, os fatores sociais, quando ligados ao impulso criativo do autor e, a partir daí, os elementos que compõem o literário, geram, por fim, a arte.

Dividido em duas partes, Candido vai compartilhando as suas reflexões com o leitor sobre como a obra artística está condicionada aos aspectos sociais tanto quanto aos formais. Ou como a interiorização de fatores sociais podem resultar em objetos artísticos. Já no prefácio à 3ª edição do livro, de 1972, ele propõe, acerca da obra em questão:

Pois consiste essencialmente em mostrar, de um lado, os aspectos sociais e, de outro, a sua ocorrência nas obras, sem chegar ao conhecimento de uma efetiva interpretação. [...] Mas sobretudo A LITERATURA NA EVOLUÇÃO DE UMA COMUNIDADE¹, onde a função da produção literária é referida constantemente à estrutura da sociedade. Outros poderiam ser qualificados de estudos sobre aspectos sociais envolvidos no processo literário, como A LITERATURA E A VIDA SOCIAL e O ESCRITOR E O PÚBLICO². [...] Averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária [...] e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce. (CANDIDO, 2019, p. 9).

O pensamento acima transcrito remete à crítica literária marxista e seu pressuposto mais básico, ou seja, o livro não é entendido somente como um produto resultante de um suposto pacto eterno com a estética, senão, uma circunstância entre o autor e seu tempo. Para Terry Eagleton, um dos mais conhecidos pesquisadores e críticos literários em atividade:

A crítica marxista não é meramente uma 'sociologia da literatura', preocupada com a forma como os romances são publicados e se mencionam a classe trabalhadora. O seu objetivo é explicar a obra literária de forma mais completa; e isto significa uma atenção sensível às suas formas, estilos e significados. Mas também significa compreender essas formas, estilos e

¹ Maiúsculas usadas pelo autor. Aqui, Candido se refere ao título de um dos capítulos do livro, capítulo este, aliás, que será posteriormente usado neste trabalho.

² Também maiúsculas do autor.

significados como produtos de uma história particular.³ (EAGLETON, 2006, p. 2).

É dizer, também, que a situação social do autor é determinante, portanto, nas escolhas artísticas que vai empreender na sua obra, as possibilidades das suas formas, estilos e significados: que tipos de personagens vão ser construídos, as ideias políticas que poderão estar implícitas ou explícitas no enredo, como os espaços e ambientes podem ser descritos etc. É também a adoção da crença de que as obras literárias são, sobretudo, consequência da soma da inspiração subjetiva do criador com a influência objetiva e direta dos seus arredores.

Ora, se, para Karl Marx e Friedrich Engels, o homem é o resultado direto dos processos históricos a que foi submetido⁴, a sua literatura, assim, irá refleti-lo. O autor é o homem que observa o mundo, portanto, a ocorrência dos fenômenos sociais do seu tempo aparecem na obra, permeando enredos, modificando espaços, atormentando personagens.

Nas cartas de Caio Fernando Abreu, é possível ler que ele aclara a seus correspondentes, muitas vezes, o quanto o mundo e a sua vivência dentro dele constituíam matéria-prima para sua ficção. O seu assombramento diante do empobrecimento – poder financeiro – da sociedade, sua atuação política (da censura da sua arte ao autoexílio, da observação aguda da degradação ambiental ao cinza da cidade, do voto declarado à crítica aberta a políticos conservadores) e, posteriormente, a epidemia devastadora da Aids, que dizimava seres humanos na mesma velocidade com que endossava os discursos moralistas de muitos, compunham, fortemente, temáticas da sua obra. Para dar um exemplo apenas da primeira e da segunda, observemos a carta escrita em 1984 a Luciano Alabarse:

Estou escrevendo na redação. Esta máquina é pesadíssima. Um dia cinza. Há quase um mês estamos dentro de dias cinza, de ar muito sujo. Meu nariz sangra e os olhos ficam vermelhos. Os índices de poluição andam altíssimos. Dizem que os índices reais não são divulgados, para não causar pânico à população. Tenho andado muito de ônibus. Sento na janela e fico olhando o povo: é tristíssimo. Nunca vi antes caras tão amargas. E pobres, muito pobres. Dói de ver. E não se pode fazer nada. Tenho feito fantasias inconsequentes de ir morar no interior. Um dia, quem sabe. São Paulo

³ No original, “Marxist criticism is not merely a ‘sociology of literature’, concerned with how novels get published and whether they mention the working class. Its aim is to explain the literary work more fully; and this means a sensitive attention to its forms, styles and meanings. But it also means grasping those forms, styles and meanings as the products of a particular history.”

⁴ LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

estrangula aos poucos, e te rouba energia, e não te repõe. (ABREU, 2002, p. 99).

Não é incomum, como veremos mais adiante, que São Paulo, na sua obra, seja quase sempre retratada como um grande espaço, ironicamente, claustrofóbico. Mais que isso, poluído, degradado e miserável. A metrópole surge como um ambiente hostil e decadente, imersa em fuligem, solidão e pobreza. Era o escritor o homem que via e atuava na sociedade de seu tempo, um Brasil da década de 1980, mergulhado em crises econômicas, fim da ditadura e cujo futuro ninguém sabe.

Se hoje o meio ambiente ocupa pautas e agendas políticas e há uma crescente preocupação social com o tema – o que não signifique que esteja refletida em ações e medidas práticas –, à época, o tema não era levado tão a sério e muitos o reduziam ao discurso *hippie* na tentativa de desmerecê-lo.

Um outro exemplo dessa atuação social pela arte, tema sobre o qual nos aprofundaremos no intertítulo 3.3 deste trabalho, dá-se quando o discurso moralista político-religioso violentava a informação acerca da Aids, e simplificava – tanto quanto restringia – a contaminação aos chamados "grupos de risco" (e nestes estavam incluídos principalmente homossexuais, hemofílicos e usuários de drogas injetáveis). Abreu, então, fez da doença personagem insinuado em sua obra, tanto quanto se valeu de sua imagem pública e do seu diagnóstico para colocá-la em discussão. Nunca escondeu o medo e o mal-estar frente a ela nas cartas. Mas reconhecia a importância do debate e de arrancar o véu da hipocrisia que cobria os olhos de alguns.

Autor renomado, insinuou o tema em várias de suas ficções, mas foi em *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), seu segundo romance, que escancarou os fantasmas, traumas e descaminhos de um Brasil desnorteado, confuso e fragmentado. E, agora, a Aids vinha acompanhada de mais incômodos, também largamente expresso em suas missivas: a tortura legalizada pela ditadura militar e a pobreza. A primeira lapidada em personagem, e a segunda na degradação dos espaços urbanos de São Paulo. Candido, que, ao fazer uma indagação a si mesmo e deliberar sobre a resposta, oferece nova reflexão a este trabalho:

Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? [...] Este estudo abordará de preferência o primeiro aspecto, sem desdenhar de todo o segundo, começando por indagar quais são as possíveis influências efetivas do meio sobre a obra. [...] Talvez tenha sido Madame de Staël, na França, quem

primeiro formulou e esboçou sistematicamente a verdade que a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre. [...] A arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. (CANDIDO, 2019, p. 28-30).

Ao explorar esses eixos – política, pobreza, Aids – imbuídos em sua literatura, o homem rompe com o silêncio moral e, autor aclamado, joga o assunto à luz para que seja discutido por ao menos parte da comunidade. Assim, ainda em Candido (2019):

A primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira porque influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos perceptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2019, p. 31).

Interessante pensar, aqui, na posição social do artista. É perguntar-se: como este se insere na sociedade em que vive? Ao elencar em quatro os índices a serem considerados no que coloca como “[...] Para a sociologia moderna, porém, interessa principalmente analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à vida artística, como causa ou consequência” (CANDIDO, 2019, p. 30), faz-nos refletir que, ao ler as missivas, percebemos que havia, o tempo todo, o incômodo tornado impulso de escrever sobre as coisas que via e que lhe tocavam de uma maneira sempre negativa: estarrecer-se diante das arbitrariedades políticas, da violência e do empobrecimento social, bem como da brutalidade da Aids que assolava o Brasil.

Se, num primeiro momento, Caio Fernando Abreu usou a carta como espaço para essa catarse, foi hábil em transportar esses desconfortos sociais para sua arte ficcional, fosse em conto, romance, crônica ou peça de teatro, com seu trabalho singular de linguagem e estética próprias. Dessa forma, o escritor teve sua produção literária publicada a partir da década de 1970, época onde, pós AI-5, o país vivia sob forte censura, sua atuação profissional tanto quanto sua posição ideológica o levou à

prisão, e, depois, ao auto-exílio na Europa. Talvez a vocação de colocar-se à esquerda dentro do âmbito político lhe tenha conferido um olhar tão sensível quanto aguçado na percepção de uma sociedade empobrecida, silenciada e doente.

Ao trazer os temas à obra, críticos literários escreveriam sobre isso em suas resenhas. Leitores leriam e, ao fazê-lo, se confrontariam com essas temáticas difíceis, que geram incômodos e mal-estares. Aquilo que doía no remetente de correspondências e ficcionista atento ao seus arredores tanto quanto às formas artísticas que possibilitariam suas mensagens como meios, ressoaria, também, no consumidor da sua ficção. No nicho revelado nas cartas, surgem as relações entre autor (*a posição do artista*) – obra (*a configuração da obra*) – e público (*o público*)⁵, e haveria o debate sobre muitas das coisas que a sociedade preferia evitar em palavras, ecos, sons.

Pensando sobre o primeiro da tríade, Candido (2019) propõe que “[...] forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor” (CANDIDO, 2019, p. 35) e, como nos foi possível observar na leitura de suas missivas, para Abreu, o mundo em que vivia tanto quanto as novidades desse mesmo mundo em que habitava foi condicionante em sua obra. Usou as primeiras como espaço de exortação para narrar a seus destinatários como transportava a sua leitura do mundo em que vivia para o universo que criava.

É impossível ao leitor atento, no caso de Caio Fernando Abreu, ignorar que suas experiências sócio-políticas tiveram desdobramentos em sua obra. Não ficou impune à arte o empobrecimento social causado pelo sucessivo caos econômico do Brasil, tantas vezes descrito nas degradações urbanas nas quais ambientou suas ficções ou na miséria que tanto lhe chocava. Tampouco a solidão do autoexílio emergindo como personagem tão palpável quanto implacável nos contos e romances, sempre à espreita. A Aids viria, posteriormente, não como denúncia meramente, mas como o intangível, inacreditável e imensurável que dizimava toda uma geração que sobreviveu aos moralismos da ditadura militar, mas que sucumbia ao novo moralismo de discursos velados muito mais por ideologias político-religiosas do que por conhecimento médico propriamente dito, já que por tanto tempo tudo foi mistério.

É importante dizer, todavia, que não se trata, em Caio Fernando Abreu, de *literatura engajada*, termo que ironizou em cartas e que pode ser incrivelmente

⁵ Para Candido (2019), aliás: “Os três momentos indissolavelmente ligados da produção, e se traduzem, no caso da comunicação artística”.

reducionista no momento em que se atribui à arte uma única – e não muitas e plurais – “função”. Nele, a consciência aflorada de que a arte pode, sim, cumprir um papel social. Na penúltima missiva que compõe a obra organizada por Italo Moriconi, ele compartilha sua crença a Maria Augusta Antoun, pouco antes de morrer, em dezembro de 1995:

E eu barganho com Deus o tempo todo pedindo tempo para escrever pelo menos mais uns seis livros. Estou escrevendo. Sei que o tempo que eu tiver será exato. E sei também que pode acontecer não ‘um milagre’, mas uma sobrevivência maior. Há novos remédios e uma maladia muito recente. Talvez a cura esteja chegando? [...] Mas que se tenha uma vida completa, que se possa passar por ela deixando algo de bom para o planeta, para os outros. Vezenquando penso que, no que escrevo, quase consigo. E me sinto sereno. Mas quero fazer mais. (ABREU, 2002, p. 344).

Em suas palavras, é possível enxergar um escritor que reiterava não só a sua própria urgência de escrita – talvez, por que assim, um homem diante da morte, permaneceria eterno?, ou por ter entendido, ao longo de tantos caminhos, sua vocação e (trans)formação em escritor?, ou por, no ato da escrita, expurgar seu ardor e sua solidão? Só o próprio saberia, a nós nos cabe supor – mas, também, uma esperança na vida que resistia aos dados vertiginosos da Aids. Ponderava com seu lado espiritual, compreendia o desafio da doença tão nova para a ciência (e daí, certamente, a necessidade de falar sobre ela), e equilibrava a equação não à espera de um milagre (embora o sugira), mas, ao menos, novos remédios que comprassem o tempo. O tempo da escrita. Para a escrita. O homem que, de maneira igualmente forte e sutil, em carta, deixou claro acreditar que, com sua literatura, poderia deixar “algo de bom para o planeta, para os outros”. O pensamento coletivo do cidadão inferindo na sua prosa literária.

E é justamente nesse âmbito, o artístico, que Candido (2019) pensa a configuração da obra:

A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição. [...] Quanto à obra, focalizaremos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. (CANDIDO, 2019, p. 40).

Ora, é a observação ou vivência do mundo empírico transformada em possibilidade estética. Como os fatores sociais podem estar presentes, transmutados

em linguagem artística? Compreender um fator social (ou muitos!) travestidos em enredos, personagens, tempos, narrativas, espaços. É o impulso criador – para repetir *Candido* – que recria e replica as circunstâncias do mundo real dentro de um gênero ficcional escolhido. E não é, preconizam as teorias literárias mais clássicas, o sujeito da ficção o espelho do homem comum de seu tempo? As questões acima apontadas serão discutidas com mais atenção ao longo dos próximos intertítulos.

Por último, mas não menos importante, interessa a *Candido* (2019) pensar o público consumidor dessa obra. Ao trazer as lentes para o terceiro elemento da tríade proposta, ele reflete:

A sua ação é enorme sobre o artista. [...] Sem falar que os impulsos pessoais predominam na verdadeira obra de arte sobre quaisquer elementos sociais a que se combinem. Mas num plano mais profundo, encontraremos sempre a presença do meio. [...] À relação inextricável, do ponto de vista sociológico, entre a obra, o autor e o público, cuja posição respectiva foi apontada. Na medida em que a arte é – como foi apresentada aqui – um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. [...] Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra. (CANDIDO, 2019, p. 45-48).

Assim, o leitor dá sentido à existência material da arte do escritor. Como já visto no segundo capítulo deste trabalho, é o público, junto à crítica, que confere materialidade, visibilidade e legibilidade a uma obra. O escritor, como já visto, precisa que o outro o espelhe. E a ficção, consumida pelo público, é o instrumento que possibilita ao escritor se firmar como tal. Fica também a percepção de que os três elementos mantêm vivos os mecanismos que alimentam uns aos outros. A realização dos dois primeiros encontram sua base de sustentação no terceiro, o legitimador das ideias criativas e produtos que delas advém.

Ainda mais, as relações que *Candido* define como “inextricáveis”, também podem ser compreendidas como simbióticas. Ou seja, em primeiro – para usar o termo de *Candido* – *impulso*, Abreu escreve sobre aquilo que lhe motiva.

Para tomar apenas um tema, dentre muitos possíveis, como exemplo: a homossexualidade. Descreveu as relações homoafetivas na literatura numa época em que isso não era muito comum, sobretudo pelo regime político em que o país vivia (década de 1970, quando começou a ter sua obra publicada, em meio ao

conservadorismo). Mas não era lutar contra a censura dos afetos, também, uma questão social?

Naquilo que Antonio Candido chama de “plano mais profundo” no excerto acima transcrito, não podemos encontrar, em sua literatura – e desvelos de amor tantas vezes expressos em missivas, essas que só vieram a ser publicadas muitos anos depois de sua morte⁶, ao contrário da sua ficção, que viu em vida, e daí, por isso, a escolha de citar a primeira – as bandeiras que escolheu hastear em seu tempo? Como artista, Abreu se valeu da estética literária, para, também, se interpor como cidadão.

O público, nichos de público, ou público em formação que consumia a sua obra certamente se via pela sua ficção representado. É a literatura, também, tanto escape das angústias da sociedade de seu tempo tanto quanto uma forma de preservar a história latejante de sua época.

A seguir, optamos por apresentar três eixos temáticos que acreditamos ser de profunda relevância na obra de Caio Fernando Abreu: a política, a pobreza e a Aids. As escolhas foram feitas por percebermos, a partir da leitura da sua correspondência ativa, o quanto seu incômodo com tais problemáticas sociais acabou gerando matéria-prima para sua literatura.

3.1 Das temáticas cidadãs: a política

Ao pensar as relações que podem ser estabelecidas entre o escritor e o público, em *Literatura e sociedade* (1965), Antonio Candido reitera a ideia de que a literatura é um sistema organizado, proposição já exposta em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880* (1959). Mas aqui ele joga luz sobre a figura do escritor, não apenas como um ser subjetivo e sensível, mas também como um ser social e coletivo, cuja consciência do seu papel não se dá de maneira imediata, mas construída:

Frequentemente tendemos a considerar a obra literária como algo incondicionado, que existe em si e por si, agindo sobre nós graças a uma força própria que dispensa explicações. Esta ideia elementar repousa na hipótese de uma virtude criadora do escritor, misteriosamente pessoal. E mesmo quando desfeita pela análise, permanece um pouco em todos nós,

⁶ Breve cronologia: Caio Fernando Abreu morreu em 1996. A primeira edição impressa da obra de Moriconi é de 2002, sendo que a edição em *e-book* foi lançada em 2016.

leitores, na medida em que significa repugnância do afeto às tentativas de definir os seus fatores, isto é, traçar de algum modo seus limites. [...] Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (CANDIDO, 2019, p. 83-84; grifos do autor).

Ao refutar a ideia romantizada de que a obra é tão somente exortação e transbordamento do sujeito, Candido (2019) nos convida a pensá-la de uma maneira mais ampla. Assim, empreendemos que a literatura nasce, em princípio, sempre do impulso criativo, chamado por ele de “fatores internos”. Todavia, na equação proposta por ele, atrelam-se ao primeiro outras forças (às quais ele se refere como “fatores externos”: o meio social, os arredores do autor, o interesse do público e o mercado editorial, para citar algumas). Ao contrário de repelentes, esses fatores somam-se para dar origem ao que conhecemos por objeto artístico.

Ainda que coadjuvantes aos “internos”, é importante ter em conta os “externos”, pois, além de partirem de uma análise mais sociológica que estética, colaboram com a historiografia literária na “[...] compreensão das correntes, períodos, constantes estéticas” (CANDIDO, 2019, p. 83). Concordando com a perspectiva de Müller-Freinfels (1931), o professor pondera que, nas sociedades civilizadas, o processo criativo se estabelece entre criadores e receptores, ou seja, autor e leitor. Dessa forma, a figura do escritor é não apenas a de um indivíduo, mas a de alguém que pertence a um grupo profissional cuja legitimação e validação passa, necessariamente, pelo diálogo com o público.

Mantendo a ideia de triangulação, Candido (2019) entende que a obra media seu criador e seu público, tanto quanto o segundo media criador e criação, já que a consciência do criador é gerada pela reação do consumidor à criação.

E já que o público assume uma função tão importante na mediação entre autor e obra, ou como mecanismo fundamental do sistema literário, é interessante pensar quem o forma. E talvez esteja aqui um dos maiores desafios na compreensão ou entendimento desse vértice, posto que há diversas formas ou nenhuma de organizá-los.

As novas possibilidades tecnológicas – como as redes sociais ou clubes do livro virtuais, por exemplo – fazem surgir toda uma gama inédita de agrupamentos

desse público. Porém, haverá sempre aqueles que preferem não tornar a literatura uma atividade necessariamente coletiva, e guardam para si suas experiências literárias. Todavia, levando em consideração as muitas variáveis para pensar essa massa consumidora, assim Candido (2019) reflete:

E estes nem sempre se ordenam em grupos definidos, podendo permanecer no estado amorfo, isolados uns dos outros, por vezes em estado potencial. [...] O público nunca é um grupo social, sendo sempre uma coleção inorgânica de indivíduos, cujo denominador comum é o interesse por um fato. (CANDIDO, 2019, p. 86).

Quando se pensa em Caio Fernando Abreu, é comum que se infira uma espécie de grupo bastante voltado aos movimentos de contracultura, ou mesmo do público que olhava para dentro. Por dentro. Mas houve também aqueles interessados em oficinas de redação criativa, ou aqueles que o liam no jornal. Hoje continua sendo um público de muitos rostos e idades, mas que talvez guarde em comum o gosto pelas referências *pop*, a necessidade de sentir, a densidade dos monólogos interiores e o rico trabalho com a linguagem, posto que foi um escritor que falou sobre o que quis, no mundo no qual estava inserido, e que transformou a sua subjetividade diante das coisas em matéria-prima literária. Mais de 25 anos depois de sua morte, muitos dos seus títulos estão esgotados e seus temas continuam inquietando diferentes gerações.

São os temas, aliás, fatores relevantes na definição do papel social que esse escritor poderá desempenhar, sobretudo quando se avalia o que a literatura possa vir a ser dentro de uma comunidade, bem como seu potencial educativo e reflexivo. Quando este, o autor, entende sua função dentro de seu grupo profissional – e, para tanto, há que se levar em conta a ideia da literatura como um sistema organizado, cujos mecanismos são dinâmicos e movem as engrenagens desse sistema –, ele percebe que sua atividade no âmbito da escrita já não é uma função à parte ou complementar a outras (como costumava ser até fins do século XVIII no Brasil). Ao contrário, ele se entende como um escritor. E essa é a sua função.

Nas cartas de Abreu, é possível perceber essa compreensão do próprio escritor, não como uma epifania abrupta e imatura, mas dentro de um processo de amadurecimento intelectual, lapidação da escrita e percepção aguçada do meio literário que habita. Se nas cartas da década de 1960 podemos ler um escritor em (trans)formação, com toda a insegurança própria da idade, ao longo da década de

1970⁷, e, sobretudo, em seu final, lemos um escritor consciente não apenas do seu processo criativo, mas também atuante dentro dos organismos que sustentam a literatura enquanto sistema. Observava, como leitor, leitor crítico e escritor, os movimentos literários que surgiam a nossa volta, tanto quanto fazia parte deles. Em sua correspondência com outros escritores, dividiu suas reflexões – acerca de si e do outro –, elogiou o que via nascer com a flexibilização da censura e desnudou suas opiniões.

Em missiva destinada ao escritor Luiz Fernando Emediato, em 1976, Abreu troca impressões não apenas sobre o trabalho literário de cada um, mas expõe a vontade de criar espaços para discutir literatura, colaborar com publicações e conectar a geração de escritores que emergia:

Obrigado pelo interesse. Também estou sacando você há muito tempo, contos e poemas publicados em jornais e suplementos. *Boom* ou *bim* também não sei, falso populismo, undergrounds que tomam Chivas Regal (como diz Roberto Drummond). Como você; detesto discutir. Mas do seu trabalho fica sempre um gosto de coisa quente, viva, jovem. E eu gosto. Aí vai esse conto para a *Inéditos*. E das minhas últimas coisas. Ainda não vi a revista por aqui, mas Lucienne Samôr – grande amiga, excelente escritora – mandou um número. Capa de primeiríssima, James Scliar – um quixote no meio do lixo tecnológico? Andei lendo alguma coisa, gostei do seu conto – seco, com um final grilante; gostei de *Cicatrizes*, do Rattón, me deu vontade de dirigi-la; gostei de Wander Piroli. O resto ainda não li. Falar em Piroli, ele tinha mandado me pedir um conto pra *Inéditos*. Eu ia mandar, tava só esperando uma folguinha, que me pintou hoje. Mando diretamente pra você. Andei mostrando a revista pra algumas pessoas daqui. Todo mundo gostou. Vou tentar agitar o povo pra mandar colaborações. Já dei toques pra Jane Araújo, Sérgio Caparelli, mais Valdir Zwetsch e Nei Duclós, que estão em São Paulo. (ABREU, 2002, p. 477-478).

A sensação que se tem, no excerto acima transposto, é de que a carta poderia ter sido uma espécie de primeiro contato entre os escritores – posto que a linguagem usada por Abreu, evidencia uma falta de intimidade entre eles, o que em muito difere da maioria das missivas organizada por Moriconi (2002) –, mas a correspondência entre eles foi profícua e rica para desenhar um cenário acerca do mundo literário brasileiro à época. Mais que isso, nas possibilidades da carta enquanto veículo de troca, já que eles estavam sempre mandando um ao outro publicações, livros, notas. Criando vínculos, apresentando, nas lentes singulares de cada olhar, o mundo literário do qual eram agentes ativos.

⁷ É importante que se diga que, nessa década, Abreu teve quatro publicações, o que o legitimava e validava enquanto escritor: *Inventário do irremediável* (1970), *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977).

Chama a atenção também como, mais uma vez, Abreu vai fazendo observações de um leitor crítico entremeada a outros assuntos, quase como se seus comentários acerca das obras nada mais fossem que mera prosa. No começo da missiva, certo desprezo a outros escritores da mesma geração que eles, seguido, automaticamente, de uma crítica positiva ao trabalho de Emediato e colaboração com o suplemento. E, novamente, mais observações literárias informais, rápidas, com o uso de gírias. E, mais uma vez, a retomada de uma articulação para divulgar a revista e o trabalho dos escritores. São diálogos que se complementam, em uma troca de informação muito rápida, onde detalhes não parecem ser necessários. Ambos habitavam, de certa forma, a mesma esfera.

Se na primeira carta houve certa timidez de vocábulo, ou uma troca rápida de informações somente profissionais, é possível perceber, na organização de Italo Moriconi (2002), o quanto a amizade entre eles se desenvolvia a cada correspondência. A primeira carta Abreu destina somente a Luiz Fernando Emediato. E a ela segue-se uma sequência num período de tempo relativamente curto (1976 e 1977), onde o destinatário vai ganhando qualificações: amigo, irmão, companheiro. Com a intimidade conquistada pelas linhas escritas que ganhavam contornos de diálogos orais, a linguagem de Caio Fernando Abreu também vai mudando. Vai se tornando mais terna, suave, e há a inserção de novas pautas, agora de cunho pessoal, entrelaçadas aos mesmos temas sobre os quais sempre se escreveram (a vida de escritor, o cenário que a literatura passava a ocupar num país que caminhava para a flexibilização e a Anistia, o ofício da escrita, a crítica literária).

Curiosamente, é na década de 1970 – mesma época do *boom* literário no Brasil – que Abreu intensifica sua correspondência com outros escritores. Hilda Hilst, Luiz Fernando Emediato, Myriam Campello e João Silvério Trevisan eram destinatários frequentes. Há também inúmeras referências a outros autores impressas nas missivas, onde Abreu narra suas trocas literárias, bem como a possibilidade de divulgação da obra de cada um.

Mas entre todos esses destinatários, havia um tema em comum: a censura. A existência do arbítrio. Como driblá-la. Que recursos literários poderiam desviar a atenção do tema e levá-la somente a estética, ao enredo, ao personagem. Que caminhos poderiam permitir que o cifrado continuasse incógnito aos olhos que calavam. Como sobreviver, artisticamente, ante uma imposição do silêncio.

Escrever ou produzir qualquer outra forma de arte num Brasil que vivia sob o lastro da censura já era, por si só, um desafio. Cabia ao criador encontrar formas artísticas que lhe possibilitasse discutir as temáticas de suas escolhas dentro de suas obras. Caio Fernando Abreu, como muitos artistas de sua geração, foi vítima da censura imposta⁸ pelos órgãos militares que, desde 1964, haviam assaltado o Brasil com um golpe de estado. O escritor discorreu sobre isso em muitas de suas missivas, não só quando sua obra estava no cerne da questão, mas com o assombro que lhe tomava ante o endurecimento das leis do regime.

Assim, em 1970, ele escreve a Hilda Hilst:

As coisas realmente não andam boas. Parece que quando tudo começa a degradingolar não há o que segure. Primeiro no plano político: a portaria do Ministério sobre censura de livros⁹ me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir a perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. Cada dia, quando abro o jornal, tenho um novo choque e uma revolta que se acumula e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade. A.K. está preso em São Paulo: invadiram o Gigetto e o levaram, por tráfico e consumo de LSD¹⁰. O grotesco da história é que nas chamadas “leis” não existe *nada* sobre LSD. Porto Alegre sempre foi uma cidade nazista, cheia de grupos de defesa familiar e coisas no gênero: tudo isso repercute aqui da maneira mais alvissareira (do ponto de vista *deles*) possível. Os lugares onde eu costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espões – não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos ‘familiar’. Quanto ao livro, não soube nada¹¹. Creio que vou ter mesmo que pagar a edição – mas me revolta a ideia de ter que submeter os originais à censura, obviamente grossa e sem condições para julgar sequer J.G. de Araujo Jorge¹². (ABREU, 2002, p. 396-397).

Muito do que chama a atenção nessa carta são traços que seriam recorrentes na atuação sócio-político-criativa de Abreu, bem como reiterados ao longo de suas missivas a diferentes destinatários. Destacamos sua posição desde sempre absolutamente contrária a toda forma de censura diante da arte antes mesmo que não tenha – ainda – acontecido com ele, pessoal ou socialmente. Comparando a

⁸ Algumas das obras de Caio Fernando Abreu só viriam à público com a redemocratização do Brasil, na década de 1980, como, por exemplo, a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. Escrita em 1973, só pôde ser encenada em 1983 e teve a direção de Luciano Alabarse.

⁹ Em 26/01/1970, os órgãos do governo militar instituíram a censura prévia, coibindo, assim, a livre expressão em todos os âmbitos: jornalísticos, artísticos, políticos etc.

¹⁰ Caio Fernando Abreu também viria a ser preso, em 1971, por porte de drogas. Ele alegou em suas missivas, como veremos mais adiante, que foi um flagrante forjado pela polícia.

¹¹ *Inventário do irremediável* (1970), sua primeira obra publicada.

¹² Político e poeta brasileiro. Um dos traços que caracterizam a sua escrita é a linguagem simples que emprega.

arbitrariedade que via pós AI-5¹³ aos anos mais obscuros em termos de perseguições políticas, intelectuais e censuras por parte de Estado e Igreja na Idade Média, reafirma uma postura libertária herdada da geração *hippie* da qual foi parte. O que, aliás, é a próxima pauta que lhe causa agravo. Na observação dessas cartas, ainda, os conteúdos se expressam livremente, e a linguagem transparece emoção, revolta e indignação.

Tendo integrado movimentos de contra-cultura, Abreu trazia em si noções oriundas do pensamento coletivo, das liberdades individuais de expressão, do amor livre, dos experimentalismos lisérgicos, dos direitos civis, da quebra de padrões, do anti-moralismo, do não-conservadorismo, da prática contrária ao que preconizava uma sociedade hétero-normativa e seus discursos que condenavam, majoritariamente, o que ele acreditava como cidadão e que fazia parte, também, da sua literatura.

Os grifos destacam a ojeriza e o tom irônico que dão ênfase ao seu posicionamento: *nada* imprimindo a indignação diante da arbitrariedade de uma prisão não prevista por lei, já que esta sequer existia. O abuso recheado de vazio cometido pelas autoridades. A referência a regimes igualmente totalitários, que perseguiram qualquer coisa que fugisse ou se desenhasse à margem dos tradicionalismos cujos discursos encontravam na religião e seus pecados, culpas e danações seus principais pilares. Ao usar a palavra “alvissareira”, novamente faz uso de ironia. Para quem estava atento, a conformidade com os valores nazistas jamais poderia ser uma boa nova. Portanto, a inclinação em *deles*, já inferia, também, quem éramos *nós* (aqui, sua correspondente).

Quando desdenha ao aspear a palavra familiar, lê-se exatamente sua rebeldia a esses valores respaldados na exclusão de tudo aquilo que soava dissonante à moral e aos bons costumes e aos discursos – ironicamente resgatados em dias atuais, se é que um dia de fato caíram – tradicionais: que um núcleo familiar só pode ser formado por heterossexuais, detentores de moral religiosa (fazendo novo paradoxo com as perseguições impetradas pela Igreja no primeiro momento do excerto acima transcrito).

¹³ Criado em resposta violenta ao discurso do Deputado Márcio Moreira Alves e decretado em 13 de dezembro de 1968 pelo presidente em exercício, o General Artur da Costa e Silva, o Ato Institucional Número 5 iniciou a fase mais dura e sanguinária do regime militar. Sem possibilidade de revisões judiciais, o Ato, primeiro, derrubou a Constituição. Depois, concedeu plenos poderes ao Estado no concernente a direitos políticos, liberdades civis e formas de expressão.

Sua repulsa ao que vira também ganha força ao expor a perseguição aos artistas, núcleo mais libertário. Faz referência aos policiais à paisana, cuja prática comum era infiltrar-se em grupos de produtores culturais, estudantes e filiados a partidos de esquerda (que, a essa altura, já estavam atuando na clandestinidade) para descobri-los, torturá-los, prendê-los.

Na mesma carta, Abreu incorre na leitura crítica da obra da amiga, retomando o tema com o qual encerrou o excerto acima. Ou melhor, em como seu eu-leitor leu a obra de Hilst, ressaltando também a preocupação do eu-cidadão com a realidade política que encaravam. Em como o eu-escritor atuaria caso fosse sua a ficção que, pela nova lei já citada, tivesse que ser submetida à censura prévia. Ele passaria também por ela, como aclarou posteriormente em cartas e prefácios de novas edições de suas obras¹⁴. E, mais uma vez, manteve sua característica de intercalar seu leitor crítico a observações mundanas, conselhos, reflexões e epifanias. Vejamos:

Sabe não quero te desanimar nem nada, mas acho que as tuas novelas não passarão na censura – pelo menos o *Osmo*¹⁵. Nas outras novelas, as coisas todas são menos evidentes e a censura-teresinha não é inteligente ao ponto de descobrir essa dimensão. No *Osmo* as intenções agressivas e desmistificadoras se expressam a partir da própria linguagem, isto é, qualquer um percebe. Até a censura. Se isso que estou prevendo acontecer, por favor, Hildinha, não te abaixa, não faz correções no texto, não corta os palavrões. Espera que tudo mude, ainda que isso não aconteça antes de 20 anos. Eu estou confuso, achando que submeter originais à censura é compactuar com ela. Fico pensando se não seria melhor todo mundo desistir de publicar coisas, guardar os seus calhamaçoziños nas gavetas. Acho que qualquer publicação 'liberada pela censura' será, a priori, considerada como a favor do regime. Horrível, não? Não seria esta a hora exata dos escritores se reunirem e tomarem uma posição rígida e irreversível? [...] A nossa antologia, que sairia em março¹⁶, não sei como está: será doloroso se for trancada, pois a gráfica está quase concluindo o serviço; por outro lado, será igualmente horrendo se for liberada – o que pressupõe que será inócua e não-perversa dos costumes e da moral da tradicional família. Por aí tu vês como estou confuso, o meu consolo (nem tanto) é que suponho que todo mundo deve estar na mesma. (ABREU, 2002, p. 397-400).

O uso do itálico aqui, não só para aludir à obra e a existência de palavras e expressões idiomáticas estrangeiras – recurso muito usado no texto e manuais

¹⁴ Citaremos algumas delas ao longo deste subcapítulo.

¹⁵ O *Osmo* era uma das cinco novelas que compunham a obra *Fluxo-Floema*, publicada originalmente em 1970, e conhecida por ser a primeira em prosa de Hilda Hilst. Ao *Osmo*, somam-se *Fluxo* (dedicada à Lygia Fagundes Telles), *Lázaro* (à Caio Fernando Abreu), *O Unicórnio* (à Dante Casarini, marido da autora) e *Floema* (à José Antonio de Almeida Prado e José Luiz Mora Fuentes). Interessante perceber como Caio também se refere à Hilda como “Unicórnio” em correspondência a ela mesma. A prosa já foi anteriormente citada no Capítulo 2.3. deste estudo, quando Abreu faz a crítica em carta à autora.

¹⁶ A antologia que reunia contistas gaúchos viria a ser publicada, como posteriormente informado por Caio em carta a Myriam Campello, no final de abril de 1970.

jornalísticos –, mas também para enfatizar a oralidade que tentava imprimir ao pensamento escrito, ao fluxo de ideias e ao ritmo do um diálogo que buscava antever a resposta da correspondente, embora ela talvez já fosse conhecida por Abreu. Ou talvez porque, quando num monólogo, não se faz perguntas que busquem reiterar certezas. Numa interlocução, sim.

Também na leitura, podemos perceber que, tão conhecedor dos índices literários que era por também saber-se escritor, quanto atento aos movimentos políticos que o cercavam, Caio Fernando Abreu aponta sua percepção: se em outras novelas que compunham a obra que ele comentava em carta à própria autora, Hilda Hilst apropriou-se de figuras de linguagem que possibilitariam que sua ficção passasse pela censura, não fez uso da mesma técnica na novela em questão. Escancarou ao invés de disfarçar.

Mais uma vez ele desdenha da ignorância e do, em sua opinião, pouco alcance intelectual dos censores: eles não seriam inteligentes o suficiente para entender as sutilezas dos recursos e meandros estéticos e artísticos adotados pelos criadores para verem sua arte liberada, mas eram consideravelmente brutos para, ante as obras, deturpá-las, retalhá-las e proibi-las.

Usando a expressão “Censura-Teresinha”, Abreu alude ao bordão de Chacrinha (1917-1988)¹⁷ de uma maneira tão lúdica quanto irônica: um dos patrocinadores do programa televisivo do apresentador era a *Água Sanitária Clarinha*, e, nas inserções comerciais durante a atração, ele fazia a chamada da marca como *Alô, Alô, Clarinha*. Ao ter findado o contrato, Chacrinha não quis abrir mão de seu conhecido bordão. Assim, para favorecer a sonoridade dos nomes, substituiu Clarinha por Teresinha e *Alô, Alô, Teresinha* ganhou seu espaço no imaginário cultural do brasileiro. E substituir era condição vital para que muitas obras passassem pela censura, que podia vetá-las em parte ou integralmente. Assim, cortam-se trechos, mudam-se palavras, substituem-se frases. Para sobreviver à ideologia dos anos de chumbo que marcava o Brasil daqueles anos, muitos artistas tiveram que negociar sua criatividade, inventar novas formas de gerar a arte, fazer concessões estéticas ou substituir aquilo que não era digerido pelos órgãos do governo.

¹⁷ A saber: em 1980, Chacrinha foi preso por desacato à autoridade. Ainda na ditadura militar, ele recusou-se a cumprir a determinação de uma censora do regime que estava nos bastidores de seu programa televisivo. O motivo alegado foi que as roupas das *Chacretes*, suas assistentes, feriam a moral e os bons costumes postulados pelo governo.

Com o olhar artístico encantado pela obra da autora, Abreu ponderou que melhor seria ver o texto engavetado até uma possível queda do regime do que lê-lo deformado pelas determinações da censura, que nada entendia de arte ou dos processos criativos, mas cuja postura atávica e paranóica estava sempre alerta a qualquer coisa que pudesse protestar contra a ordem vigente. Que Hilst, sobretudo, não aleijasse sua escrita em detrimento, somente, do ato de vê-la publicada a qualquer custo. Na visão dele, o comprometimento artístico de uma obra era um preço alto demais a se pagar. Caio Fernando Abreu, então um jovem de 23 anos que começava a dar seus primeiros passos no mundo da escrita, era também um cidadão confuso com os (des)caminhos que se descortinavam no horizonte da arte brasileira. Se num primeiro momento essa reflexão se dá no calor da nova lei e todas as incertezas que ela traria aos produtores culturais, ela é retomada, repensada e reconsiderada.

Também suas indagações acerca da função da arte se destacam na carta. Seria ele, o produto artístico, relevante se não despertasse, inquietasse e incomodasse? Deveria ele nascer se não fosse pra provocar, refletir, incomodar? São questões que vêm atormentando há anos artistas que buscam seus espaços.

Mas é ao fim do excerto selecionado que o eu-escritor, ainda não familiarizado inteiramente com o mercado editorial, também dá notícias do *modus operandi* daquele momento: a insegurança das publicações ante o vigor da lei. Instaurada em janeiro de 1970, ela instituía a censura prévia. A carta foi escrita no começo de março, com a publicação da antologia prevista para o mesmo mês. O que isso significaria em termos práticos? Quer dizer, a política do país afetando, diretamente, a possibilidade criativa do artista. O que nos remete ao pensamento de Gisele Sapiro em *La sociología de la literatura* (2016):

As condições de produção e circulação das obras são determinadas, em primeiro lugar, pelas relações que os poderes políticos, económicos e religiosos mantêm com a literatura e pelo papel social que lhe atribuem. Em segundo lugar, dependem do recrutamento social dos escritores, das condições em que exercem a sua profissão, da sua organização profissional, bem como do modo de funcionamento do mundo literário e das suas instituições (academias, cenáculos, auditórios literários, revistas).¹⁸ (SAPIRO, 2016, p. 51).

¹⁸ No original, “Las condiciones de producción y de circulación de las obras están determinadas, en primer lugar, por las relaciones que los poderes políticos, económicos y religiosos mantienen con la literatura y por el rol social que estos le asignan. En segundo lugar, dependen del reclutamiento social

Dessa forma, se a princípio a postura de não negociar com o regime sob o risco de parir uma literatura dormente, que não despertasse, inquietasse e incomodasse foi a reação imediata à política que se impunha, pouco menos de um mês depois e observando o meio a sua volta, Caio Fernando Abreu se mostrou disposto a contemporizar, fazer concessões e criar novos jeitos de falar aquilo que não poderia ser explicitamente dito, desde que a integridade da arte – sua função, estética e criação – fosse preservada. Continuará usando a mesma arma que acreditava eficaz numa suposta mudança do mundo, embora ela agora viesse protegida em nova armadura. Diante daquilo que não podia controlar era essa, também, a sua forma de se impor igualmente como cidadão e artista. Se como cidadão suas mãos estavam atadas, travestido de escritor elas se faziam ágeis para levar, pela ficção, a mensagem que gostaria que fosse conduzida aos olhos do leitor.

Sobressai-se, também, a ebulição dos tempos incertos do país e a força que isso exercia na criação: o avançar e recuar na ação dos escritores frente à censura, as alternâncias da linguagem de Abreu expressando e relatando o seu comportamento criador ante os desafios que se impunham.

Pouco mais de um mês depois da missiva a Hilda Hilst, era a vez de dividir suas reflexões, indagações e ponderações com outra escritora. A Myriam Campello, contista, romancista e tradutora brasileira, contemporânea de Caio, ele reavaliou:

Gostei de saber que estás bem e trabalhando, apesar da portaria Leila Diniz. Sabe, no começo eu fiquei muito baratinado com a coisa, não pensava que a repressão chegasse a tais extremos. Assumi então uma posição bem radical, achando que submeter originais à censura seria compactuar com o regime – depois, sei lá, comecei a achar que, já que a gente está aqui, o mais acertado seria procurar fazer coisas, mesmo dentro de toda essa limitação. Afinal, o evidente propósito do governo é obrigar todo mundo a meter a viola no saco. E como ninguém está a fim de dar uma de herói, creio que a gente ainda pode tocar alguma coisa com apenas a metade da viola dentro do saco. Ou pelo menos tentar. Realmente, vou sair do ‘limbo dos inéditos’ muito em breve. Meu livro (*o Inventário do irremediável*) já está na gráfica, para sair em fim de maio ou começo de junho. (ABREU, 2002, p. 403).

Nas primeiras linhas da epístola, é possível ler um Caio companheiro daqueles que viviam o mesmo período crítico que ele enquanto exerciam suas funções. Ele

de los escritores, de las condiciones de ejercicio del oficio, de su organización profesional, así como de los modos de funcionamiento del mundo ele las letras y de sus instituciones (academias, cenáculos, pre mios literarios, revistas).”

segue expondo as ideias que compartilhou na carta anterior a Hilda Hilst, já que não são questões de fáceis ou rápidas resoluções, sobretudo no que concerne à própria materialidade – publicação – da escrita em si.

E sobre esta, não havia uma terceira via: o texto era submetido ao governo ou não haveria jeito de lançá-lo ao mercado. E é preciso visibilidade e legibilidade para que um escritor se reconheça como tal. A tríade proposta por Candido (2009, 2019), que sistematiza e dinamiza a literatura, encontra seus pilares fundamentais no autor - obra - público e não pode prescindir de nenhum de seus elementos.

A ruptura com a “posição bem radical”, para usar as palavras escolhidas por ele, parece se dar quando ele entende que é possível a conciliação entre escrever boa literatura – dentro das convenções do que ele acreditava ser – e sobreviver dentro de um regime que amordaçava a arte nas mais diversas esferas de sua manifestação.

Ainda na carta, destacamos a redação quase que oralizada, pontuada por períodos longos, vírgulas, uma frase que justificasse ou explicasse a sentença anterior. Uma conversa como quem responde a si mesmo as indagações anteriores.

Consciente de que teria sido censurado, como exposto na epístola acima transcrita ao fazer uso do adágio da *viola no sacco*, ou que, no mínimo, a censura era uma possibilidade iminente à sua ficção, em retrospecto, ao publicar *Ovelhas negras* (1995)¹⁹, seu último livro em vida e ao qual – não coincidentemente – o pesquisador Nelson Barbosa se refere como “*Uma autobiobibliografia de Caio F.*” (BARBOSA, 2019, p. 240), o autor revisita sua própria obra, publica seus “imperfeitos”, traz à tona contos que foram excluídos de livros anteriores e escreve miniprefácios individuais para cada um dos textos publicados.

Ao fazê-lo, portanto, apresenta ao leitor as origens de sua ficção, fincadas nos momentos pessoais e políticos que experimentava como cidadão-autor, e as circunstâncias que ambos acarretavam à sua literatura. Alguns dos textos foram escritos quando ele estava escondido do DOPS²⁰, em 1969, e encontrou refúgio na Casa do Sol, sítio de Hilda Hilst em Campinas (SP), onde hoje funciona o Instituto

¹⁹ A obra – organizada em três partes que aludem ao *I'Ching*, prática mística comum de Caio e amplamente descrita em suas missivas – reúne escritos, em sua maioria contos, de 1962 a 1995.

²⁰ O *Departamento de Ordem Política e Social*, criado desde 1924, nunca foi tão utilizado, respaldado e ecoado quanto na ditadura Vargasista (Estado Novo, 1937-1945) e na militar (1964-1985). Seus membros perseguiram os adeptos de ideologias contrárias à ordem militar no país e cometeram uma série de abusos contra os presos políticos, além da censura aos meios de comunicação. Seus arquivos permanecem sob sigilo até hoje, mesmo 35 anos depois da sua extinção, que se deu, oficialmente, com a Constituição Brasileira de 1988.

dedicado à autora. Outros foram resultados diretos de seus dias na Europa, cuja ida primeiro encontra raiz no susto da prisão e no posterior autoexílio.

Na introdução da obra, Caio Fernando Abreu escreve aos novos-velhos leitores, subscrevendo-se como *O Autor-Pastor*²¹, em mais uma de suas personas que prezavam pelo humor, pelos trocadilhos com a cultura *pop* e pela riqueza de suas referências culturais de forma geral:

Graças a essa obsessão foi que nasceu *Ovelhas negras*, livro que se fez por si durante 33 anos. De 1962 até 1995, dos 14 aos 46 anos, da fronteira com a Argentina à Europa. Não consigo senti-lo – embora talvez venha a ser acusado disso, pois escritores brasileiros geralmente são *acusados*, não *criticados* – como reles *fundo-de-gaveta*, mas sim como uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando de fora de livros individuais. Alguns proibidos pela censura militarista; outros, por mim mesmo, que os condenei por obscenos, cruéis, jovens, herméticos etc. [...] Cada conto tem seu ‘o conto do conto’, frequentemente mais maluco que o próprio, e essas histórias também entram em forma de miniprefácios. A ordem é quase cronológica, mas não rigorosa: alguns tinham a mesma alma, embora de tempos diversos [...]. Remexendo, e com alergia a pó, as dezenas de pastas em frangalhos, nunca tive tão clara certeza de que criar é literalmente arrancar com esforço bruto algo informe do Kaos²². Confesso que ambos me seduzem, o Kaos e *in* ou *dis-forme*²³. Afinal, como Rita Lee, sempre dediquei um carinho todo especial pelas mais negras das ovelhas²⁴. (ABREU, 2013, p. 5-6).

É interessante compreender a introdução desse livro, assinada pelos Caio plurais, que foram (trans)formados ao longo dos anos de seus processos autorais, quase como uma carta destinada ao seu público. Uma conversa íntima entre muitos, ele(s) e seus leitores. Um quê de sussurrar para ser compreendido, de querer mostrar o além páginas, as suavidades, variações e adequações de linguagem que cada texto, em cada época, pedia. Ou mesmo do autor que era também homem e expunha sua história pessoal – obviamente intrínseca – em seu caminhar literário. É talvez o homem mostrando como se formou o autor.

Nomeando seu livro com a expressão popular de ovelhas negras, Caio também já trazia a ideia implícita nele. Era formado, em sua maioria, por textos que fugiam às regras estilísticas, que acabaram sendo relegados à gaveta por não estarem lapidados por certo padrão estético ou potencialidade comercial nas décadas em que foram escritos. Eram, como as pessoas, avesso aos padrões. Fugiam dos paradigmas

²¹ Em ABREU, 2013, p. 6).

²² Do grego: “abrir-se”, “entreabrir-se”.

²³ Todos os grifos do autor foram mantidos na transcrição.

²⁴ Caio faz referência à canção de Rita Lee, gravada no álbum *Fruto proibido* (1975).

de normalidades impostos ora por morais sociais, ora por opções mercadológicas das editoras.

Ao longo de suas revelações acima transcritas, lemos um Abreu que também discorre ao público sobre o que já houvera narrado em privado aos seus correspondentes. A crítica literária que fazia de si mesmo, suas descobertas criativas, influências que carregava consigo do eu-leitor e que iam se diluindo e dispersando na trajetória do eu-escritor e a observação de fora (o mundo real) dando forma ao impulso criativo de dentro (o universo literário) que ia construindo materialmente a cada obra publicada são alguns desses índices.

O último parágrafo da introdução evoca a reflexão escrita na carta enviada a Penido e aqui já transcrita, quando desnudava, talvez até para si mesmo quando passou a se reconhecer autor, o seu próprio processo de escrita. O dedo na garganta, da massa amorfa à deformada. Da informação que retirava de dentro, reagindo ao de fora.

Apesar dos muitos exemplos que já foram ou serão transcritos de referência à censura e cortes nas suas obras, bem como seus lamentos pela mesma situação acontecer com seus pares, é possível inferir, nas leituras das cartas, que a experiência mais traumática que Abreu experimentou com a ditadura militar foi a sua prisão. Assustado, escondeu-se no sítio de Hilda Hilst e, posteriormente, partiu para um autoexílio na Europa.

Abreu foi preso em 1971, embora se escondesse do DOPS desde 1969²⁵, e relatou a situação aos amigos Henrique e Vera Antoun numa carta enviada em 23 de dezembro do mesmo ano:

E sem dizer nada, com um olhar verde (uma das minhas grandes frustrações sempre foi não ter olho verde, mas lá eu terei) eu direi o quanto gosto de vocês, e voaremos de tanta boniteza, combinado? [...] Bem, agora vamos aos fatos (meu-Deus, eles existem!). Há cerca de dois meses precisei 'fugir precipitadamente' (chique, não?) do Rio: a polícia havia batido no apartamento onde eu morava, em Sta. Teresa, FORJARAM um flagrante de fumo, fui preso, me bateram, no fim a Bloch Editores em peso foi envolvida, acabei sendo demitido, e estava tão apavorado que precisei voltar. É difícil contar a vocês tudo isso, e tudo que aconteceu depois – além de ser complicado, é desagradável e triste. Mas, enfim, estou aqui em Porto Alegre, na minha casa, sem fazer coisa nenhuma, a não ser ler, comer, dormir e ver filmes antigos e cafonas na televisão. A travessia está sendo difícil. Estou perturbado, confuso e sozinho. [...] De muitos pontos de vista (talvez todos),

²⁵ Embora não haja relatos, nas cartas, dessa fuga, há duas missivas endereçadas aos pais onde ele se diz na casa de Hilst. Todavia, num dos miniprefácios de *Ovelhas Negras* (1995), ele afirma: Escrita em 1969, na Casa do Sol de Hilda Hilst, entre Campinas e Jaú, onde eu estava escondido do DOPS". (ABREU, 1995, p. 57).

eu já era. Eliminei a palavra oral, e quase não falo, um pouco porque estou cercado de habitantes de outro planeta ou, no mínimo, outra concepção de vida, outra escala de valores, outros processos. Porto Alegre é muito bonita, mas essas coisas não têm importância quando a gente está todo esfarrapado por dentro. De repente eu me vi adulto e de mãos vazias, sem sequer um eletrodoméstico para satisfazer essas pessoas que nos exigem realizações o tempo todo. (ABREU, 2002, p. 420).

Em correspondência que começa com uma linguagem lúdica de mundos ideais e utopias desejadas, olhares esverdeados, cenário paradisíaco, comunidades de pessoas alternativas em suas práticas esotéricas, seres fantásticos, o “bem”. Segue-se ao imaginário uma interrupção. O remetente propõe um “corte rápido e traumatizante” (ABREU, 2002, p. 420), onde iniciamos o excerto acima transcrito, para uma dose violenta de realidade: fora preso, apanhara da polícia, perdera o emprego e fugira da cidade onde vivia por medo de mais retaliações. Se diz “perturbado, confuso e sozinho” (p. 420). O trauma lhe fez adulto, lhe arrancou da pureza do mundo onírico, seu estado mental e seu ânimo estão confusos, fragmentados, doloridos. A ilusão da magia do ontem, de mundos perfeitos e multicores, sendo corroída pela dureza do cárcere, a quebra da inocência, o chamamento ao mundo adulto que atropela as aquarelas de fantasia. O apelo para que os destinatários, que não passaram pela crueza do trauma, continuem acreditando. Que sigam puros nas crenças do mundo desenhado, como se lê ao fim da mesma missiva.

Mostra indignação com o uso das letras capitais: como prática comum de perseguição política, tantos foram presos com falsos flagrantes, denúncias mentirosas, acidentes armados, tortura legitimada pelo AI-5, corpos sumidos. No caso de Abreu, o instrumento usado para a falseta, a maconha, era, também, um símbolo e uma bandeira dos movimentos de contracultura, da geração *hippie*, do uso recreativo e experimental de drogas. Comum nos ambientes mais progressistas, libertários e artísticos que costumava frequentar. Mas a maconha era, também, mais uma forma de discurso moralista dos conservadores que agrediam toda a forma de existência que fugisse aos que consideravam retos, simétricos, quadrados.

Sua dificuldade de trânsito entre-mundos (a criança índigo pré-prisão, e a ruptura desse ser pós-criança, que ainda não era tampouco adulto) também é narrada com melancolia. Aos 23 anos, Abreu ainda não se via pertencente ao mundo dos

adultos: não tinha poder aquisitivo para comprar a geladeira que prometia felicidade²⁶, não compactuava com os valores e ideias que faziam parte do que era considerado “sucesso” nesse modelo social. Reconhece-se como um perdedor dentro de uma sociedade cujos valores estão, sobretudo, no poder aquisitivo, nos bens materiais. Uma felicidade anunciada na propaganda da televisão ligada, que lhe atrapalha a reflexão e a redação da carta. Que é observada junto a outros detalhes externos ao seu mundo interno de escrita: cigarros queimando, chamados para jantar, tudo interrompe e quebra sua exortação aos amigos, nem com os usos metafóricos, ironias, antíteses.

Entretanto, há uma certa proteção que a arte lhe confere: lê muita literatura. Encontra na ficção uma forma de refúgio, de retorno, de escudo. De um mundo a que pode pertencer, que pertence, onde é e se sente inteiro. No silêncio da palavra oral, a eloquência verborrágica da palavra escrita.

Seu ser político, o encarceramento tão moral quanto físico de muitos amigos e dele próprio, e a sua experiência subjetiva diante do fato da prisão foi transportado muitas vezes para sua ficção. Tomaremos como exemplo, neste trabalho, “Garopaba, mon amour”²⁷, conto publicado em *Pedras de Calcutá* (1977)²⁸. Nele, o autor narra, dentre muitas coisas, o estado de confusão de um jovem adepto de movimentos associados à contracultura que foi igualmente violentado pela ditadura militar. Caio consagra na ficção as dores explícitas nas missivas.

Antes de iniciarmos nossa análise dos possíveis espelhamentos entre ambos os personagens – o que assina a carta, e o que performa o enredo do conto –, gostaríamos de fazer uma breve exposição sobre o texto em questão. Antes mesmo de começar a narrativa, o conto traz em si três grandes referências culturais. Além da referência expressa já no título e aclarada anteriormente, a ficção é aberta por duas epígrafes que remontam à intertextualidade com outros produtos artísticos.

²⁶ Ruídos de televisão na sala. “Mas-agora-nós-seremos-felizes-para-sempre-eu-comprei-o-refrigerador-não-sei-o-quê”. (ABREU, 2002, p. 420).

²⁷ Referência clara à *Hiroshima, mon amour* (1959), clássico do cinema que impactou toda uma geração. A direção é de Alain Resnais e o roteiro é de Marguerite Duras. A obra foi largamente admirada e aplaudida por Jean-Luc Godard, Claude Charbol e François Truffaut, ícones da *Nouvelle Vague*. Os personagens não têm nome no filme, opção artística mantida no conto de Abreu (embora, enquanto delira de dor, o personagem se refere à Luis, Minerva e Jair). Em ambas as obras, pode-se perceber a angústia dos personagens que habitam um mundo de poucas perspectivas, traumas e memória.

²⁸ Inclui ficções escritas entre 1972 e 1977.

A primeira, aclara que música estava tocando no momento em que foi escrita, ou, talvez, no tempo empírico da narrativa. *Sympathy for the Devil*²⁹, que pode ser traduzida como empatia pelo diabo, um clássico dos *Rolling Stones*. Segundo seu autor, Mick Jagger, a canção foi inspirada pelos poemas de Baudelaire e pelo romance *O mestre e Margarida* (1967), de Mikhail Bulgakov, cujo enredo traz os traumas deixados pela visita do diabo a Moscou em 1920, quando a Rússia vivia sua ditadura stalinista, de mortes, silenciamentos, censuras e horrores. Stálin, aliás, também é cantado em uma passagem. A letra traz o diabo, cantando em primeira pessoa e assumindo seu papel em várias atrocidades cometidas ao longo da história da humanidade, ao mesmo tempo que imputa aos próprios humanos a culpa pelas mesmas tragédias.

Mais um fato curioso acerca da música, que é retomada em diferentes excertos ao longo de todo o conto, é que ela traz vários dos tambores e batuques do candomblé, que, mais do que a religião da qual Abreu era adepto, foi a herança dos tempos em que os músicos ingleses passaram em Areembepe, na Bahia, que, assim como Garopaba, em Santa Catarina – onde se situa a ficção em questão –, era outro paraíso de acampamentos *hippies* e visitada por diversos artistas que passavam por lá muitas temporadas entre as décadas de 1960 e 1970.

A outra refere um poema de Emanuel Medeiros Vieira³⁰, cujo título é bastante semelhante ao do conto, *Garopaba meu amor*. No excerto escolhido por Abreu para abrir seu texto, lê-se: “Em Garopaba o céu azul é muito forte. Não troveja quando o Cristo é colocado na cruz”. Ora, ambas as epígrafes dialogam com narrativas bíblicas e passagens políticas. A primeira, o mal. A segunda, o bem. Em diferente sequência, voltam a aparecer em orações e rezas ao fim do conto, e vamos trabalhá-las ao longo da nossa análise.

Outro diálogo forte entre ambas as epígrafes é a narrativa bíblica. Tanto na letra da música quanto no poema, e ao longo de toda a ficção, a alusão à inocência de quem estava sendo torturado e a passividade da sociedade que assistia. Na música, a morte do Cristo é definida pela “lavagem de mãos” de Pôncio Pilatos, que,

²⁹ Lançada em 1968, faz parte do disco *Beggars Banquet*. Foi adaptada por Jean-Luc Godard com o nome de *One Plus One*. O filme mostra imagens dos movimentos de contracultura da década de 1960.

³⁰ Escritor, professor e jornalista catarinense (1945-2019). Entre 1986 e 2010, ganhou vários prêmios brasileiros de literatura. A *International Writers and Artists Association* o indicou para o Prêmio Nobel de Literatura em 2018, porém, naquele ano, a categoria foi cancelada por questões internas da organização.

tendo o poder de libertar Jesus Cristo, absteve-se. Em Vieira, referência à crucificação. Na Bíblia, todo o céu escureceu e foi tomado por trovões pela injustiça contra um inocente. No desmando de Garopaba, era a sociedade quem “lavava as mãos” e prostrava-se apática diante do Brasil arbitrário.

No texto propriamente dito, no primeiro parágrafo:

O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. (ABREU, 2015, p. 70).

Chama a atenção a falta de pontuação, indicando igualmente a bagunça física dos resquícios da festa da noite anterior, a provável ressaca e a confusão mental do personagem que fora despertado pela polícia e por ela levado a um lugar mais distante do acampamento para ser interrogado. À descrição do lugar, segue-se o primeiro diálogo: no uso dos travessões, sinalizando ao menos dois personagens, além de perguntas e respostas diretas, surge, entre parênteses, o que faziam os torturadores a cada negativa do personagem: tapas nos ouvidos e socos no estômago. Mais adiante, bofetadas no rosto e chutes nas costas, em ações repetidas ao longo do conto a cada diálogo entre esses personagens.

Ao primeiro diálogo, imbricado com descrições de espaço de um cenário paradisíaco e entremeado por passagens poéticas em itálico, como que criadas mentalmente pelo personagem para dissociar-se do momento em si, segue-se a fala do policial: “– Se eu seguir em frente, seu veado, você pode descansar. Se eu dobrar à direita, seu filho da puta, você pode começar a rezar. Por onde você acha que eu vou, seu maconheiro de merda?” (ABREU, 2015, p. 71-72). Observemos que, nunca única fala, o personagem ataca e persegue tudo que Caio Fernando Abreu era: “veado”, “à direita” e “maconheiro”, pejorativamente, aludindo à opção sexual, perseguição à oposição política e um dos símbolos dos movimentos de contracultura, na qual experimentalismos com drogas faziam parte da vivência.

Com mais descrições espaciais que mostram a oposição entre a alegria da noite anterior e a tensão do momento-hoje experimentada pelo personagem, o texto ficcional diz:

Em volta há ruídos de pandeiros com fitas coloridas, assobios de flautas, violas e tambores. O vinho corre, os cigarros passam de mão em mão. Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por este ano que se vai e nos encontra

vivos e livres e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? [...] Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. [...] Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas. (ABREU, 2015, p. 72).

O mundo lúdico descrito por Abreu na carta a Vera e Henrique Antoun já transcrito. A magia da vivência coletiva em cenários paradisíacos, a vontade dos olhos verdes de mar ou de olhos apenas verdes, a festa, o vinho. Depois, na observação atenta do Brasil à sua volta, o personagem se surpreende por ainda não ter sido preso diante das escolhas que fez, por tudo que era e pelo que representava. Então, finalmente, a corporificação desse medo com a chegada dos policiais, das inquisições, das torturas. Esse fio temporal é traçado no conto com muita frequência. Há sempre a alegria do ontem em que ainda não tinham vivido o horror da violência, as lembranças para a qual retornavam para sobreviver à situação-limite que agora se impunha. Assim, ante memórias e cenários, o personagem parece, por assim dizer, traçar um monólogo dialógico interior. Era proibido de dizer, em viva voz, o que estava pensando sob risco de pagar com a própria vida, porém, para o leitor, não tinha segredos:

Pouca-vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca-vergonha é falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a esse emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você se descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas. Se me entregar direitinho o serviço, você está livre agora mesmo. Entregar o quê? Entregar quem? Os nomes, quero os nomes. Confessa. O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos pra avivar a memória? .(ABREU, 2015, p. 73-74).

O que lemos acima é mais da violência usada para conseguir possíveis e paranóicas delações, nomes, informações. Na “fala” do policial, mais do preconceito e da agressão contra o personagem: “bicha”, atacando-o na genitália masculina, quase que para puni-lo por sua opção sexual. Também a descrição física dos cabelos compridos, frequentemente uma marca estética dos *hippies* na década de 1970.

A essa sequência de abuso, segue-se, imediatamente, um excerto da música dos Rolling Stones: “*Just as is a criminal, and all the sinners saints*”. E no que isso é significativo? Em primeiro lugar porque, ante a violência e o medo que sente, o

personagem recorre à arte para se dissociar do momento de horror, tanto quanto uma forma de responder a isso sem que fosse entendido, reiterando, assim, a ideia de Abreu, já em carta transcrita a Hilst e a Campello, de que a censura não tinha inteligência para compreender os códigos cifrados da arte, embora tivesse o poder de aniquilá-la.

Assim, é comum ao longo do conto que, nos momentos de violência, o personagem recorra ao recurso da arte, da música, das poéticas. Elas aparecem entrelaçadas à ficção com o uso de letras italizadas, indicando, também, a presença de outros discursos. Recurso observado também nas cartas, com o uso de interrupções e colocações de ordem cotidiana e banal, espelhando o estilo que se expressa nas rupturas de ritmo da linguagem, o mostrar e o ocultar alternando-se continuamente.

Outro índice que podemos ler na escolha da passagem da canção é que ela traz um espelhamento com a realidade empírica do que acontecia na narrativa: o policial como um criminoso e os “pecadores”, na verdade, santos. Na tortura de um inocente – pecador aos olhos do regime por ser *hippie*, homossexual e de esquerda, configurações imensamente contrárias aos modelos desejados pela sociedade conservadora que, convenientemente, “esquece” que a seu tempo o mesmo Cristo que dizem seguir rebelou-se contra as regras – feita pelo “homem da lei” que deveria protegê-lo, além do uso do vocábulo da música, também nos encaminha a pensar no retorno à epígrafe de Vieira. O “homem da lei” que era Pilatos, lavou as mãos ao permitir a tortura. O “homem da lei” da ficção, torturou. No primeiro, o céu tomado de trovões. No segundo, o sol, impune.

O conto segue fazendo referência às barbáries vestidas de verde e amarelo: entre tapas, socos e choques, o personagem sabe que, condenado ao trauma de lembrar para sempre do que estava vivendo, se pergunta se haverá amanhã. E encontra refúgio na arte, no ontem, no verde onipresente do mar, na dignidade do diálogo silencioso travado com a natureza e na coragem verbalizada ao torturador quando nega ecoar palavras para diminuir-se. Não tem vergonha do que é, do que faz, nem do jeito que ama, reitera:

Mar, ainda não te falei de ontem. Talvez não haja mais tempo. Não sei se sairei vivo. Ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro. Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o quê, agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em

minha carne. – Repete comigo: eu sou um veado imundo. – Não. (Tapa no ouvido direito.) – Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo. – Não. (Tapa no ouvido esquerdo.) – Repete comigo: eu sou um filho da puta. – Não. (Soco no estômago). (ABREU, 2015, p. 74).

Retornando ao cenário inicial, o acampamento, a nova descrição, ao contrário do do primeiro parágrafo, aparece pontuada. É quase como se o personagem buscasse manter alguma ordem mental enquanto seu corpo físico fora submetido ao caos. O personagem vai rememorando seus livros e pertences, citando os autores que estava lendo. Dentre eles, um nome chama a atenção: Lucienne Samôr, amiga pessoal de Caio Fernando Abreu e sua correspondente de longas datas.

Ao fim do texto, o personagem, durante a tortura, mais uma vez, remete à Bíblia: Sodoma e Gomorra, as sociedades dizimadas porque viviam às margens das leis religiosas facultadas e foram castigadas com sua extinção. Espelhamento com os jovens que viviam sob outros valores que não o da moral da ditadura e dos conservadorismos. Volta à letra de Jagger, quando o diabo diz sentir prazer em conhecê-lo e pede que adivinhe seu nome. Segue com oração aos eixos de bem e mal. Prefere o primeiro. Nas últimas linhas, o corpo vira frangalhos. Os olhos que antes eram de mar, agora estão secos. O físico abatido depois da tortura, enquanto o cérebro luta para não ceder ao delírio. A revolta, o silêncio.

Há o personagem da missiva. Há o personagem do conto. E há o reflexo de um no outro. A experiência subjetiva de um impetrada na criação ficcional do outro. A vida objetiva se colocava: havia uma ditadura, ambos sofreriam por ela. Os dois, um ao fim do conto, o outro ao fim da carta, demonstram seu estado traumatizado, confuso, fechado. São gêmeos na busca de refúgio na arte para lidar com as consequências da violência do regime. Um se diz “esfarrapado”. Uma leitura atenta ao conto, no fim, mostra um personagem em frangalhos.

Mais que o verde dos olhos e a vivência coletiva em lugares paradisíacos. Ainda mais que a doçura dos ontens de cada um, das lembranças de alegria, da memória que agora, no hoje, estaria, no futuro, enodada de traumas. Há um personagem sem nome. Há um Caio Fernando Abreu que subscreve-se, apenas, Caio. A arte, em ambos, como arma e escudo. No autor, fez-se arma porque soube usá-la para abrir os olhos de muita gente sobre o que estava acontecendo no Brasil. Nos dois porque, depois, a fizeram escudo para encontrar um lugar seguro e um refúgio na beleza do que era, também, criação do(s) outro(s).

Interessante, aqui, retomar Antonio Candido (2019), quando este, ao analisar a atuação de Silva Alvarenga³¹, credita ao poeta:

Destaquemos desse contexto a função de Silva Alvarenga, provavelmente o primeiro escritor brasileiro que procurou harmonizar a criação com a militância intelectual, graças ao senso quase didático do seu papel. [...] Assim, não apenas difundiu certa concepção da tarefa do homem de letras como agente positivo na vida civil, mas animou um movimento que teve continuidade, suscitando pequenos públicos fechados que se ampliariam, pela ação cívica e intelectual, até as reivindicações da autonomia política e, inseparável dela, da autonomia literária [...]. O escritor começou a adquirir consciência de si mesmo, no Brasil, como cidadão, homem da *polis*, a quem incumbe difundir as luzes e trabalhar pela pátria. [...] A sua consciência grupal e o seu conceito social: o nativismo, logo tornado em nacionalismo, manifestado nos escritos. (CANDIDO, 2019, p. 88)

A atuação de Silva Alvarenga, obviamente, se dá num contexto histórico completamente distinto do nosso, cuja literatura está permeada na contemporaneidade. Se o primeiro buscava a criação de uma identidade brasileira desligada da coroa portuguesa na época do Brasil Colônia – e daí a opção pelo nativismo e pelo elogio a tudo que fosse pátrio, tendo na raiz de sua consciência os valores voltados ao nacionalismo –, com o passar dos anos é possível observar a adoção de um outro tipo de consciência. Uma mais crítica na observação da pátria. Menos romântica nos desenhos das suas virtudes e mais atenta às suas mazelas. Menos louros, mais realidades. Menos loas, mais cruzezas.

A estética literária de cada autor vai trazendo esses traços estilísticos marcados em suas obras, das correntes e movimentos a que pertenceram, ou das lutas, bandeiras e convulsões sociais de cada época. Dos ufanismos de outrora, é possível ver, hoje, distopias de brasis. Pouco tem a ver com valores patriotas de menor ou maior amor ao país, senão da confrontação com as desigualdades, dissabores e desgostos passíveis ao olhar subjetivo de cada escritor, e que Caio Fernando Abreu já trazia em sua ficção desde suas primeiras publicações.

Se para Candido (2019), por muitos anos na nossa história o escritor estava em consonância com os valores políticos-ideológicos do poder vigente e era mesmo absorvido pelos governos como parte deles, um indício de ruptura nesse comportamento comensal se dá com Euclides da Cunha e se acentua no Modernismo

³¹ Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814) poeta, professor universitário, jornalista e advogado brasileiro. Fundou a *Sociedade Literária* (1786), que se dedicava a estudar literatura e promover debates literários. Pela discussão de temas políticos e defesa dos movimentos democráticos, foi denunciado à Coroa e à Igreja. Ficou três anos preso, condenado pelo crime de conspiração.

(1922), quando o escritor foi se libertando dessa função anteriormente atribuída a ele, de baluarte das ideologias governamentais de seu tempo, e começa a assumir sua própria posição ideológica frente à sociedade na qual estava inserido:

Em consequência, houve certa desoficialização da literatura, que havia atingido nos dois primeiros decênios extremos verdadeiramente lamentáveis de dependência ideológica, tornando-se praticamente complemento da vida mundana e de banais padrões acadêmicos. A partir de 1922 o escritor desafogou. E embora arriscando a posição tradicionalmente definida de "ornamento da sociedade" e as consequentes retribuições, pôde definir um papel mais liberto, mesmo não se afastando na maioria dos casos do esquema traçado anteriormente, de participação na vida e aspirações nacionais. [...] E o escritor procura sublinhar as suas virtudes de ser excepcional. Há, portanto, uma dissociação do panorama anterior, que lhe dá maior riqueza e, afinal, um contraponto mais vivo. (CANDIDO, 2019, p. 97-98).

Em Abreu, escritor que chamamos contemporâneo, a narrativa das mazelas tanto quanto a posição social de escritor que optou por ocupar vinham expressas em rico trabalho com a linguagem (não apenas com recursos metafóricos para enganar a censura, mas também pela sua opção estético-literária, nos contos desconstruídos, na não-obviedade das entrelinhas, reticências, deformações ortográficas e vocabulares, para citar algumas). Da mesma forma, os abusos políticos que testemunhou, a capacidade de perceber a pobreza nos diversos âmbitos – ficcionalmente transmutada na degradação dos espaços urbanos onde situava suas narrativas ou na psiquê pesada e traumatizada de muitos dos seus personagens – e a hipocrisia moralista que margeia discursos contra a qual atuou.

Se, para Candido (2019, p. 31), o processo artístico engloba a escolha do criador por certos temas, o meio social em que vivia certamente agiu de maneira fundante nas opções temáticas selecionadas por Abreu. Tendo em vista que não poder falar também era uma forma de comunicar, foi necessário que não apenas ele, mas muitos artistas que exerceram seus papéis à época criassem outras formas de dizer as coisas não-ditas. Por causa da censura, novos recursos estéticos emergiram.

Os diferentes ciclos históricos – as ditaduras nunca foram privilégio das décadas em que Abreu atuou – exercem influência direta na arte, e, sob eles, era preciso que os artistas (re)inventassem formas de levar sua mensagem ao público. Quando não se pode dizer com clareza ou obviedade ante arbítrios, o criador atua em cima da circunstância e, daí, leva sua mensagem ao público que se sente por ele representado. É quase como se falassem, cúmplices, em confidências. E o público de

Caio Fernando Abreu sabia em que esfera seu criador habitava. Talvez porque também morasse lá, seu leitor sabia como ler as entrelinhas cifradas, metafóricas e desconstruídas das suas ficções. Assim, tempo, espaço, personagem, enredo, narrador e foco narrativo não eram mais entregues de bandeja ao leitor, também este vitimado pelos labirintos de silêncio dos militares. Mas, se foram vítimas, por outro lado, foram também presenteados com as novas formas estéticas dos artistas para dizer o que o regime queria calar. A compreensão dos textos exigia, portanto, do leitor uma leitura crítica, ativa, atuante: se o meio influenciava criador e criatura, criava, também, novas possibilidades de leitura. O que nos remete, novamente, a Sapiro (2016):

A relação entre a literatura e as 'visões de mundo' ou representações sociais contemporâneas não pode, entretanto, ser reduzida à mera reflexão. A própria literatura desempenha um papel no enquadramento da realidade, de acordo com um conceito inspirado no trabalho do sociólogo Erving Goffman (1991) sobre os enquadramentos sociais da experiência e análises da maneira como as narrativas enquadram a percepção e a memória de um evento histórico (Jameson, 1981). Para entender esse papel, é necessário se afastar do esquema simplificador da representação e da maior ou menor adaptação do mundo ficcional ao real. Não é que essa questão seja em si mesma irrelevante, mas ela corre o risco de deixar de fora o que é essencial, ou seja, como a literatura participa da 'visão de mundo' de uma época e até mesmo do 'conhecimento'. Nesse sentido, o filósofo Jacques Bouveresse propõe considerar a literatura como um modo de 'conhecimento prático'. (Bouveresse, 2008: 63 y 64).³² (SAPIRO, 2016, p. 83-84).

Em correspondência a Luiz Fernando Emediato, de 1977, Abreu pondera, em curto e condensado parágrafo, a densidade de vários temas. De uma certa flexibilização da censura diante das publicações que envolvem o universo literário, da crise que assolava a imprensa alternativa à dura reflexão de Ernesto Sábado que discorria sobre a Argentina, mas que o remetente irmanou ao Brasil. A reticência, que pode em tantos casos indicar pausa para respiro ou tempo para pensar, aparece seguida do tiro de misericórdia para finalizar o cenário de pessimismo que despontava em dias de menos promessas:

³² No original, "Las relaciones entre la literatura y la 'visión de mundo' o las representaciones sociales contemporâneas no pueden, sin embargo, reducirse a un simple reflejo. La propia literatura juega un papel en el 'enmarcado' (*framing*) de la realidad, según un concepto inspirado en el trabajo del sociólogo Erving Goffman (1991) sobre los marcos sociales de la experiencia y en los análisis del modo en que los relatos (*narratives*) enmarcan la percepción y la memoria de un acontecimiento histórico (Jameson, 1981). Para comprender este papel, hay que salir del esquema simplificador de la representación y de la mayor o menor adecuación del mundo ficcional al real. No es que esta cuestión no sea en sí misma pertinente, sino que con ella se corre el riesgo de dejar de lado lo esencial, a saber: cómo la literatura participa de la 'visión de mundo' en una época, e incluso del "conocimiento". En ese sentido, el filósofo Jacques Bouveresse propone considerar la literatura como un modo de 'conocimiento práctico' (Bouveresse, 2008: 63 y 64)."

Tô mandando procê o número 3 da *Paralelo*, que saiu hoje – o primeiro pós-Censura Prévia. Não houve grandes problemas para este número, cortaram pouca coisa. Mas a barra de grana da revista é que tá pesada. E pessoas desanimando, caindo fora do barco. Sei lá, não acredito que vá além do número 5. Uma pena. Parece que os nanicos entraram quase todos em crise. E agora olhei pro meu lado direito e vi o recorte duma entrevista de Ernesto Sábato, com este trecho (sobre a situação da Argentina) se aplicando tão bem ao Brasil: ‘Cuando un país está en decadencia, como este; cuando un país está angustiado, como este (y le ruego que coloque exactamente lo que digo); cuando un país está destruyéndose en todos los sentidos, física y espiritualmente, como este; cuando un país há llegado al grado de destructividad y auto destructividad, como este...’ Pois é. (ABREU, 2002, p. 484).

O seu colocar-se no mundo enquanto escritor passava, também, pela sua vivência social. Abreu, muitas vezes, trouxe a experiência subjetiva dos personagens diante da vida objetiva válida para a sociedade. Mas não o fazia como um engajamento que reduz a arte a uma única função de propaganda ideológica, não, ao contrário, na proposição de que esta pode trazer conhecimento e reflexão acerca da sociedade e suas questões. Em muitas correspondências, é possível ler o quanto o que via e vivia era transposto para sua ficção ou para sua atuação jornalística. De um jeito ou de outro, o texto como matéria-prima e meio. O veículo que se propunha a convidar ao refletir, ao dialogar, ao reparar.

Na carta que encontra em Luiz Fernando Emediato seu destinatário, em 1976, Abreu reiterou sua convicção de que o universo ficcional tem, também, um papel a ser desempenhado no mundo real. De que a sua inserção enquanto escritor na sociedade em que vivia passava pela sensibilidade de um sujeito que observa esse mesmo mundo em que vive, mas, diferente dos séculos anteriores apontados por Candido em sua reflexão, se insere, também, nas discordâncias ideológicas ou mesmo na sua possibilidade de um novo criar literário, na sua linguagem singular e nas suas vivências intelectuais:

Meu irmão, a gente tem que descobrir maneiras – *sejam quais forem* – de ficarmos fortes. Paranóias de lado, é como um complô para que a gente mergulhe num fazer neurótico de coisas, ansiosamente, sem tempo para nós mesmos e as nossas ficções. Para que a gente desista, todos os dias. Você sabe que não devemos, que não podemos e, principalmente, que não queremos. Eu não sei se um dia as coisas realmente mudarão, mas procuro em tudo que escrevo (que é o meu jeito de agir sobre o mundo), colaborar de alguma maneira para que essa mudança venha. E logo. Você sabe, estou saindo de um momento muito escuro, então tenho procurado não deixar que as minhas dores pessoais – do meu ponto de vista: enormes – interfiram no meu viver objetivo. As vezes afundo no trabalho e esqueço que gostaria/

poderia estar agora mesmo em Marrakesh, por exemplo. Mas prefiro pensar que vale a pena. Eu *tenho* que pensar que vale a pena. (ABREU, 2002, p. 481).

Os grifos mantidos da missiva original por Moriconi e aqui transcritos podem insinuar uma ênfase verbal, um chamamento ao acreditar mesmo diante do cansaço dos dias, do excesso de trabalho, das desilusões políticas herdadas dos anos de chumbo. A missiva imprimindo essa possibilidade oral de um companheiro de ofício desabafando com o outro sobre os desafios da rotina ao fim de um dia de trabalho. A cumplicidade implícita de quem não precisa do excesso de palavras para se explicar: Abreu as soube usar na medida certa para cumprir com os seus propósitos.

Em seu tempo (1948-1996), Caio Fernando Abreu foi tudo que era “proibido” ser pelos tabus sociais, práticas políticas impositivas e moral vigente: homossexual, *hippie*, pessoa que convive com a Aids e uma opção de se colocar à esquerda no âmbito eleitoral. Seus valores pessoais e artísticos eram dissonantes do que pregavam os tradicionalismos, moralismos e conservadorismos, e por causa deles, foi censurado, punido e autoexilado. Pelas missivas, manifestou reiteradamente as suas convicções político-sociais, bem como as formas estéticas que essas assumiriam em sua literatura, tanto quanto a necessidade de discuti-las nos anos onde o silêncio ditava regras.

3.2 Das temáticas incômodas: a pobreza

Ao pensar em questões concernentes da literatura se fazendo presente na evolução de uma comunidade e centrando sua análise na capital paulista e seu histórico literário – embora negando a identidade concebida meramente pelo quesito da naturalidade –, Antonio Candido propõe em *Literatura e sociedade* (1965) que:

Se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes Estados. Neste artigo, não interessa, por isso mesmo, delimitar produções e autores segundo o critério estrito do nascimento, mas segundo o critério mais compreensivo e certo da participação na vida social e espiritual da cidade de São Paulo. Esta apresenta algumas características, e é compreensível que a sua influência marque literariamente os que nela vivem, de modo mais forte que as do lugar onde nasceram. (CANDIDO, 2019, p. 147).

Assim, estabelecendo que o seu critério está relacionado à vivência e apreensão do universo sócio-literário e não ao estado de origem de cada integrante desse sistema, Candido vai desenvolvendo sua reflexão acerca das etapas – chamados por ele de momentos – em que é possível observar as particularidades das relações entre literatura e sociedade.

Por ora, nos ateremos ao local de onde Caio Fernando Abreu remeteu muitas de suas missivas, onde viveu muito tempo e que fez cenário de muitas das suas ficções. É bem verdade que, entre idas e vindas e relações antagônicas estabelecidas entre si e a cidade de São Paulo, o autor soube observar com agudeza e tristeza a degradação dos seus espaços urbanos e o empobrecimento da cidade (e a possibilidade da violência em decorrência desta) também como cidadão. É esse sujeito que se expressa em sua correspondência antes mesmo de transportá-la para seus contos, crônicas e romances.

Ainda que, como relatado muitas vezes em suas missivas, estar na cidade não elevasse seu ânimo pessoal, reconhecia que, profissionalmente, precisava habitá-la. Quando lhe parecia que o ritmo frenético da megalópole pesava, tentava sair um pouco, sendo que o ofício de escritor lhe permitia passar temporadas na Europa com bolsas, ou mesmo nos convites aceitos para palestras em outras estâncias.

Em todo caso, São Paulo, o espaço, fez-se, também, uma espécie de personagem a transtornar-lhe os humores ou um que gritava, para, entre ruídos e poluição sonora, ser ouvido. Não raras vezes, Abreu lhe deu ouvidos. Transfigurando-a ficcionalmente, e em contraste com a imensa população, pontuou a solidão que emergia das marquises, das praças, dos prédios e dos apartamentos de luzes acesas e paredes mofadas. Travestiu-a de personagens esfarrapados, traumatizados, empobrecidos. Alguns paranóicos, outros semi-mortos. Outros, lutando, ainda, pela vida. Engolfados na desesperança dos anos de crise econômica que assolavam a vida dos brasileiros num país que retomava o sonho da democracia, embora imersos em dívidas, crediários, juros e inflação.

A trabalho em Paris, o cidadão escreve, entre a tristeza e a nostalgia, ao amigo Guilherme de Almeida Prado³³, em 1994, a carta que deu origem à epígrafe deste capítulo:

³³ Diretor de cinema e amigo íntimo de Caio Fernando Abreu. Entre outros, é diretor de *A dama do cine Shanghai* (1988), onde Abreu lê dois textos fora das câmeras, *Perfume de gardênia* (1992), onde o

Guilherme, mon cher, precisamos – eu e você e todo mundo – tomar muito cuidado com esses tempos. São tempos de horror. Tudo fica ainda mais grave neste país de là-bas, como é o Brasil, e mais ainda numa cidade como São Paulo – onde a crise econômica, a corrupção, a violência, a falta de futuro, a miséria material foi gerando sem que as pessoas percebessem também uma miséria psicológica, uma miséria espiritual ainda mais terrível e mais patética. São Paulo virou um grande *salve-se-quem-puder*: Ninguém ajuda ninguém. E se as pessoas como nós – os ‘especiais’, os cineastas, os escritores, os músicos, os poetas: a gente que tenta criar beleza e dignidade – também começarem a agir dessa maneira, então vale mais a pena a casinha pobre de Dulce Veiga no meio do mato [...]. Sinto que o Brasil tenha ficado ‘ainda mais medonho’ sem mim. Em compensação, a França parece ter ficado ainda mais encantadora comigo. (ABREU, 2002, p. 298).

Antes da análise propriamente dita do excerto transcrito, é preciso que se aclare o preâmbulo da correspondência. O remetente a inicia dando notícias breves de si. Mas, conhecedor do potencial do diálogo da carta enquanto veículo, logo segue no detalhamento atencioso e pontual de situações que gostaria de aclarar. Rugas, rancores e reflexões como respostas ao que se supõe acusações do primeiro. Não se pode saber o conteúdo exato do que Almeida Prado escreveu para Caio Fernando Abreu sentir o que sentiu. Mas, de qualquer forma, ele, literalmente, enumera ponto a ponto aquilo que deseja claro e transparente.

Em parágrafos mais ou menos curtos, porém diretos – livres, todavia, de linguagem grosseira ou rude –, o remetente da vez evoca suas práticas humanas herdadas dos tempos de *hippie* (entre eles o apreço aos valores coletivos, à estética, à ética e à bondade) e traz o contraste entre elas e o que chamou de “[...] poço nojento de brutalidade e vulgaridade que viraram os anos 90” (ABREU, 2002, p. 297).

A solidariedade e o senso de comunidade, coisas que Caio Fernando Abreu julgava essenciais na formação humana, eram soterrados pelos novos ideais materialistas das décadas de 1980 e 1990, que, em sua visão, cavaram abismos entre as pessoas. As novas distâncias cresciam, isolavam, apartavam. Ao colocar um o Brasil como um país que está “abaixo”, ou que é “baixo”, o dizia, também, egoísta. Do macrocosmo do Brasil, ele lança um olhar microscópico para São Paulo.

Em sua reflexão, as várias formas de miséria humana (violência, pobreza material, psicológica e espiritual) têm sua origem na crise econômica e nas práticas políticas corruptivas e viciadas. Estas, imprimindo distopias, destruindo ilusões de

escritor atua brevemente como coadjuvante e *Onde andaré Dulce Veiga?* (2008), quando adaptou a obra do amigo a pedidos dele documentados em cartas de 1991 (ABREU, 2002, p. 206) e reiterados em 1994 (ABREU, 2002, p. 300).

futuros ou possibilidade de presentes. Impondo, também, outras formas de egoísmos, separatismos e solidões.

Em uma linguagem que permite a imaginação de um suspiro de desesperança depois de pontuá-la, ele deixa, sobretudo, um alerta: os artistas precisam estar atentos ao desencadeamento desses fatores e suas consequências. Entender suas origens, pensar sobre eles e atuar em cima dessas percepções. Convida seu interlocutor, também ele um produtor cultural, a não compactuar com esse *modus operandi* de vulgaridade, egocentrismo e vileza. Que são eles agentes sensíveis à criação. Caso contrário, a arte não mais nos (pessoas comuns, sociedade) separaria de toda forma de barbárie, posto que o artista fora vencido pelo que é torpe, desumano e cruel. É dizer, se os artistas, dotados de extraordinária sensibilidade – que poderia ser transformada em impulsos criativos e, a partir deles, produtos artísticos que circulariam nos mais diversos meios –, não estavam atentos a essas formas de precariedade do indivíduo, que geravam sérias consequências sociais, de que outra forma poderiam combatê-las? Em cartas anteriores aqui já transcritas, Caio Fernando Abreu tinha convicção do potencial da escrita enquanto agente transformador.

E se o artista fosse incapaz de personificar a ação contrária ao que considerava perverso, melhor, então, que desistisse de sê-lo. Que, como sua *Dulce Veiga*, abandonasse a esfera artística e se recolhesse no ermo incógnito do mundo. Ao fim do excerto, Caio retorna àquilo que tornou-se comum em muitas das suas epístolas, a autoironia e o bom humor.

A ideia da escrita como possibilidade de agente de transformação, aliás, é afirmada ainda em 1978. Quando, nos seus 30 anos, e com quatro obras publicadas, cambaleava entre a dúvida de seguir o caminho e a certeza de que deveria fazê-lo, ele escreve à mãe, Nair Abreu: "Tô feliz com os 30: acho que fiz tudo do jeito melhor, meio torto, talvez, mas tenho tentado da maneira mais bonita que sei. [...] Voltei a escrever! Não vou parar nunca, por mais inútil que seja (e talvez não seja)" (ABREU, 2002, p. 298). Era um Abreu que despontava para o universo literário não imune às inseguranças que a escolha, inevitavelmente, lhe traria. Mas que confiava no instrumento que havia empunhado, talvez porque tenha sido, ele próprio, por este modificado.

Todavia, a percepção atenta não era novidade. Se a pontuava em cartas e acreditava no potencial da literatura como agente de mudança ou, ao menos, como

forma de chamar a atenção a quem ainda tinha os olhos fechados, Caio Fernando Abreu apostou na sua convicção e trouxe o tema ao texto literário.

Os ciclos de crises políticas e econômicas que assolavam o Brasil sem trégua desde a sua redemocratização – ou mesmo antes –, que empobrecia parte da população enquanto aumentava os abismos sociais entre as classes, o fez escrever, em 1986 (pouco mais de um ano após a o “fim oficial” do regime militar), no jornal *O Estado de S.Paulo*, a crônica *Zero grau de Libra*³⁴:

Porque Libra é regência máxima de Vênus, o afeto, porque Libra é o outro (quando se olha e se vê o outro, e de alguma forma tenta-se entrar em alguma espécie de harmonia com ele, e principalmente porque Deus, se é que existe, anda distraído demais, resolvi chamar a atenção Dele para algumas coisas. [...] Neste zero grau de Libra, queria pedir a isso que chamamos Deus um olho bom sobre o planeta Terra, e especialmente sobre a cidade de São Paulo. Um olho quente sobre o mendigo gelado que acabei de ver sob a marquise do cine Majestic. (ABREU, 2014, p. 44).

É interessante pontuar os elementos, não apenas de linguagem, mas de oralidade, que se conservam entre seus desabafos epistolares e sua atuação literária. Quase como uma oração, súplica e reflexão, Abreu pontua o que acha que nem Deus enxerga nem a sociedade vê. Traz, mais uma vez, os índices zodiacais tão presentes nas missivas do seu desejo de autoconhecimento, de explicações místicas, de crenças holísticas.

Os ideais de solidariedade que pontuaram sua geração e tantas vezes expressos nas missivas, mais uma vez, presentes. Olhar o outro. Acolher o próximo. Perceber-se parte, também, dele. A oposição do calor Divino, o pedido de misericórdia e a gélida São Paulo que entranhava o corpo do morador de suas ruas. A São Paulo tantas vezes personagem, noutras, espaço. Um espaço reflexo na sua gente, em todas as suas gentes, que são citadas nos parágrafos seguintes: a noiva prestes a se casar, as loiras oxigenadas, os casais enfadados uns dos outros, aqueles outros que amaram sem medo e esperam as chamadas telefônicas para retomar as relações, as crianças sufocadas pelas grades dos condomínios que as protegem da violência escarnecida da metrópole, os funcionários públicos que, no dia a dia da burocracia, vão perdendo sua capacidade humana de sentir.

³⁴ Originalmente publicada em 24/09/1986, e depois reunida e organizada por Gil Veloso em *Pequenas epifanias* (1996).

Abreu continua, em sua narrativa poética, expondo os personagens tantas vezes invisíveis aos olhos automatizados das sociedades de megalópoles, interessadas apenas no próprio ir e vir, nos horários a cumprir e nos prazos que os torna transeuntes, apenas, e não observadores do seu entorno:

Passeia teu olhar fatigado pela cidade suja, Deus, e pousa devagar Tua mão na cabeça daquele que, na noite, liga para o CVV³⁵. [...] Coloca um *spot* bem brilhante no caminho das garotas performáticas que para pagar o aluguel dão duro como garçonetes pelos bares. Olha também pela multidão sob a marquise do Mappin, enquanto cai a chuva de granizo, pelo motorista de táxi que confessa não ter mais esperança alguma. (ABREU, 2014, p. 45-46).

O autor joga seu olhar, sua caneta e seu apelo sobre todos aqueles que são vistos pela sociedade normativa como “malditos”: os pobres, as prostitutas, os homossexuais que escancaram sua solidão, os travestis, os porteiros, os desesperados, os anônimos.

Quando encaminha sua crônica para o fim, Caio Fernando Abreu traz, também novos personagens: os artistas. Sim, os artistas. Aqueles que, como ele próprio já se queixara nas cartas, não conseguiam sobreviver somente da sua arte. A ela, atrelavam profissões que pagassem contas, em busca de um mínimo de estabilidade nos cataclismas econômicos do Brasil. Artistas entrelaçados à massa anônima das pessoas comuns à margem dos bairros nobres da capital paulista; para onde segue deslocando sua narrativa, lê-se a frustração de não poder ser o que se é. E que reinventam-se para seguir acreditando nas suas abstrações em detrimento da força dos índices de tudo que é concreto, das contas que precisam ser pagas, de uma vida que precisa ser mantida. Como na carta à mãe Nair, em 1978, aqui já citada, quando crê que escrever não seja inútil, embora encare as dificuldades dessa escolha todos os dias:

Cuida do pintor que queria pintar, mas gasta seu talento pelas redações, pelas agências publicitárias, e joga Tua luz no caminho dos escritores que precisam vender barato seu texto, olha por todos aqueles que queriam ser outra coisa qualquer que não a que são e viver outra vida que não a que vivem. [...] Não esquece do rapaz viajando de ônibus com seus teclados para fazer show na capital. [...] Sobre os homossexuais tontos de amor não dado, sobre as prostitutas seminuas, sobre os travestis da República do Líbano, sobre os porteiros de prédios comendo sua comida fria nas ruas dos Jardins. [...] Sobre todos os que de alguma forma não deram certo (porque, nesse esquema, é sujo dar-certo), sobre todos que continuam tentando por razão

³⁵ Centro de Valorização da Vida (CVV), presta serviços voluntários e gratuitos (telefone, e-mail e chat, 24 horas por dia) de suporte emocional a quem está considerando a ideia de suicídio.

nenhuma, sobre esses que sobrevivem a cada dia ao naufrágio de uma por uma das ilusões. (ABREU, 2014, p. 46).

Artista era também aquilo que sabia sê-lo. E usava seu impulso criativo para alertar, como na carta a Guilherme de Almeida Prado já transcrita, fosse em conto, crônica ou peça de teatro, aquilo que enxergava como o cidadão e o intelectual que fora. O potencial de, pela arte, sensibilizar, despertar, avisar. Abreu se derrama nessa figura tanto na carta quanto no texto literário. Esse papel central de enxergar a crueza, a brutalidade e a pobreza no mundo empírico, e fazer uso das mais diversas formas artísticas para que alguma coisa – um movimento de mudança – seja feita. Ainda que mínima, uma mudança comportamental. No caso da missiva ao amigo, um pedido por mais delicadeza diante do mundo convalescente que experimentava. Na crônica, um texto crítico que chama o leitor a refletir sobre as mais diversas formas de empobrecimento, desilusão e desesperanças. As misérias materiais, psicológicas e espirituais.

Mais uma vez, em epístola e literatura, uma São Paulo empobrecida, cinza e esquecida se faz cenário para aumentar a sensação, no leitor, no caso da segunda, de abandono e miséria, isolamento e individualismo, desesperança e solidão. A cidade que, na carta a Guilherme de Almeida Prado, pediu cuidado para não submergir nesse caos urbano, no suposto poço que torna o outro invisível, numa imensa solidão. A metrópole que, pela falta de acesso aos bens mais básicos aos mais pobres, aparta as pessoas umas das outras. Pelos preconceitos e moralidades, as torna cegas, surdas e mudas. Insensíveis à dor do outro – que em crônica e carta –, parecem ser notados apenas pelos artistas, que têm, junto a essa sociedade, um poder de denúncia, de exposição, de um convite a perceber.

Ao fechar a crônica, no último parágrafo, àqueles a quem julga responsáveis por todo esse desencadear de pobreza, sujeira e miséria, pede a espada: aos políticos e seu cinismo corruptivo, suplica pelo aço cortante da justiça Divina. E, para todos os outros, artistas, anônimos e malditos: "Mas para nós, que nos esforçamos tanto e sangramos todo dia sem desistir, envia Teu Sol mais luminoso, esse do zero grau de Libra. Sorri, abençoa nossa amorosa miséria atarantada" (ABREU, 2014, p. 47).

E reitera: a miséria. Agora verbalmente. E ela não é apenas a pobreza material, quando encarnada e sugerida nas mais diversas formas de desilusões nos personagens e na decadência dos espaços urbanos. Como na carta a Prado, também psicológica, espiritual e patética no seu egocentrismo. E o é multifacetada em todos

esses âmbitos porque espelha todos os personagens. Os anônimos, o outro, nós mesmos. Ele próprio, sujeito e autor, cidadão e narrador. Cegos, anônimos, malditos. Pobres. Miseráveis. Famélicos na cegueira, na insensibilidade e na solidão.

O jornalista Antonio Gonçalves Filho, que era o editor do *Caderno 2* do já referido periódico quando Caio voltou a trabalhar como cronista, e que assina o prefácio da quarta edição de *Pequenas epifanias*, de 2014, traz uma importante consideração a respeito da habilidade do escritor em reparar na realidade do mundo a sua volta e narrá-lo em linguagem e recursos literários. Ele propõe:

A doença do Brasil, da miséria à corrupção, também matou Caio, cuja linguagem vital, intraduzível porque feita de morte social, era um caos de possibilidades, numa busca incessante de sentido. A ambiguidade dessa linguagem explica-se, portanto, como resultante de suas faculdades divinatórias. Caio, a exemplo de seu modelo Clarice Lispector, pertencia a um mundo ancestral de bruxos e oráculos. Sua primeira linguagem, incontaminável, foi a da sua presença real no mundo, a consciência de que teria de experimentá-lo com o corpo, escrever sua história com as chagas do laboratório linguístico em que foi transformado pelo próprio autor muito antes da doença terminal que o levou. (ABREU *apud* GONÇALVES FILHO, 2014, p. 12-13).

Ao colocar-se no mundo como um cidadão que o observa, Caio Fernando Abreu insere-se, também, como artista. Olha para fora e não gosta do que vê. Sabe que a necessidade de uma mudança ensejada, como reiterado muitas vezes ao longo das cartas, passa pela escrita ou a elege como sua possibilidade. Quando se reconhece escritor, atua no seu meio sob esse aspecto. Não se dissocia das questões incômodas ou faz literatura mascarada, dourando pílulas ou garantindo eternamente finais felizes. Não se furta a falar daquilo que é também feio, destrutivo e miserável. Mas o faz com uma linguagem cheia de camadas, que dança entre o místico, a dureza do real e o apelo para que todos, até a forma que chama de Deus, abram os olhos.

Gonçalves Filho relata ainda que, na atuação como jornalista-escritor, Abreu “Estava disposto a fazer da crônica uma narrativa explicitamente autobiográfica e escandalosamente literária” (ABREU *apud* GONÇALVES FILHO, 2014, p. 8). O sujeito, portanto, se apropriando da matéria-prima da sociedade em que vivia e transformando-a em arte. A influência do meio na criação e suas várias relações, como temos visto ao longo do capítulo 3 deste estudo.

Importante pontuar, contudo, que, ao usar a crônica – impressa em jornal – como literatura, o escritor sabia do potencial do gênero e do veículo para atingir um maior número de leitores, fazendo-se, então, atuante naquela comunidade precisa em

que habitava. E fazendo-se valer, precisamente, daquilo que acreditava como meio: o texto literário, como exposto nas cartas a Maria Augusta Antoun e à mãe, Nair Abreu, e já transcritas neste estudo.

Assim, para Candido (2019):

Com efeito, entendemos por literatura, neste contexto, fatos eminentemente associativos; obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos. Toda *obra* é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma 'expressão'. A *literatura*, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma 'comunicação'. (CANDIDO, 2019, p. 147).

Ao pensar os meios de observar como a literatura – antes de tudo compreendendo-a como sistema dinâmico, e não como manifestações literárias isoladas, como já exposto no capítulo 2 deste estudo – pode atuar na evolução de uma comunidade, Candido (2019), propõe cinco momentos, todos atrelados ao *prima* sociológico: *Um grupo virtual*, *Um grupo real*, *O grupo se justapõe à comunidade*, *A comunidade absorve o grupo* e *O grupo se desprende da comunidade*.

Os primeiros momentos, citados acima na ordem sequencial de Candido (2019), datam dos primórdios da literatura brasileira até 1910, e por esta ser uma pesquisa que trata de literatura contemporânea, focaremos nas análises de *A comunidade absorve o grupo* e *O grupo se desprende da comunidade*, quando a literatura brasileira já passava a se edificar como um sistema, que é como a compreendemos neste estudo. E, sobretudo, ela passa a ser, definitivamente, absorvida pela comunidade. Comunidade esta que, diga-se, já é outra bastante diferente dos primeiros momentos nos quais Candido (2019) situa suas análises, ou seja, pré-1910. Já havíamos, portanto, passado pelos nossos ciclos de colonização, pela nossa Independência, as cidades se aproximavam de um modelo mais próximo do que conhecemos hoje e a sociedade se organizava em camadas e comportamentos que mais se assemelham aos nossos atuais. O surgimento da Faculdade de Direito e de outras instituições de ensino, como apontados por Candido (2019), também aceleraram esse processo de absorção da literatura pela comunidade que se (trans)formava.

Chamado por Candido (2019) de *A comunidade absorve o grupo*, o terceiro momento é fundamental porque:

No lapso corrido desde o decênio transformador de 1870, deu-se um processo decisivo: a literatura é absorvida pela comunidade – antes impermeável a ela – e deixa de ser manifestação encerrada no âmbito de um grupo multifuncional, ao mesmo tempo produtor e consumidor. Formou-se um público, e se não a profissão de escritor (cuja primeira associação se esboça aqui pouco antes de 1890), certamente uma atividade literária que não mais depende de um só grupo, recrutando os seus membros em vários deles. [...] Nesse terceiro momento a literatura se torna acentuadamente *social*, no sentido mundano da palavra. Manifesta-se na atividade dos profissionais liberais, nas revistas, nos jornais, nos salões que então aparecem. (CANDIDO, 2019, p. 165-166).

A essa absorção da literatura pela comunidade, Candido (2019) atrela, como momento histórico, a ascensão da nova burguesia brasileira, que buscava na Europa inspiração para seus hábitos e gostos. Por aqui, o Parnasianismo e o Naturalismo – cujas linguagens eram “Claras, embora elaboradas; sentimentos naturais, conformidade ao bom senso e à realidade como ela é; comunicabilidade, porém definida segundo os padrões da gente culta, incorporada à classe dominante” (CANDIDO, 2019, p. 166) – estavam em voga. Dessa forma, a literatura servia como meio de mensagem aos valores de tal classe, e chegava, carregada desses mesmos valores, à população. Quase como uma manutenção desses valores da classe dominante em relação às demais.

Assim, a literatura passa a ser amplamente difundida porque, na sua produção, vigoravam os princípios e padrões pretendidos pela nova burguesia brasileira. E, justamente porque contava com o seu aval, é celebrada nos mais diversos âmbitos da vida social: administrativos, políticos, instrumento de ascensão social, cerimônias públicas e academias literárias que não mais se restringiam às universidades.

Se, em e por conformidade com o discurso burguês brasileiro, a literatura passa a ser incorporada à comunidade, é no Movimento Modernista (1922-1935) – certamente por ter estabelecido critérios muito diferentes dos da sociedade burguesa anterior ao seu surgimento – que se dá uma ruptura nessa relação definidora de valor e propagação. Assim, chamado por Candido (2019) de *O grupo se desprende da comunidade*:

Foi uma profunda renovação literária, estreitamente ligada à constituição de um agrupamento criador, como era o dos estudantes românticos; não mais justaposto à comunidade, todavia, mas formado a partir dela, oriundo da sua

própria dinâmica, diferenciando-se de dentro para fora, por assim dizer. No plano funcional, diríamos que corresponde à necessidade de reajustar a expressão literária às novas aspirações intelectuais e às solicitações da mudança artística em todo o Ocidente. No plano da estrutura, diríamos que foi um esforço – em parte vitorioso – para substituir a uma expressão nitidamente de classe (como a dos anos 1890-1920) por uma outra, cuja fonte inspiradora e cujos limites de ação fossem a sociedade total. (CANDIDO, 2019, p. 168).

Nomes ligados tanto à literatura quanto às artes plásticas, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti, Cassiano Ricardo, Patrícia Galvão (Pagu), A. Couto de Barros, Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet, Antônio Alcântara Machado, Guilherme de Almeida, Raul Bopp, Rubens Borba de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, entre outros, viriam a marcar de forma definitiva as diversas manifestações culturais que os sucederam.

Os intelectuais propunham novas formas sociais e estéticas de observar o país e transformar essa observação em arte. Os padrões da percepção da sociedade e seus abismos e arestas congênicas eram comunicados, em produtos artísticos, de outros modos se comparados a escolas anteriores.

O Movimento Modernista, que em 2022 se fez centenário, deixou marcas profundas nas artes contemporâneas: da *brasilidade* no *Tropicalismo* de Gilberto Gil e Caetano Veloso que tanto influenciaram Caio Fernando Abreu ao *Cinema Novo* de Cacá Diegues e Gláuber Rocha, a cultura contemporânea brasileira, com a herança dos modernistas, se transformava.

Os temas escolhidos pelos modernistas para se fazerem presentes em suas obras aproximava o Brasil do Brasil, do Brasil que era e daquele que estava se tornando com a arte que mediava conhecimentos e diálogos. Ao buscar matéria-prima para suas ficções dentro do país, por exemplo, Pagu, com *Parque Industrial: romance proletário* (1933) traz as consequências da revolução industrial na rotina das proletárias da indústria têxtil paulistana, onde, à época, trabalhavam operárias ligadas aos setores anarquistas e socialistas da política. A autora desloca, também, a sua narrativa para o bairro operário do Brás, bastante longe dos espaços ocupados pela sociedade burguesa que, antes dos modernistas, como já dito, faziam da literatura propaganda dos seus valores.

Para citar mais um, entre outros, que fez da prosa instrumento para novas vozes, Antônio de Alcântara Machado traz, em *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1928), uma seleção de contos que apresentam ao leitor as experiências dos imigrantes

italianos e como sua chegada ia modificando a cultura da própria cidade. Os modernistas olhavam de dentro para dentro do Brasil. E, ao enxergá-lo, comunicavam, pela arte, o que viam. Assim, iam pluralizando personagens outrora indesejados pela burguesia brasileira: operários, imigrantes, mulheres, revolucionários e gente cada vez mais distante dos papéis ocupados pelas classes dominantes. Personagens da vida comum iam ganhando, pelas mãos dos autores do movimento, contornos ficcionais. Até hoje é possível perceber esse impacto estético e essa ascensão de novas vozes na literatura contemporânea. Tornar o homem comum – o anônimo – e suas circunstâncias de miséria, desolação e desamparo personagem de obra literária foi um dos primeiros exemplos de análise que apresentamos neste intertítulo e, portanto, uma forma como a literatura cumpre, com ou sem engajamento, um papel social ao fazê-lo.

Porém, como em todo movimento que se pretende plural, nem tudo correu de forma uníssona na Semana de Arte Moderna de 1922. Embora pertencentes à mesma data, havia diferenças entre suas autorias e os objetivos que se faziam cumpridos em seus usos estéticos:

Com efeito, ali se defrontaram duas facções, uma lutando por renovar a literatura de acordo com o espírito do tempo; outra, defendendo indignada uma tradição que, em São Paulo, correspondia a algo enraizado na sensibilidade. De ambos os lados, boa-fé e energia. Do lado dos conservadores, a aprovação tácita da comunidade; mas os renovadores tinham por si a premonição dos tempos novos e (tocamos no ponto que nos concerne sobretudo) formavam um agrupamento capaz de provocar seu advento. (CANDIDO, 2019, p. 168-169).

Assim, deu-se o conflito entre aqueles que queriam colocar nas mais diversas formas artísticas a manutenção dos valores e paradigmas da sociedade burguesa já estabelecida e os que gostariam de romper com eles, buscando novas formas de expressão, deslocamentos de enredos e insurgência de outros personagens. E, na maioria das vezes, a isso estava atrelada a escolha de novos temas e muitos deles incômodos.

Falar sobre uma sociedade à margem da burguesa, propor outras formas de belo nas artes, desenlaçar-se de padrões estéticos anteriores. Levar aos olhos do público outros Brasis, de outras gentes, de outros temas. Dessacralizar certos valores, verbalizar tabus. O Brasil engolindo o Brasil. Deglutindo e canibalizando a si mesmo: “Mergulharam no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no

caboclo, no proletário. [...] Foram trazidas à tona da consciência artística” (CANDIDO, 2019, p. 172).

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), Oswald de Andrade avisava:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. [...] A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. [...] A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança. [...] A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. [...] Só não se inventou uma máquina de fazer versos, já havia o poeta parnasiano. [...] A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente. Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*. (ANDRADE, 2011, p. 445; grifos do autor).

Sob a égide de encontrar beleza no comum ao Brasil, com suas cores, história, transformações e características, ao invés de buscar cópias em modelos estéticos europeus, os autores deslocavam cenários, descontinuavam padrões estéticos, inovavam na linguagem e apresentavam novos personagens. Rompendo com a padronização da sociedade burguesa, outros narradores ascendiam nas linhas ficcionais e, com eles, os temas. Temas incômodos, muitas vezes relegados por não servirem à ideologia da parcela dominante da sociedade. Candido (2019) acredita:

Houve em São Paulo, durante anos, um grupo que punha na ação renovadora toda a sua capacidade de criação e agressão. De tal modo, que se as suas opiniões não chegaram a substituir a literatura dominante, elas exerceram atração poderosa sobre as forças criadoras, sobretudo o que havia de vivo e promissor. Com isso, encurralaram a literatura oficial no academicismo mais estéril, e abriram caminho para a literatura nova, que dominaria completamente em nossos dias. (CANDIDO, 2019, p. 169).

O surgimento do Movimento Modernista se dá quando parece impossível a esse grupo de intelectuais expressar como e o quê pensam se valendo da estética de qualquer outra corrente então existente. Assim, eles se descolam da comunidade por não servirem à moral ou aos padrões de quem ditava as regras, mas acabam por influenciar outras formas artísticas, tanto quanto meios de divulgação literários, com a criação de suas revistas e suplementos, coisa que acabou por se tornar prática comum, sobretudo nos anos de 1970, como já vimos nas cartas de Caio Fernando Abreu, como uma forma de resistir à censura e conseguir publicar e circular os trabalhos de novos escritores.

Mas, ainda mais que isso, propunham também uma ruptura com um sistema literário que beneficiava a literatura que veiculava e servia, de certa forma, às tradições da classe dominante:

Daí o estabelecimento, no plano literário, de uma competição com os grupos que representavam o sistema oficial: jornais, salões, academias, correntes de opinião. Foi nitidamente (e isto é o seu caráter diferencial do ponto de vista sociológico) uma porfia em torno da liderança intelectual em São Paulo. Foi uma concorrência em que se empenharam os defensores de uma literatura ajustada à ordem burguesa tradicional, implicando um 'gosto de classe' (dominante), fielmente servido por escritores. [...] Por isso, embora os escritores de 1922 não manifestassem a princípio nenhum caráter revolucionário, no sentido político, e não pusessem em dúvida os fundamentos da ordem vigente, a sua atitude, analisada em profundidade, representa um esforço para retirar à literatura o caráter de classe, transformando-a em bem comum a todos. (CANDIDO, 2019, p. 171-172).

Foi, portanto, no ato de romper com os valores da sociedade então existente que o Modernismo passou, paradoxalmente, a atuar sobre a comunidade contemporânea a ele. Na inserção de novas temáticas nas mais diversas esferas artísticas propostas pelo movimento, trouxe um pouco do Brasil que existia para o Brasil que não se enxergava. Elevou a arte literária a uma posição de independência, ao desligá-la da subserviência aos poderes políticos e às classes dominantes, como por muitos anos era experimentada no país.

Na ruptura com essa comunidade específica, antagonicamente, a possibilidade de diálogo e atuação dentro de uma outra que se formava – São Paulo ebulia com as imigrações oriundas de movimentos de guerra, diretrizes políticas de esquerda, anarquistas e socialistas ganhavam força e se faziam mais presentes, trazidos justamente por parte desses imigrantes o olhar cuidadoso para as heranças dos povos originários bem como dos negros capturados e mandados para o Brasil sob a condição de escravos – e cujos estandartes eram menos moralistas e mais libertários.

Como já dito, o movimento influenciou fortemente o que veio depois dele, mais ainda ao pensarmos a cultura que nos é, hoje, contemporânea, e suas mais diversas formas de manifestações artísticas. Romper com certos padrões é, também, uma forma de ação. Porque, dessa ruptura, ascendem novas vozes, mensagens, estéticas, temas e relações estabelecidas entre a literatura, que vai ganhando novos traços e linhas e líricas para espelhar, também, a sociedade e suas questões. Conscientes do seu tempo ou vislumbrando novos.

Escritores capazes de observar com perspicácia e lucidez a sociedade na qual estão inseridos – e isso inclui a habilidade de rescindir com moralismos e retrocessos que já não fazem sentido na atualidade que habitam – são grandes personagens que configuram o processo eternamente dinâmico e mutável de perceber a literatura como um forte elemento de contribuição da evolução da comunidade na qual estão inseridos. E o são porque não a reduzem a camadas e ordens dominantes, mas porque a entendem como é: plural, heterogênea, e diversa.

Por muitos anos, foi Caio Fernando Abreu tachado de “escritor marginal”. Não apenas por suas referências à cultura *pop*, longe da erudição clássica que por anos era quase que obrigatória à figura do escritor, mas, justamente, pelos temas que escolheu levar à sua literatura numa época onde se podia falar muito pouco. Tabus relacionados à homoafetividade, política, classe social. Decadência e degradação dos espaços, ambientes mofados, empobrecidos, violentos. Personagens à margem dos ideais de heróis de romances – muitos eram traumatizados, pobres, adoecidos, viciados, *hippies*, homossexuais – e qualquer tipo de personificação ficcionalizada de anti-heróis.

Sua literatura não reforçava estereótipos, ao contrário, humanizava. O contato íntimo entre leitor e ficção vinha permeado por um trabalho de linguagem cuidadoso, igualmente impresso nas suas cartas, narrativas pessoais a seus correspondentes, que acabaram por tornar-se tão públicas quanto sua ficção. Cuidadoso no movimento que fluía de fora para dentro, esmerou-se em trabalhar seus impulsos criativos mediados pela observação do mundo em que vivia.

Em correspondência a Maria Lídia Magliani, datada de janeiro de 1990, Caio Fernando Abreu desabafava:

Saudade enorme de você. Ontem vi uma foto de Tiradentes na revista *Corpo a Corpo*, uma vista geral, e fiquei pensando em qual dos morrinhos você moraria. Pois há de ser, certamente, num morrinho, acertei? E morrinhos e morrinhos a perder de vista no horizonte. Inveja. Inveja do bem, saudável, por você ter cortado os laços com o urbano. Cortou? Eu continuo atado. Não ando bem. Como não ando bem há exatos 41 anos e quatro meses, concluo que nada de grave. Mas – digamos – problemas brasileiros. Trabalho demais, trabalho em todas as direções, trabalho mal pago, suado, sofrido. Contas, contas & contas. Nenhum amor, há tanto tempo [...]. Saio quase nada, vejo quase ninguém. Uma vida pra dentro, numa cidade indiferente. Bem difícilzinho – o diminutivo é porque sempre penso nas criancinhas embaixo das pontes e aquelas coisas todas. (ABREU, 2002, p. 171-172).

Já no início, Abreu refere-se à sua destinatária como Magli, a menina lobo, e, com o epíteto, à alusão a Mogli, o menino-lobo³⁶, por ele transportado, carinhosamente, à amiga ao longo de algumas missivas. No romance de Kipling, o personagem Mogli foi criado na selva e parte em uma jornada ao mundo dos homens. Na vida real, Magliani fez o contrário, saindo dos grandes centros urbanos e indo morar em Tiradentes, uma pequena cidade em Minas Gerais. Abreu disse invejar a amiga pela atitude. Morando afastada, ela não era, como ele não seria, obrigada a lidar com toda a feiura, para usar seu adjetivo, das metrópoles.

Ainda é possível observar na linguagem o modo prosaico como Caio refere-se à cidade, visualmente, quase como uma tela de pequenos morros e paisagem horizontal, num bruto contraste com a verticalidade da cidade onde ele próprio morava. Usa o diminutivo, o que imprime ainda mais força ao aconchego e acalanto que uma pequena cidade oferece em detrimento das asperezas e ruídos urbanos. Essa ideia é reiterada quando, ao final do excerto, ele exalta, mais uma vez, a solidão que os tempos traziam.

Ao dizer-se “atado”, lemos uma impossibilidade de liberdade. De estar preso e querer-se solto. Desejar-se livre. Desenlaçar-se. Mais uma vez, usando de autoironia e sarcasmo consigo mesmo, não se reconhece bem. Porém, nada grave, já que não se percebe assim a vida inteira. Dessa vez, porém, diagnostica-se: sofre de “problemas brasileiros”. O excesso de trabalho, a remuneração insuficiente para viver confortavelmente, a frieza entre as pessoas tão diferentes do ideal da geração que pregava o afeto e da qual fez parte.

Quando evoca o amor, ou a ausência deste, ele pode estar, também, sugerindo a ideia que o medo da Aids provocou nas pessoas – já estávamos nos anos de 1990 quando a missiva chegou ao seu destinatário –, o isolamento, o medo da proximidade, o terror ao toque. Distanciamentos agravados pela diminuição do poder aquisitivo resultante do caos econômico, e do que ele chamou de “cidade indiferente”. A mesma impressão escrita a Guilherme de Almeida Prado, em carta aqui já transcrita.

Ele mesmo chama a atenção para um novo diminutivo. Dissonante do primeiro, que é usado para conferir adjetivos de tranquilidade e calma à cidade mineira, este é para combinar com as vítimas infantis da miséria na capital paulista: crianças sem

³⁶ Personagem do romance *O livro da selva* (1894), de Rudyard Kipling. No Brasil, chegou pela primeira vez, com tradução (coincidentemente!), de Monteiro Lobato, em 1933. Foi adaptado para o cinema e lançado, em 1967, pela Walt Disney Company, ganhando mais duas versões, em 1994 e em 2016.

abrigo, com fome e expostas às violências urbanas. A crueza da realidade parecia ficar mais exposta quando estampadas no concreto da cidade.

Ainda a Maria Lídia Magliani, em julho de 1990, seis meses depois da correspondência acima transcrita, Caio exortava:

Exatamente em novembro estarão sendo lançadas na França e na Inglaterra as traduções de *Os dragões*³⁷, os editores acham importante que eu esteja lá, para dar entrevistas, fazer caras e falar da dificuldade-de-ser-artista-num-país-do-terceiro-mundo (europeu adora esse miserê cultural). Então vou, preciso vender os livros, não quero fazer mais nada na vida a não ser escrever. Fico uns dois meses mas – quem sabe? – se houver alguma possibilidade de ficar mais, vou ficando, acho. Ando exausto de Realidade Brasileira. Tudo muito penoso, ir ao banco, ao supermercado, pagar aluguel. Tudo no meio da barbárie, da violência, da miséria. Procuo sair de casa o mínimo possível, mas esse mínimo já está se tomando um martírio. Muita feiúra, Magli, muita violência e miséria. Então, sem laços, vamos voltar pra estrada: ‘Caminante, no hay caminos, pero el camino se hace al andar’. Rádio ligado, chuva fina, Dusek canta – tão engraçado – Barrados no baile, lembra? ‘Lá dentro rolando Bob Marley/ Cá fora por favor documentos.’ Este país está se tornando um enorme barrados-no-baile. (ABREU, 2002, p. 183).

Abreu, aqui, fez uso da carta enquanto meio para contar à amiga um convite recebido para vivenciar seu trabalho na Europa. Mais uma vez, traço característico em sua vida de escritor, demonstra certo descontentamento com o uso de sua figura como ferramenta de propaganda de seus livros. Nunca gostou de lançamentos. Sempre, em missivas, usou de ironias para tratar das badalações que cercavam os meios de lançamentos literários. Averso ao universo da exposição da figura do escritor – fossem seus os livros em questão ou não – apenas ia aos encontros quando alguém muito próximo a ele seria o nome a publicar.

Ao separar por hífen, escrita também observada em sua literatura, enfoca o enfado que sente pelo tema. É como se decorasse e repetisse as palavras dos outros, não as suas. Um clichê. Algo que tinha pouca paciência para verbalizar, então, usava o verbo do senso comum. E aí, na mesma sequência, a miséria. O substantivo, como na carta a Almeida Prado, assume formas para além da escassez material. Aqui, em ironia, joga os olhos à suposta fama do europeu de se interessar pelas misérias do terceiro mundo. Inclusive, nas suas formas culturais que priva seus artistas de vivências que, a eles, pareçam mais integrais.

³⁷ *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988) ganhou tradução para o francês e o inglês pouco mais de um ano depois de sua publicação original.

Todavia, é interessante o excerto, porque dá dimensão de como ele se via à época. Como um artista. E como um artista que precisava viver de sua arte. Em seu caso, vender livros. Porque a materialidade, a legibilidade e a visibilidade da sua obra, que lhe renderia lucros econômicos, lhe permitiria o sustento tirado do que sabia que queria fazer, e fazia: escrever.

Como na primeira correspondência a Magliani, poucos meses antes, ele fala da realidade brasileira. Se, na primeira, ela era a condição de sua enfermidade de ânimos, agora ela vem com maiúsculas, como se isso inferisse um estado plural de coisas. E segue enumerando algumas: barbárie, violência, miséria. Como no primeiro semestre do mesmo ano, opta por uma vida pra dentro. Agora, entretanto, ele consegue o desenlaçar-se daquilo que o atava: vai para a estrada, deslocando-se para um lugar que resguarde menos semelhanças com São Paulo. Vai à Europa, experimentando-se como escritor, vendo a validação da sua obra, e fugindo do que aqui lhe fazia mal. Mal aos olhos, mal ao corpo, mal ao espírito.

Como de praxe, procura abrigo na arte, cita, novamente, o poema de Antonio Machado. Há caminhos que se fazem somente no ato de caminhar, ele sabia. O inédito sendo possível a quem não tem medo dos próprios passos. Emenda com a canção de Eduardo Dusek³⁸. A letra da música cantarolada por Caio e que serve de fechamento para sua reflexão acerca do Brasil fala de um casal supostamente burguês, de boa aparência – estereótipos sugeridos por certa camada da sociedade – que foi “barrado no baile” ao serem confundidos com “maus elementos” e, por não portarem documentos, não puderam entrar na festa. É uma crítica à sociedade de aparências que se julga superior aos demais, por poder aquisitivo ou padrões físicos, entretanto, que é capaz de gestos vis como a prática do suborno para conseguir o que quer. Quando a espelha ao Brasil, entretanto, mais uma vez ele faz uso dos hífen. É a expressão criada por alguém para falar sobre coisas já estabelecidas.

A ideia central não difere da epístola enviada a Gerd Hilger, três anos depois, em julho de 1993. Abreu tinha recém-chegado de uma temporada alongada na Europa para suas vivências literárias e as realidades brasileiras voltavam a assombrá-lo. De São Paulo, hospedado no apartamento de Gil Veloso, seu secretário e futuro organizador de *Pequenas epifanias* (1996), e a quem Caio dedicou *Ovelhas Negras*

³⁸ *Barrados no baile*, faixa que integra o álbum *Cantando no banheiro* (1982), é uma parceria com Luiz Carlos Goés e alçou Dusek ao sucesso.

(1995), ele escreveu ao seu amigo e tradutor para o alemão de *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990):

Ap. de Gil no Centro. Cadelíssimo. Sem água quente nem telefone. Falo. Fumo feito uma louca e durmo um sono cheio de poços. À noite – gelada – quero um conhaque. Gil me leva a um bar chamado 'Simplesmente Maria', embaixo do Minhocão. Um sapatão enche a cara de uísque ao fundo. Música sertaneja muito alta. Súbito, gritos na caixa. O sapatão esfrega notas de cem dólares na cara da dona – a tal (simplesmente) Maria. Que vira fera. Transforma-se em *brutalmente* Maria e joga o sapatão aos tapas na calçada. Famílias inteiras dormindo sob os viadutos. Alguns com poltronas, rádios. 'Quero dormir', gemo. E fico insone dois dias. [...] Qualquer coisa aqui me comove. A miséria me deixa trêmulo. Ontem, comendo misto frio com guaraná num boteco, conversei longamente com um moreno vendedor de facas. Todos os tipos de facas. Não comprei nada. Mas quando ele se foi, disse: 'Obrigado. Valeu, *garoto!*' Essas coisas me dão vontade de chorar. (ABREU, 2002, p. 271-273).

O uso de “cadelíssimo” para adjetivar o apartamento do amigo não é diferente de quando chama a si mesmo, usando sua costumeira autoironia, em outras missivas, de Laika. A cadelinha ficou conhecida por ser o primeiro ser vivo enviado ao espaço pelos russos, em 1957. É sempre o subtexto de “vida de cão”, de dificuldades, falta de dinheiro e durezas mais. Ele mesmo cita algumas, no caso desta, a falta de água quente – que pode ser um problema no inverno da capital – e a impossibilidade de se comunicar.

Começa a introjetar as ideias de oposição que vão marcando o excerto: paranóias embalando a necessidade de dormir e sono agitado com a sensação de estar caindo em poços, noite gelada e conhaque para aquecer. Na fuga pelo álcool, o bar localizado num dos símbolos que mais ilustram a pobreza material de São Paulo, o Minhocão. Na fuga da realidade, o encontro de frente com ela. Quem detém o dinheiro, os mal-educados da sociedade burguesa, acham que podem tudo, inclusive as formas veementes de abuso e humilhação a quem pertence a classes menos abastadas. A brincadeira com o nome do bar, do simples ao brutal, para caracterizar a violência que vem como resposta. A violência como forma de miséria humana: a primeira, pela humilhação. A outra, pela agressão física. O Brasil era mesmo o barrados-no-baile: caricatos, vivendo de aparências, e travestidos de uma falsa noção de superioridade comprada pelo dinheiro. Um esvaziamento completo de esperanças na observação árdua dos fragmentos da metrópole.

Os olhos se debruçaram no que a caneta escreveria a seguir: a paisagem urbana habitada por famílias inteiras existindo na mais completa precariedade. O sono

de quem dorme nos viadutos, em nova oposição e fuga, Ihe tira o seu próprio. Dormir para não ver como estavam dormindo. Mas o sono deles, em suas condições, Ihe tira o seu. Sensibiliza seu olhar que não pode mais fugir alheio às tentativas do dono. Então, trêmulo, escreve.

Alguns dias depois, narra sua emoção emergindo com a fala do anônimo. O vendedor de facas, que podem ser encaradas como símbolos de violência, aqui, em outra oposição, trazem à tona suas emoções. A simplicidade no compreender os prosaicos do cotidiano enquanto experimenta o comum dos dias. O grifo mantido em como o vendedor se referiu a ele: um menino, um garoto, aos seus 45 anos de idade, observando, apenas, e experimentando o mundo enquanto comia um sanduíche não muito bom num dos bares do Minhocão.

Fica com vontade de chorar porque imputa à fala do vendedor a sensação de que este Ihe foi grato simplesmente por ser notado por ele, ainda que não tivesse comprado nada. Por ter travado um diálogo. Por tê-lo enxergado quando as violências das metrópoles invisibilizam pessoas, criam abismos entre elas, isolam umas das outras. O Caio que vivia pra dentro em parte por essas questões encontrava no de fora não apenas a matéria-prima de suas escritas, mas, também, a possibilidade de um cessar momentâneo do afastamento social e da solidão, formas de miséria, das quais se queixava nas missivas aqui transcritas.

Ainda que passem os anos, a constância temática segue. As três epístolas, separadas por três anos, têm em comum, além do remetente, *Caio F.*, o espaço onde foram redigidas: São Paulo. É na mesma São Paulo da crônica anteriormente analisada neste intertítulo, que Caio Fernando Abreu situa esta. Também em 1986, de publicação original em *O Estado de S. Paulo* e posteriormente reunida em *Pequenas epifanias* (1996), a crônica ganha o nome de *Calamidade pública*:

Porque está demais, querida Sampa. [...] As calçadas e as ruas estão esburacadas demais, o céu anda sujo demais, o trânsito engarrafado demais, os táxis tão hostis a pobres pedestres como eu... Cada vez é mais difícil se mexer pelas ruas da cidade, e penoso, atordoante e feio. *Feio* é a palavra mais exata. A feiura desabou sobre São Paulo feito as pragas desabavam dos céus, biblicamente. Uma feiura maior, mais poderosa e horrorosa que a das gentes, que a das ruas. Uma feiura que é talvez a soma de todas as pequenas e grandes feiuras aprisionadas na cidade, e que pairam então sobre ela, sobre nós, feito uma aura. Aura escura, cinza, marrom, cheia de fuligem, de pressa, miséria, desamor e solidão. Principalmente solidão, calamidade pública. (ABREU, 2014, p. 38-39).

O choque com o empobrecimento, a miséria e a violência brasileira sempre incomodaram Caio Fernando Abreu, mas o contraste parecia assombrá-lo com o passar dos anos por não testemunhar uma mudança efetiva acerca dos temas. Esse espelhamento do Brasil no sujeito que era também escritor emerge na sua obra nas transposições das sensações para as narrativas que evocam pobreza, degradações, sujeira e decadências dos espaços públicos. Também nesta, a presença do Sagrado para castigar o profano, os misticismos das auras, a atribuição de uma força imaterial que precisa agir para condenar quem está, materialmente, castigando a cidade e o seu povo.

Nas epístolas transcritas ao longo deste intertítulo se podem ler as diversas formas de pobreza e miséria que Caio Fernando Abreu também pontuou a Guilherme de Almeida Prado em 1994, e cuja análise foi previamente sugerida. Todas elas resguardam semelhanças nas linguagens. Uma prosa que sugere, talvez, uma resignação desesperançada de quem vê o passar do tempo mas não as mudanças esperadas, as políticas implantadas ou a diminuição nos números das tragédias urbanas que assolavam a capital quando Abreu por aqui viveu. Nas escritas aqui trabalhadas, ele expõe seu desconforto diante do estado estratificado das coisas, do imutável das questões, da solidez das situações.

As duas crônicas, datadas de 1986, reiteram os pontos de vista das cartas de 1990, 1993 e 1994: a falta de solidariedade como uma forma de miséria pessoal, as catástrofes silenciosas que assombram os espaços urbanos, a feiura do cenário. O monocromático cinza, o claustrofóbico dos grandes espaços povoados por desolação e miséria, a iniquidade das ações políticas. Se em *Zero grau de Libra* (1986) ele apela a Deus por um olhar generoso sobre os que acreditam e a fúria divina sobre as ingerências públicas, em *Calamidade pública* (1986) o cenário é de distopia:

Fico fazendo medonhas fantasias futuristas. Lá pelo ano 2000, pegue *Blade Runner*³⁹, elimine Harrison Ford e empobreça mais – muito, muito mais –, encha de mendigos morando pelas ruas. Encha com gangs de pivetes armados até os dentes, assaltando e matando, imagine incêndios incontroláveis, edifícios abandonados ocupados por multidões sem casa. [...] E filas – muito maiores que essas de agora – para conseguir leite, carne, pão, arroz, feijão. Imagine em cada figura cruzada em cada esquina a possibilidade de um assassino. E em cada olhar mais demorado a sombra da morte, não do encontro ou da solidariedade. (ABREU, 2014, p. 39-40).

³⁹ Dirigido por Ridley Scott, o filme, de 1982, se passa numa Los Angeles até então futurista, em 2019.

Mais que a previsão do “bruxo”, como chamou Gonçalves Filho, a percepção do intelectual acerca das construções sociais do mundo se provaram, em certa medida, exatas. A violência e o empobrecimento fizeram muitas vítimas e o seguem fazendo. Arrancam das crianças o direito à inocência e à infância, as fazem virulentas para sobreviver à escassez da fome. Também evoca a inflação e as filas nos supermercados para conseguir o mínimo, que mudava de preço todos os dias, no samba econômico melancólico do Brasil. No cenário de uma nação empobrecida, o medo do outro que nos encerra, nos ata e nos isola na riqueza de ter uma casa e a sensação de estarmos protegido dos males. Mas nos torna, também, pobres de humanidade.

Não exime políticos diante das consequências dos fatos. Sua posição cidadã, fica clara, também, na escrita. Rechaça a demagogia – hereditária da ditadura militar – de Paulo Maluf. Retroceder à truculência daqueles anos num país recentemente redemocratizado era enfear ainda mais a cidade. Para preservar a si, a limpeza de dentro radicalizando com a sujeira de fora, e fazendo analogia ao casamento com a cidade, sugere pedir o divórcio da mesma:

Pela minha cabeça passa, intuitiva e espontaneamente, que tudo só pode ficar pior, à medida que o século e a miséria avançarem. E se vocês elegerem Maluf para governador, juro: mudo de cidade. Acabo de vez este casamento, porque acredito ainda em certas coisas bem limpinhas que quero preservar em mim. E isso eu não vou permitir, querida Sampa: que nenhuma cidade, pessoa ou instituição acabe com essas coisas muito clarinhas e muito limpinhas (e talvez por isso meio bobas, mas que se há de fazer? São elas que me mantêm vivo) resistindo aqui dentro de mim. Antes de ficar feio, violento e sujo feito você anda, peço o desquite. Litigioso, aos berros. (ABREU, 2014, p. 40).

Na sua observação do fora de si sendo transformada em arte pelo seu impulso criativo, Caio Fernando Abreu manteve olhar tão sensível quando crítico para o externo. Porém, ao se recusar a espelhar esse mundo que descreveu, manteve clara a sua postura como sujeito e de que lado estaria como artista. Para finalizar este momento da nossa reflexão, retomamos Candido (2019):

Ora, nessas condições, a literatura passa de tal modo a ser um elemento da ordem social, que não se sente nela a vibração e a receptividade em face das novas sugestões da vida, em constante fluxo. Daí um novo movimento, para lhe dar amplitude ainda maior, fundando-a, não no gosto e no interesse de um limitado setor da sociedade, mas na vida profunda de toda esta, na sua totalidade. [...] A cidade absorvendo este grupo e chamando a si a atividade literária, que se ordena pelos padrões eruditos da burguesia culta; da cidade

surgindo um grupo que rompe esta dependência de classe e, quebrando as barreiras acadêmicas, faz da literatura um bem de todos. (CANDIDO, 2019, p. 174-175).

Assim, novamente, é possível perceber como as relações estabelecidas entre o meio e a arte são indissociáveis. Ambas agindo mútua e simultaneamente sobre a outra. E, no momento em que o escritor opta por transformá-la em bem comum, caminha na direção de perceber que a literatura pode representar os anseios não de uma única camada, mas de várias. Encontra temas rechaçados pela primeira, mas de fundamental representatividade às demais, normalmente histórica, social e politicamente excluídas.

Seu impulso criador atenta para a percepção do que faz parte do mundo externo e das circunstâncias que em que habita, mas que é convenientemente apagada ou não-dita pelos discursos mais tradicionais que permeiam, como já visto, a esfera literária. E que fizeram de sua literatura elemento de apoio desses padrões das camadas dominantes.

Caio Fernando Abreu, nascido no esteio do ambiente literário brasileiro já radicalmente modificado pelos modernistas, tampouco recusou-se a escrever sobre tudo aquilo que era considerado “maldito”, indesejado ou refugado pela sociedade branca, cristã e heteronormativa na qual viveu: em suas cartas, meios narrativos de suas experiências pessoais, lemos sua devoção pelo candomblé transformados em personagens de muitas de suas ficções. Na sua correspondência, também, a sua opção pelo amor e sua orientação homoafetiva tantas vezes transpostas para linguagem literária, a luta tão pessoal quanto coletiva pela liberdade de amar e viver sua sexualidade no Brasil homofóbico e moralista e, posteriormente, todo o preconceito – também coletivo e pessoal – acerca dos fantasmas da Aids.

Um autor, tanto quanto um remetente de missivas, aliás, cujo posicionamento político pelas lutas coletivas – nascido de uma escolha pessoal da observação do mundo – impresso nos seus textos o colocou à esquerda, o levou à prisão, à tortura e, depois, a um autoexílio. Experiências empíricas do ser subjetivo que, ao saber-se escritor, ficcionalizou o momento em personagens traumatizados pelas mesmas questões. E, neste intertítulo, o que nos interessa: um ficcionista que reparava e que relatava em suas epístolas seu desgosto com o empobrecimento – não apenas material, mas também este –, sobretudo da São Paulo em que viveu.

Narrar temas incômodos, pressupõe, também, rupturas com os padrões vigentes. Não foi apenas a moral burguesa que sua ficção cutucou. Desafiou, também, as forças políticas que regeram parte de sua vivência autoral e real. Todavia, não se furtou em fazê-lo. No silêncio da correspondência, a indignação aos amigos. Na literatura, recursos criativos para fugir à censura, personagens adoecidos, esfarrapados e maltrapilhos espelhando realidades, distopias e desesperanças.

As cartas dão conta dos seus anos de atuação profissional tanto quanto das suas vivências subjetivas. De 1965 – a primeira das missivas em ordem cronológica – a 1996, pouco antes de morrer, lemos a construção de sua trajetória no descobrir-se escritor tanto quanto suas reflexões acerca do mundo. E o quanto essas duas existências eram simbióticas nas suas expressões epistolares e ficcionais.

O mundo em que viveu era, também, seu personagem. A este foi conferido o poder da fala e, muitas vezes, mesmo com a proeza e a singularidade do seu trabalho com a palavra, coube o texto incômodo dos espaços abismais da nossa sociedade: resignificou-os, criou-os e, porque não dizer, apresentou-os a pessoas com vivências diametralmente distintas das suas.

Assim, correspondências e ficções, remetente e autor, espelhos uns dos outros a refletir uma mesma imagem: a documentação subjetiva de seu tempo. Não há verdades impostas, absolutas e irrefutáveis. Há olhares narrados, pontos de vista relatados e prismas descritos.

3.3 Das temáticas da dor: a Aids

Antes citada esporadicamente em suas epístolas, quando um conhecido mais ou menos próximo era por ela vitimado, a Aids passa a ser um tema recorrente a partir de década de 1980. Ela parece ser vista, pelos olhos de Caio Fernando Abreu, também como uma epidemia moralista, uma punição às liberdades do amor e uma arbitrariedade social, já que, à época, os tratamentos e remédios custavam muito caro e não eram acessíveis a todos.

A Aids era, por vezes, percebida como uma situação política. Eram os primeiros anos de relaxamento do governo militar, as pessoas estavam mais livres para viver suas escolhas – inclusive as sexuais –, quando surge uma doença que, nos primeiros discursos, só atingia a homossexuais homens. Parecia ecoar as falas mais opressoras

de todos os anos anteriores, dar vazão a um velho conservadorismo que o Brasil buscava, com a redemocratização, deixar para trás.

Abreu, como muitos de seus contemporâneos, talvez por isso, assumiu, diante da nova epidemia, uma postura entre negação e medo, conhecimento e horror. Ainda que soubesse que poderia, ele próprio, ser uma pessoa que convivia com a Aids, ficava ressabiado e amedrontado diante de fazer aquilo que ele chamava de O TESTE. Era, afinal, um exame que, naqueles dias, poderia ser atestado de óbito ou vida. O cronômetro dos anos que irão faltar, ou dos que podem sobrar. Em julho de 1984, imprimiu, ao amigo Luiz Arthur Nunes, o retrato de um país que passava por transições políticas, morais e sociais. Que estava submerso nas crises políticas e caos econômico, deformava prazeres, instigava preconceitos e reiterava estigmas religiosos:

Trabalho, trabalho & trabalho: mal dá para pagar o aluguel, o telefone, umas comidinhas – pouco mais. Roupas? Nem pensar. É a tal crise. O Brasil semimorto, confusão generalizada [...] Tão rolando cômicas legais, e eu suponho que breve até me sobrem umas granas quem sabe para passar um mês em NY no final do ano. Preciso muito. Tá fazendo 10 anos que voltei, é Brasil demais na cabeça de qualquer um. Às vezes me sufoco. Tive que parar com a dança, não tenho \$\$\$\$. Ninguém tem \$\$\$\$. Você vai fazendo exercícios franciscanos exaustivos, reduzindo tudo ao mínimo essencial, e o resultado, claro, numa sociedade ca-pi-ta-lis-ta, é pura falta de prazer. Como anda a história da Aids por aí? Aqui acalmou, mas correm uns horrores vezenquando, há duas semanas foi um amigo-de-um-amigo, quer dizer, foise. Vezenquando faço fantasias paranóica-depressivas, andei promíscuo demais. Ah que ânsia de pureza, e meeeeeeeeeedo da marca de Caim. (ABREU, 2002, p. 88-89).

Na primeira carta em que trata o tema de uma maneira mais íntima e pessoal, com reflexões mais ponderadas ou como percebia o que estava acontecendo ao seu redor, destinada a Luciano Alabarse, em janeiro de 1985, o remetente, mais uma vez, mistura esses mesmos temas. Temáticas que, como veremos mais à frente, estarão cada vez mais entrelaçados na vida do autor, tanto na sua atuação ficcional como nas pautas de suas missivas.

Inicia falando com ânimo da eleição de Tancredo Neves no final de 1984, e em como seu *slogan* político *Muda Brasil*, o inspira a efetuar mudanças que precisava fazer em sua vida. A primeira, de ordem prática, de um apartamento a outro. Depois, começa uma mórbida contabilidade de pessoas próximas – em maior ou menor grau – que começavam a ser vitimadas pela Aids:

Paranoias: vim daí assustado com a história de Fernando Zimpeck. Cheguei aqui, havia outra: Luiz Roberto Galizia. Ele era do Grupo Ornitorrinco, diretor (bom), uma época escreveu crítica literária para a Veja, tem uns dois livros de poesia publicados. 34 anos. Não éramos amigos íntimos, mas tínhamos uma relação bonita – sempre conversávamos muito quando nos encontrávamos. Ficava no ar aquela coisa assim ‘Um dia, se houver oportunidade, ainda seremos bons amigos’. Bem, ele está hospitalizado há 15 dias, desenganado. Diagnóstico: AIDS. É então, quando essa peste começa a sair das páginas dos jornais para atingir pessoas conhecidas, que você pára e pensa ‘meu Deus, a tal doença parece que existe mesmo’. E dá medo. Porque te ameaça no que você tem de mais precioso: a sexualidade. Medo, medo, medo. Eu ando inteiramente casto. Na verdade, já há algum tempo, desde que conheci o Pedrinho [...], em julho. O último contato sexual foi com ele mesmo, comecinho de dezembro passado. (ABREU, 2002, p. 105-106).

Não passa muito tempo da carta endereçada a Alabarse quando, em março de 1985, ele escreve à amiga Jacqueline Cantore e traz, ainda mais, a questão para si. Agora talvez com um pouco mais de disposição para fazer o teste⁴⁰ e com um traço que, havia algum tempo, passava a ser característico de suas cartas: o bom humor, mesmo que imbuído de medo, cria uma linguagem muito própria, cheia de referências ao sotaque gaúcho misturada a gírias *queer*. É possível perceber o tema sendo tratado, talvez, com mais leveza, comicidade, ironia. A narrativa quase que se volta a uma certa oralidade, como se Abreu estivesse contando, em viva voz, a sequência de acontecimentos para uma interlocutora.

No excerto acima transcrito, alguns índices vão chamando a atenção pela construção material da carta: o uso das aspas remetendo a outra temporalidade, ao pensamento de Abreu que vai se colocando como um personagem de si mesmo. Daí, certa ruptura temporal, a inserção do evento trágico (internação). O peso do diagnóstico em maiúsculas. Pausa para reflexão do que isso significa, da ideia de que, depois de ouvir ou ler as quatro letras, à época, isso significaria uma mudança absoluta de vida e nas formas de vivê-la. As aspas trazendo a voz interior, ou uma coletiva, discursividade social. Outro romper de parágrafo, a dramaticidade da narrativa. A constância de ir e ver das esferas coletivas, do senso comum do que a Aids significava na década de 1980 e, ao mesmo tempo, a subjetividade de quem escrevia, de como sentia as coisas. Por fim, o lirismo impresso no uso da palavra “casto”. A carta quase como um enredo.

⁴⁰ Não fica claro se Abreu fez ou não o teste ns epístolas posteriores à mesma destinatária. Muito provavelmente não, já que ele próprio só se saberia, de fato, como uma pessoa que convive com a Aids quase 10 anos depois, em carta destinada à Maria Lídia Magliani.

Era difícil balancear a vontade de viver sua sexualidade de maneira plena e livre com os riscos de uma epidemia que mesmo os médicos pouco conheciam, mas que muita gente se apropriava para ilustrar discursos morais, como os que permeavam a fala de que só homossexuais estariam passíveis aos flagelos da Aids:

Tomei uma atitude e amanhã cedo faço um exame de sangue. De graça. Você se orgulharia de mim: liguei para o Hospital das Clínicas, para aquele serviço-de-esclarecimento-ao-público. Não me informaram nada de novo, contei minha história e descolei o hemograma. I still paranóico. Agora, aquele problema das aftas na boca & língua não melhorou e minha garganta está inchadíssima. O homeopata trocou o Mercúrio por Borax e nada. Fico assim, tantã-lizado – mas resolvi encarar na real, cara. Ai que medo. Deixarei testamento autorizando você a cuidar dos escritos – me ocorre, será que pra deixar testamento é preciso ter documentos? [...] Tu crês que AMANHECI lá? Tomei uns 20 cafés com Domecq. Pintou um moço louco chamado Paulo Márcio, ator, viginiano ascendente Leo (hmmmm!), e seduziu horas, até subirmos a Augusta – sábado oito da manhã, imagina – de porre, parando de bar em bar para one more brahma. Lá pelas 10 de manhã saiu correndo e entrou num ônibus para o Crusp (qualquer coisa na Cidade Universitária da USP) e me deixou literalmente na mão. Isso depois de repetir horas que eu era absolutamente lindo, inteligente, sexy, fascinante, charmoso, intrigante, misterioso, atraente, trepidante, esfuziante & etc. Fiquei *mobilizado*, Marilene. E s'a'as que isso atualmente é raro na minha libido-teresinha. O moço bem que valia uma Síndrome de Deficiência Imunológica. (ABREU, 2002, p. 112-113).

As construções perceptivas sobre a doença, como colocar a si mesmo diante da ameaça que ela trazia e as interações com o mundo em que vivia oscilam entre as décadas de 1980 e 1990. A primeira, conhecida pelos excessos, que ainda trazia heranças das drogas recreativas setentistas e prometia a abertura política depois de anos de regime militar. A outra, que experimentava planos econômicos que prometiam a sonhada estabilização da moeda, da inflação, da economia. Caio viveu pouco mais da metade dela. E não gostou do que viu. Como na epígrafe que abre este capítulo, a ele pareceu o esfacelamento dos valores coletivos da geração *hippie* que ainda trazia consigo, a solidariedade, a gentileza. Foi categórico: a década de 1990 estava fadada a ser a ruína, a brutalidade, a vulgaridade e a individualidade. Mas sonhou em ver os anos 2000. Talvez por resguardar esperanças de mudanças, ou simplesmente por querer mais tempo.

O ano de 1985, quase uma década antes de saber-se uma pessoa que convive com a Aids, coincidentemente, parece ter pontuado essa relação simbiótica entre vírus e sociedade e, mais ainda, no quanto isso abalava igualmente o remetente e o ficcionista. O mal-estar sentido pelo cidadão Caio Fernando Abreu gerava matéria-

prima para sua obra literária. Uma ficção que fazia questão de gritar, poeticamente, as vidas que sucumbiam à falta de acesso aos remédios, tratamentos precários, hospitais despreparados, desinformação social. O HIV, era, muitas vezes, um vírus político, além, de como dito, moral.

No excerto da carta transcrito a seguir, a Luciano Alabarse, no mesmo ano do tema que ecoou muitas vezes, podemos ler um cidadão que também sentia as circunstâncias sociais de maneira subjetiva, que sabe-se e sente-se parte de um todo coletivo. E eram dias difíceis para ser tudo que Caio Fernando Abreu era: um escritor homossexual de esquerda, que assistia, sem muito poder fazer, à morte de seus pares, à estigmatização de seu amor, ao desfalecimento de Tancredo Neves – o simbólico presidente civil depois de mais de 20 anos de regime militar – que, pela lei, passaria o poder que lhe foi conferido ao velho cacique de viciadas políticas, José Sarney. As promessas de mudança pareciam minadas, o desânimo era claro em suas cartas e viriam a ser, espelhando esses tempos, cada vez mais presentes em sua produção literária. Em abril de 1985, Abreu, melancolicamente, escrevia:

Chorei muito. Passei a sexta-feira santa chorando sem conseguir parar. Em cima de uma montanha, com um horizonte de 360°. Pelo país, pelo mundo, pelas pessoas – por mim, claro, principalmente. [...] No Rio, soube da morte de Fernando Zimpeck. Doe bastante. Há pouco, tinha sido Galizia. Paranóia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste – ninguém se toca mais. E o que você faz com os seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? Então dói, tudo isso dói muito. [...] Creio que Tancredo morre entre hoje e amanhã. Acho essa história de uma ironia e de uma crueldade raras. Tudo muito nefasto, como diria o Gil. Sim, teremos que engolir Sarney e outro governo tipo Figueiredo – e mais inflação, e mais desemprego, e mais terceiro-mundismo, e mais solidão e desencontro entre as pessoas. Tudo caminha aceleradamente para o fim, e nós vamos ter que assistir Armagedon de dentro. (ABREU, 2002, p. 122-123).

Nas cartas, elementos de estilo que se reiteram, traçando seus padrões de escrita. Dentro da tristeza do tema, outros igualmente pesados iam se entrelaçando: a miséria social e a miséria pessoal. O político, a pobreza, a doença. As faltas de acesso nos três âmbitos. As constantes indagações e interrogações trazendo certa ideia de fluxo de consciência, a observação de que, diante desse desconhecido que era a Aids, havia a certeza – na década de 1980 – da morte.

No mesmo abril do mesmo ano, entretanto com destinatário diferente – agora a Jacqueline Cantore – Abreu manteve o tema, mas mudou radicalmente a configuração da linguagem. Retomava o *queer*, o deboche, a ironia, o cômico, o *alter*

ego. O humor como forma de resignação diante do que não estava ao seu alcance mudar. A narração quase que oral dos fatos, a reprodução dos diálogos com terceiros, como amigos que sentam para tomar um café e contam o corriqueiro dos seus dias:

Tenho uma história medonha pra te contar. Recebo na secretária eletrônica um recado de Tania von Faillace, que está em SP para o tal congresso de datilógrafos. Texto: 'Estou em SP e quero muito te ver. Estou preocupada com a tua saúde. Telefone tal, beijos Tania.' Outra, recebo um bilhete de Lya Luft. Texto: 'Me disseram que não andas muito bem de saúde, Fico preocupada, manda notícias.' Eu, caraminhando, lógico. Ontem telefonema de Zé Márcio. Texto: Zé – Zé Fissura te ligou do Rio? Eu – Sim, mas há umas duas semanas. Zé — Ontem ou hoje não? Eu – Não. Por quê? Zé – Bem, é que ele ligou aqui pra casa ontem querendo saber se era verdade que você está com AIDS. Diz que todo mundo em Porto Alegre só fala nisso. E então, Marilene, que achas? Estou me sentindo a própria Rita Lee, careca por causa das aplicações de cobalto. Haja, não? Fiquei na minha, mas putíssimo. Você não acha um pouco baixo-astral demais? A peste. Imagina se comessem a espalhar que pessoas gordas dão câncer. Pois é mais ou menos assim que me sinto. E o pior, quero dizer, melhor, é que Marilene está absolutamente saudável (supõe, claro). [...] Aftas desapareceram. Homeopatia tranquiliza – foram ótimas, cosas que tinham que sair para fora. Notei sensível diminuição em gânglios (lovely gânglios). Não consigo mais me sentir com AIDS. [...] Tenho certeza que não há de ser em vão: só se manter vivo em 1985 já quer dizer alguma coisa, certo? (ABREU, 2002, p. 126-131).

Sabia-se em risco, claro. Jamais negou estar. Mas a dúvida era insuficiente para que se submetesse ao teste que mudaria toda a sua vida e poderia ser sentença contrária a ela. As oscilações e alternâncias, muito mais que as de linguagem destinada a cada correspondente – como as observadas no caso de Nunes, Alabarse e Cantore – são também significativas porque evocam as sensações de um escritor que vivia num mundo que cada vez mais negava a ele o direito de ser o que era, de amar como podia.

Numa carta cheia de epifania e de honestidade palpável e dilacerante, que coloca o leitor no centro da confusão que era estar vivo e sentir-se como que enterrado em 1985, Abreu escreve a Sérgio Keuchgerian:

E toda essa peste, meu amigo. O que tem me mantido vivo hoje é a ilusão ou a esperança dessa coisa, 'esse lugar confuso', o Amor um dia. E de repente te proibem isso. Eu tenho me sentido muito mal vendo minha capacidade de amar sendo destroçada, proibida, impedida, aos 36 anos, tão pouco. Nem vivi nada ainda [...] Das minhas heterossexualidades, dois filhos mortos, não ficou nada. Das minhas homossexualidades, esse pânico lento e uma solidão medonha. A hora é tão grave. (ABREU, 2002, p. 141-142).

Caio Fernando Abreu, consciente da sociedade em que vivia e do lugar que ocupava nela, mostra, mais uma vez, na correspondência acima transcrita, como as circunstâncias do mundo social eram assimiladas em seu mundo subjetivo. Um dos primeiros autores brasileiros a tratar abertamente a homoafetividade masculina na literatura de seu tempo, estava, ao contrário de experiências anteriores, onde delas se apropriava, perdendo a matéria literária por não poder vivê-la de maneira livre? É sempre uma possibilidade, já que a observação do mundo é parte do seu criar, bem como a vivência dos seus desejos mais humanos, o abismo entre como as coisas foram e como ele gostaria que elas tivessem sido compõem, sabidamente (ele próprio confessou muitas vezes nas suas correspondências), as suas temáticas ficcionais. A melancolia também encontra morada em seu desabafo. Não era ela espelho das distâncias que passaram a ser impostas pelo medo do contágio?

O escritor que emergia nos experimentalismos literários da década de 1970 – em resumo, o homem branco, de classe média, que escrevia e se comunicava com um público semelhante às suas condições de origem, cor e referências culturais, porque falava sobre os temas comuns a essa origem, cor e referências culturais –, no ano de 1988, mostra um rico encontro dessas circunstâncias descrito em carta a Luciano Alabarse, que, também ela, trazia o imbricamento dos temas políticos e sociais que se encaminhavam para fechar a década. A linguagem usada por Abreu evoca à fúria do *rock'n'roll* do cantor quando, do palco, indignado, berrava, entre poesias, exageros e distorções de guitarra a miséria, tão individual quanto coletiva, que assolava o Brasil de todos os lados:

E Cazuzza. Sa's que ele me dedicou *Só as mães são felizes* no show aqui de SP? Fiquei num exibimento insuportável: foi o maior elogio de toda mi perra vida. Aí fui dar uns amassinhos nele, no final. Luciano, Cazuzinha está com no máximo 50 quilos. Lindo, vital, sereno. Mas você olha a cara dele e vê a cara da morte. O que pira a gente é que, você sabe, a morte está viva. Foi lindo. Ritual de vida e morte, naquele menino definhando em cima de um palco. Não é mórbido, não, Dá vontade de viver e rouba o medo. Cazuzza te joga na cara os anos 80, plenos de veneno. Não temos tempo de temer nada, e a Amazônia continua em chamas. (ABREU, 2002, p. 161-162).

Há o perfil desses artistas que guardam e sugerem semelhanças entre os escritores de literatura para entender o que era publicado na década e porque consumido por um público específico que se sentia representado naquela fala, na

introdução de sua organização Moriconi também iguala os três ícones do *pop* em pares:

Assim como os poetas Cazusa e Renato Russo, que considero almas irmãs de Caio em matéria de destino e expressão artística, ele, o prosador, viu-se na contingência de ter mesclada a tarefa da criação com o drama da morte anunciada, drama num primeiro momento protagonizado exclusivamente pelos homossexuais, até então vivendo um processo intenso de liberação em nível mundial e nacional. No final do século 20, a Aids vinculou-se à existência artística de maneira tão decisiva quanto tinha ocorrido com a tuberculose desde o início do século 19 até meados do 20 e também, em menor escala, com a própria sífilis. (ABREU *apud* MORICONI, 2002, p. 13-14).

E foram três poetas, para usar a palavra da escolha de Moriconi, que não esconderam que conviviam com a Aids. Fizeram uso de sua figura pública para convidar a sociedade a um debate sério em entrevistas e declarações, colocaram o vírus na sua arte e buscaram romper o invólucro do moralismo. Pautaram conversas de diferentes âmbitos e de diferentes grupos de pessoas quando emprestaram seus rostos à causa da informação.

Fato é que, mesmo não fazendo o exame por questões que cabem somente a ele, Abreu, autor consciente das necessidades de discussões contra o vírus da hipocrisia, nunca se furtou a falar sobre a doença em sua obra ficcional. Acolhemos a reflexão de Moriconi quando pensa:

Pode-se constatar facilmente que o discurso da Aids, em torno da Aids, pautado pela Aids, já estava presente na obra de Caio desde o início da epidemia, na primeira metade da década de 80. Diante da possibilidade de que ele mesmo viesse a se tornar vítima, tal como já ocorria a todo instante com tantos e tantos de seus amigos próximos e distantes, sua postura foi idêntica à de muitos no Brasil, cheia de contradições, idas e vindas, já que a epidemia colocava no centro do debate algo que havia começado a se tornar simples e que de repente ficara complicado de novo – a vivência da condição homossexual (bissexual?) masculina. (MORICONI, 2002, p. 14- 15).

Se na década de 1980 a Aids era um contorno que crescia com traços incertos e grandiosos, na de 1990 o fantasma tomou formas bastante concretas. Ele era real. E já não mais se insinuava feito sombra nas entrelinhas de sua obra, em diálogos reticentes e pistas sutis, como em *Morangos mofados* (1982), *Triângulo das águas* (1983) ou em “Linda, uma história horrível”⁴¹, conto publicado em *Os dragões não*

⁴¹ Dedicado a Sérgio Keuchgerian, o conto é aberto por uma epígrafe com a letra de *Só as mães são felizes*, de Cazusa. Também foi adaptado como curta-metragem, em 2013, com roteiro e direção de Bruno Gularte Barreto.

conhecem o paraíso (1988). Com a publicação de *Onde andar Dulce Veiga*, em 1990, a Aids era quase um personagem enredado na trajetória de outros personagens. Talvez porque Abreu assim o sentisse na própria existência, na observação crítica do mundo, nas vidas ceifadas que viravam estatísticas de jornais. O pesquisador Nelson Barbosa, sugere, em *Infinitivamente pessoal: A autoficção de Caio Fernando Abreu*, o biógrafo da ficção (2019) que:

Por certo, Caio esteve atento ao surgimento da doença não são em razão das muitas mortes de amigos íntimos por que passou, mas sobretudo pela característica preconceituosa com que o vírus foi anunciado inicialmente, como uma sentença de morte voltada a um grupo j de há muito excluído e alvo de terríveis ações homofóbicas, e isso o levou a ficcionalizar uma realidade que de resto era a sua também, tal como ele mesmo declarou ao crítico: ‘A Aids me fez ver aquilo que eu já via’, revelando uma lucidez que sempre o levou a incorporar na própria ficção aquilo que já assumira e vivera pela própria experiência. (BARBOSA, 2019, p. 122).

Em carta de novembro de 1990 a José Márcio Penido, alternando entre a autoironia e a seriedade conferida ao espaço que a epidemia passara a ocupar na vida do mundo de forma geral e nos círculos dos quais era parte de maneira mais específica, o discurso mantm-se:

Bueno: olhei aquela coisa e tive certeza. Sarcoma de Kaposi, comigo tudo  tão doido que queimei todas as etapas da Aids e fui direto à fase terminal. Tudo isso sozinho num hotel do século passado, em Ribeirão, com a janela do quarto dando para as ruínas de um teatro incendiado. Fui ao médico: Herpes braba, Texto dele: se não secar dentro de uns dez dias, aconselho você a fazer O TESTE. Secou. Ufa! Mais uma vez, deve ser a terceira, conquisto um negativo por tabela. Parancias  parte – e que coisa toda tornou-se essa convivência tão diária, tão estreita, com a ideia ou a possibilidade da Morte (maiúscula respeitosa) – ando bem. (ABREU, 2002, p. 189-190).

Abreu termina o parágrafo da carta se dizendo "muito bem", entretanto, porque segue a missiva tratando do do processo criativo, da recepção de público e crítica e da circulação do seu segundo romance, *Onde andar Dulce Veiga?* (1990).

Marco na sua carreira literária e adaptado para o cinema em 2008 pelo amigo e correspondente de longas datas Guilherme de Almeida Prado, em *Onde andar Dulce Veiga?* (1990), Abreu consegue reunir, em uma só obra três temas que, reiteradamente ao longo das décadas de sua correspondência, lhe geravam enorme incômodo: a Aids, a pobreza e os traumas políticos.

No caso do primeiro, a doença aparece no narrador-protagonista. O empobrecimento surge nas descrições dos espaços e ambientações da narrativa urbana, quase sempre degradados, sujos, decadentes. Os traumas políticos estão, sobretudo, em Saul, personagem que foi um ex-guerrilheiro que caiu nas mãos dos agentes da tortura e têm sequelas até o tempo empírico da ficção.

A pesquisadora Milena Mulatti Magri, em *A ficção na pós-ditadura: Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum* (2019), obra teórica que entrelaça pautas que passaram a ser cada vez mais frequentes na obra de Abreu – Aids, sociedade e política –, acredita que, com o romance em questão, o ficcionista insere a ideia da Aids deformando o olhar, acinzentando cores e fazendo morada extracorpórea:

O narrador-protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* verifica em seu corpo sinais de contaminação do vírus da Aids, iguais aos do que ele identificou em Márcia. A convivência com os indícios da doença sugere uma aproximação do protagonista com o sofrimento de Saul. Este, vítima de tortura, vivenciou uma situação-limite, cujo resultado foi a completa degradação física. O corpo abjeto do outro se apresenta como uma ruína viva. Não é à toa que o narrador insere, nessa sequência, a imagem do doente, pois ele tem consciência dos sinais da contaminação em seu corpo. Ao ver o corpo degradado de Saul, o protagonista vê a si mesmo, reconhecendo na experiência do outro algo que diz respeito a sua própria experiência. [...] A presença do vírus no cotidiano do protagonista modifica seu modo de ver o que acontece ao seu redor. Exemplo disso é como ele se refere à cidade, geralmente doente. [...] O protagonista reconhece nos sinais do arruinamento urbano uma semelhança com o seu próprio corpo em processo de degradação pela doença. As rachaduras e as falhas são como as que ele vê se manifestar em seu próprio corpo, assemelhando-se às feridas que se espalham pela pele. (MAGRI, 2019, p. 76-78).

As vivências e descrições dos físicos dos personagens espelham, também, a sociedade em frangalhos na qual viviam. Sociedade esta na qual viveu e atuou Caio Fernando Abreu. As doenças são tão sócio-políticas quanto físicas. A epidemia, de forma endêmica, contamina instituições, discursos, estigmas.

Ao enxergar o corpo debilitado de Cazuzza e tantos outros amigos, personagens reais, que com ele compartilharam ideais e vivências em cartas aqui já transcritas, Abreu enxerga a si também como parte do todo, dos círculos, da vida. Herança ideológica-geracional ou não, muitas vezes ecoadas nas correspondências, o homem deixou claro nas suas ideias a importância do outro, do todo, de todos, bem como seu assombramento diante das pequenas e grandes violências cotidianas do centro urbano onde morou por anos e que transformou em espaço de algumas de suas obras.

Muito além de habitar no sangue, o vírus adentrou paredes, isolou pessoas e as irmanou no sofrimento. A epidemia trouxe à tona a questão da solidão e dos afastamentos (tantas vezes queixas pessoais em missivas), que talvez fiquem ainda mais perturbadoras por fazer com que sintam-se sós, pessoas e personagens, em meio a milhões de personagens e pessoas que vivem em São Paulo, a imensa metrópole de indiferenças e desencontros:

A presença da doença, além do sofrimento instaurado pela convivência com a ideia da morte iminente, traz outro tipo de angústia ao protagonista: a ausência de Pedro. Ao saber que estava contaminado, Pedro deixa um bilhete para o protagonista e desaparece: ‘Não tente me encontrar, me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor⁴² [...]’. A preocupação em não transmitir a doença para o namorado já não pode garantir a preservação da saúde do protagonista. Por isso seu sofrimento pela ausência de Pedro é duplamente doloroso: primeiro pela evidência da possibilidade de também estar contaminado – que será reforçada pelos sinais em seu corpo; segundo, pelo rompimento do relacionamento, que devolve o protagonista à sua condição de solitário e a uma vida carente de afeto. (MAGRI, 2019, p. 79).

É na mesma obra que Abreu também nos traz, pelo viés literário, uma outra face pouco discutida, à época, da Aids: a contaminação da mulher. Se os discursos retrógrados dos chamados “grupos de risco” garantiam a falsa sensação de segurança a quem não fosse homossexual, hemofílico ou usuário de drogas injetáveis, ao colocar o nome do vírus na boca de sua criação ficcional, Abreu faz, de certa forma, um alerta. Márcia Felácio, personagem contaminada por seu parceiro, escancara, assim, todo o preconceito dos discursos sem embasamento científico que preconizavam uma falsa imunidade. A Aids era, mais que uma imunodeficiência adquirida, talvez, uma síndrome moral.

Carlos André Ferreira, doutor em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (UNICAMP), em entrevista ao jornal da mesma instituição, em 2011, declara que a personagem Márcia Felácio

[...] fala sobre os sinais que traz no corpo e revela que um ex-namorado morreu em decorrência da doença. O narrador tem os mesmos sinais e fica apreensivo. O medo da Aids e, conseqüentemente, da morte, é tratado pela via da ficção. O trato que Caio dá ao medo e ao convívio com a doença é também a forma como ele próprio se relacionava com a Aids.

⁴² Trecho de *Onde andar* Dulce Veiga (1990), de Caio Fernando Abreu.

Não coincidentemente, ao final do romance, quando o narrador, por fim, encontra a personagem-título, entra outro elemento (e, porque não, uma homenagem ao amigo que padeceu e, corajosamente, expôs publicamente o mesmo mal?): um gatinho branco chamado Cazuzá.

Em carta a Gerd Hilger, em setembro de 1993, menos de um ano antes de vir a saber da própria condição, Caio Fernando Abreu relata a morte do melhor amigo: “Vicente Pereira, o meu melhor amigo, morreu finalmente semana passada, de SIDA, em Brasília. Não consegui chorar. Tinha falado com ele por telefone, logo que cheguei. Senti alívio, depois rezei muito, e fiquei lembrando de tantos, tantos” (ABREU, 2002, p. 278).

A triste repetição do “tantos, tantos” apresenta às novas gerações, que não viveram o desconhecimento científico sobre a Aids, a falta de respostas e tratamentos, um panorama que dá ideia do que foi a epidemia, de quantas vidas foram abaladas e quantas foram cortadas. Abreu não conseguir chorar também sugere um indício do quanto o luto passou a fazer parte do cotidiano pessoal e social. Estatísticas, sim. Vidas, também. Mas, ao encarar a olhos nus os flagelos trazidos pela doença, muitos torciam por um fim menos dolorido e sacrificado.

Cada vez mais perto de nomear com três ou quatro letras as muitas indisposições de saúde que vinha sentindo nos últimos 10 anos – o diagnóstico que mudaria o próprio destino, aquele que Caio tanto gostava de ler nas estrelas, constelações de futuro, explicações de presente, sinastrias de amor e que impunha até mesmo aos seus personagens⁴³ –, ele escreve, em fevereiro de 1994, também a Gerd Hilger:

De volta a São Paulo me aguardava uma gripe enorme que durou três semanas (positiva!), conhecida como CPI, que derrubou meio país, depois uma crise de otite (velha!), depois um surto depressivo (neurótica!). Depois emergi muito (não muito) linda, fui à feira, comprei caquis, uvas, maçãs, peras, quiabo, ameixas, flores deslumbrantes. [...] E ontem um sonho tão revelador (junguiana!) que, bem, não dá pra adiar. [...] E penso não, não adianta fugir. Tenho fantasmas terríveis dentro de mim, preciso encará-los (dramática!) [...] Pausa para comer um caqui. Maduríssimo, dourado, meio explodindo de dentro pra fora. (ABREU, 2002, p. 282-284).

⁴³ Caio Fernando Abreu muitas vezes fazia, ele próprio, os mapas astrais de seus personagens. Dizia que era uma forma de conhecê-los melhor. Seu livro, vencedor do Prêmio Jabuti de 1984, *Triângulo das águas*, traz a tríade narrativa (novelas) dos signos do zodíaco cuja água é o elemento natural: Câncer, Peixes e Escorpião. A título de curiosidade, Fernando Pessoa, um dos autores mais queridos de Caio, também era astrólogo e teria escrito trabalhos de sua vasta obra que aludiam às doze casas astrais.

Novamente a trajetória subjetiva do cidadão vai se entrelaçando com a história do país. Caio faz uma brincadeira entre a Comissão Parlamentar de Inquérito e uma gripe, associada ao sistema imunológico enfraquecido numa típica ação do HIV, que “derrubaram” muita gente nos planos políticos e pessoais.

Também chama a atenção nessas linhas uma marca forte que ele assumia nas cartas, o humor. Sempre dialogando com a prosa cotidiana, vinham as notícias profissionais. As pausas para atender o mundo que não faz parte da redação da missa. Os telefones que tocam. A fruta que come. O sonho que conta.

A escolha dos adjetivos no feminino, além de adicionarem humor – e, porque não um diálogo interno de Caio com Caio? –, reiteram um Abreu performático, a presença dos alter egos, da autoironia, de um outro Abreu, que assina junto ao primeiro o espaço que cabe ao remetente.

Poucos meses depois da carta acima transcrita a Hilger, Caio torna-se a queixar dos mesmos problemas de saúde. Era julho de 1994, e havia mais ou menos um mês que ele retornara da Europa. Entre o desânimo pelo enfraquecimento físico e a alegria da criação ficcional, ele colocava Luciano Alabarse a par de sua vida:

Voltei há pouco mais de um mês. E caí doente. Perdi oito quilos; estou quase transparente! Tomo mil antibióticos – a médica acha que é um daqueles vírus viciados em antibióticos, que exigem doses cada vez mais fortes (vírus *junkies*, pode?). Amanhã faço 300 exames de tudo que você possa imaginar, inclusive o HIV, que nunca fiz. Naturalmente a saia é justa, mas como a fé é larga, fica tudo equilibrado. Coloco nas mãos de Deus. Meu *Quixote*⁴⁴ (até hoje não sei a sua opinião!) está *empatado* por Carlinhos Moreno, que não se decide. [...] Eu revi coisinhas no texto – gosto muito, confesso – e vou inscrevê-lo num concurso para dramaturgia inédita. (ABREU, 2002, p. 282-284).

Vale a pena destacar, em especial, a informação do trabalho que Caio Fernando Abreu estava finalizando, à época. A peça *O homem e a mancha*, a que, na carta, ele se refere carinhosamente como *Quixote*, em alusão ao personagem principal do clássico de Cervantes, tentava levar aos palcos uma discussão acerca do estigma da Aids.

⁴⁴ *O homem e a mancha*, peça de autoria de Caio Fernando Abreu, leva aos palcos o estigma da Aids. Só seria encenada em 1996, depois da morte de seu autor, com direção do amigo Luiz Arthur Nunes. No elenco, o também amigo Marcos Breda.

As referências são literais: se o personagem de Cervantes vinha da região de La Mancha, na Espanha, o de Abreu se valia da mesma palavra, ‘mancha’, para designar um dos sintomas da doença (recurso já utilizado nos contos na década de 1980, e no romance *Onde andaré Dulce Veiga*, de 1990) que poderia acometer a pele.

Para a pesquisadora Milena Mulatti Magri (2019), as ambivalências entre as obras são muitas, guardadas as suas diferenças, no que aponta e elucida:

O texto é um monólogo cujo ator/personagem se multiplica em vários outros – Ator, Miguel Quesada, Homem da Mancha, Dom Quixote e Cavaleiro da Triste Figura. O principal conflito do Homem da Mancha é, justamente, encontrar a mancha. [...] As imagens da doença e da degradação do corpo estão sempre presentes na fala desse personagem e são associadas à figura reiterada da mancha. [...] Ele manifesta seu desespero diante dos sinais da contaminação e sua perplexidade diante da força da doença. [...] Já o personagem de Dom Quixote de Caio Fernando Abreu – em alusão ao Dom Quixote de Cervantes, que é acometido por delírios e pela perda do senso de realidade em razão da leitura dos livros de cavalaria – é justamente aquele que sofre com os delírios provocados pela febre, apresentando a experiência da doença como uma experiência limite. (MAGRI, 2019, p. 80-81).

Era mais uma tentativa do escritor de, por meio da arte, naqueles que seriam seus anos finais, despertar uma forma de consciência coletiva que rompesse com a dor do preconceito e privilegiasse a informação. Os estigmas da Aids, eram, também, físicos. As manchas, a magreza, a queda de cabelos, as febres frequentes, a fraqueza – entre muitos outros experimentados ou não por Caio Fernando Abreu –, causados pela própria doença ou pelos efeitos colaterais dos remédios usados.

Então, menos de um mês depois, veio a notícia. Em carta a Maria Lídia Magliani, em agosto de 1994, o longo desabafo. Sem esconder sua melancolia, tampouco a coragem que deveria seguir-se a ela diante do que compreendeu ser o tamanho da luta, agora tão pessoal quanto coletiva, Abreu inicia sua confidência: “Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV+ (o que parece mais chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana...” (ABREU, 2002, p. 311).

A internação foi precedida por episódios dramáticos, narrados por ele mesmo ao longo da epístola:

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 de dissociação mental’. Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal... Frances Farmer,

Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí. [...] Acho que Deus está me dando a oportunidade de *determinar prioridades*. E eu só quero escrever. Tenho uns quatro/cinco livros a parir ainda, chê. Surto criativo tipo Derek Jahman, Cazusa, Hervé Guibert, Cyrill Collard. [...] Não sinto nenhum rancor, nenhuma mágoa. Chorei algumas vezes porque a vida me dá pena, e é tão bonita. Passeio pelos corredores da enfermaria e vejo cenas. Figuras estarecedoras. Saio dessa mais humano e infinitamente melhor, mais paciente. [...] Nada disso é segredo de Estado, se alguém quiser saber, diga. Quero ajudar a tirar o véu de hipocrisia que encobre esse vírus assassino. (ABREU, 2019, p. 311-313).

Mais que a veracidade do diagnóstico, a presença dos nomes de outros artistas consagrados pela arte – e que lhe eram grandes referências – que também tiveram o que Caio considerou um momento de loucura, a análise da linguagem que – em tom confessional – oscila entre uma melancolia quase que suave e uma resignação quase doce diante da realidade que se impunha, a certeza depositada na necessidade do ofício da escrita, a ironia ao subscrever-se como “(finalmente um escritor positivo!)”, surge um novo personagem nos muitos enredos de Abreu: a coragem. Foi assim que ele, ao menos naquele momento, escolheu lidar com a agora irrefutável verdade.

Detentor de uma postura mais reservada em sua vida privada, Abreu, a partir daquele momento optou por fazer do seu íntimo, público. Sabia da importância social de uma coisa que lhe acontecia em foro íntimo. Autorizou que a amiga falasse sobre isso se fosse indagada. Era preciso que as pessoas soubessem. Que as conversas existissem.

Se Maria Lídia Magliani foi a primeira a saber por carta – ao menos do acervo organizado por Moriconi –, poucos dias depois, ele se encheria de coragem para falar a muitos destinatários. Mesmo que ainda confuso, mesmo que ainda se inteirando da situação, mesmo que tateando, naquilo que chamou de Carta, publicou uma tríade de crônicas a seu público em sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*.

A primeira delas, chamada de *Primeira carta para além do muro*, foi publicada em 21/08/1994. Em sequência, *Segunda carta para além dos muros*, de 04/09/1994. *A Última carta para além dos muros*⁴⁵, a única não escrita enquanto estava internado, é redigida em Porto Alegre, e impressa na edição de 18/09/1994. Nesta, novamente o enlaçamento dos temas que ocupavam cada dia mais espaço na atuação de Caio Fernando Abreu, a Aids e a situação sócio-política do Brasil.

⁴⁵ As três foram postumamente reunidas e publicadas em *Pequenas Epifanias* (1996), que tem, em Gil Veloso, amigo e secretário de Caio, seu organizador.

Como já dito, a postura de Abreu não ficou restrita ao âmbito artístico-ficcional. A exemplo de Cazuzza e Renato Russo, gêmeos no padecer, o escritor foi mais um que se valeu de sua imagem pública e convidou a sociedade a falar sobre as coisas que a hipocrisia mascarava. Amiga pessoal e biógrafa de Caio, a jornalista Paula Dip recorda, em sua obra *Para sempre teu, Caio F.* (2009), a luta, agora pública, contra a doença que desafiava a medicina, a moral e os bons costumes:

Sobrevivente de muitas batalhas, ele levantou sua primeira e última bandeira: passou a ser porta-voz do grupo atingido por uma doença maldita e fazia questão de ser ouvido, pois era um escritor que tinha prestígio, prêmios e uma obra que começava a ser reconhecida internacionalmente. Por tudo isso, a partir do momento em que declarou ser portador do vírus da Aids, ele virou quase que uma celebridade instantânea. O telefone vivia tocando: choviam convites para dar entrevistas, comparecer a debates, palestras, congressos, feiras de livros. Era seletivo, detestava sensacionalismo, mas ao mesmo sabia que era importante dar o seu testemunho, não queria perder a oportunidade de colocar seus pontos de vista. (DIP, 2009, p. 434).

A lembrança da amiga de um Caio vivo se assemelha às palavras que o fizeram eterno. Ainda desabafando com Maria Lídia Magliani, em setembro de 1994, Abreu coloca em xeque mais pontos relevantes, doloridos e silenciados:

O telefone não pára de tocar, querem entrevistas para todo canto sobre estar-com-AIDS. Me recuso – quando o ‘gancho’ é o vírus pelo vírus. Argh. Quero falar do meu trabalho, pô! Se perco o pé acabo no sofá da Hebe dizendo coisas do tipo ah, o HIV é uma gracinha... [...] Ah, obrigado pelo oferecimento de help financeiro. Mas graças a Deus, não é preciso. Declarei ‘oficialmente’ meu caso (?) – o que significa que tenho atendimento gratuitos até me dão alguns remédios –, há uma espécie de (???) sei lá, digamos *amparo* aos soropositivos. E quando precisei do Rio, Lucinha Araújo e Scarlet Moon ajudaram muito, conseguindo de graça um remédio americano que custava quatro mil dólares o grama! Custa caro não morrer, honey. Morrer também. Viver não menos... (ABREU, 2002, p. 315).

Aids tornada pública, começava agora uma outra luta pelo direito à vida: o acesso aos remédios. Ainda em 1991, antes de ser diagnosticado, já fazia parte da rede solidária de Lucinha Araújo para ajudar a conseguir AZT para os que já sabiam viver sob a condição. Escreveu, também a Magliani:

Lucinha Araújo – mãe de Cazuzza – me ligou. Fiquei feliz demais. Temos nos falado, ajudo a levantar grana para o *Viva Cazuzza*, comprar AZT para as amigas terminais e coisas assim. Colaborarias? Mando em anexo, vou ver se encontro, a carta que a Pinky me passou. (ABREU, 2002, p. 226).

Anos mais tarde, seria ele próprio alvo da solidariedade do outro. A carta a Lucienne Samôr, de 1995, deixa claro: “O irmão da S. morreu de Aids há um mês e me deixou o que chamei de kit-salvação, mil remédios novos (alcaçuz chinês, pílulas do timo de cabras etc.), farinhas engordantes, anabolizantes naturais.” (ABREU, 2002, p. 327).

Na última missiva destinada à amiga Jacqueline Cantore, em 1995, lemos um Caio magoado – não há registro de cartas a ela desde 1990 – pela fresta aberta numa amizade outrora próxima, de muitas cartas trocadas, viagens astrais e dedicatórias de livros. Ainda que comece a missiva com a linguagem característica das cartas endereçadas a ela, cheia de performances do sotaque gaúcho, e que siga suave, fazendo ponderações sobre o sentir, o amor e a amizade, ela é, também, uma linguagem intimista e dolorida, onde analisa a própria conduta, o peso das relações, revisa seus erros, faz um balanço e, sobretudo, mostra a vulnerabilidade humana frente a tudo que não se sabe, porém há espaço para imaginar. É uma quietude, de certa forma, inquieta. Um silêncio que pacifica por cima, mas é turbulência, ruído e solidão. Resignada, talvez, mas solidão:

Também, em quem está com Aids o que mais me dói é a morte antecipada que os outros nos conferem. Às vezes os que mais amamos, ou os que mais dizem nos amar. Sei disso porque assim me comportei, por exemplo, com o Wilson Barros, de quem fugi como o diabo da cruz. Com o Paulo Yutaka, sem ir vê-lo no hospital. Não respondi as cartas do Wagner e só telefonei um dia depois que ele tinha morrido, por saudade intuitiva. E tardia. Não acuso, então, por me achar incorruptível & soberano. Também fiz das minhas. Podia ter sido mais amoroso com meus amigos que se foram, e agora é tarde. Na seca de amor que sinto agora, nesta Porto Alegre que é como uma enorme plateia à espera do Desfecho Trágico da Desvairada Vida de Caio F. Para imediatamente providenciar algum nome de biblioteca num centro cultural de subúrbio, nesta Porto Alegre onde ninguém exceto Luciano Alabarse e Lya Luft me procuram sinceros e leais, sozinho com a velhice de meus pais, minhas plantas me consolam. Aprendo com elas o que não sei se terei tempo de aplicar, e todo dia, acordando no máximo às seis da manhã, sou um tigre sentado em lótus na frente do Buda que herdei de Vicente Pereira (a saudade mais dolorida), sou um tigre ferido defendendo a patadas furiosas o que me resta de vida. Porque de alguma forma, real ou metafórica, não importa, estou ganhando este jogo de dez a zero, Jacqueline. Dá um trabalho do cão ser herói todo dia. [...] Ficou lívido quando me viu. O outro disse, referindo-se a mim, ‘olha o morto que veio nos abençoar’. Beije a testa dele e disse ‘eu te abençô’. Fui rezar, tenho mais o que fazer. [...] Me doem as feridas físicas, as queimaduras de nitrogênio líquido pelo corpo. Tenho visto anjos, sa’s? (ABREU, 2002, p. 330-331).

É impossível pressupor o que passa na cabeça de cada indivíduo diante da iminência da morte. Mas, além da primeira, Abreu, ao saber da sua nova condição de

pessoa que convive com a Aids – lembremos que era na década de 1990, na qual a doença era estigmatizada e moralizada e os poucos tratamentos que existiam eram caros e não estavam disponíveis a todos –, estava, também, vivendo um de seus maiores temores: o vírus que destruíra o amor e que assolava toda a sua geração, uma que encontrava nas liberdades as respostas das suas angústias.

Ainda que com toda a força que tenha imposto a si mesmo como um cidadão que conhecia a dimensão do seu lugar de fala, Abreu era, também, um homem igualmente subjetivo e fragilizado diante do peso de um teste positivo e da abreviação da sua vida.

As missivas que detalham sua nova condição são desabafos que descortinam as diferentes sensações que as certezas da Aids poderiam trazer. Não diferem – em linguagem ou vulnerabilidade humana – das crônicas sequenciais que publicou no mesmo período e sobre a mesma coisa, embora prezem pela manutenção do humor sarcástico que lhe era característico (uma ou outra piada de cunho ortográfico, tiradas irônicas, dias mais regrados). A possibilidade sutil da esperança diante das concretudes dos fatos da epidemia, a necessidade do amor que lhe chegava da família e do afeto dos amigos, e o direito a fazer planos para acreditar que um futuro poderia existir.

Como pode ser lido em correspondências ou na obra de ficção igualmente, a empatia pela causa surgiu muito antes do resultado do exame pessoal. A epidemia, além de ter assolado física ou emocionalmente toda a geração do amor livre da qual Caio Fernando Abreu fez parte, era, também, uma questão humanitária. Ainda o é.

Em passagem importante de sua obra, *Para sempre teu*, Caio F. (2009), Paula Dip reproduz uma fala pública de Caio que estilhaça o vidro opaco do moralismo:

Não estou aqui para explorar a doença, não quero piedade, quero conscientizar as pessoas. Os soropositivos precisam de energia positiva, de amor, de carinho da família e dos amigos. Isto não tem me faltado. Mas vi no hospital muitos jovens que não podem contar à família que estão doentes, outros contam e são rejeitados, morrem sozinhos, e o pior de tudo: os remédios são caríssimos! Vi gente morrer no hospital porque não tinha AZT em Porto Alegre! Precisamos fazer alguma coisa. [...] Não me venham com seu olhar piedoso, detesto ser tratado como um doente terminal, quero respeito, para mim e para todos os que vivem com o vírus do HIV nesse país. Quero banalizar a Aids, falar muito dela, que já é um tema do nosso cotidiano, presente na vida de todos nós. Hoje todo mundo tem um primo, um amigo, um vizinho que é HIV positivo. [...] Queremos remédios baratos para todos! O AZT é caríssimo. Outro dia acabou o AZT em Porto Alegre. Simplesmente acabou, e pronto. Eu liguei para a Scarlett Moon, que contatou a Lucinha Araújo, mãe do Cazuza, que conseguiu o remédio nos Estados Unidos e o

Marcos Breda trouxe pra mim. TUDO bem, eu tenho o privilégio de conhecer estas pessoas, mas e quem não tem? Morre? (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 422-438).

Em tempos de aumentos no índice de contaminação pelo vírus do HIV, escassez de políticas públicas, cortes no SUS e desinformação à solta, a atitude transgressora – como fora vista à época – de Caio Fernando Abreu, ao colocar a pauta para discussão, fosse pelo viés ficcional ou pelo uso da sua imagem pública de escritor consolidado, portanto, famoso aos olhos da mídia, se faz cada vez mais necessária. Tristemente, 27 anos depois da sua morte, o estigma continua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] Não tenho medo de derrubar tudo o que fiz e partir para algo na mesma linha tua, penso no teu exemplo, começando a fazer coisas completamente opostas à tua poesia, que era tão ou mais digna que a minha prosa. Detesto coisas dignas, impecáveis, engomadas, lavadas com anil: aceito nos outros, levando em conta, inclusive, o tempo em que foram feitas. Mas não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca.”

(Caio Fernando Abreu, 1969).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se são as cartas meios – de muitos usos, remetentes e destinatários, com muitas nuances e porquês – que permitem viva a lembrança subjetiva do indivíduo que habitou um tempo-espço, são elas, também, objetos valiosos para as muitas leituras que podemos fazer do escritor que se inseriu nos contextos do(s) mundo(s) que viveu e de como atuou dentro e sobre ele, bem como das posições que escolheu ter dentro das esferas intelectuais e artísticas pelas quais circulou e do olhar atencioso que jogou na observação da(s) realidade(s), que, lidas pelo seu impulso criativo, fez nascer o produto artístico que chegou à crítica e ao público.

Ao longo deste trabalho, e as usando como base de nosso estudo, tivemos como objetivo mostrar, também, o quanto a atuação de um escritor consciente da sociedade em que vive e observador crítico das mudanças convulsivas do mundo – de fins e começos de regimes de governo, decadências e apogeus de novas culturas, desconhecidas e assustadores epidemias que matam sem respostas mas que moralizam sentires – pode colaborar na quebra de paradigmas e estigmas mobilizados, sobretudo, pela ignorância das exclusões e dos preconceitos de sociedades que, muitas vezes, recusam-se a se enxergar. E que, por vezes, o logram fazer pela arte, que traz esses temas mergulhados em formas, estéticas e estilos.

A literatura inquieta de Caio Fernando Abreu, nascida, também, nas suas reflexões epistolares, o alçam a um lugar de destaque no cenário intelectual dos Brasis que habitou. Profissionalmente, fez da palavra escrita o próprio verbo da vida. Escritor, jornalista, roteirista, crítico, epistolista, sua matéria prima sempre foi o texto. Em seus dias finais, debilitado fisicamente pelas chagas da Aids, deixou claro o que lhe importava: escrever, escrever, escrever. E cada vez mais literatura.

Revisitou suas obras, relançou alguns contos, redigiu cartas cada vez menores em tamanho (e se justificava ao seu destinatário dizendo que a urgência do pouco tempo que tinha lhe empurrava para a sua ficção).

Ora, se para Candido (2019),

Como se vê, não convêm separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso, o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se

dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito. (CANDIDO, 2019, p. 31).

Assim, quem poderá calcular o quanto a sua literatura – que além do já dito inquieta, era também corajosa e libertadora – pôde ser lida como instrumento de (trans)formação para um jovem que está se descobrindo (entre muitas coisas que as indagações juvenis podem levar a descobrir), por exemplo, homossexual? O quanto ver-se representado, literariamente, não o levou à própria tomada de consciência e, a partir dela, a ruptura com modelos sociais que fragmentam indivíduos ao invés de lhes permitir ser inteiros? Se, ainda em Candido (2019), ‘A poesia pura do nosso tempo esqueceu o auditor e visa principalmente a um leitor atento e reflexivo’ (2019, p. 43), como não ponderar o efeito da leitura sobre o leitor, este parte integrante da sociedade em que vive? E, enquanto integrante, possível agente de mudança, se assim o escolher.

O convite foi feito por Abreu: ao seu público, escreveu o que muita gente queria mascarar, pela manutenção de padrões e morais que não acolhiam a todos, mas apenas a partes. Herdeiro das lutas coletivas e ideais de sua geração *hippie*, observa a crescente presença de valores individuais que, na maioria das vezes, eram redutores de ideias inclusivas, debates francos e crises sociais.

Nas cartas, podemos ler as reflexões subjetivas causadas pelo meio transformadas em impulsos artísticos e, posteriormente, publicadas ficcionalmente. Lemos um jovem que começa por duvidar do seu ofício de escritor mas que, no auge da sua maturidade intelectual, acredita no papel do mesmo. No potencial da escrita. No que queria deixar de herança para o mundo, como reiterado tantas vezes em suas epístolas.

Se no começo da sua formação – ainda que precoce, é bem verdade, tendo publicado seu primeiro livro de contos aos 22 anos e seu romance de estréia aos 23 anos (embora escrito aos 19 anos) – titubeava entre as incertezas, ao observar a si mesmo e a conviver desde muito cedo com grandes nomes do cenário literário brasileiro, reconheceu o seu papel. Cada dia mais inserido no universo artístico, começou a entender – e expressava isso na sua correspondência – o funcionamento da literatura. Não apenas o ato isolado de escrever, mas a percepção de como funcionava aquilo que Candido (2009) chama de *sistema*.

Nas cartas, ia apresentando as questões de leitura, crítica e escrita aos seus interlocutores da maneira como as entendia e sentia. E, ao fazê-lo, deixou, também, registrado, o universo literário brasileiro dos tempos que habitou. Dos problemas da censura à participação intensa nos suplementos como uma forma de circular a obra, atuou.

Agiu nas esferas intelectuais de forma bastante intensa como o leitor compulsivo que era, como o epistolista que resguardava suas impressões aos seus destinatários e como o autor que observava a sociedade e que, diante do incômodo causado pelas frestas, esvaziamentos e dores, decidiu escrever sobre eles. Não apenas para si e seu destinatário, mas para os leitores que consumiriam sua obra.

E o quanto essa mesma literatura – fosse na sua própria obra ou nas crônicas que publicava em sua atuação jornalística nos mais diversos meios de comunicação –, reiteramos, corajosa, não fez com o que o público leitor abrisse os olhos à pobreza que ele tanto escancarou em suas linhas? Olhos que estão tantas vezes embaçados pelo cansaço, pelo cotidiano, pelo costume. Ao não se fazer mensageiro de uma camada corrompida e excludente, descola sua literatura para uma comunidade mais plural, democrática e diversificada.

Ainda ela, a literatura, que foi por ele usada para denúncia poética dos arbítrios da ditadura militar para uma geração que nasceu num Brasil redemocratizado. E cuja experiência empírica do autor – o homem que mesmo nas cartas mais íntimas tinha dificuldade em falar, evocando o trauma da violência –, o levou ao auto-exílio, processo desconhecido por tantos dos seus leitores que sequer estavam vivos quando ele morreu.

As cartas de Abreu são o testemunho, também, de sua literatura. O desconforto social, político e existencial do homem era a matéria-prima do autor. Não de uma maneira reducionista, meramente individualizada ou de uma voz unilateral, mas conhecedor do potencial literário enquanto agente coletivo de uma comunidade. Se não na evolução desta, talvez grande ambição da arte, ao menos na capacidade de debater temas, sugerir pautas, convidar a uma reflexão.

As relações estabelecidas entre literatura e sociedade são de inumeráveis consequências. São, também, inseparáveis. É a arte, conhecidamente, um importante objeto na formação de um sujeito mais crítico, mais questionador, e, por tudo isso, livre. E é esse sujeito, que, exercendo sua cidadania, vai construir um mundo mais

inclusivo, menos bárbaro, mais humano. Aqui, alguns espelhos dos anseios de Abreu, impressos em cartas e obras, incômodos e palavras.

A sua experiência nos movimentos dinâmicos que articulam o sistema literário, como pensado e teorizado por Antonio Candido, permitiu que atuasse e compreendesse em todas as suas frentes, vértices, linhas. De maneira aberta, generosa e sem dourar a pílula. Seus desconfortos sociais, escritos confessionalmente aos seus destinatários, estiveram, o tempo todo, presentes nas obras que podiam ser consumidas pelo público leitor. E se, em outros tempos, foram vetadas pela censura e vieram em entrelinhas, não passaram despercebidas a quem interessava partilhar da mensagem. Hoje, essa mesma obra, outrora silenciada e negada aos seus leitores, é cada vez mais adaptada para peças e filmes. Chega também, aos espectadores.

Reiteramos, portanto, que, ao compreendermos o papel social que a literatura pode exercer em uma comunidade, bem como a atuação intelectual, vivência e experiência de cada autoria, observamos o quanto o potencial literário contribui para a preservação da memória de seu povo. Mais que isso, ao observar, com olhos críticos, a história preservada pela literatura, nos é dada a oportunidade de não repetir os erros do passado no presente que pretende desenhar futuros.

A literatura de Caio Fernando Abreu, cujo mal-estar foi tão expreso nas cartas, nos convida a, de certa forma, nos educar para compreender que os horrores da ditadura militar, o preconceito às mais diversas formas de sexualidade de cada um, bem como com a pessoa que convive com a Aids, e a sociedade excludente da miséria que assola o Brasil não podem continuar seu ciclo de eternas repetições.

As cartas de Caio Fernando Abreu, objeto deste estudo, em suas ricas estruturas e linguagens, bem como as nuances temáticas valiosas que são por ele exploradas, vão sendo materializadas na mescla do lirismo e da oralidade, dos fatos cotidianos e dos temas literários e sociais. O remetente era preciso na construção de imagens, metáforas, ironias, apelidos e codinomes. Pela variedade de leituras que apresentam, sua correspondência mantém a obra viva e pulsante, ao desenhar o perfil de um homem que caminhou sempre de mãos dadas com a literatura. E que levou até ela, com traço único e sensibilidade artística ímpar, as desigualdades do Brasil em que viveu, os abismos e arbitrariedades da política e a chegada devastadora de uma epidemia que dilacerou vidas, lapidou moralidades e deu um novo tipo de voz à solidão, também estas, misérias humanas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **As frangas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ABREU, Caio Fernando. **Cartas**. Italo Moriconi (org). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ABREU, Caio Fernando. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. **Inventário do Ir-remediável**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. **Limite branco**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ABREU, Caio Fernando. **Mel & Girassóis**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ABREU, Caio Fernando. **O melhor de Caio Fernando Abreu: Contos e crônicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ABREU, Caio Fernando. **Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o paraíso**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- ALSELMI, André Luiz. **O escritor à paisana: A voz literária na correspondência de Caio Fernando Abreu**. 2018. 226f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154262>. Acesso em: 14 maio 2023.

ALSELMI, André Luiz. A (des)pretensa arte de escrever cartas: Caio Fernando Abreu e a escrita de si. *In: Itinerários*. n 42, p. 93-110, 2016. Araraquara. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/9697>. Acessado em: 14 maio 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. DE NICOLA, José (org.). **Literatura brasileira**: Das origens aos nossos dias. 18. ed. São Paulo: Scipione, 2011.

BAENA, Cristiane Torres. **Literatura e vida literária em Caio Fernando Abreu**: a escrita do ir-remediável. 2008. 161f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Centro de Comunicação e Humanidades, 2008. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6498>. Acesso em: 14 maio 2023.

BARBOSA, Nelson Luís. **Infinitivamente pessoal**: A autoficção de Caio Fernando Abreu, o biógrafo da emoção. São Paulo: Alameda, 2019.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. **The correspondence of Walter Benjamin**: 1910-1940. Gershom Scholem and Theodor W. Adorno (org). Trad. Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago: The University of Chicago Press and The University of Chicago Press, Ltd., London, 1994.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.

CARVALHO, Tobias. **As coisas**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade**: Formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX. Trad. Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: USP, 2016.

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

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F.:** cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

EAGLETON, Terry. **Marxism and Literary Criticism.** London: Routledge, 2006.

FILHO, Manuel Alves. Aids nas entrelinhas. [Entrevista]. **Jornal da UNICAMP.** Campinas, ago. 2011. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/agosto2011/ju503_pag12.php. Acesso em: 14 maio 2023.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** São Paulo: Paz & Terra, 2019.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. **Novísimas:** Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI. Madrid: Iberoamericana, 2021.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas epistolares.** Trad. Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

KOGURE, Linda Emiko. **Caio Fernando Abreu por Caio F.** 2015. 200f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/3189>. Acesso em: 14 maio 2023.

MAGRI, Milena Mulatti. **A ficção na pós-ditadura:** Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum. São Paulo: Editora UNIFESP, 2019.

MORAES, Marcos Antonio de. **Orgulho de jamais aconselhar:** A Epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: FAPESP, 2007.

NABUCO, Joaquim; ASSIS; Machado. **Commentários e notas à correspondência entre estes dois escriptores.** Graça Aranha (org). São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores: 1923.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias:** Ficção e política nos anos 70. São Carlos: EdUFSCar, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Revista Veredas: **A discreta coragem do pastor.** Entrevistado: Caio Fernando Abreu. Porto Alegre, fev. 1996. Disponível em: <http://caiofcaio.blogspot.com/2011/04/discreta-coragem-do-pastor.html>. Acesso em: 14 maio 2023.

ROCHA, João Cezar de Castro. Prezado senhor, prezada senhora. Estudos sobre cartas. In: **Teresa**, revista de Literatura Brasileira. N. 8., v. 9, p. 395-399, 2008. São

Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116763>. Acessado em: 14 maio 2023.

RODRIGUES, Joana. **Antonio Candido e Ángel Rama: Críticos Literários na Imprensa**. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.

SAID, Edward W. **El Mundo, el Texto y el Crítico**. Trad. Ricardo García Pérez. Buenos Aires: Debate, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!** Ensaaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SILVA, Telma Maciel da; BEZERRA, Carlos Eduardo. A Correspondência de escritores brasileiros como fonte de pesquisa para os estudos literários e históricos. *In: Historiae*. n 1., v. 1, p. 61-74, 2010. Rio Grande. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2339>. Acessado em: 14 maio 2023.

SAPIRO, Gisèle. **La sociología de la literatura**. Trad. Laura Fóllica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Crítica da crítica: um romance de aprendizagem**. Trad. Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2016.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANEXO: *CORPORA* DO ESTUDO

Organizamos, nesta tabela, as cartas de Caio Fernando Abreu que formam *corpora* deste estudo e que foram inseridas ao longo do trabalho, sendo que, por mais de uma vez, diferentes excertos pertencentes à mesma missiva foram citados. Todas elas fazem parte da obra organizada pelo pesquisador Italo Moriconi, publicada em 2002.

DESTINATÁRIO	ANO	PÁGINA
Hilda Hilst	1969	363
Zaél e Nair Abreu	1969	374
Hilda Hilst	1970	396
Myriam Campello	1970	403
Vera e Henrique Antoun	1971	419
Luiz Fernando Emediato	1976	477
Luiz Fernando Emediato	1976	479
Luiz Fernando Emediato	1977	483
Nair Abreu	1978	498
José Márcio Penido	1979	512
José Márcio Penido	1979	516
Charles Kiefer	1982	39
Charles Kiefer	1982	41
Jacqueline Cantore	1983	44
Charles Kiefer	1983	52
João Silvério Trevisan	1983	70
Jacqueline Cantore	1983	73

Luciano Alabarse	1983	104
Jacqueline Cantore	1983	154
Luciano Alabarse	1984	98
Luiz Arthur Nunes	1984	88
Jacqueline Cantore	1985	112
Luciano Alabarse	1985	121
Jacqueline Cantore	1985	125
Luciano Alabarse	1985	133
Sérgio Keuchgerian	1985	138
Luciano Alabarse	1988	160
Thereza Falcão	1989	165
Maria Lídia Magliani	1990	171
Maria Lídia Magliani	1990	182
Luciano Alabarse	1990	186
José Márcio Penido	1990	189
Maria Lídia Magliani	1991	220
Gerd Hilger	1993	271
Gerd Hilger	1993	276
Gerd Hilger	1994	282
Guilherme de Almeida Prado	1994	295
Luciano Alabarse	1994	309
Maria Lídia Magliani	1994	311
Maria Lídia Magliani	1994	314
Lucienne Samôr	1995	326

Jacqueline Cantore	1995	329
Lucienne Samôr	1995	338
Flora Süssekind	1995	341
Maria Augusta Antoun	1995	343

Fonte: elaborada pela autora.