

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA – UFSM
CENTRO DE ARTES E LETRAS – CAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
DOUTORADO EM LETRAS**

João Paulo Massotti

**A MORTE QUE NÃO CESSA: AS PERDAS, OS LUTOS E OS
TRAUMAS EM CAIO FERNANDO ABREU**

Santa Maria, RS
2023

João Paulo Massotti

**A MORTE QUE NÃO CESSA: AS PERDAS, OS LUTOS E OS TRAUMAS EM CAIO
FERNANDO ABREU**

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari

Santa Maria, RS
2023

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

MASSOTTI, João Paulo

A morte que não cessa: as perdas, os lutos e os traumas em Caio Fernando Abreu / João Paulo MASSOTTI.- 2023.

217 p.; 30 cm

Orientador: Lizandro Carlos CALEGARI

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2023

1. Morte 2. Perda 3. Luto 4. Trauma 5. Caio Fernando Abreu I. CALEGARI, Lizandro Carlos II. Título.

sistema de geração automática de ficha catalográfica da unsm. dados fornecidos pelo autor(a). sob supervisão da direção da divisão de processos técnicos da biblioteca central. bibliotecária responsável paula schoenfeldt vatta cma 10/1728.

Declaro, JOÃO PAULO MASSOTTI, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

JOÃO PAULO MASSOTTI

**A MORTE QUE NÃO CESSA: AS PERDAS, OS LUTOS E OS TRAUMAS EM CAIO
FERNANDO ABREU**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Aprovado em 27 de setembro de 2023

Lizandro Carlos Calegari, Dr (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Cilene Margarete Pereira, Dr. (UNIFAL)
(por videoconferência)

Jaime Ginzburg, Dr. (USP)
(por videoconferência)

Luana Teixeira Porto, Dr. (URI-FW)
(por videoconferência)

Marcia Ivana de Lima e Silva, Dr. (UFRGS)
(por videoconferência)

Santa Maria, RS
2023

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a minha família, *minha vida*; aos amigos que se foram durante a trajetória da escrita deste texto, e àqueles que não resistiram durante a pandemia que abalou o mundo e que me acompanhou em parte do processo de escrita, *meus mortos*; àqueles que me ajudaram a superar todas as intempéries que impediam, por vezes, a fluência do texto, *meus caminhos tortos*; e àqueles que, como eu, lutam todos os dias por uma educação pública de qualidade para todos, *meu sangue latino*¹.

¹ Em itálico, fragmentos da canção *Sangue Latino*, da banda Secos e Molhados, escrita e composta por João Ricardo e Paulo Mendonça.

AGRADECIMENTOS

A solidão, o silêncio e a ausência foram protagonistas durante o tempo de escrita desta tese e, deste modo, trouxeram consigo perdas e lutos que precisaram ser ressignificados no processo. Tive que me acostumar com uma realidade diversa daquela de antes e, por isso, o apoio de todos foi fundamental para chegar até aqui.

Começo agradecendo aos meus pais, Auri Luiz Massotti e Selmira Massotti, a quem devo tudo o que sou. São eles meus grandes incentivadores, a luz que eu busco nos dias mais difíceis. As palavras, o exemplo e, principalmente, o amor que eles dedicam a mim são o que movem meus horizontes. Amo-os incondicionalmente e para sempre. Enquanto houver memória, estarão sempre comigo.

Agradeço a Deus, aos orixás, a energia que emana do universo e a todos aqueles que partiram antes de mim, mas deixaram suas histórias escritas na minha, por essa misteriosa força que surgia, fazendo eu suportar os dias mais difíceis.

A Airton José Andriguetto, meu amigo, meu amor, meu companheiro. Obrigado por ser meu forte nesses dias que foram tão difíceis, por entender as distâncias e me incentivar sempre, não me deixando pensar em desistir. Esse período nos mostrou o quão somos necessários um ao outro. Sou grato por cada gesto, cada palavra, cada atitude. Te amo.

À minha sogra, Lurdes Andriguetto, por me receber em sua casa, por me amar e aceitar, e por me incentivar na construção deste trabalho.

Aos amigos e colegas do Califfar, nome dado ao grupo de professores da sala de linguagens do Instituto Federal Farroupilha do Campus Santo Augusto, pela ajuda no processo de inscrição, no apoio e no envio do projeto desta tese.

Aos meus grandes amigos, Claudia Santos e André Jobim, com quem dividi o espaço e o tempo, durante parte do processo de elaboração da escrita deste texto. Em especial à Claudia, pela gentil hospitalidade, me recebendo em sua casa e auxiliando em incontáveis momentos. Vocês foram e sempre serão amigos indispensáveis em minha vida. Obrigado por tudo.

Ao meu irmão, Alain Solano Massotti, a minha cunhada, Joice I. Massotti, e a minha sobrinha, Alana Cristina Massotti, por me apoiarem e compreenderem minhas ausências.

À colega Matusa Mendes da Trindade com quem tive o privilégio de conviver, estudar e aprender. Por me incentivar através das mensagens de texto e áudio, trocadas no decorrer dos dias, principalmente, quando pensávamos em desistir. Tuas palavras, muitas vezes, foram fundamentais para que eu não perdesse o foco e continuasse a escrita.

À amiga Sabrina Siqueira, pelas palavras de incentivo, pelas sugestões e pelo material enviado, quando precisei.

À secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, Hellen Reis Mello, por todo o auxílio prestado. Sempre clara e paciente ao esclarecer as dúvidas de nós, discentes.

Ao professor Dr. Lizandro Carlos Calegari, por pacientemente me orientar durante este tempo, lendo e relendo os textos enviados, e contribuindo com sugestões que enriqueceram esta tese. Obrigado pela paciência, pela sinceridade e pela amizade de sempre.

Aos professores que fizeram parte da banca examinadora de qualificação – Cilene Margarete Pereira, Luana Teixeira Porto, Rosane Cardoso e Rosani Ketzer Umbach – e de defesa desta tese, por contribuírem para o enriquecimento do texto.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, por todo o conhecimento generosamente compartilhado.

À Capes pela bolsa concedida². Em defesa da ciência e de uma universidade pública de qualidade para todos e todas.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001
This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Temos ódio à ditadura. Ódio e nojo. Amaldiçoamos a tirania aonde quer que ela desgrace homens e nações.
Principalmente na América Latina.

Parte do discurso do presidente da Assembleia Nacional Constituinte, Dr. Ulysses Guimarães, em outubro 1988.

Sob os ventos da redemocratização, dizíamos: ditadura nunca mais! Hoje, depois do terrível desafio que superamos, devemos dizer: democracia para sempre!

Parte do discurso de posse do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, ao ser eleito, pela terceira vez, Presidente do Brasil, em janeiro de 2023.

A morte não é nada.
Eu somente passei para o outro lado do Caminho.
Eu sou eu, vocês são vocês.
O que eu era para vocês, eu continuarei sendo.
Me deem o nome que vocês sempre me deram
Falem comigo como vocês sempre fizeram.
Vocês continuam vivendo no mundo das criaturas,
Eu estou vivendo no mundo do Criador.
Não utilizem um tom solene ou triste
Continuem a rir daquilo que nos fazia rir juntos.
Rezem, sorriam, pensem em mim.
Rezem por mim.
Que meu nome seja pronunciado como sempre foi, sem ênfase de nenhum tipo.
Sem nenhum traço de sombra ou tristeza.
A vida significa tudo o que ela sempre significou
O fio não foi cortado.
Por que eu estaria fora de seus pensamentos, agora que estou apenas fora de suas vistas?
Eu não estou longe, apenas estou do outro lado do Caminho...
Você que aí ficou, siga em frente a vida continua, linda e bela como sempre foi.

Santo Agostinho

Foi mais fácil chegar do que será partir. A morte começa muito antes de alguma vez adoecermos, sem sofrimento, sem drama, sem um acontecimento memorável. Quando as pernas deixarem de andar, caminharemos pelas memórias. Quando as pernas deixarem de andar e os olhos deixarem de ver, caminharemos pelas memórias e estas serão nítidas. Quando as pernas deixarem de andar e os olhos deixarem de ver e os ouvidos deixarem de ouvir, caminharemos pelas memórias e estas serão nítidas e vozes esquecidas contarão tudo de novo. A morte tem pouco de literário. Todos vivemos em contagem decrescente, e é bom que não esqueçamos esta verdade.

Susana Moreira Marques

RESUMO

A MORTE QUE NÃO CESSA: AS PERDAS, OS LUTOS E OS TRAUMAS EM CAIO FERNANDO ABREU

AUTOR: João Paulo Massotti
ORIENTADOR: Lizandro Carlos Calegari

A presente pesquisa busca refletir sobre a morte, as perdas, os lutos e os traumas na escrita ficcional e epistolar de Caio Fernando Abreu (1948-1996). A constística e as crônicas, publicadas entre 1970 e 1996, dividirá espaço com as coletâneas de cartas reunidas pelo professor Italo Moriconi e pela amiga pessoal de Caio, Paula Dip. A morte é o fio condutor nas narrativas de Caio, portanto, o trabalho se propõe a analisar a relação do autor com os processos de luto, resultantes das perdas ocasionadas pela morte subjetiva e pela morte-real, o corpo e a finitude e de que maneira esses fatos resultam nos traumas que surgem não apenas nas narrativas, mas na troca epistolar. Além disso, busca-se compreender como essa morte real, ou seja, “morte-de-si”, e a consciência de sua própria finitude resgatam no autor o desejo pela sua própria existência. Nesse sentido, dentro dos aspectos do estudo a serem considerados, está a ênfase em teorias antropológicas e psicanalíticas que dão conta de compreender a relação do homem com a própria finitude. Assim, os capítulos versam sobre questões voltadas (1) às perdas, às mudanças na vida, aos amores perdidos, aos lugares deixados; (2) à morte em si – o corpo do outro e a finitude – e aos lutos; (3) aos traumas resultantes da relação perda-morte-luto, e (4) à própria finitude, o que desperta um sentimento de profundo desejo pela vida. A análise em questão é importante, pois aproxima os estudos literários de estudos voltados ao comportamento humano, da psicologia e de estudos históricos e sociológicos com a morte, possibilitando a intersecção com outras áreas, aumentando o interesse pela temática em estudos de literatura. Para dar conta dos assuntos mencionados, são utilizadas teorias que versem sobre a questão da morte e da finitude humana, tendo em vista autores importantes na área como Ernest Becker, Edgar Morin, Jean-Claude Métraux e Sigmund Freud, levando em conta a perspectiva interdisciplinar com a literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Morte. Perda. Luto. Trauma. Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT

THE DEATH THAT DOESN'T CEASE: THE LOSS, THE MOURNING, AND THE TRAUMA IN CAIO FERNANDO ABREU

AUTHOR: João Paulo Massotti

ADVISOR: Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari

This research seeks to reflect on death, loss, mourning, and trauma in the fictional and epistolary writing of Caio Fernando Abreu (1948-1996). The short stories and the chronicles, published between 1970 and 1996, will share place with collections of letters put together by professor Italo Moriconi and by Caio's personal friend, Paula Dip. Death is the common thread in Caio's narratives, therefore, the work aims to analyze the author's relation with processes of the mourning, resulting from the losses caused by subjective death and real-death, the body and finitude, and how these facts result in the traumas that appear not only in the narratives, but in the epistolary exchange. In addition, the aim is to understand how the real death, in other words, "death-of-self" and the awareness of its own finitude rescue in the author the desire for his own existence. In this sense, one of the aspects of the study to be considered is the emphasis on anthropological and psychoanalytical theories that are able to understand the relation between man and his own finitude. Thus, the chapters deal with issues related to (1) loss, changes in life, lost loves, places left behind; (2) death itself - the body of the other and finitude - and mourning; (3) trauma resulting from the loss-death-mourning relations, and (4) finitude itself, which awakens a feeling of deep desire for life. The analysis in question is important because it brings literary studies closer to studies focused on human behavior, psychology and historical and sociological studies on death, making it possible to intersect with other areas, increasing interest in the subject in literature studies. To deal with the mentioned subjects, theories that deal with the issue of death and human finitude are used, taking into account important authors in the field such as Ernest Becker, Edgar Morin, Jean-Claude Méatreaux and Sigmund Freud, taking into account the interdisciplinary perspective with literature.

KEYWORDS: Death. Loss. Mourning. Trauma. Caio Fernando Abreu

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2. MORTE PRIMEIRA: O DESPRENDIMENTO DE TODAS AS COISAS.....	20
2.1 A “morte” da infância em “Pequeno monstro”: as mudanças na corporeidade do sujeito	21
2.2. Exílio, luto e o espaço perdido: Caio, a Europa e o relato das experiências na escrita de “London, London, Ajax, Brush and Rubbish” e “Lixo e Purpurina”	34
2.3. Amores e despedidas: a experiência de relacionamentos em Caio, nas cartas e no conto “Do outro lado da tarde”	46
2.4. O trabalho com o texto e o texto como trabalho: jornalismo, literatura e aspectos da perda e do luto no ambiente de trabalho	60
3. MORTE SEGUNDA: A REPRESSÃO E A MORTE DO CORPO.....	69
3.1. Vivendo sobre a égide da censura: o escritor “aprisionado”, e o corpo marginalizado em “Garopaba mon amour”	70
3.2. A terapia em CFA e uma análise do conto “Pera, uva, maçã”	83
3.3. As marcas do tempo no corpo: a antecipação do luto como presságio em uma análise do conto “Retratos”	95
3.4. O objeto-morte: as perdas e o luto em CFA	105
4. MORTE TERCEIRA: OS TRAUMAS E AS LUTAS.....	118
4.1. [Trauma (marcas subjetivas): sonho e fragmentação em contos de Caio Fernando Abreu].....	119
4.2. [Trauma, solidão e silenciamento, no conto “O mar mais longe que eu vejo”]	130
4.3. [Trauma, silêncio e ausência (o desaparecimento do corpo), uma análise do conto “O poço”]	138
4.4. [Aspectos do trauma: anos 1980 e o que restou da ditadura em uma análise dos contos “Os sobreviventes” e “Luz e sombra”]	149
5. MORTE QUARTA: A SOLIDÃO E A ENTREGA	161
5.1. Aids, Caio F. e a relação autor-doença-morte.....	163
5.2. Caio F.: o fim e o auge. Apesar de tudo, [h]a vida.....	185
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS. CAIO F. AS MORTES, OS TRAUMAS E OS LUTOS NA VIDA E NA LITERATURA	202
REFERÊNCIAS	207

1 INTRODUÇÃO

Estavam ali as portas janelas e varandas.	[...]
Estavam ali	
na fronteira do olhar	Mas continuo
onde o de dentro encontra justamente	ali.
com o de fora.	Aqueles espaços
Nesse ponto exato	permanecem tão mortos de mim como um corpo
elas estavam.	que se ama
Bastava um gesto	e não se toca.

Fragmento do poema *Press to Open*³, escrito por Caio Fernando Abreu em Londres, em 4/2/74.

Nascido em princípio de primavera, em 12 de outubro de 1948, em Santiago do Boqueirão, hoje apenas Santiago, pequena cidade do Rio Grande do Sul, Caio Fernando Loureiro de Abreu se tornaria uma das mais ilustres personalidades de sua cidade, virando nome de auditório e troféu⁴, e ganhando espaço na Rua dos Poetas, onde estão reunidos monumentos a mais de 30 célebres escritores. A escrita era sua necessidade de primeira grandeza, vinha a todo momento e precisava encontrar forma de materializar tudo aquilo que experienciava como indivíduo que vê o mundo pelas lentes críticas de um leitor sempre atento. Ainda criança, descobre, através de um vizinho, que poetas existem; adolescente, aos 13, vence um concurso literário na escola com um conto que, mais tarde, faria parte da antologia *Ovelhas negras*, além de se tornar peça teatral; aos 15, muda-se para Porto Alegre para estudar e terminar o colegial; aos 16, publica pela primeira vez em um grande veículo de comunicação “O príncipe Sapo”; aos 19, entra para o curso de Letras na UFRGS, o qual abandonaria um ano depois para fazer parte da primeira equipe de jornalistas da recém criada *Revista Veja*.

Caio dedicou-se permanentemente à vocação de escritor e, para sobreviver num país cuja profissão sempre ficou à margem, transcendeu o caráter da escrita ficcional a outros espaços. Foi jornalista, tradutor, revisor, roteirista, cronista, dramaturgo, ator, apresentador e toda sorte que o universo da escrita pudesse permitir. Entre suas principais obras⁵, estão os romances *Limite branco*, publicado em 1970, que retrata a escrita de um quase adolescente

³ O poema faz parte no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47321.

⁴ A lei nº 13/2006 do Município de Santiago, RS criou o Troféu Caio Fernando Abreu – Prêmio Destaque do Ano na Educação e Cultura Santiaguense; A lei nº 131/2011 do município de Santiago, RS, denominou de Auditório Caio Fernando Abreu, o prédio de múltiplo uso destinado a eventos culturais e de interesse público, contíguo ao Centro Parlamentar da Câmara Municipal de Vereadores de Santiago.

⁵ Conforme Moriconi, “a obra de Caio Fernando Abreu faz a ponte entre as instigações pop-contraculturais e “malditas” ou “marginais” dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos anos 90, passando pela disseminação (banalização?) nos anos 80 dos modelos baseados na literatura policial” (ABREU, 2002a, p. 11).

sobre a adolescência, ou a despedida dela; e *Onde andaré Dulce Veiga?*, publicado em 1990, que conta a história do desaparecimento de uma grande cantora, e a obsessão de um jornalista por encontrá-la; além das antologias de contos que são utilizadas para análise nesta tese tais como *O inventário do irremediável*, de 1970, cuja linguagem se distingue pela escolha precisa das palavras, sofrendo influência que vão de Clarice Lispector a *nouveaux roman*, até o realismo-mágico latino americano; *O ovo apunhalado*, de 1975, que apresenta a transição de uma escrita que, de acordo com o autor, era amadora e passou a se aproximar de uma espécie de profissionalismo, marcando o boom da literatura brasileira; *Pedras de Calcutá*, de 1977, cujos contos remetem a um período vivido sobre a mordada da repressão política, em textos que mostram a espera da morte, o preconceito, a estrangeiridade, etc.; *Morangos mofados*, de 1982, que retrata, além da crise da contracultura, personagens vivendo situações de violência social num contexto de redemocratização, utilizando-se do flerte com a linguagem juvenil; *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, considerado pelo autor como um livro de histórias independentes ou um romance desmontável, cuja temática gira sempre em torno do amor; e *Ovelhas negras*, de 1995, responsável por resgatar toda produção do autor, entre 1962 a 1995, formando, assim, uma espécie de autobiografia ficcional de contos que ficaram fora de outras obras; o livro infantil *As frangas*, de 1989; as crônicas escritas durante a segunda metade da década de 1980 até sua morte, reunidas e publicadas nos volumes *Pequenas epifanias*, de 1996, e *A vida gritando nos cantos*, de 2012; além do teatro, e da poesia.

Sua trajetória escrita reflete, historicamente, as principais adversidades vividas durante períodos bastante distintos “ditadura-redemocratização-democracia”. Por começar a publicar ainda durante o período ditatorial e para enfrentar a censura imposta aos jornalistas e escritores, Caio aprendeu a utilizar as palavras com muito cuidado e a fazer “malabarismos” com a escrita. Moriconi⁶ (2002a) destaca que o autor fornece um bom retrato da conspiração permanente da sociedade brasileira, buscando impedir ou dificultar a profissionalização do escritor-artista, motivada pela precarização da cultura literária de seu povo. Sendo pouco engajado longe das palavras, Caio vivia o prazer de celebrar a oportunidade de ver pessoas e, para isso, participava de passeatas contra a ditadura, que lhe renderam a perseguição de oficiais do DOPS⁷, obrigando-o a buscar refúgio na casa da

⁶ O livro de cartas de Caio Fernando Abreu, organizado por Ítalo Moriconi, será citado nesta tese da seguinte forma (ABREU, 2002a)

⁷ DOPS – Departamentos de Ordem Política e Social, subordinados às Secretarias de Segurança Pública que, de acordo com Schwarcz e Starling (2015), tinha como principal função reprimir os movimentos sociais e populares contrários ao governo durante a ditadura militar. Também foi um centro de tortura.

amiga Hilda Hilst com quem estabeleceu uma amizade muito forte, aprendeu a amadurecer como sujeito e escritor, e de quem sofreria forte influência. Com o cerco aos intelectuais cada vez mais fechado e a perseguição da “imprensa nanica”, último refúgio de liberdade para os escritores, por publicar textos que se opunham ao intransigente regime militar, Caio decide viver a experiência de ser um estrangeiro no mundo, decidindo pelo autoexílio na Europa. A viagem, os percalços de viver sua “estrangeiridade”, os trabalhos braçais e o total anonimato como escritor, fizeram nascer no autor um sentimento de humildade. De volta ao Brasil, em 1973, revive a censura e a falta de liberdade, também em seus amores, sempre tantos, condenados pela repressão do regime que repelia qualquer manifestação homoafetiva e que também ocupariam as páginas das cartas e dos livros.

É no cenário da redemocratização dos anos 1980 que o autor atingiria a maturidade da sua escrita e passaria também a “peregrinar” ainda mais entre editoras e jornais. É nesse período também que Caio se tornaria o primeiro escritor a abordar questões relacionadas à Aids nos seus escritos e a denunciar ainda mais os preconceitos e as incoerências de uma sociedade de aparências, mergulhada na hipocrisia de um discurso moralista. Suas influências também vêm de outras esferas da arte, o cinema – o autor era apaixonado por filmes; o teatro, a música, que é incluída como sugestão para leitura de muitos de seus contos. Além disso, Caio intenta transpor para a escrita o sofrimento e a dor, num ambiente quase que unicamente urbano, ocasionados pelo estigma da doença em contraste com o medo, mas também com a necessidade do amor, em um período de incertezas quanto ao rumo do país, que saía de uma ditadura brutal que repreendeu, torturou e matou sonhos e vidas de toda uma geração, incluindo a sua. Na década seguinte, em plena democracia, Caio voltaria à Europa para escrever, publicar e divulgar sua obra. Inicialmente, na França, financiado com uma bolsa para escritores; mais tarde, na Alemanha e Holanda a convite para participar de Congressos. Ao retornar ao Brasil, os convites se multiplicam e Caio participa de palestras, congressos, homenagens, feiras, produz e prestigia peças teatrais, revisita antigos escritos e publica o que considera sua obra pré-póstuma, *Ovelhas negras*⁸. Por fim, a revelação de ser portador do vírus da Aids o obriga ao retorno à casa dos pais, o princípio na experiência desse eterno estrangeiro refletida em seus personagens, quase

⁸ Em entrevista a Priscila Simões, do *Jornal da Tarde*, de São Paulo, em maio de 1995, Caio F. menciona que a obra funciona como uma espécie de autobiografia ficcional: “uma brincadeira de humor negro que fiz comigo. Porque, quando a gente está com Aids, as pessoas olham e dizem ‘esse cara vai morrer’. Então escrevi um livro póstumo. Começa com uma novela que escrevi aos 14 anos. O material mais recente é outra novela que escrevi em Londres no ano passado”. (A entrevista consta no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 46733).

sempre num constante deslocamento. A eterna condição de *gauche* presente na vida do autor, muito próxima à dura e solitária jornada que cada indivíduo faz dentro de si. Isso, até o momento em que a “companheira-morte”, presente em cartas, contos, romances, entrevistas, poesia e reflexão, intensa ao lado da vida, começar a levar corpos amigos e deixar saudades, despertando crenças e fazendo nascer traumas, até a sua própria finitude.

Desde o nascimento, a vida pressupõe a morte. No pequeno universo de tempo que compreende seu espaço no mundo, o indivíduo busca evitar o confronto com seu destino: a de que é um ser mortal. Constrói no seu imaginário uma mascarada certeza de que a experiência da morte é no outro. Vive essa experiência, lamenta a fatalidade dos seus, ao mesmo tempo em que ignora a inescusável sentença do próprio destino. Enquanto vivo, busca de todas as maneiras, através da ciência, da filosofia, da religião ou da arte, elucidar os mistérios que pairam sobre si e sobre tudo o que o cerca. Constrói, em cada cultura, um mito ou uma crença sobre o início e o fim, tentando justificar a sua fatídica e temporal existência. Como forma de confortar a si e aos outros, cria teorias num além-vida, de que há um *continuum* para cada um, após a finitude do corpo, “desmembrando-o em alma”, numa espécie de sopro que permanece, o princípio de uma nova vida, infinita. Os heróis ou mitos podem conseguir tal façanha, mas os mortais não. Ariès (2014) destaca a relação com a morte, em contraste com a forma “selvagem” de encará-la. No princípio, quando se reconhecia a morte como domada, era tida como algo simples, cujos rituais preparavam o corpo-morto ainda em vida. O desprendimento se dava sem que houvesse lamentação pela ausência ou despedida. Com o tempo, o homem passa a reconhecer a importância de sua existência, tornando a morte mais dramática, chorando suas perdas, vivendo seus lutos e ignorando sua certeza. Seu acontecimento passa a envolver então a negação. Para Kóvacs (1992), essa negação vai além. Fixa-se no fato de que o homem não busca a vida eterna, mas a juventude eterna, prazer, beleza, força e não velhice eterna. Ao ter a morte como limite, o homem aprende a amadurecer, a aceitar a velhice sem repulsa, nem horror.

Durante a vida, cada indivíduo passará por inúmeras transformações e perdas que podem ser comparadas às da morte física. Ao nascer, cada indivíduo morre para a condição anterior que havia nele, as proteções vão sendo quebradas, e o avanço no tempo da infância corresponde a um fluxo contínuo de perdas: a dependência do outro, a solidão pelos pais que trabalham, a frustração das negações que lhe privam de suas “necessidades”. Esses períodos, embora breves, são finitos, distanciados de uma ideia mais concreta de morte. Além disso, o medo da morte não se desenvolve na criança. Para ela, a morte é ainda uma

ideia abstrata, afastada de sua experiência de perdas, e só com o tempo essa percepção se tornará evidente. O avanço para a adolescência e depois para a vida adulta irá permear o sujeito de mudanças, conflitos e perdas significativas que irão desencadear situações de luto nos indivíduos, desenvolvendo muitas vezes sentimentos de dor, angústia, desesperança, tristeza. Emoções muito semelhantes àquelas que surgem quando se perde alguém próximo. O luto transforma a realidade. Métraux (2011) o define como um profundo do remanejamento dos movimentos de vida e de morte. Seu tempo é variável e pode durar algumas semanas ou longos anos. Em alguns casos, nunca termina, acompanhado de uma profunda tristeza seguida por um desespero momentâneo ao se lembrar de quem partiu. Seu principal traço é a solidão.

Os aspectos da morte abordados nesta tese consideram as perdas subjetivas e objetivas que estabeleçam um vínculo com aquele que perde, ou a morte onde há um investimento afetivo. O primeiro aspecto, aqui definido como morte subjetiva ou simbólica, leva em conta elementos subjetivos da morte, compreendidos como as perdas e as transformações dos sujeitos em diferentes etapas da vida e dentro dessas, tais como, a mudança da infância para a adolescência e dessa para a vida adulta e, nesse sentido, as mudanças corpóreas, os amores perdidos, o abandono, a separação, a perda de um emprego e o desprendimento dos espaços, a partida e o retorno, desencadeando dores psíquicas e físicas que marcam a vida também como perdas irreparáveis. Assim, o conceito de morte aqui compreendido, parte da ideia de término não sobre o aspecto biológico, estando presente em qualquer etapa da vida e do desenvolvimento humano. O segundo aspecto diz respeito à morte biológica, objetiva ou corpórea, o “corpo-morte”, que acontece com a cessação de todos os processos biológicos, constituindo a irreversível perda de toda a unidade biológica. Nesse sentido, a sociedade fará suas cerimônias fúnebres, seus ritos religiosos, funerais, etc. Essa morte aparece, inicialmente, na figura do outro ou como algo que só acontece ao outro, uma experiência pessoal e intransferível, uma vez que a morte alheia só acontece com o outro, não há como experimentá-la, nem a si próprio, uma vez que é única e sem testemunhas para revelá-la. Isso para, então, ser resignificada com o surgimento da possibilidade da própria finitude. Esses aspectos são importantes, pois conduzem a pesquisa, procurando compreender de que modo essas experiências – mudanças, perdas, mortes – impactaram Caio Fernando Abreu, sua vida e seus escritos, e como foram traduzidas para suas obras. E, de que, assim, *compreender a morte em Caio, é também compreender seu universo criativo.*

A morte é um dos fios condutores das narrativas de Caio Fernando Abreu. Nesse sentido, a tese se propõe a analisar os contos e as cartas de Caio Fernando Abreu, a fim de identificar como a relação da morte com os processos de luto decorrente das perdas, ocasionadas pelas mudanças ao longo da vida ou pela morte-real de amigos e conhecidos, resultam nos traumas vivenciados e evidenciados na narrativa do autor através do tempo. Além disso, procura entender de que modo a proximidade da “morte-de-si” com a Aids – algo que, durante muito tempo, foi não só uma certeza eminente, mas também uma sentença de morte – renova no autor o desejo pela própria existência. Ainda, se a morte perpassa toda a narrativa e se está presente ao longo de toda troca epistolar, tornando-se essa certeza inevitável, por que os traumas relacionados à finitude passam a figurar parte da experiência de vida do autor e de que forma Caio atravessa essa problemática ajudado pela proximidade de sua própria finitude?

O texto se propõe a investigar os recursos narrativos adotados pelo autor para representar o luto, focalizando a abordagem sobre a voz do narrador e a estrutura dos textos, além de identificar como a obra do autor dialoga com o seu cotidiano de produção para que se estabeleça uma discussão crítica acerca do contexto social, a fim de compreender como a repercussão dos elementos traumáticos ocasionados pelas perdas no passado está presente nas escritas; compreender como a temática da Aids é abordada, no sentido de identificar de que forma a proximidade com a morte e o trauma dos portadores desta patologia estão presentes nos personagens dos contos e na vida do autor; também busca entender como o estigma da Aids transforma um sujeito “condenado” a morrer, num sujeito apaixonado e determinado a lutar pela vida e, por fim, contribuir para a compreensão do porquê de, em determinados momentos, a literatura de CFA apresentar uma narrativa fragmentada e metafórica, cercada por perdas e lutos, na tentativa de representar os inúmeros traumas vividos pelo autor e pelos indivíduos de sua época. Para isso, pretende-se analisar coletânea de contos produzidos entre 1970 e 1996, além do vasto acervo de cartas trocadas entre 1965 e 1996, e de algumas crônicas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo* durante a segunda metade da década de 1980 até sua morte, estabelecendo eixos temáticos que relacionam o texto literário e a vida social de CFA, a fim de apresentar evidências que atestam que grande parte das perdas e lutos resultaram nos traumas vividos pelo autor.

Este trabalho está organizado em quatro capítulos. O segundo capítulo, “Morte primeira: o desprendimento de todas as coisas”, organizado em quatro sessões, traça, numa perspectiva subjetiva da morte, as principais mudanças ocorridas na vida de Caio Fernando

Abreu e sua consonância com as cartas e contos produzidos, a saber: (1) a passagem da infância para a adolescência e dessa para a vida adulta, a partir da análise do conto “Pequeno monstro” em contraste às similaridades do cotidiano de adolescente de Caio. Os traços materializados principalmente pela mudança de natureza corpórea, sua difícil aceitação e o luto revelado pela perda do espaço infantil em contraste com a necessidade de uma voz na estética adulta e, mais tarde, a inserção nessa etapa da vida, através da sexualidade; (2) o desprendimento do espaço, partindo da análise do deslocamento voluntário através do autoexílio ocasionado, principalmente, pelo cenário censório-ditatorial que impedia a publicação de textos e obras e o sentimento de estrangeiridade, cujo ápice se dá ainda na Europa, desencadeando o luto pelo espaço/nação perdidos, nos contos “London, London, Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e purpurina”. Outrossim, analisa-se a percepção do espaço do autoexílio e as “squatter houses” como um não lugar, ausente de bens culturais, em contraste com um ambiente de liberdade, longe do Brasil; (3) os relacionamentos, partindo da análise do objeto amoroso como escolha do investimento da libido, procurando compreender de que modo impactam na escrita do autor. Além disso, procura-se saber como o enlutamento, resultado do término de relações mais intensas está diretamente ligada a uma preocupação narcisista e a superação do amor pelo trabalho, partindo da análise do conto “Do outro lado da tarde”; (4) e a análise do luto de si motivado pela mudança na perspectiva de trabalho, e o modo como esse elemento o leva a escrever sua própria história. Ademais, analisa-se a perspectiva capitalista sobre o trabalhador através do conto “Aqueles dois”, deixando em evidência a relação de “perda de vida”, muito próxima a da experiência pessoal de Caio no trabalho.

No capítulo 3, “Morte segunda: a repressão e a morte do corpo”, organizado em quatro sessões, estabelecem-se relações entre a morte física e os lutos decorrentes em narrativas e cartas, e se propõe a analisar como a “morte do corpo” está presente em Caio Fernando Abreu. Para isso, (1) é explorada a questão da morte da liberdade, a moralidade e a proximidade da morte real, através do sistema repressor que envolve a censura e a tortura física e psicológica durante o período ditatorial, a partir do conto “Garopaba mon amour”; (2) é analisada a experiência de Caio com a clínica, buscando compreender de que modo a pulsão pela morte, muitas vezes escondida no subconsciente pode ser evitada, através da terapia, tomando como suporte o conto “Pera, uva, maçã”; (3) procura-se analisar a resposta do corpo ao tempo, mostrando como as antecipação do luto está imbricadas na corporeidade, partindo de uma leitura do conto “Retratos”; (4) é importante analisar a morte

corpórea, a única das quais não há como submeter ao outro, e para a qual ninguém está preparado. Os lutos, o contato com o corpo morto e o culto à personalidade também estão presentes nesta parte da análise, utilizando-se para isso de uma breve exposição de contos como “Os cavalos brancos do Napoleão”, “Apeiron” e “Inimigo secreto”.

O capítulo 4, “Morte terceira: os traumas e as lutas”, apresenta a análise no sentido de evidenciar relações traumáticas resultantes da aproximação do autor a contextos de morte, e sua relação quanto (1) ao modo como o autor trabalha as evidências de torturas ocorridas durante o período ditatorial, partindo da análise do conto “Oásis”; (2) ao modo como as narrativas do Caio trabalham questões presentes no período ditatorial, tais como, a invisibilidade do sujeito através do silenciamento pelo Estado, utilizando como forma para ilustrar tais elementos, o conto “O mar mais longe que vejo; (3) as marcas traumáticas do tempo no corpo, tendo como base o conto “Os sobreviventes”; (4) ao trauma quanto ao sentimento de perda em decorrência da ausência e desaparecimento do corpo, em uma análise do conto o “O poço”.

Por fim, o capítulo 5, “Morte quarta: a solidão e a entrega”, propõe-se a analisar de que modo a proximidade da morte em Caio, através da Aids, institui na vida do autor um nova maneira de encarar a própria finitude, compreendendo, também, (1) analisar a lembrança e a memória, em recordações na hora da morte, a partir do conto “Linda, uma história horrível” e refletir sobre Aids e o estigma do soropositivo, a partir do conto “Dama da noite”; (2) analisar como a morte e a doença – Aids – se imbricaram, de tal modo que fica evidente seu desfecho “trágico” e melancólico, utilizando para isso o conto “Noites de Santa Teresa” e “Depois de agosto”; além de observar como se dão os processos de redenção, barganha, entrega e aceitação do autor nos últimos momentos de vida, através da revelação da doença pelas “Cartas para além dos muros”, e de uma visão bem pessoal da morte na escrita da crônica “Entrevisão do trem que deve passar”.

O trabalho justifica-se por aproximar os estudos literários de estudos voltados ao comportamento humano, da psicologia e de estudos históricos e sociológicos sobre a morte. Isso possibilita a intersecção com outras áreas, aumentando o interesse pela temática em estudos de literatura, incidindo sobre a importância de se refletir sobre a própria finitude, algo ainda bastante negligenciado, uma vez que a tendência do ser humano é manter-se sempre muito distante da temática. Evidentemente que, neste trabalho, lançamos mão de princípios e conceitos que envolvem a questão da morte, da perda e do luto, para a elaboração das análises e interpretações, reconhecendo que as abordagens, na obra de Caio,

se aproximam muito de aspectos da vida do autor. Para isso, é utilizado Aberastury e Knobel (1981) no sentido de trabalhar a questão das etapas/ transposições da vida como a infância para a adolescência e suas principais implicações, lutos envolvidos; no mesmo sentido, utiliza-se Viorst (2005) para elucidar questões que confrontam o indivíduo desde sua infância até a morte, as mudanças na perspectiva do sujeito, as perdas que contribuem ou não para o seu crescimento; Augé (1994) e Said (2003) para tratar das questões do lugar e do espaço que envolve o exílio; Caruso (1986) no sentido de compreender a separação e o luto e, fundamentalmente, autores como Becker, Freud, Kovacs, Ricoeur, Métraux, Landsberg e Ariès para trabalhar aspectos da morte – no sentido, histórico, simbólico e concreto – as perdas, o luto e os sentimentos decorrentes disso.

Ademais, a pesquisa se pautou, ainda que de forma não totalmente exaustiva, nos principais periódicos e trabalhos acadêmicos com relevância sobre os temas que pudessem contribuir para esta tese. Assim, obteve-se o artigo “Estética da morte”, de Jaime Ginzburg, que se propõe a trabalhar a morte na perspectiva histórica e a configuração do tempo em narrativas de CFA; *As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu*, dissertação de mestrado que busca explicitar como a morte e o morrer são temas recorrentes na obra de CFA, a partir da análise de alguns contos e da obra *Onde andaré Dulce Veiga*, uma perspectiva diferente da abordada neste trabalho, uma vez que não se aprofunda em questões voltadas à perda e ao luto; de André Luiz Gomes de Jesus, entre outros artigos e trabalhos que se propõem a analisar aspectos já mencionados da obra do autor. Espera-se, assim, que tenha sido traçado, em relação à proposta, a linha divisória acerca da análise e seus principais objetivos, estabelecendo para cada ponto a ser abordado as metodologias e justificativas que permitam a compreensão de sua relevância para o meio acadêmico.

2. MORTE PRIMEIRA: O DESPRENDIMENTO DE TODAS AS COISAS

As malas feitas,
parto outra vez.
E outra vez,
também esta,
é mais fácil,
mais feliz
chegar do que partir.
Deixo apenas no ar
um vago perfume de incenso
mas tão vago
que, como eu,
também partirá logo
pela primeira
janela aberta,
pelo primeiro sopro do vento.⁹

Escrito por Caio Fernando Abreu em Bordeaux, na França, em 1993

Quando se pensa nos estudos sobre a morte, bastante negligenciada pelos indivíduos que, durante boa parte da vida, consideram-se imortais, a preocupação está em quase sempre relacioná-la ao pesar lutuoso ocasionado pela finitude do corpo. No entanto, esquece-se de que o horror dessa morte, a perda que ela suscita e os sentimentos que ela desperta são muito semelhantes àqueles vinculados a outras perdas durante o percurso da vida. Diferentemente da morte física, que colocará as discussões na esfera de um além-tempo, uma vez que não há explicação para o depois, que não seja pela fé ou calcada em algum tipo de crença, a morte ou a finitude das etapas – adolescência, vida adulta, velhice e todos os lutos envolvidos nesses processos – preparam o sujeito para o tempo de um adeus definitivo, em que não haverá mais lugar no presente.

É ainda na infância que surgem os primeiros sentimentos de luto, ocasionados pela perda. O desprendimento do corpo da mãe, ao nascer, as situações de perigo que serão abandonadas em um ego ainda imaturo, o luto pela perda do corpo e da identidade infantil, somada ao luto pelos pais da infância (ABERASTURY; KNOBEL, 1981), constituem-se modelos psíquicos incorporados na mente, que poderão ser vividos, quando confrontados a situações semelhantes no futuro. Isso porque todas as experiências de perda relacionam-se com a “perda original”, a da conexão mãe-filho (VIORST, 2005).

Mais tarde, durante o processo de amadurecimento do indivíduo, a sensação de um desamparo ganha contornos ainda maiores. Jogado à margem de outros espaços, longe do seio familiar e dos primeiros amigos, o sujeito se perde em um labirinto de sentimentos que,

⁹ O poema faz parte no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47397.

muitas vezes, o prende a um passado nostálgico. É nesse momento que se vê obrigado a estabelecer novos afetos que serão somados às gratificações e às frustrações e o tornarão capaz de se adaptar ao que os novos lugares, culturas e desafios exigem. Dar sentido à própria vida: essa passa a ser a prioridade de cada sujeito, embora, na maioria das vezes, é notória a compreensão de que não há pleno controle sobre ela. Os caminhos percorridos, por mais cuidadosos que sejam, sempre tomam parte do tempo precioso que se perde, na medida em que se avança nele.

Somam-se, ainda, nesses primeiros momentos, a perda ligada a amores não correspondidos, ou cuja relação terminou, e a trabalhos insatisfatórios ou mal remunerados que extenuam o indivíduo, obrigando-o a sobrecarregar os dias em compromissos que o afastam de seus verdadeiros prazeres. Ironicamente, essas perdas desencadearão sentimentos muito próximos aos do luto. Não há como recuperar esse tempo e esse esforço, que poderiam ter sido empregados para outros fins, mas há como ressignificar as ausências para seguir em frente, apesar das lacunas quase nunca devidamente preenchidas. Nesse sentido, faz parte da análise deste capítulo os contos “Pequeno monstro”, que aborda a passagem da infância para a adolescência, “London, London, Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e purpurina”, que apresentam aspectos do exílio na narrativa; “Do outro lado da tarde”, que explora as consequências do término de um relacionamento, e “Aqueles dois”, que apresenta a rotina do trabalho na vida de seus personagens.

2.1 A “morte” da infância em “Pequeno monstro”: as mudanças na corporeidade do sujeito

Era março de 1965, Caio Fernando Abreu, então com 17 anos, diretamente do IPA (Instituto Porto Alegre), onde estava estudando, escreve para os pais uma carta¹⁰, na qual

¹⁰ Nas cartas, o narrador é o protagonista de suas próprias histórias, selecionando, recortando e escolhendo personagens, paisagens e episódios para compor seus relatos (BETTIOL, 2008). Pensando desse modo, “escrever cartas [assume o caráter de ser] um pequeno ofício ‘literário’, no sentido mais restrito e convencional desse termo, pois ao escrever uma carta não se pode fugir a um código que modela e altera o que tão simplesmente gostaríamos de dizer. Faz-se literatura sem querer. Mesmo não sendo ficção, todas as cartas acabam por nos dar versões ficcionadas daquilo que nos querem dizer, existindo um hiato profundo entre o que o autor da carta quis comunicar, o que ele escreveu na carta e aquilo que o destinatário mais tarde lerá” (MELO E CASTRO, 2000, p.15). Caio Fernando Abreu escreveu centenas de cartas. As publicações, alguns anos após sua morte, em antologias ou biografias, demonstram de forma indiscutível o grandioso e representativo epistológrafo brasileiro que foi enquanto viveu. Conhecedor da importância das missivas, escreveu, em novembro de 1995, à amiga Lucienne Samôr: “Não jogo cartas fora. Remexendo gavetas, pastas, encontrei pelo menos umas 300 de escritores (nos escrevíamos muito nos anos 70, lembra?). Com pena de jogá-las fora, e sem espaço para guarda-las, ofereci-as à Flora Sússekind, da Fundação Casa de Ruy Barbosa, no Rio, cuja função é justamente organizar arquivos de escritores” (ABREU, 2002a, p. 306). Quando examinamos a vasta correspondência deixada pelo autor, encontramos, além dos registros de importantes

menciona ter estado muito doente, febril, cheio de saudades, querendo voltar para casa. Frases como “Quero que a senhora imagine o que senti ao me ver sozinho naquele quarto frio e enorme” ou “Confesso que tive vontade (e tenho) de morrer” (ABREU, 2002a, p. 351) expõem toda a sua dramaticidade adolescente¹¹. Longe de casa e dos pais pela primeira vez, o autor experimentava uma crise motivada pelo desprendimento em relação às figuras paternas. Uma espécie de luto, causada pelo melancólico sentimento da mudança – sem suas vontades atendidas, sem a proximidade com os pais e os irmãos¹². Somado a isso, na carta, Caio também “denunciava” um tratamento ruim por parte dos outros meninos. Talvez, seu jeito diferente e seus traços ambíguos – gostava mais de desenhar e de escrever do que praticar esporte – aliados a um comportamento “tímido e retraído” (CALLEGARI, 2008, p.

transformações ocorridas no Brasil, muitas outras perspectivas de estudos. Moraes (2007) aponta que, quando se analisa a correspondência de escritores, músicos, artistas, etc., abre-se a possibilidade de explorar estudos em três perspectivas. Pode-se (1) “recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico” (MORAES, 2007, p. 64), tais como confidências, impressões do autor sobre determinado temas; há também a possibilidade (2) de “jogar luz sobre a movimentação nos bastidores da vida literária” (p. 64), observar seus projetos artísticos, comentários sobre a produção literária; e por fim (3) um viés interpretativo, que “vê o gênero epistolar como – laboratório de criação, capaz de documentar a gênese e as diversas etapas da elaboração de um texto literário” (p. 64), o que favorece muitas vezes a reelaboração deste texto. As três perspectivas são possíveis de serem analisadas nas cartas produzidas por Caio, suas confidências, produções e bastidores da vida literária sempre bastante ocupada, além de uma análise mais detalhada com o processo de criação do autor. Riaudel (2000) define que “a carta é por excelência o lugar dessa retórica do desvio, em que a literatura finge desaparecer atrás de uma voz gerando um sujeito, em que se trata de seduzir, deixando acreditar que quem escreve poderia estar se esquecendo de si mesmo e do leitor, e conseqüentemente a justa distância a ser encontrada na leitura é, portanto, a questão do próprio estatuto da literatura e de sua relação com a vida que está no amago do texto” (RIAUDEL, 2000, p. 99). Foucault, em seu estudo sobre a “Escrita de si”, aponta que “a correspondência [...] é algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro: ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” (FOUCAULT, 1992, p. 149). Pensando desse modo, é possível considerar o apreço de Caio pela carta, ao utilizá-la também como “laboratório criativo”, troca de experiências, ambiente no qual pode confessar, aconselhar e desabafar sobre os mais variados temas. Em carta a Charles Kiefer, escrita em abril de 1983, diz: “Gosto muito de cartas (tanto quanto detesto telefone) e, se você gostar também, a gente pode quem sabe trocar coisas” (ABREU, 2002a, p. 34). Quando se faz a leitura das cartas de Caio, percebe-se que elas trazem a “presença” do escritor àquele a quem se dirige, não apenas nas informações sobre si. Além disso, embora tragam um “certo teor de ausência”, seus escritos aproximam escritor e leitor em uma espécie de “presença imediata e quase física” (FOUCAULT, 1992, p. 149-150). Nessa presença, elas “produzem memórias” que se abrem para críticas, que desencadeiam em novas cartas (CARDOSO, 2000). Por isso, conforme Luciano Alabarse, em prefácio da antologia de cartas de Caio Fernando Abreu, a publicação das cartas de Caio parece tão oportuna, porque “generosamente, o autor nos ajuda a compreender e atravessar melhor esses tempos brasileiros, os sonhos e as ansiedades de quem não abdicou de reivindicar urgência de felicidade no e para o país” (ABREU, 2002a, p. 5) enquanto vivos e lúcidos. Ao produzir memórias, Caio nos ajuda a entender um pouco de nós mesmos, da nossa formação histórica, autêntica e brasileira.

¹¹ É importante esclarecer a diferença entre adolescência e puberdade. A primeira aponta para aspectos psicossociais, não tem idade fixa ou tempo determinado e, segundo Knobel (1981), está caracterizada fundamentalmente por ser um período de transição entre a puberdade [voltada para as questões fisiológicas] e o estado adulto do desenvolvimento (KNOBEL, 1981, p. 22). Ou ainda, a adolescência seria um efeito da puberdade. Ambas atingem o estado físico e emocional dos indivíduos.

¹² Em entrevista para Sérgio Tross para o suplemento literário de Minas Gerais em agosto de 1970, Caio revelou que, aos 16 anos, já morando em Porto Alegre e estudando em um internato, sentiu o mundo começar a doer, “dor conscientizada pela solidão insuportável” (ABREU, 1970, p. 3). A entrevista consta no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47401.

28), resquício da infância, fossem responsáveis pela solidão que o autor dizia viver; ou, talvez, tudo não passasse, conforme menciona Callegari (2008), de uma faceta de Caio que pendia para a teatralidade e o exagero, presentes em uma personalidade de notórios altos e baixos.

Nesse sentido, a carta nos remete a duas perspectivas. A primeira delas seria a materialização de uma característica notória da adolescência apresentada por Aberastury (1981), a ambivalência entre o impulso ao desprendimento da família, uma vez que a sugestão de estudar no ITA partiu de Caio: “maldita a hora em que eu quis vir pra cá!” (ABREU, 2002a, p. 351), e a tendência a continuar ligado a essa família, resultado da descoberta reveladora do luto pela infância: “Agora é que descobri o quanto gosto disso aí. Gosto muito da senhora. Ajude-me” (p. 352). A segunda representaria uma crise depressiva, como disse Caio ao pai, Zael, quando ele fora lhe buscar em Porto Alegre, após receber a carta¹³. Ao apontarmos essas possibilidades, é importante lembrar que, atravessado pelo processo transitório infância-adolescência-vida-adulta, Caio está sobre uma dualidade que vai da dependência à independência extremas, e que, conforme Knobel (1981), é comum em adolescentes, e só a maturidade é capaz de resolver. Mais do que isso, as marcas desse período¹⁴ seriam bastante presentes na sua escrita, já que é possível perceber que muitas experiências e características de seus personagens se aproximam bastante dos momentos vividos por ele.

Em “Pequeno monstro”, narrativa presente na antologia *Os dragões não conhecem o paraíso*, lançada em 1988, são explorados aspectos da adolescência, seus problemas e perdas, marcados por uma fase de mudanças – físicas, comportamentais e emocionais – e descobertas. É a ruptura na perspectiva de mundo do personagem diante de desejos que nem ele mesmo consegue compreender: “Meu pau ficava tão duro que chegava a doer, toda manhã, então eu apertava ele contra o lençol, parecia que tinha uma coisa dentro que ia explodir, mas não explodia [...]. Eu não sabia quase nada dessas coisas” (ABREU, 2005, p.116). A perda se dará, nessa concepção, como a “morte” da inocência vinculada à

¹³ De acordo com Callegari (2008), Caio não voltou com o pai a Santiago do Boqueirão e, após a passagem pelo internato do ITA e uma breve estadia no Hotel Uruguay, passou a morar na pensão de uma viúva que alugava o quarto para estudantes.

¹⁴ Um dos capítulos da tese de doutorado intitulada, *Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu*, “O biógrafo da emoção”, de Nelson Luiz Barbosa, analisa entre outros aspectos, a relação entre o conto “O destino desfolhou” e o período de infância/adolescência de Caio. Para Barbosa (2008), o autor se utiliza da autoficção para criar seus personagens. O conto havia sido encomendado pela amiga pedagoga e educadora Fanny Abramovich para uma coletânea sobre os ritos de passagem entre a infância e a juventude, e que mais tarde foi incluído na obra *Os dragões não conhecem o paraíso*.

infância. O adolescente, segundo Aberastury (1981), em seu *Adolescência normal*, realiza três lutos fundamentais

a) o luto pelo corpo infantil perdido, base biológica da adolescência, que se impõe ao indivíduo que não poucas vezes tem que sentir suas mudanças como algo externo, frente ao qual se encontra como espectador impotente do que ocorre no seu próprio organismo; b) o luto pelo papel e a identidade infantis, que o obriga a uma renúncia da dependência e a uma aceitação de responsabilidades que muitas vezes desconhece; c) o luto pelos pais da infância, os quais persistentemente tenta reter na sua personalidade, procurando o refúgio e a proteção que eles significam, situação que se complica pela própria atitude dos pais, que também têm que aceitar o seu envelhecimento e o fato de que seus filhos já não são crianças, mas adultos, ou estão em vias de sê-lo. (ABERASTURY, 1981, p. 5-6)

O enredo do conto aponta para alguns dos lutos vividos pelo narrador-protagonista ocasionados por suas perdas, ao lembrar de um momento da adolescência em que passou um final de semana de verão com a família e o primo Alex, em uma casa de praia, alugada pelos pais, no litoral do Rio Grande do Sul. O conto se inicia a partir de uma discussão que o narrador tem com seus pais, ao saber que Alex – que havia sido aprovado no vestibular – a pedido de sua mãe, iria passar aquele final de semana com eles. A cena inicial, montada e estruturada em torno da mesa da cozinha, apresenta personagens não-nomeados, muito característicos da obra de Caio, que, na maioria das vezes, representam sujeitos em crise, vivendo um questionamento constante, como é possível observar no narrador de “Pequeno monstro”.

Zilberman (1992) aponta que os personagens de Caio Fernando Abreu são “pessoas que estão esvaziadas de sua identidade, não havendo como nomeá-las. O esvaziamento decorre do modo de convivência imposto pela sociedade: tão competitivo, que corrói a personalidade dos indivíduos” (ZILBERMAN, 1992, p. 140). Entendo ser mais do que isso, o nome, por estar ligado à estabilidade da identidade, uma referência para nos dirigirmos aos indivíduos de um determinado grupo ou comunidade, quando não utilizado, permite que um número maior de sujeitos – leitores – identifiquem-se com o personagem, pois ele passa a representar num sentido mais amplo determinado grupo, por exemplo, o dos adolescentes, “pequenos monstros”, que se veem na narrativa. Assim, a escolha de um nome também está relacionada à memória que cada um carrega sobre ele, e não o utilizar possibilita ao leitor ampliar essa memória. Por outro lado, ao nomear um personagem como o primo Alex, o narrador aproxima-se da imagem do que viria a ser o seu “eu idealizado”, sugerindo a estabilidade de sua própria identidade, ou seja, Alex torna-se a principal referência para o narrador, do tipo de sujeito que busca ser. Não é qualquer indivíduo que aponta o caminho a

ser seguido, mas a figura de Alex – o nome representando sua individualidade – que o narrador passa a incorporar o que identifica enquanto sujeito em construção.

Em “Pequeno monstro”, a experiência do narrador se aproxima à de adolescentes – pode-se de deduzir, no conto, através do pensamento do Pai, serem de um sujeito com menos de 18 anos, uma vez que, no Brasil, o alistamento obrigatório ocorre nesta idade, e o personagem ainda não passou por esse processo “te botar no quartel pra aprender” (ABREU, 2005, p. 111), e “O Pai foi dormir azedo, falando que no quartel eu ia ver” (p. 114). De acordo com Aberastury (1981), esse é um “período de contradições, confuso, ambivalente, doloroso, caracterizado por fricções com o meio familiar e social” (ABERASTURY; KNOBEL, 1981, p. 8). O narrador convive com essas fricções e sente que lhe foram impostas pelos pais, amigos e familiares, conforme pode ser percebido no trecho, “uns dois anos atrás, desde que eu tinha começado a ficar meio monstro e os parentes se cutucavam quando eu passava, davam risadinhas, falavam coisas baixinho, olhando disfarçado pra mim. Eu tinha horror deles” (ABREU, 2005, p. 112). Conforme Aberastury (1981),

O adolescente se apresenta como vários personagens, às vezes ante os próprios pais, mas com maior frequência ante diferentes pessoas do mundo externo, que poderiam nos dar dele versões totalmente contraditórias sobre o seu amadurecimento, a sua bondade, a sua capacidade, a sua afetividade, o seu comportamento e, inclusive, num mesmo dia, sobre o seu aspecto físico. (ABERASTURY, 1981, p. 9)

Essa disposição de perfis, embora ocasione um certo desconforto no adolescente, está antecipando uma flutuação em sua personalidade. No conto, o narrador-personagem tem dificuldade de se reconhecer no próprio corpo, de aceitar as mudanças fisiológicas, o que acaba resultando nas atitudes negativas diante da revelação dos pais de que o primo Alex viria: “Não por causa dele, que eu mal lembrava a cara direito, podia até ser qualquer outro primo, tio, avô. Mais por minha causa mesmo, que tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco” (ABREU, 2005, p. 111). Para Rosenthal e Knobel (1981),

Em virtude das modificações biológicas características da adolescência, o indivíduo, nesta etapa do desenvolvimento, vê-se obrigado a assistir passivamente a toda uma série de modificações que se realizam na sua própria estrutura, criando um sentimento de impotência frente a esta realidade concreta, que o leva a deslocar a sua rebeldia em direção à esfera do pensamento. (ROSENTHAL; KNOBEL, 1981, p. 84)

É através do pensamento que o narrador desconta todo o seu ódio no primo, antes mesmo de ele chegar: “Fiquei olhando com força pro colchão sem lençol na cama ao lado onde ele ia dormir, até encher o colchão com todo o meu ódio pra ele se sentir mal e ir embora no mesmo dia” (ABREU, 2005, p. 112), e também nos pais, por permitirem a vinda do primo para passar o final de semana: “de repente tinha anoitecido total, e eu tinha que voltar pra merda daquela casa com aquele Pai e aquela Mãe” (p. 113). Como não aceita as mudanças, corporifica suas frustrações na linguagem, fazendo delas o seu *modus operandi*: “era mais um exercício de ruindade minha pensar naquelas coisas, precisava treinar todo dia pra não perder o jeito de ser pequeno monstro” (p. 117).

Alex não representa apenas uma proximidade cada vez maior com o desconhecido passo adiante que é necessário ao narrador, mas também o afasta de seu refúgio interno, a infância, para onde ainda se volta e com quem pretende se manter conectado. De acordo com Becker (1973), em *A negação da morte*, o indivíduo – criança –, quando bem alimentado e amado, desenvolve um sentido de onipotência mágica, de indestrutibilidade, fazendo com que a criança, de acordo com ela, “possa imaginar-se, lá no fundo, eterna” (BECKER, 1973, p. 35). Esse sentimento de algo infundável é o que lhe dá a ilusão de permanência, de querer ser diferente dos demais. No conto é dessa forma que, inicialmente, o narrador se porta: “Eu nunca ia ser igual a eles – pequeno monstro, seria sempre diferente de todos” (ABREU, 2005, p. 112).

Caio Fernando Abreu passou por fases semelhantes. Durante a adolescência, em Santiago do Boqueirão, viveu experiências¹⁵ que podem ter sido utilizadas na composição desta e de outras narrativas. Em carta escrita aos pais, em 21 de agosto de 1969, relembra o fato: “eu era tímido e agressivo, porque me achava horroroso com aquele bigodinho precoce” (ABREU, 2002a, p. 376). Além disso, Caio enfrentava problemas com a voz. Conforme Callegari (2008), a voz do autor era

esganiçada, odiosa e infantil. Com vinte anos de idade, a voz de Caio era um tormento para ele; em consequência, ele tinha vergonha de falar com as pessoas. Consultara um médico, que dissera que suas cordas vocais estavam viciadas no falar infantil. O tratamento, caríssimo, Caio não tinha condições de bancar. A voz

¹⁵ Em entrevista para Jerônimo Teixeira para o Segundo Caderno do Jornal *Zero Hora*, em maio de 1995, Caio revela uma parte de sua conflituosa adolescência: “Acho que eu era um adolescente conflituado com o conservadorismo. Fiz minha primeira comunhão, meu pai era militar, minha mãe era professora, meu avô tinha sido prefeito em Santiago. Eu tinha o hábito de beijar a mão do meu avô. Então, era um conservadorismo que suspeitava que havia um outro lado das coisas, mas muito conflituado, muito ocupado. Como todo mundo nos anos 50” (ABREU, 1995, p. 4). (A entrevista consta no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47269).

só fazia piorar a timidez do escritor, e aumentar seu isolamento e sua aversão às sociabilidades. (CALLEGARI, 2008, p. 40)

Essas modificações corporais, mencionadas na carta e vividas por Caio, e pelo personagem de “Pequeno monstro” no conto, são aquelas a que grande parte dos adolescentes é submetida, e que, somadas à necessidade de socialização com o mundo externo, à convivência, os leva a “reter muitas de suas conquistas infantis” (ABERASTURY *et al.*, 1981, p. 64). Nesse sentido, é possível observar que o narrador mantém algumas atitudes individualistas típicas da fase que se recusa a abnegar, pois, ao mesmo tempo em que vive a perda do seu corpo infantil, ainda possui a mente na infância. Desse modo, possui atitudes que podem ser interpretadas como sendo egoístas, uma vez que não quer socializar.

No conto, essa “não-socialização” traz, embora a casa seja alugada, um apego muito pessoal, quase de pertencimento ao quarto, ocasionado pelo fato de ter que compartilhá-lo com o primo: “ia ter que dividir **meu** quarto com o tal de primo Alex” (ABREU, 2005, p. 111, grifo meu). Ademais, há o modo infantilizado que o narrador utiliza para demonstrar que não concorda com a imposição dos pais: “Empurrei a compota de pêssego argentino, a calda virou na toalha, armei a tromba. Esse era meu jeito de dizer: não careço nem ver a cara dele para ter certeza que é um coió” (ABREU, 2005, p.112). No conto, são esses movimentos que fazem surgir o luto, pois o personagem se vê perdendo seu espaço e suas “conquistas infantis”.

Este luto também está ligado à negação da perda do corpo da infância. Conforme Rosenthal e Knobel (1981), vive-se neste momento – a adolescência – a perda do corpo infantil, mas com uma mente ainda na infância, “essa contradição produz um verdadeiro fenômeno de despersonalização que domina o pensamento do adolescente no começo desta etapa, que se relaciona com a própria evolução do pensamento” (ROSENTHAL; KNOBEL, 1981, p. 86), que pode ser percebida no momento em que o narrador vai até a praia caminhar no final da tarde, hábito rotineiro, e observa a lua cheia. Inicialmente, o pensamento remete à figura de São Jorge e do Dragão, elementos fantasiosos, quase folclóricos, com origem na religiosidade cristã, mas é subitamente descartado, quando ele entende ser aquele tipo de pensamento “coisa de criança”, de modo que a rejeição tende a transformá-lo, o pensamento, em algo concreto com base científica e mais próxima da realidade do homem adulto: “começou a sair do mar uma lua cheia bem redonda, e eu

primeiro fiquei tentando ver nela são Jorge e o dragão, depois lembrei que era besteira, **coisa de criança**, e pensei crateras, desertos” (ABREU, 2005, p. 113, grifo meu).

O comportamento dos pais em relação ao narrador também é importante de ser observado, uma vez que exerce sobre sua conduta movimentos distintos que contribuem para a despersonalização do narrador (a flutuação, a que nos referimos acima, em sua personalidade). Primeiramente, observemos que as palavras “Pai” e “Mãe” são utilizadas em maiúsculo. Isso está relacionado ao fato de que, embora haja inúmeros conflitos familiares, a estratégia visa a mantê-los em categorias equidistantes, dispondo aos pais um certo grau de autoridade, de modo a hierarquizar a relação. A Mãe representa o vínculo com a infância, pois ameniza os confrontos e as explosões de raiva do narrador diante das situações familiares, minimizando as responsabilidades dele: “a Mãe falou baixo, mas eu escutei, é a idade não liga, não implica com o guri” (ABREU, 2005, p. 113) e “a Mãe falou, deixa o guri” (p. 117).

Por outro lado, o pai é a ligação do narrador com as consequências dos seus atos, promete o tempo todo mandá-lo para o quartel e implica com os horários em que o filho acorda. Insinua que deve ter mais responsabilidade, de modo que o aproxima a realidade dos adultos: “Pai que te olha como se tu fosse a criatura mais nojenta do mundo e só pensa em te botar no quartel” (p. 111), e “Disse que não estava me sentindo muito bem, e o Pai falou também pudera, o lorde, dormindo feito um condenado” (p. 117). É também por incentivo do pai que o narrador convida Alex para beber um chope no centro: “Tu não quer convidar o Alex pra dar uma volta na praça e tomar um chope no centro?” (p. 122).

Essa dualidade infância-vida-adulta é, também, percebida no contraste entre as figuras do personagem Tarzan do livro *Tarzan, o Invencível*, que estava na cabeceira da cômoda do quarto do narrador, e a do primo, Alex. Enquanto o personagem do livro representa a idealização do corpo adulto, forte, viril, presente no imaginário da criança, a figura do primo é a materialização desse imaginário, que é tornado real. No artigo “Corpo abjeto e a identidade desviante em “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu”, Coimbra (2018), a respeito de alguns aspectos sobre a corporeidade, aponta que o Tarzan “representa um modelo de masculinidade e o narrador projeta esse modelo no primo Alex” (COIMBRA, 2018, p. 79). Entendo que é mais do que isso, pois, para além da erotização presente na cena e apontada por Coimbra, está o choque entre esses dois momentos na vida do sujeito; a figura do Tarzan, personagem escrito para um público infanto-juvenil, dialoga com elementos da fantasia, do heroísmo, da coragem, representando a infância, quando os

limites quase sempre se estabelecem no plano do imaginário; a figura de Alex, por outro lado, é a materialização concreta de quem deseja e deseja ser a descoberta da vida adulta, do corpo, do sexo, do prazer.

Para Becker (1973), “o caráter da criança, seu estilo de vida, é a sua maneira de usar o poder dos outros, o apoio das coisas e das ideias de sua cultura, de banir de sua consciência a realidade de sua impotência” (BECKER, 1973, p. 64). No conto, o narrador é seduzido pela figura de Alex, mas não compreende o que deve fazer ou como agir para alcançá-la, ou seja, passa a se espelhar nele, tenta copiá-lo, presta atenção até mesmo em sua respiração e projeta na figura do primo o que seria a resposta para suas angústias: “comecei a ouvir a respiração dele e fui prestando atenção na minha própria respiração, até conseguir que ela ficasse igual à dele. [...] Fiquei olhando pra ele, respirando devagar, no mesmo ritmo” (ABREU, 2005, p. 115).

Há também por parte do narrador um certo endeusamento do primo. Quando vai com ele ao bar, observa-o atentamente e começa a imaginar a influência do primo, não só em sua vida, mas na de todos que compartilham aquele momento com eles,

Ficava ali sentado do meu lado como se fosse um cara comum. [...] Achei que todo mundo que passava e nas outras mesas ficava olhando para ele e pensando mas quem será esse moço. De repente me deu assim como uma vaidade daquelas pessoas todas estarem me vendo ali, ao lado dele, e ai aconteceu uma coisa estranha. Por um segundo, parei de me sentir monstro (p. 123)

Ao lado do primo, a sensação de “monstruosidade” que carrega passa a diminuir cada vez mais. Assim, Alex é o limiar do luto que conduzirá o narrador à aceitação de sua condição como sujeito, de sua identidade.

Até o momento, falamos sobre o luto em torno do corpo infantil. Apontamos para os aspectos no conto que fazem com que o adolescente desenvolva esse sentimento de perda, mesmo antes da aquisição da personalidade adulta. Ainda que a “morte” da inocência ligada à infância não tenha ocorrido, todos os indícios apontam para ela, desde a incompreensão acerca do sentimento que o narrador nutre pelo primo ao modo como verbaliza a frustração da mudança. Quando, no conto, ocorre essa ruptura que deixa para trás vestígios da infância e incide o sujeito a adentrar à vida adulta?¹⁶ Que efeitos essa ruptura causa no narrador? É possível determinar um momento exato para essas mudanças?

¹⁶ É complicado precisar um período exato que compreenda a adolescência, que não envolva a questão da puberdade ou a ideia de transição. Para Furlong e Cartmel (2007, p. 55), “youth is therefore a period of social semi-dependency, framed by legislation and cultural norms, which forms a bridge between the total

Durante o desenvolvimento do adolescente e o contato com o outro, é necessário que haja uma equidade entre o mundo interno e o externo, buscando o equilíbrio e a continuidade para que a noção de pertencimento exista. O primo Alex é parte do mundo concreto e, personificado, alude a um horizonte de possibilidade ao narrador: alguém, diferente dos pais, que passou por esses mesmos dilemas, como ele próprio revela durante a conversa no bar: “Falei pra ela que é a idade. Que passa. **Que eu mesmo era assim** que nem tu, meio arrisco. Mas passa, tu vai ver que passa” (ABREU, 2005, p. 123, grifo meu). Assim, Alex possibilita que o narrador possa (re)organizar as partes, que para ele ainda não fazem sentido, tais como as questões relacionadas ao sexo e ao corpo, uma vez que se vê diante de alguém que já superou os mesmos “problemas”. É importante destacar que não há uma tentativa de definir quando a adolescência – de Caio, do narrador, ou de um indivíduo – tem início, de modo que sejam elaborados critérios que definam o que um adolescente é ou não é, costuma fazer ou não, mas demonstrar os desprendimentos relacionados à infância do narrador e ocorridos, de certo modo, também na vida do autor, e suas consequências.

No conto, o narrador começa a conhecer os desejos e a lidar melhor com eles, após a chegada de Alex. Desde o início, percebe-se que, embora não houvesse a possibilidade de esconder a estranheza que sentia ao ver seu corpo se modificando – nos pelos, nos braços –, ainda era possível negar ou fugir de certos anseios e medos internos que acompanhavam as mudanças biológicas: “porque não tinha medo de nada. Ou tinha: medo de uma coisa sem cara nem nome, porque não vinha de fora, mas de dentro de mim” (p. 120). A chegada do primo representava uma possível ruptura e, portanto, inicialmente, sua presença era tão indesejável: “Eu só sabia que por nada desse mundo queria ficar perto do primo Alex” (p. 120). A ausência de um diálogo mais profundo com os pais acerca de temas que envolvessem mudanças corpóreas e sexualidade trazia algum conforto ao narrador, mostrando-se como uma forma de defesa para sua inibição e, também, o mantinham ligado

dependence of childhood and the independence of adulthood. [...]. A youth is no longer a child, but is not quite a mature adult living an independent life. As a stage in the life cycle which lacks clearly defined boundaries, the period we refer to as youth is historically and socially variable. Just as childhood became recognized as a distinct part of the life course during a specific period of industrial development (Aries 1962), the terms ‘youth’ and ‘adolescence’ are social constructs which emerged at a particular stage of socio-economic development”. Trad.:/ “juventude é um período de semidependência, enquadrada por legislação e normas culturais, que fazem a ponte entre a dependência total da infância e a independência da vida adulta. [...]. Um jovem não é mais uma criança, mas não é também um adulto maduro vivendo uma vida independente. Como uma etapa do ciclo de vida que carece de limites claramente definidos, o período que nos referimos à adolescência é histórica e socialmente variável. Assim como a infância passou a ser reconhecida como uma parte distinta do curso de vida durante um período específico de desenvolvimento industrial (ÁRIES 1962), os termos “juventude” e ‘adolescência’ são construções sociais que surgiram em um estágio particular do desenvolvimento socioeconômico”.

a um corpo e a uma mente que cada vez menos faziam parte de seu imaginário. Do mesmo modo, embora Caio Fernando Abreu discutisse sobre vários assuntos com os pais, alguns pontos eram considerados um tabu até mesmo para ele. Em carta enviada à amiga Hilda Hilst, de 13 de abril de 1969, então com 21 anos, Caio F. escreve sobre as impressões que tem dos pais:

Avançadíssimos (dentro dos limites, é claro), minha mãe de pantalonas e correntes douradas no pescoço, achando geniais os meus cabelos, a minha barba, os meus colares, discutindo coisas como comunicação de massas, desajustamento da juventude, alienação, etc. Pai, tu sabes como é: a gente nunca consegue perceber exatamente o que eles estão pensando. Mas **desde que não perturbem com críticas, a gente vai levando.** (ABREU, 2002a, p. 359, grifo meu)

Nem mesmo o fato de o autor considerá-los “avançadíssimos” permitia a ele abertura em relação a assuntos como a homossexualidade, por exemplo. Em carta de 13 de junho do mesmo ano, Caio informa à amiga Hilda sobre a publicação de outro texto que, provavelmente, seria lido pelos pais, e revela os medos de um autor, ainda adolescente: “Este domingo sai outro, a carta suicida, estou com medo. É que aquela estória toda é meio sobre o homossexual, e eu não sei que explicações vou dar ao pai e à mãe” (p. 373). Caio, assim como o narrador do conto, busca discutir determinados assuntos, distantes das figuras familiares, enfrentando uma quase-liberdade. Isso também tende a desencadear uma espécie de luto, uma vez que, temendo a rejeição dos pais, além de não assumir a sua homossexualidade, o adolescente, antes mesmo de iniciar um debate, já o considera perdido.

Em “Pequeno monstro”, o narrador, por não conseguir compreender as mudanças que ocorrem, nem ser capaz de verbalizar a masturbação, pois “não tem” com quem conversar sobre isso, sente-se frustrado. Isso fica evidenciado quando ele, ao sair para uma caminhada na praia, contrariando a vontade dos pais e, para se manter distante do primo, dá lugar, novamente, a um desejo que ainda não consegue compreender:

comecei a esfregar meu pau completamente duro na areia molhada molinha. Ficava cada vez mais duro, parecia que tinha uma coisa que queria sair de dentro dele, um fio prateado brilhante. Mas não saía nada [...] não sabia mais o que fazer da vida, daquele medo ou coisa que queria porque queria sair de dentro de mim sem encontrar o jeito. (ABREU, 2005, p. 121)

Só mais tarde, ao lado do primo, no bar, como demonstrado anteriormente, é que o narrador, não de forma espontânea ou natural, irá construir o contexto de pertencimento, dando espaço para novas conquistas muito mais próximas às do mundo adulto. É lá que o

narrador consome bebida alcoólica: “ele perguntou se eu também queria, eu disse que sim, apesar de estar meio borracho” (p. 123); projeta sua independência: “ia ser que nem filme, andar de bonde sozinho do centro até o tal de Partenon, onde ele falou que morava” (p. 124); e delinea o modo de se portar: “Ele tinha um jeito de quem sabe se sentar num bar, aquele jeito que eu ia ter um dia” (p. 123), passando a considerar a possibilidade de desprender-se do seu universo mais próximo da realidade infantil, com quem estabelecia uma relação, até então cômoda. Conforme Aberastury (1981), a aceitação da identidade é determinada por um condicionamento entre o indivíduo e o meio que é preciso ser reconhecido por ele.

Ao retornarem para casa, já acomodados no quarto, Alex confessa, quando o narrador diz que o observava dormir, durante a tarde, estar se masturbando ao mesmo tempo em que o questiona se quer aprender:

Me deu um vermelhão. Desviei os olhos para o livro de *Tarzan, o Invencível*, na cabeceira. Em cima duma árvore, Tarzan apontava uma flecha para um bwana falando com dois negros pigmeus na frente de uma barraca. E se ele disparar a flecha? Pensei.

– Tu já esporou? – ele perguntou.

– Não – eu disse. Nunca, nem sei como é que se faz.

– Quer que eu te ensine? Estava rindo outra vez. Aquela cabeça de leão de ouro, dentes muito brancos.

– Quero – eu disse. (ABREU, 2005, p. 125)

Ao fazer isso, Alex desperta no narrador um último lapso que o liga a um elemento da sua infância, o personagem Tarzan, pois, quando desvia os olhos do primo, numa tentativa de escapar da realidade, o narrador se vê diante desses dois espaços, o da idealização do corpo, na figura do personagem dos quadrinhos, presente em grande parte de sua infância, e o da projeção desse corpo na figura do primo. O convite marca o momento decisivo na ruptura entre as duas realidades, permitindo o processo de assimilação de sua “nova identidade”. Simbolicamente, o resultado da masturbação explode em uma mescla de elementos que trazem desde o imaginário infantil, religioso, para enfim chegar ao universo dos adultos:

Aquela coisa crescia dentro de mim feito louca de atar, como se o meu corpo fosse arrebentar e de dentro dele saíssem balões, bandeirinhas coloridas de Santo Antônio, penduricalhos dourados de árvore de Natal, confete e serpentina de Carnaval, sei lá que mais. (p. 126)

Por fim, o narrador, que até então se refugiava em si mesmo e no mundo interno que ele havia construído, uma forma de proteção para o que ele acreditava ser algo ameaçador a sua “monstruosidade”, passa a incorporá-lo dando forma aos seus sentimentos e desejos. Assim, a identidade de “pequeno monstro” passa a não mais ser parte de si, sendo substituída pela figura do primo Alex, como elemento que não apenas compõe a transição do narrador para uma nova identidade, mas que permanecerá na “palma da mão” (memória, lembrança) – uma possível referência a novos prazeres a serem descobertos:

ele tinha me ensinado a tirar de dentro de mim

[...]

Sozinho na sala, em silêncio, eu não era mais monstro. Fiquei olhando minha mão magra morena, quase sem pelos. Eu sabia que o primo Alex tinha ficado para sempre comigo. Guardado bem aqui, na palma da minha mão. (p. 127)

Quando se pensa no processo de ruptura que ocorre com o autor Caio Fernando Abreu, percebe-se que há também elementos corpóreos a serem revelados. Caio detestava a própria voz, motivo que o fazia ter vergonha de falar com as pessoas. Conforme visto anteriormente e apontado por Callegari (2008), embora tivesse consultado um médico, não podia pagar pelo tratamento, o que fazia piorar a timidez e aumentar seu isolamento, dando-lhe um ar de superioridade e arrogância. Assim como o narrador do conto, é na presença de alguém distante do convívio familiar que essa mudança acontece. Em carta para os pais, de outubro de 1969, comemora:

Queridos pai e mãe, esta é uma carta só de boas notícias, portanto preparem-se. Em primeiro lugar A MINHA VOZ MELHOROUU! Foi uma mudança completa: estou com uma voz muito bonita, grave, forte, perfeitamente normal. Tudo começou quando Hilda e Dante me deram de presente um GRAVADOR (eles são mesmo maravilhosos). Gravei a minha voz vários dias, várias vezes, pensava em fazer exercícios, melhorar aos poucos. Até que ontem à noite, de repente, a voz MUDOU. Fiquei assustadíssimo, achei que fosse uma melhora repentina e que logo ia voltar a ser como antes. Aí fiquei umas duas horas falando no gravador, e a voz continuava ÓTIMA. Hoje de manhã mostrei à Hilda, ela ficou felicíssima, Dante também – foi uma verdadeira festa. É impressionante a mudança, vocês vão ficar tão bobos quanto eu quando ouvirem. Me sinto felicíssimo, isso resolve praticamente todos os meus problemas, posso fazer o que quiser, falar com quem quiser, ninguém vai rir nem achar esquisito. (ABREU, 2002a, p. 383)

Para Caio, a voz “bonita, grave e forte” é o que irá resolver os problemas, deixando para trás um período de lutos e de perdas que até então integravam o seu cotidiano, por não lhe permitirem expressar sua opinião. Assim, é importante destacar que, embora existam diferenças bastante significativas em relação ao personagem do conto e o autor Caio (o narrador ainda vive com os pais, enquanto Caio já trabalha e mora fora, embora em

determinados momentos ainda dependa financeiramente deles para certos apuros), o processo de luto ocorre antes e não após a ruptura. Finalmente, conforme Aberastury e Knobel (1981), ao conquistar sua identidade e sua independência, o adolescente integra-se no mundo adulto, agindo com uma ideologia coerente com seus atos. A partir da ruptura, que desperta novas possibilidades, é que ambos passarão a conviver com os vários desafios e conflitos que surgirão. Com eles, novos lutos (a não realização de projetos, a perda do emprego, os amores não correspondidos ou terminados) passarão a fazer parte de outra dimensão emocional, que está presente no caminho para a vida adulta, e será explorada nesta tese.

2.2. Exílio, luto e o espaço perdido: Caio, a Europa e o relato das experiências na escrita de “London, London, Ajax, Brush and Rubbish” e “Lixo e Purpurina”

Ao decidir ir para a Europa pela primeira, em 1973, Caio Fernando Abreu já havia passado por outras experiências de distanciamento em relação à família e amigos. Inicialmente, como vimos anteriormente, ele sai da casa dos pais para estudar em um internato em Porto Alegre, durante a adolescência e, mais tarde, novamente, de Porto Alegre para trabalhar, como repórter, na recém-criada Revista Veja, em São Paulo, onde ficaria menos de um ano¹⁷. Essas mudanças, de casas, cidades e trabalhos, serão uma constante na vida do autor. Isso influenciaria, muitas vezes, (1) em seu humor, fazendo com que Caio tivesse que se adaptar aos novos ambientes e à convivência com os colegas com quem dividiria os espaços; (2) na sua escrita, uma vez que a ficção produzida por ele resulta, em grande parte, de suas experiências. Do mesmo modo, produziria uma vasta troca epistolar entre o autor e os amigos que faria em diferentes lugares, ao longo dos anos.

Naquele momento, perto de completar 25 anos, vivendo novamente com os pais em Porto Alegre, sobre o contexto de um regime ditatorial, o autor se vê, gradativamente, confrontado pelo autoritarismo que lhe cerceava a liberdade de ser e de criar. É importante lembrar que a literatura produzida por Caio nasceu sob o manto da censura¹⁸. Desde a publicação de seu primeiro livro, *O inventário do irremediável*, cuja elaboração se daria

¹⁷ Caio também iria passar uma temporada em Campinas na casa da amiga Hilda Hilst para se esconder de oficiais do DOPS que o procuraram na redação da Veja; além de ser hospedado na casa de Maria Helena, mãe do escritor Lúcio Cardoso, no Rio de Janeiro.

¹⁸ O governo dos militares carregava consigo uma proposta de silêncio e utilizou a censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso. A ideia era aparentemente simples: combinava manejar o controle sobre a produção e a circulação de bens culturais no país com repressão política (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 274).

ainda durante a adolescência¹⁹, o autor se veria confrontado com um ambiente considerado pouco propício à escrita, uma vez que havia a censura prévia para livros, jornais e todo tipo de publicação. O autor não foi poupado disso, como é possível perceber em carta à amiga Hilda Hilst, de março de 1970, em que comenta a submissão do material aos censores: “quanto ao livro, não soube nada. Creio que vou ter mesmo que pagar a edição – mas me revolta a ideia de ter que submeter os originais à censura” (ABREU, 2002a, p. 399). Caio possuía uma admiração muito grande pela escritora, cujos textos inovadores e fortemente críticos o direcionavam à reflexão sobre uma sociedade mais livre. Em longa carta a ela, em abril de 1969, um ano após o AI-5²⁰, o autor diz, elogiando a escrita libertadora de Hilda: “você escreveu um negócio [...]. Sem barreiras morais, políticas, religiosas” (p. 366), e, ao mesmo tempo, afirma só reconhecer, na própria escrita, “uma tentativa de libertação *O ovo*” (p. 367).

A consciência crítica e, conseqüentemente, política de Caio já era possível de ser percebida não apenas nas cartas, mas também em outros contos de *O inventário*, como “O mar mais longe que vejo” (conto que será analisado nesta tese), e voltaria a aparecer em *O ovo apunhalado*, anos depois. Tudo isso resultou de transformações, num curto espaço de tempo na vida do autor, que iriam privá-lo da realização de alguns projetos no início de sua carreira como jornalista, como a perda do emprego motivada pela publicação do AI-5; além da necessidade de ter que se esconder do DOPS, após participar de uma passeata considerada subversiva. Isso faz Caio se sentir culpado por ter abandonado outros projetos, como o curso de Letras, e tentar a vida em São Paulo. Conforme ele declara: “uma culpa enorme pesava na consciência: ter deixado incompleto o curso de Letras. [...] Por tudo isso, achei que seria melhor voltar para o Rio Grande do Sul, terminar a faculdade” (p. 356), para então ter que voltar a morar com os pais.

Essas experiências de perda e abandono, de impossibilidade de realização de planos, levam Caio à conclusão amarga de que, no Brasil, pelo menos durante aquele período, não havia lugar para pessoas como ele, Hilda e outros que ousassem confrontar o sistema imposto. Assim, vê na viagem para a Europa uma alternativa para fugir de tudo aquilo que o impede de viver plenamente sua liberdade ou de escrever seus textos, e decide pelo

¹⁹ Vinte e cinco anos depois da primeira publicação de *O inventário do irremediável*, Caio fala sobre o processo de escrita na reedição da obra: “Estes contos foram escritos entre 1966, entre Santiago do Boqueirão, onde eu costumava passar as férias na casa de meus pais; Porto Alegre da época da faculdade São Paulo dos primeiros loucos tempos de 1968, AI-5 e ebulição cultural, e finalmente a Casa do Sol, de Hilda Hilst, em Campinas. Foi na casa de Hilda que dei forma final aos textos” (ABREU, 1995, p. 3).

²⁰ O AI-5 foi “uma ferramenta de intimidação pelo medo, [que] não tinha prazo de vigência e seria empregado pela ditadura contra a oposição e a discordância” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 269).

autoexílio. Em carta à Hilda, em março de 1973, comunica a decisão: “resolvi embarcar para a Europa em seguida, fim de abril ou começo de maio” (p. 436), e justifica falando sobre o aumento da violência, fruto de um Estado cada vez mais autoritário: “as agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas. [...] A gente vai ficando acuado, medroso, paranoico: eu não quero ficar assim, eu não vou ficar assim. Por isso mesmo estou indo embora” (p. 437).

Não muito diferente do que Edward Said (2003) define como exílio, “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 33), o autoexílio, do mesmo modo, converte-se em uma espécie de fratura, mas cujo resultado não se dá a partir da prática do banimento, mas de um deslocamento voluntário do indivíduo, que se sente ameaçado ou vítima de perseguição. Em seu livro *Reflexões sobre o exílio*, o autor fala sobre o estigma do “estrangeiro” a que o exilado é submetido e faz distinção entre termos como exilado, refugiado, emigrado e expatriado, sendo esse último, também muito próximo ao que define a situação de Caio na Europa. O expatriado, experiência vivenciada por escritores como Hemingway e Fitzgerald, geralmente por motivos pessoais ou sociais, mora voluntariamente em outro país e, embora sofra com rígidas interdições, assim como o autoexilado, não está livre de sentir a mesma solidão e alienação do exilado. Em carta para Vera Auton, de Paris, em maio de 1973, Caio fala sobre a experiência fora do Brasil, em que é possível perceber que, para ele, estar na Europa se revela também como uma fratura entre o eu e o seu verdadeiro lar – o Brasil.

Em qualquer circunstância, eu acho, a experiência Europa é fundamental – desde que não se corte nenhum processo importante por aí. E pelas minhas cartas suecas você deve ter percebido que não é absolutamente uma coisa leve. A gente sangra e geme – mas sai mais vivo, “com a vida dividida pra lá e pra cá. (ABREU, 2002a, p. 454)

Ao escrever “Luto e melancolia”, em 1917, Freud aponta para a noção de luto como “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal, etc.” (FREUD, 2011, p. 28). Nesse sentido, é possível pensar os afetos, sua relação com a perda e os sentimentos causados pelo luto, como algo profundamente pungente e que, mesmo adormecido, permanece presente no indivíduo, dificultando o interesse pelo mundo externo como ele se revela, até o momento em que um novo desejo ou objeto passa preencher aquele que fora perdido. Assim ocorre em Caio. Não são poucas, nas cartas, as referências que o autor faz a sentimentos negativos, resultados de

sonhos frustrados e planos não realizados, além da constante readaptação a lugares, motivada muitas vezes pela falta de dinheiro. Desse modo, o novo desejo a preencher essas perdas aparece projetado no sonho de conhecer a Europa, como confessa à Hilda, em carta de janeiro de 1973: “Estou empenhado numa grande aventura, um grande sonho: planejei ir para a Europa, em julho ou agosto, e vou [...] sei apenas que enquanto eu não pisar na Europa não vou conseguir descansar” (ABREU, 2002a, p. 431). A viagem só foi possível, pois Caio ganhara, no ano anterior, o 1º prêmio do concurso de contos do Instituto Estadual do Livro, com o conto “Visita”.

É nesse mesmo ano que o autor inicia um tratamento psicológico, pois, além de ideias suicidas, Caio também vivia uma baixa-autoestima, que o impedia de escrever e sair de casa, isolando-se dos amigos e da família: “Precisei fazer análise para me situar um pouco, estava completamente desorientado, com ideias fixas em suicídio, achando que nunca mais conseguiria escrever, com medo das pessoas, sem falar o dia inteiro, completamente sozinho” (p. 430). Caio estava desacreditado e se aproximava de um quadro melancólico, cujo sentimento se voltava a um passado produtivo – a publicação dos primeiros livros e a recente finalização de *O ovo apunhalado*, que seria lançado em 1975. Conforme Freud (2011), embora luto e melancolia possuam os mesmos traços, essa apresenta uma perturbação no sentimento de autoestima, e um enorme empobrecimento do ego, “um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriações” (FREUD, 2011, p. 28). Enquanto no luto o mundo se torna pobre e vazio, na melancolia é o próprio ego, de modo que o indivíduo não é capaz de julgar que lhe aconteceu uma mudança, estendendo sua autocrítica ao passado que, acredita nunca ter sido melhor. Assim, vencer, naquele momento, foi fundamental para o autor. O estímulo, somado à terapia, o alçou para novos projetos, aproximando-o do que denominou como sendo parte de sua obra, do que estava tentando construir enquanto escritor de literatura brasileira: “agora, tenho certeza de estar numa das melhores fases da minha vida, no começo da vida adulta²¹, seguro, nítido” (ABREU, 2002a, p. 430).

²¹ É importante salientar que a fase da vida a qual Caio se refere na carta é parte de uma série de processos de transição presentes em todas as sociedades. Esses processos dependem de fatores culturais responsáveis por marcar as fronteiras e o alcance de cada uma delas, caracterizando o que pertence, por exemplo, à infância, à adolescência e à vida adulta. Pimenta (2007) aponta que “só se torna adulto o indivíduo que atravessou determinadas fases da vida, nas quais aprende as normas e valores de sua sociedade, passando a ser considerado um membro integrante ativo dela” (PIMENTA, 2007, p. 70). Assim, essa transição pode ou não

Quando planejou a viagem, Caio parecia mais consciente das dificuldades que iria encontrar, diferente do ainda adolescente, ao sair de casa pela primeira vez para estudar em Porto Alegre, oito anos antes:

Não tenho grandes ilusões, também não acredito muito que por lá seja o paraíso – mas sei que a barra é bem mais tranquila e, enfim, vamos ver. Acho que o mundo está aí pra ser visto e curtido, antes que acabe. Vou de consciência tranquila, sabendo que dentro de todo o bode fiz o que era possível fazer por aqui. E não sei quando volto. Nem se volto. (p. 437)

O amadurecimento é resultado do processo de transição para a vida adulta, que irá despertar, no autor, o que viria a ser a sua estrangeiridade, que o impedia de fixar-se em um único lugar. Conforme Cantarelli (2010), Caio foi um eterno estrangeiro que não encontrava paradeiro em nenhum lugar, uma vez que “não pertencia a nenhum lugar, tornando-se às vezes, um estrangeiro até para si mesmo, alguém que não compactua com a ordem vigente e que necessita de mais espaço, de mais compreensão” (CANTARELLI, 2010, p. 30). Assim, para autor, os lugares e as cidades, mesmo fora do Brasil, logo se tornavam um problema. Por não conseguir se situar por muito tempo nos espaços, seja dividindo-os com os amigos ou morando sozinho, vivia um estado muito semelhante ao luto e, muitas vezes, à melancolia cíclicos, pois a necessidade da mudança, a felicidade que ela trazia, quase sempre estava acompanhada pelo sentimento de perda – a família, os amigos, o ambiente urbano, o emprego, os amores –, tudo era deixado para trás. Assim, a melancolia e o luto desencadeados na perda/ausência de espaço fixo eram também resultados de sua estrangeiridade. Para Kristeva (1994), o estrangeiro que habita o indivíduo é a face oculta da sua identidade, o espaço que arruína a morada. Por reconhecê-lo, o indivíduo poupa-se de ter que detestá-lo em si mesmo, sintoma que torna o “nós” problemático. Ele começa na consciência da diferença de um indivíduo para o outro e termina no reconhecimento da estrangeiridade, que se rebela aos vínculos e às comunidades. O estrangeiro é tragado pela lembrança de uma felicidade ou de um desastre e se sente constantemente ameaçado pelos lugares que ocupa. No entanto, sua felicidade está em manter-se numa eterna fuga ou em uma perpétua transição. Para a autora,

ser marcada por rituais de passagem socialmente reconhecidos. Nem sempre a vida adulta virá acompanhada de independência financeira, amadurecimento ou constituição de um núcleo familiar. Para Caio, o começo da vida adulta estava muito mais ligado ao modo “seguro e nítido” de encarar a literatura como ferramenta de trabalho capaz de lhe garantir uma maior liberdade para expressar sua visão de mundo, embora o sistema político ditatorial não permitisse, do que a liberdade financeira.

o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe, mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além. [...] Adepto da solidão, incluindo a que se sente no meio das multidões, ele é fiel a uma sombra: um segredo mágico, um ideal paterno, uma ambição inacessível. (KRISTEVA, 1994, p. 13)

Somente a partir do momento em que o estrangeiro tem uma atitude ou uma paixão, é capaz de fixar, de forma provisória, raízes. Ademais, qualquer tipo de objetivo – profissional, intelectual, afetivo – que se estabelece nessa fuga desenfreada, que resulte em uma trégua, de modo que se constitua uma espécie de domicílio, já é a traição a sua condição de estranho. Por isso, os planos de Caio, mesmo aqueles bem-sucedidos, não resistem ao peso do tempo. Para o autor, é preciso que haja uma vida feita de provas, atos, escolhas, surpresas, rupturas, adaptações, sem a rotina de um jornalista, profissão que detestou a vida toda. Estar na Europa é a primeira experiência que o leva ao ápice a sua estrangeiridade que, mais tarde, desencadeará o luto pelo espaço perdido.

Ademais, depois de um tempo na Europa, Caio vivencia as consequências da experiência de um autoexilado, como os rompimentos afetivos, simbólico-culturais, linguísticos e territoriais. Até mesmo alguns dos poucos planos que havia feito, sem muitas expectativas, revelados aos amigos antes da viagem, como estudar, curtir museus e juntar uma grana²², por exemplo, se esfacelariam diante da realidade que iria encontrar e da necessidade de se sujeitar aos mais diversos tipos de trabalho – exceto novamente a literatura, sua grande paixão – para sobreviver. É importante entender que o autoexílio, em Caio, mesmo sendo espaço de solidão, não representa estar sozinho, uma vez que, além de compartilhar, quase sempre, habitações lotadas com outros sujeitos, dos mais diferentes países que, como ele, buscavam a possibilidade de reconstituir suas vidas rompidas, também organizara a viagem com Augusto, um antigo amigo de Santiago do Boqueirão: “Vou com Augusto, um amigo antigo – o mais antigo que tenho –, ainda dos tempos de adolescência, em Santiago, uma pessoa ótima” (ABREU, 2002a, p.436).

Além disso, em carta para Hilda Hilst, de 20 de junho de 1973, de Estocolmo, o autor revela seu anseio em ficar só: “Tenho andado sozinho e com vontade de ficar mais

²² Em carta para Vera e Henrique Auton, Caio expõe os planos e o roteiro de viagem: “Ficarei em Madri umas duas semanas, tempo suficiente para tirar uma carteira internacional de estudante e curtir Bosch no Museu do Prado (talvez vá também a Paris e a Gênève, Suíça, onde mora um grande amigo). Depois vou para Estocolmo, trabalhar uns três meses para ganhar um bom dinheiro – e aí não sei mais. Acho que viajarei um pouco e catarei informações sobre cursos, já que meu objetivo principal é estudar literatura e esoterismo (talvez até culinária, se pintar)” (ABREU, 2002a, p. 439).

sozinho ainda. Tô cansado de gente e de cidades grandes, de confusões afetivas e barulho de automóveis – esse cansaço me acompanha há muito tempo. [...] Acho que vou voltar em setembro²³” (ABREU, 2016, p. 88). Naquele momento, *O ovo apunhalado* havia recebido menção honrosa e estava a um passo da publicação, de modo que o estar só representava a possibilidade de (re)pensar e de se (re)conectar a sua obra, estabelecer um sentido de prioridade para o que estava vivendo – o trabalho exaustivo nas fábricas e restaurantes ou o prazer da escrita. Em carta à Vera Auton, em outubro do mesmo ano, o autor reafirma essa vontade de ficar sozinho, como espaço de reflexão: “Mas não tenho tempo para mim. Tudo demais pela metade, compartilhado. [...] Tento conviver – convivo – mas é, quase sempre, uma violação incrível. Tenho vontade de ter segredos outra vez” (ABREU, 2002a, p. 454) e, ao mesmo tempo, fala da solidão como uma espécie de suporte social que utiliza para sobreviver em um ambiente distante de sua casa, família e amigos: “queria poder me debruçar em alguém, em alguma coisa. Alguma segurança. Invento estorinhas para mim mesmo, o tempo todo, me conformo, me dou força. Mas a sensação de estar sozinho não me larga” (p. 455).

A separação das pessoas que eram importantes, do ponto de vista social, provoca um grande sofrimento, principalmente, quando Caio está só, ironicamente, um dos seus desejos. Nesses momentos, afloram os medos, as necessidades afetivas, as indecisões e, principalmente, as recordações: “Tenho regressões a estados antigos, às vezes, mas reajo, procuro me manter ligado às coisas novas que descobri” (p. 455). Ao “fugir” do Brasil, Caio havia transferido para o mundo seu espaço de desejo, de liberdade: “sinto que começo a ser um cidadão do mundo e que muito vou andar” (p. 442); contudo, as limitações do autoexílio, as perdas e as recordações começam a povoar o cotidiano. Além disso, o trabalho exaustivo como lavador de pratos lhe tomava quase todo o tempo, não permitindo a dedicação necessária à escrita, pouco do que ainda lhe despertava interesse: “Pelo menos vai ser publicado por uma boa editora, até o fim do ano. Eu quero estar aí para curtir isso – pouca coisa me interessa além do meu trabalho” (ABREU, 2016, p. 89). Para o autor, a escrita se tornara um dos únicos refúgios disponíveis, mesmo que quase sempre inalcançável, para romper as barreiras do pensamento e da experiência.

No conto “London, London, ajax, brush and rubbish”, o autor evidencia parte da sua experiência ao apresentar, na narrativa, o imigrante brasileiro e as dificuldades que enfrenta

²³ O livro de cartas de Caio Fernando Abreu, organizado por Paula Dip, intitulado *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*, será citado nesta tese da seguinte forma: ABREU, 2016.

em um país estranho. A trama é ambientada na Londres de 1970, onde o narrador-personagem sobrevive de exaustivas faxinas na casa de senhoras da classe média londrina:

Bolhas nas mãos. Calos nos pés. Dor nas costas. Músculos cansados. Ajax, brush and rubbish. Cabelos duros de poeira. Narinas cheias de poeira. Stairs, stairs, stairs. Bathrooms, bathrooms. Blobs. Dor nas pernas. Subir, descer, chamar, ouvir. Up, down. Up, down. Many times got lost in undergrounds, corners, places, gardens, squares, terraces, streets, roads. Dor, pain. Blobs, bolhas. (ABREU, 2014a. p. 150)

Caio vive experiência semelhante à descrita na ficção, inicialmente, no primeiro emprego em Estocolmo como lavador de pratos, como relata em carta aos pais em maio de 1973:

eu consegui um lugar de lavador de pratos num bar, no centro de Estocolmo. Comecei ontem, hoje foi meu segundo dia de trabalho. E uma experiência *maravilhosa*. Fico umas 8 horas em pé, com umas luvas de borracha até o cotovelo, lavando TONELADAS de pratos, bandeja, copos, panelas [...]. Eu sei lá, mas acho que estou vivendo uma baita experiência: o orgulho e a vaidade que eu pudesse ter têm escorrido pelo ralo da pia, junto com a água e o detergente das panelas. No mínimo, é um tremendo exercício de humildade – e eu me sinto mais forte, mais humano. (ABREU, 2002a, p. 447)

Além disso, mais tarde, conforme Callegari (2008), trabalha em subempregos para sobreviver, “faxinas em casas de atores, trabalhar como modelo vivo em escolas de Belas-Artes [...] Não era isso que ele tinha sonhado” (CALLEGARI, 2008, p. 67). Barbosa (2008) aponta para a necessidade de identificar em que medida, para além dos elementos em comum entre o conto e as cartas, a relação dos acontecimentos com a vida do autor²⁴, os objetos, a trajetória de Caio F. pela Europa e os lugares, o narrador se trata do próprio Caio F. Para ele, o autor se revela no conto “como personagem de sua própria ficção, nomeando-se e identificando-se pelas suas próprias quadraturas astrais. De fato, a descrição da quadratura é a mesma do mapa astrológico real do autor Caio Fernando Abreu” (BARBOSA, 2008, p. 279). Outro aspecto importante a ser observado é a linguagem que mistura o português, língua do país do exilado, com o inglês, o espanhol e o francês, objetivando expressar a realidade da condição do personagem em suas relações com o estrangeiro, e a procura por referências que remetam à terra natal. Além disso, na casa de

²⁴ Ao ser questionado sobre ter vontade de escrever realmente uma autobiografia por Nayse López, em 1995, Caio diz: “Eu já fiz. Minha vida está nos meus livros. Não há na minha história muitos fatos externos à obra que escrevi, porque o ponto de partida de tudo sempre foi pessoal demais”. (Consta no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 46635).

Mrs. Dixon, personagem do conto, por exemplo, quando observa os objetos no ambiente, o narrador faz alusão aos seus respectivos países de origem, exceto o Brasil:

É um pouco surda, não entende bem. Preciso gritar bem junto à pérola (**jamaicana**) de sua orelha direita. Mrs. D(N)ixon usa um colete de peles (**siberianas**) muito elegante sobre uma malha negra, um colar de jade (**chinês**) no pescoço. Os olhos azuis são duros e, quando se contraem, fazem oscilar de leve a rede salpicada de vidrilhos (**belgas**) que lhe prende o cabelo. Concede-me algum interesse enquanto acaricia o gato (**persa**). (ABREU, 2014a, p. 147)

[...]

Traz um cinzeiro de prata (**tailandês**) e eu apago meu cigarro (**americano**). (p. 148, grifos meus)

Quando nos reportamos à carta, em que Caio fala sobre a experiência como lavador de pratos em Estocolmo, percebe-se, inicialmente, o conformismo do autor com o fato de ter que trabalhar exaustivamente, pois, para ele, além de estar vivendo pela primeira vez no exterior, embora autoexilado, entendia o trabalho como um processo de humanização. No entanto, essa experiência maravilhosa e esse exercício de humildade descritos iriam se converter em frustração, principalmente, quando o autor percebe que, enquanto estrangeiro, sua reivindicação como sujeito sobre o que lhe seria de direito, a moradia, por exemplo, somada a falta de dinheiro, é materializada nos espaços perdidos. Além disso, tanto no conto, como na vida do autor, o (auto)exilado e sua relação com os espaços que ocupa são, quase sempre, ausentes de bens culturais, já que o dinheiro que ele consegue serve para garantir a moradia, evitando ter que se sujeitar à invasão e à perda nas *squatter houses* – espaços vazios que são ocupados para moradia, de forma ilegal – nos guetos londrinos, como ocorre inúmeras vezes. No conto, o valor do espaço (moradia) é acrescido ao valor da alimentação e do transporte, na tentativa de ilustrar as prioridades em relação aos gastos do personagem: “£10. O aluguel da semana mais um ou dois maços de Players Number Six. Alguns sanduíches e ônibus, porque metrô a gente descola” (p. 154).

Em “Lixo e purpurina”, fragmentos escritos em Londres em forma de diário²⁵, a percepção dos espaços e da falta deles fica mais bem evidenciada. A narrativa inicia no dia 27 de janeiro, quando o narrador diz ter encontrado o caderno, no qual inicia o relato, em uma *squatter house*, e termina dia 29 de maio, no avião, em retorno ao Brasil. Durante esse tempo, o leitor é apresentado a um ambiente conturbado, repleto de incertezas, mudanças

²⁵ No livro *Ovelhas negras*, Caio fala do conto como parte de “vários fragmentos escritos em Londres, em 1974 [...] em parte verdadeiro, em parte ficção [na tentativa de] documentar aquele tempo com alguma intensidade” (ABREU, 2002b, p. 97).

físicas – a luta por encontrar espaços e o conflito com os policiais – e psicológicas – o amadurecimento de um sujeito que precisa encontrar estímulos para continuar lutando cotidianamente pela sua sobrevivência: “Amanhã é dia de nascer de novo, para outra morte” (ABREU, 2002b, p. 98). Ginzburg (2012) descreve a narrativa como uma configuração irônico-melancólica, em que as perdas são referências para pensar e sentir a existência como um todo. Nele a memória porta conteúdos traumáticos, e o sujeito sofre um esvaziamento de expectativas. Seu eixo central é o exílio, entendido em duas concepções, a geopolítica, na qual “o ponto de vista proposto é de um brasileiro [que] elabora uma relação tensa entre passado e presente, Brasil e Inglaterra, identidade e alteridade” (GINZBURG, 2012, p. 405), a segunda, partindo das ideias de Marcelo Vinãr, consiste em pensar o exílio “em termos de uma condição do sujeito [na qual] o lugar habitual do eu está em colapso e existe uma busca dispersiva e difusa, de estabelecimento de um novo lugar nunca inteiramente conquistado” (VIÑAR, 1992, *apud* GINZBURG, 2012, p. 405).

Assim, considerando a ideia de lugar não conquistado e de um sujeito deslocado de ambiente em ambiente, pode-se pensar em um não-pertencimento, inicialmente provocado pela própria condição de exilado e reforçado pela precariedade e ausência de expectativas na figura do narrador, o que resulta na dificuldade de se colocar em contato direto com a experiência de ruptura. A ele, não é permitido assimilar a perda dos espaços – moradias, empregos – e os sentimentos resultantes delas, uma vez que o lapso temporal entre uma e outra é atravessado na narrativa. Isso irá resultar em uma sensação de desesperança cotidiana: “Hoje é dia, mais uma vez, de mudar de casa e de vida. Os olhos buscam signos, avisos, o coração resiste (até quando?) [...] Alguém pergunta: “O que é que se diz quando se está precisando morrer?” Eu não digo nada, é a minha resposta” (ABREU, 2002b, p. 98). Percebe-se que o termo “casa” é utilizado para evidenciar a mudança no espaço urbano, refletindo uma ideia distante da concepção de pátria, família, lar, de modo que se aproxima do que Marc Augé define como não-lugar, “espaços que não são em si lugares antropológicos [...] os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos...)” (AUGÉ, 1994, p. 73). Assim, o não-lugar representaria aquele espaço que não pertence a alguém, que é desprovido de personalidade, de história.

Embora esses espaços, enquanto lares, tenham sido construídos com o propósito de serem espaços de identidade – antropológicos –, onde o indivíduo estabelece relações familiares, projeta sua vida, se reconhece como sujeito, ao serem invadidos, se transformam em ambientes de tensão e confronto com as forças policiais, sendo necessário abandoná-los

sempre que isso acontece: “se não tivéssemos conseguido esta, ficaríamos na rua. Que amigos. E acompanharam todo nosso sofrimento, com as malas na calçada, na chuva, com medo da polícia” (ABREU, 2002b, p. 100). Assim, o personagem não sabe se, após o trabalho, retornará para o lugar (casa) que deixou no início do dia ou se aquele foi apenas mais um espaço de locomoção ocupado pela coletividade, tendo que mudar novamente, procurar outra casa, “invadir” e garantir sua moradia. Isso implica se submeter, portanto, a esse imperativo incontornável de um não-lugar, de um não-pertencimento, de sua impossibilidade de ter para onde voltar: “Espero que consiga mesmo a casa, a polícia nos deu prazo até amanhã ao meio-dia para sairmos da Bravington Road” (p. 98). Nesse sentido, a sucessão de acontecimentos, a precariedade dos empregos, a falta de dinheiro, de segurança, de um lar, transforma as concepções do sujeito, quebrando o encantamento primeiro, de que a vida fora do Brasil seria menos dura: “Não sabia que o mundo era assim duro, assim sujo [...]. Sobrevivo todos os dias à morte de mim mesmo” (p. 110), de modo que voltar ao país de origem se torna uma saída: “Não, eu vou voltar para o Brasil” (p. 103).

Caio irá expressar essa possibilidade em inúmeras cartas escritas durante o período em que esteve na Europa, principalmente à amiga Hilda Hilst. Na primeira, de Estocolmo, de 20 de junho de 1973, o desencanto e a vontade de retornar já fazem parte dos pensamentos do autor, o que iria aparecer depois no texto de “Lixo e purpurina”,

A minha curiosidade esmoreceu um pouco com toneladas de pratos e vejo que, sem dinheiro, a saída parece ser apenas essa. E acho que não vale a pena. É duro ter que voltar ao Brasil e começar de novo – parece que minha vida continua a ser provisória, e eu tinha tanta vontade de me plantar em algum lugar em alguma coisa, em alguma pessoa... (ABREU, 2016, p. 89)

Mais tarde, em agosto do mesmo ano, também para Hilda, de Londres, em seu último paradeiro, Caio comenta a difícil escolha entre ficar ou voltar ao Brasil, e as consequências de sua decisão: “A decisão de continuar na Europa ou voltar ao Brasil foi uma decisão de vida ou morte. Eu sabia que se ficasse, seria obrigado a me renovar, a me reconstruir inteiro, descobrir objetivos, interesses” (p. 90). Embora tenha ficado em Londres durante o ano de 1973, para o autor, o retorno era inevitável. Em carta de maio de 1974, escreve: “Tô voltando [...]. Acho que soube elaborar e compreender toda a experiência, renascer quase todo o dia, lúcido ainda o suficiente pra sacar que o ciclo fechou e é tempo de partir” (p. 94), e ainda, na mesma carta: “Tenho algumas certezas, agora, que sobraram dos sonhos que trouxe e que morreram todos” (p. 96). A morte, como perda simbólica do tempo, do espaço, dos planos e o renascimento desse estado silencioso e laborioso de luto

ocasionado por ela, terá, após o retorno de Caio da Europa, um processo de humanização e reconhecimento intenso. É importante lembrar que o luto está ligado ao rompimento do vínculo amoroso com o objeto, seja ele físico ou psicológico, espacial ou temporal.

Quando, finalmente, retorna do autoexílio e pode refletir sobre as perdas/ os lutos ocorridos, ao colocar-se em contato com o que foram as experiências de ruptura e do término de uma etapa um tanto turva em sua vida, Caio é capaz de, aos poucos, superá-la de modo a recuperar a esperança em novos projetos, transformando toda a sua experiência negativa em memória. Como confessou a Hilda, ainda em Londres, o autor era capaz de guardar tudo o que lhe tocava: “eu guardo comigo todas as carícias e os toques, nada morre, apenas se deposita para formar o grande mar da memória que nos alimenta e nos impulsiona, nos mata e nos vitaliza” (p. 91), de modo que a experiência do jovem adolescente ainda seria lembrada em cartas a amigos muitos anos depois de ter vivido como um autoexilado²⁶. Conforme Freud (2011), o luto é superado quando as lembranças e expectativas pelas quais a libido, que se ligava ao seu objeto motivador, são focalizadas e superinvestidas sendo por fim realizado o seu desligamento, fazendo com que o ego esteja novamente livre e desinibido. Ao migrar, nem sempre o indivíduo, atravessado pelo sentimento de luto ou de perda, conseguirá compreendê-las ou aceitá-las. Caio migrou e se autoexilou com o objetivo de ampliar seus horizontes e, mesmo quando foi necessário elaborar o seu processo de luto, desenvolveu estratégias para conseguir sobreviver, sendo o protagonista de suas próprias escolhas. Para Caio, não houve arrependimento, pois, conforme o autor, na Europa, “cresci demais, meu olho se abriu muito” (ABREU, 2016, p. 98). Como resultado, a experiência no estrangeiro o fez endurecer e desacreditar em muitas coisas, sobretudo, nas pessoas e nas boas intenções, conforme escreve em carta à Vera Auton, de julho de 1974, pouco antes de voltar:

Europa marcou fundo, e aquele menino cheio de vida e acreditando em tudo que você conheceu em 71, ficou perdido entre pilhas de pratos e panelas sujas num restaurante sueco. Já não sou o mesmo, como você também não é. Endureci um pouco, desacreditei muito das coisas, sobretudo das pessoas e suas boas intenções. Dar um rolé em cima disso não vai ser nada fácil. E as marcas ficarão – tatuagens. (ABREU, 2002a, p. 465)

²⁶ Em carta a Paula Dip, de novembro de 1985, ocasião em que a amiga se mudou para Londres, Caio escreve lembrando de alguns fatos ocorridos: “Tua carta me deu tanta saudades e mim. Você não pode imaginar quanto Londres é viva em minha memória. Lembro de detalhes de ruas, casas, ângulos e – mais que tudo – certas luzes, climas, sombras [...] Memória, memória. Um dia volto” (ABREU, 2014c, p. 281). O autor retornaria à capital da Inglaterra, cinco anos depois, para o lançamento de seus livros.

As inúmeras perdas, o luto pelo sonho não realizado, pela distância em relação à família e à pátria, pela falta de trabalho, sendo os encontrados sempre aqueles que causavam esgotamento físico, devido a longas jornadas, que, além de muito pouco valorizadas, o afastavam de uma entrega à escrita, pelo espaço configurado na segurança de um lar, para onde pudesse voltar ao final de cada dia, tudo isso transformou o autor em um sujeito, muitas vezes, desestruturado e mergulhado na solidão²⁷ ou na projeção da possibilidade de vivenciá-la – uma vez que os espaços, sempre muito cheios, nem sempre viabilizavam. O registro dessas experiências, presente não apenas na correspondência, recai sobre parte dos contos analisados. Essa condição permanente da ruptura, seja do espaço, da língua ou da cultura, uma espécie de morte e perda das coisas, e o renascimento, mencionadas por Caio, será continuamente pujante, dolorosa e presente em todos os momentos da vida do autor.

Além disso, Caio precisa lidar com o espectro da perda, não só do espaço de outrora – a Europa – como autoexilado, mas do conflito simbólico que ele traz, assimilando as diferenças e percebendo que as adaptações sociais e culturais, mais do que distintas o impulsionam a um retrocesso sociocultural. A censura às obras, a falta de liberdade de pensamento e o desprezo pela cultura nacional continuam a rondar o cenário, sendo, portanto, os principais complicadores nesse processo de chegada. Somado a isso, há também que se considerar e analisar, no próximo capítulo, os relacionamentos inconstantes do autor, o rompimento com Nelson, um cubano que conhece durante o tempo que esteve na Europa, a multiplicidade de experiências amorosas, até chegar a Ivan, com quem mantém a mais longa e intensa relação, o resultado de suas perdas, o enlutamento causado por elas e as estratégias do autor para fugir de sentimentos tristes que, muitas vezes, o impedem de escrever.

2.3. Amores e despedidas: a experiência de relacionamentos em Caio, nas cartas e no conto “Do outro lado da tarde”

A experiência do amor e os relacionamentos de Caio sempre foram muito evidentes e atravessam suas narrativas desde a adolescência. Seu primeiro texto, que obteve uma certa notoriedade, *A maldição de Saint-Marie*, escrito para um concurso literário na escola, descreve o relacionamento de Adriana, uma camponesa que, após revelar estar esperando um filho, é desprezada por Fernando, o senhor de Saint-Marie, que só reconhece a

²⁷ Conforme Kristeva (1994, p. 19), o estrangeiro sente-se completamente livre de qualquer laço, sendo a solidão “o absoluto dessa liberdade”.

paternidade e pede o perdão da companheira, em seu leito de morte. Das narrativas de Caio, que descrevem algum tipo de relacionamento, poucas são as que não sofrem algum tipo de abalo motivado (1) pelo desgaste do tempo²⁸ – o convívio constante, a rotina – (2) pela influência de fatores externos²⁹ – a traição, um outro ocupando o espaço que até então era apenas de dois, ou visão preconceituosa da sociedade da época – ou (3) pela negação do personagem³⁰, que diz não estar envolvido pelo objeto de desejo ou sua não aceitação em tê-lo perdido.

Muitas dessas narrativas explicitam os relacionamentos vividos pelo próprio autor, que podem ser confirmados através da publicação da sua correspondência trocada com familiares, amigos e escritores. Relacionamentos com homens e mulheres, amores impossíveis, experiências de solidão, os encontros e desencontros nos romances que não deram certo. Caio sempre foi desejoso em viver um grande amor, sentia uma necessidade de saber-se amado, de ter alguém perto, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, lhe era impossível fixar-se a ponto de aprofundar os laços. Para ele, era necessário que houvesse reciprocidade: “Amor não resiste a tudo, não. Amor é jardim, Amor enche de erva daninha. Amizade também, todas as formas de amor. Hay que trabalhar y trabajar, sabes?”³¹ (ABREU, 2002a, p. 330).

O relacionamento com os amigos, Caio o cultivava através das cartas, dos telefonemas, nas menções e dedicatórias em textos por ele escritos e, quando retornava às cidades ou aos lugares onde morou, separava um tempo para visitar aqueles mais próximos; excetuando-se os mais duradouros; com os relacionamentos amorosos nem sempre era assim, ao mesmo tempo em que havia uma entrega, também mantinha uma certa distância, procurava independência, prezava pela liberdade, e sofria por ela. Em carta a Charles Kiefer, de abril de 1983, confessa o estranho modo como administrava essa relação: “é esquisito, mas sempre orientei minha vida nesse sentido – o de não ter laços, o da

²⁸ No conto “O coração de Alzira”, a personagem reflete sobre a rotina que se transformou sua vida de casada. Alzira quer mais cumplicidade e intimidade do marido, mas o que se percebe é o desinteresse e a falta de reciprocidade entre os dois. Alzira então mergulha no sono para fugir da realidade.

²⁹ Os contos como “Aqueles dois” e “Terça-feira gorda” revelam personagens que despertam no outro o conflito de uma sociedade medíocre e amargurada pelo preconceito. Embora não fique explícito o relacionamento amoroso em “Aqueles dois”, a possibilidade de um romance gay ocasiona a demissão dos personagens. “Terça-feira gorda” trabalha com a questão do desejo, quando dois homens, durante o carnaval, são xingados, e um deles é espancado por uma multidão revoltosa.

³⁰ Em “Noções de Irene”, o protagonista, um homem de meia idade, demonstra claramente não aceitar que Irene o tenha trocado por um sujeito mais jovem. Em “Pela passagem de uma grande dor”, dois personagens conversam ao telefone. Nela é possível perceber a tentativa de uma retomada, pelo personagem que faz a ligação, a um lugar que já havia se estabelecido no passado, ao lado do homem com quem conversa aparentes trivialidades pelo telefone.

³¹ Em carta para Jacqueline Cantore, de março de 1995.

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” (p. 42).

Para entender o desamparo sentido pelo autor, é necessário compreender como o surgimento e, principalmente, o término de alguns de seus relacionamentos impactaram no modo como ele descreve a necessidade de estabelecer vínculos afetivos em sua vida, e a procura, quase constante, por um “verdadeiro amor”. Pode-se dizer que os relacionamentos de Caio, postos nas cartas, além de combustível para sua obra, são para ele a possibilidade de ser amado pelo que soube fazer de melhor, escrever: “Queria tanto que alguém me amasse por alguma coisa que eu escrevi” (p. 408). Nos anos que compreendem as décadas de 1970 e 1980, as relações amorosas permeariam mais da metade da sua escrita. A busca por um amor quase sempre inalcançável, a plenitude das realizações em relacionamentos que deram certo, a separação e os conflitos amorosos, o medo de mais uma entrega, a coragem num tempo em que a repressão renegava a certas práticas sexuais e, principalmente, os relacionamentos homoafetivos, e a perda ocasionada pela morte e consequentemente o luto³² deixado por ela, são temas recorrentes em suas narrativas.

No contexto que envolve os relacionamentos de Caio Fernando Abreu, estão suas experiências heterossexuais, a mais significativa delas ao lado de Vera Auton³³, e seus constantes romances homoafetivos³⁴. Por ser homossexual, vivendo em um contexto de repressão e ditadura, Caio se via obrigado a reprimir muitos desejos. Em carta à Hilda, de junho de 1970, é possível perceber como o autor debela contra a própria libido, ao se prender ao objeto de desejo: “Há tempos estou vivendo uma estória-de-amor-impossível que rebenta a saúde: sei que não dá pé de jeito nenhum e não consigo me libertar, esquecer [...] É insuportável” (ABREU, 2002a, p. 407). Em partes, essa autocensura em relação aos próprios sentimentos se deve ao contexto, uma vez que a liberdade, oportunizada pela abertura política, só viria a ocorrer no final da década de 1970, quando o movimento gay

³² De acordo com Freud (2014 [1926]), o luto vem por ação do princípio de realidade, pois se exige que o indivíduo desolado deva separar-se do objeto, uma vez que ele não existe mais. “Cabe ao luto a tarefa de executar esse desprender-se do objeto em todas as situações em que o objeto era alvo de grande investimento” (FREUD, 2014 [1926], p. 92).

³³ Caio ficou amigo de Vera em 1971 e passou a se corresponder com ela. Surge então uma espécie de paixão entre os dois, chegando ao ponto de o autor cogitar uma vida conjugal com casa e filhos. No entanto, a relação esfria depois da partida de Caio para a Europa, quando ele se depara com novas possibilidades para viver sua sexualidade e, à medida que o retorno ao Brasil e a hora de encarar a amiga e as promessas que fizera se aproximavam, os planos de antes deixam de ser uma possível realidade e passam a figurar como uma hipótese superada.

³⁴ Embora sejam classificados desta forma, Caio sempre repetia que não acreditava em homossexualidade ou heterossexualidade, mas em sexualidade. Para ele, as pessoas se apaixonavam por pessoas, não por rótulos.

começou a se organizar, inspirado nas lutas empreendidas pelos movimentos da contracultura, originários dos Estados Unidos, e da Inglaterra, país em que o autor iria se autoexilar na primeira metade da década de 1970.

É em Londres que Caio conhece Nelson, um dançarino cubano, por quem se apaixonou e vive um de seus primeiros relacionamentos mais duradouros. Em carta à Vera, de outubro de 1973, explica:

pintou uma pessoa. É um menino cubano chamado Nelson [...]. Foi, está sendo, lindo. Sei lá, eu tava me sentindo muito cansado, muito carente – e me recusava a procurar qualquer transa. Estava completamente só, há quase seis meses. Eu sabia que ia pintar – eu vim para Londres porque sabia que aqui ia pintar. E pintou. Foi a maior força possível – me recuperei completamente do complexo de inferioridade e de abandono. (p. 452)

Longe do Brasil, onde havia a postura repressiva da ditadura militar em relação aos homossexuais, a possibilidade de corresponder a um relacionamento simbolizava o rompimento de um discurso heterossexista, que fazia sentir-se inferior, marginalizado e invisibilizado todo indivíduo que ousasse viver abertamente sua homossexualidade. Assim, embora Nelson não fosse o primeiro relacionamento homoafetivo de Caio, seria aquele que preencheu um tipo de experiência ainda ausente na vida do autor. No contexto que envolve os relacionamentos de Caio, outros dois importantes a serem mencionados, por conta de sua longevidade – com quem o autor viveria romances de quase um ano – são os com o jovem ator de teatro Ivan³⁵, em 1983, e Pedrinho, alguns meses depois do término da relação com Ivan, em agosto de 1984.

Em cartas, Caio tinha o costume de descrever às amigas o início de seus relacionamentos. Para Paula Dip e Maria Adelaide Amaral, em setembro de 1983, o autor descreve o início da relação com Ivan: “Estou vivendo umas coisas muito boas. Aquela coisa que a gente suspeita que nunca vai acontecer. Aconteceu [...]. Ele chama-se Ivan³⁶” (ABREU, 2014c, p. 201), e “eu pensava que não existia. Imagino que isso que chamamos de amor. Algo assim. Porque tudo que vivi e senti antes me parece agora bobagem, brincadeira.

³⁵ Importante destacar que, conforme Callegari (2008), Caio se apaixonou muitas vezes antes de conhecer Ivan: “Ele se apaixonava muito, e sempre. Por várias pessoas ao mesmo tempo, às vezes. Chegou a sustentar três ou quatro ao mesmo tempo, em graus de comprometimento variados, em geral não muito alto – o que não quer dizer que não estivesse perdidamente, loucamente apaixonado. [...] Caio sofria de paixão. Sofria de rejeição, muitas vezes – porque quem ele queria não o queria. Porque quem ele escolhia só gostava de mulheres. Porque quem ele queria gostava de homens também, mas só de vez em quando. Porque quem ele queria gostava de homens, mas não queria compromisso sério” (CALLEGARI, 2008, p. 111).

³⁶ O livro de cartas, depoimentos e memórias de Caio Fernando Abreu, organizado por Paula Dip, intitulado *Para sempre teu Caio F. – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu*, será citado nesta tese da seguinte forma: ABREU, 2014c.

Ele chama-se I” (ABREU, 2002a, p. 67). Quase sempre, as relações de Caio acontecem de forma inesperada. Com Ivan, quando Caio, nas idas a Porto Alegre, assiste à montagem de sua peça *Pode ser que seja só leiteiro lá fora*; com Pedro durante uma noite em que iria entrevistar Ney Matogrosso para uma das revistas que trabalhava. Em carta a Luciano Alabarse, de janeiro de 1985, menciona: “Eu ando inteiramente casto. Na verdade, já há algum tempo, desde que conheci o Pedrinho [...], em julho” (p. 106).

Assim como a morte, o amor faz parte de uma série de eventos que ocorrem no tempo humano, de maneira inesperada. Nesse sentido, não se pode adentrar no amor e na morte duas vezes, uma vez que, assim como não é possível aprender a amar, também não é possível aprender a morrer. Embora a relação com Ivan represente algo completamente diferente de todos os relacionamentos que tivera até então, Caio não é capaz de defini-lo como “amor”, apenas o imagina sendo, uma vez que esse faz parte de uma experiência não compreensível. Essa incompreensão é estendida a Pedro, pois, em carta à amiga Jacqueline Cantore, o autor questiona-se quanto ao amor presente na relação: “essa relação com [Pedrinho]: “Mas seria amor? [...] Não seria a reação histérica de um homem que, compreendendo em seu foro íntimo sua inaptidão para o amor, começa a representar para si próprio a comédia do amor?” (ABREU, 2002a, p. 113).

No texto *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud (1996 [1914]) aborda o amor partindo da escolha do objeto. Inicialmente, há uma mistura entre as pulsões sexuais e as pulsões do eu, resultando em uma mesma quantidade de libido. Conforme o autor, quando separada, a bipartição da libido pode ocorrer de forma desequilibrada, de modo que uma quantidade de libido retirada dos objetos é investida no eu, enquanto que outra quantidade é retirada do eu e investida nos objetos. É esse deslocamento que determina duas escolhas do objeto amoroso, a narcisística, cujo modelo é a imagem de si mesmo – o sujeito ama aquilo que é, foi, deseja ser ou alguém que foi parte dele; e a anaclítica, cujo modelo está baseado nas funções maternas e paternas – ama-se a mulher que alimenta ou o homem que protege. Essas escolhas têm como matriz o narcisismo primário. Para aqueles que renunciam uma parte do seu narcisismo, a busca pelo amor torna-se o objetivo principal, transferindo o seu próprio narcisismo para o objeto amado. Nas duas escolhas, está em jogo o amor como sentimento da paixão, cuja característica é a supervalorização – a estigma narcisista – do objeto ou de si mesmo. Ivan representa a escolha do objeto por Caio, em meio a tantos relacionamentos rasos, rápidos e impessoais: “Foi lindo tipo ver pela primeira vez e pensar, sem palavras: ‘eu quero’. E então, não ter jogo nenhum, nenhum duplo sentido” (ABREU,

2014c, p. 201). Até então, os relacionamentos de Caio eram mediados pelo desapego, algo bastante provisório em que a individualidade do autor estava no centro do processo. Conforme Dip (2014c), embora fosse dedicado à arte do encontro e desejoso de uma relação, era incapaz de mantê-la, seja com Ivan ou Pedro, os relacionamentos chegaram ao fim.

Essas mudanças rápidas de parceiros não permitiam ao autor um tempo de significação e enlutamento da relação recém vivida, o que ocasionava, quase sempre, sentimentos melancólicos. Em carta a José Marcio Penido, em junho de 1979, pouco antes de conhecer Ivan, Caio relata a sua rejeição, acompanhada de um fastio desinteresse pelo outro: “Tantos trancos. E o meu olho nem conseguindo ver mais nada bonito. Queixas, queixas. Sorry. [...] Tô exausto de construir e demolir fantasias. Não quero me encantar com ninguém. Meu olho vai ficando duro, vai ficando frio” (ABREU, 2002a, p. 513-14). Assim, encontrar Ivan foi, também, privar-se de um ciclo descontínuo de relações, fazendo com que, durante algum tempo, Caio deslocasse a estigma da perda ou do esgotamento de mais um relacionamento, para a ausência apenas corpórea do outro, motivada não pelo término, mas pelo espaço geográfico – a distância física –, já que, enquanto Caio retorna ao Rio de Janeiro para trabalhar, Ivan participa de apresentações teatrais em Porto Alegre: “Eu me sinto sem um pedaço. Questão de paciência, eu sei, eu sei. Vou indo, então, aqui. Sem Ivan é esquisito” (ABREU, 2014c, p. 201). O mesmo dilema iria se repetir com Pedro. Embora tenham se conhecido no Rio de Janeiro, Pedro vivia na Bahia, fazendo com que boa parte do relacionamento fosse vivido entre cartas e telefonemas: “Temos nos escrito e falado por telefone [...]. É uma relação bonita, que eu quero preservar e deixar crescer. Imagino que ele também. Mas fica complicado, solitário, assim à distância” (ABREU, 2002a, p. 109).

A relação, a confiança e a necessidade que Caio depositava em Ivan e que, mais tarde, se repetiria em Pedro, atravessariam dois momentos: o da ausência e o da proximidade física. O primeiro – da ausência – é idealizador de um relacionamento pautado pelo ajustamento e satisfação pessoais. Nesse caso, Ivan, assim como Pedro, representava vitalidade e era questão de tempo para estarem juntos vivendo a experiência que Caio tanto esperava: “A ausência de I. me desvitaliza muito. Questão de tempo. Necessário aprender a paciência” (ABREU, 2002a, p. 67) e “Sinto uma falta muito grande de Pedrinho. E a vida se perde enquanto o telefone não toca, s’as como, né?” (p. 113); o segundo – da proximidade física – resulta no confronto com a realidade do outro. É essa realidade que os relacionamentos de Caio não suportam. De acordo com Callegari (2008), “para a juventude

de Ivan, as depressões de Caio eram um fardo pesado demais para carregar. O lado escuro, os poços profundos onde ninguém entrava, isso tudo não fascinava Ivan, mas o assustava, e o afastava de Caio (CALLEGARI, 2008, p. 113).

Com o término da relação³⁷, Caio publica um artigo na extinta revista *Around*, no qual confessaria pela primeira vez a intimidade dos seus relacionamentos, além de expressar a importância de Ivan em sua vida. Até então, Caio criava inúmeros obstáculos para viver um relacionamento, quase sempre baseados em uma ideologia individualista que via a liberdade como refúgio para fugir de laços que pudessem prendê-lo a alguém. Assim, ao se apaixonar por Ivan, Caio desenvolve um luto antecipado pelo término da relação, ocasionado, em primeiro lugar, pelo fato de nunca ter desenvolvido nas relações anteriores a necessidade do outro como havia em relação a Ivan, e também porque temia que não houvesse, para além daquela, outra relação, dadas as circunstâncias anteriores de desprendimento do outro. No artigo escreve: “só quero esse amor, nada mais me interessa, se esse amor me faltar (pode?) eu só tenho isso, é o único laço que me prende à vida – e se falta, Deus, se faltar o que faço?” (ABREU, 2014c, p. 219).

A preocupação de Caio é consigo. É com o que fará sem Ivan. É com que restará dele – Caio – sozinho novamente. É se voltará a viver o ciclo descontínuo de relações como sempre fizera ou se encontrará outra pessoa para viver um amor intenso como foi ao lado de Ivan. Quando, finalmente, a relação entre os dois termina, Caio passa a entrar em contato com a face real de luto antecipado que criara e com o que foi internalizado partindo da ocasião da escolha do objeto. Nesse momento da perda, o autor relembra tudo o que passou ao lado de Ivan e entra em contato com o mais profundo de si mesmo:

Tudo o que dissemos, depois de um suspiro de alívio, foi: eu amo você. [...] Romance *comme il faut*: dias numa casinha no meio de bosques sem gramado. Depois a volta ao Rio [...]. Laudas e laudas de cartas de amor, uma por dia, duas por dia, dez por dia. Fotos, poemas, juras interurbanas. Voltei. Nós fomos os dois

³⁷ A relação de Caio com Pedro, embora tenha acontecido mais de uma década depois da escrita do conto “Do outro lado da tarde” – que será brevemente analisado nesta seção –, tem um desfecho semelhante. Em abril de 1985, alguns imprevistos acontecem, quando o autor decide passar a Semana Santa em São Tomé das Letras, no interior de Minas, com Pedro. O pneu furado, a falta de um borracheiro na cidade e, mais tarde o motor pifado, obrigaram os dois a passarem mais tempo juntos, o que acaba expondo suas diferenças. Em carta a Luciano Alabarse, Caio explica a situação: “E Andei caindo do cavalo outra vez. Fui passar a Semana Santa em São Tomé das Letras, interior de Minas, com o Pedrinho [...]. Nove meses de paixão. Difícil contar, mas enfim, acabamos discutindo muito – nossas diferenças ficaram muito claras. Não conseguíamos sair da cidade, um pneu furou, não havia borracheiro, o motor pifou – acontecem coisas estranhas aos automóveis lá. Queríamos ir embora imediatamente, e a cidade foi nos enredando enquanto o clima entre a gente ficava cada vez mais hostil. Resolvi me afastar, e agora estou tentando tirar da cabeça. Não estou conseguindo. Estava muito apaixonado. Acho que nunca tanto. Não consigo mais aceitar relações pela metade. Em outras palavras, raspas e restos não me interessam” (ABREU, 2002a, p. 122).

pro Rio. Dois meses lá: o amor resistia [...]. Voltamos. Verão em Torres, Camas de trinta horas. Passeios. Dunas, praia da Guarita. Filme. A sunga verde de lycra. (ABREU, 2014c, p. 219)

Após o término, o primeiro impulso de Caio foi perder-se pela cidade, “transar todos” numa tentativa, sem sucesso, de minimizar a intensa relação que tivera ao lado de Ivan, aproximando-a a dos outros relacionamentos: “Comecei a me perder pela cidade. Selecionei vinte gatos & gatas mais lindos do pedaço, dez semifinalistas, cinco finalistas, transei todos. Saí sem parar. De bar em bar, telefone tocando sem parar. Explodindo de vitalidade e saúde e sedução” (ABREU, 2014c, p. 219). É importante que se viva o luto, que o sofrimento seja inteiramente sentido, para que se reconheça a perda e, a partir de então, possa ser iniciado o processo de elaboração e superação do luto.

O amor e o término dele foram se imbricando na vida e na obra do autor. Deliberadamente em meio a regras morais, situações sociais, proibições legais, Caio aprendeu a conviver com o início, a brevidade e o término dos relacionamentos e com o sentimento provocado pela separação amorosa. Para Caruso (1986), a separação amorosa e a morte são cúmplices, sendo a primeira precursora e símbolo da segunda, de modo que estudar a separação amorosa é, portanto, estudar a presença da morte na vida dos indivíduos. Ao terminar a relação com Ivan, essa presença de morte surge novamente, de modo que, com a separação, a elaboração do luto estabelecida visa a conservar a vida distante do outro, utilizando-se de uma repressão dirigida contra o que é vivo e se rompeu. Os laços que mantinham “duas extremidades”, dois indivíduos unidos, são separados e, embora nenhum dos dois deixe de existir, eles passam, muitas vezes, a não ser mais considerados na consciência do outro. Caruso (1986) aponta que a separação é ainda pior do que a morte, já que significa, em vida, uma capitulação diante dela. “Trata-se da presença da morte na consciência e *da* consciência [...] a sentença de morte do outro significa decretar a morte de si próprio” (CARUSO, 1986, p. 20). Morrer na consciência do outro será tanto mais intenso quanto mais for significativo o amante.

Barthes, em seus *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), aponta que a ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica, de modo que o eu, sempre presente, só se constituirá diante do outro, sempre ausente. Ao requisitar a Ivan o pacote com as cartas que trocaram durante o tempo juntos, Caio tenciona conservar para além da consciência a presença e a certeza de que Ivan existiu. Materializado, a figura de Ivan ganha contornos mais objetivos, mesmo quando a relação não existe mais: “Peguei o pacote e cartas que tinha pedido de volta. [...] Tenho certeza que estive lá, naquele terreno.

Ele existe” (ABREU, 2014c, p. 220). Para Barthes (2003), “no luto amoroso o objeto não está nem morto, nem distante” (BARTHES, 2003, p. 104), são os indivíduos que decidem se a imagem que um tinha do outro deverá morrer. Além disso, durante o tempo do luto, terão que lutar com duas infelicidades contrárias: o sofrimento com a presença do outro, que continuará ferindo mesmo ausente, e a tristeza com a sua morte, ou a morte da imagem idealizada do objeto amado. Assim, a angústia por causa de um telefone que não toca, por exemplo, começa a fazer parte nos primeiros momentos após o término da relação. Essa característica também está presente no término do relacionamento com Nelson e, mais tarde, com Pedro. Em carta escrita à Vera Auton, Caio descreve os primeiros momentos ausentes do objeto amado: “Caminhei horas na chuva procurando Nelson. Não encontrei. Ele não telefonou (ABREU, 2002a, p. 458). Quando termina com Pedro, Caio escreve: “Strega me deu saudades de Pedro. Tomávamos litros de Strega. [...] Diz que quem toma junto nunca se separa. Estou fazendo um esforço, sim, estou agora fazendo um esforço [...]. Mas não vou ceder. Foi a última paixão” (p. 130-31). Assim como, com Ivan, em que Caio materializa a perda nas cartas, com Nelson, é na espera de uma ligação, e, com Pedro, nas lembranças das coisas que faziam juntos. Desse modo, ao utilizar essas estratégias, o autor busca se manter ligado a relações que, na verdade, já haviam acabado.

O telefonema que não acontece, as cartas que deixaram de ser trocadas, as bebidas compartilhadas nos bares da cidade, a sobrevivência ao caos psíquico ocasionado pela separação, somada à ideia de que o outro também inicia o processo de esquecimento, tornam a ausência ainda mais intensa. É preciso aceitar a dor narcísica de que a morte também acontece na consciência do outro. Nesse sentido, para suportar a ausência do objeto amoroso, o ego usará alguns mecanismos de defesa para tentar afastar a ansiedade e o desprazer. Conforme Caruso (1986), a agressividade, a indiferença e a fuga para o adiante são acionadas para que a vitória da morte não seja absoluta, em outras palavras, para que a consciência não seja aniquilada pela morte na consciência. Assim, agressividade, que dá origem à desvalorização do ausente que antes correspondia a certas expectativas do ego, agora é necessária para que seja possível reconciliar um ideal do ego abalado; somado a isso, a indiferença procura diminuir o ideal do ego, o que faz com que a separação deixe de ser importante ocasionando o enfraquecimento do ego graças à desidentificação – o sujeito amante não reconhece mais o objeto amado como parte de si – e proporcional aumento do narcisismo; e, por fim, a fuga para adiante, que ocorre quando as doses flutuantes de libido buscam novos objetos. Importante destacar que esses mecanismos nem sempre acontecem

nessa ordem cronológica, podendo se misturar ou até mesmo chocar-se entre si. Ao finalizar o artigo para a revista *Around*, Caio menciona sobre o término da relação com Ivan: “Amanhã. Depois, acontece de novo, não fecho nada, não fechamos nada, continuamos vivos e atrás da felicidade, a próxima vez vai ser ainda quem sabe mas celestial que desta” (ABREU, 2014c, p. 221). A fuga para o adiante está na esperança de encontrar num próximo relacionamento a reciprocidade que houve enquanto durou o relacionamento ao lado de Ivan e depois em Pedro, e num depois sempre à espreita.

Quando o outro passa a ser ausente, o sujeito que fica vive um período de desolamento até conseguir internalizar o que era seu no outro para então voltar a viver. Muitas vezes, conforme Caruso (1986), as doses flutuantes de libido buscam novos objetos. Muitos chegam até a pensar em procurar um substituto para o que teria sido o outro. Nesse caso, é de considerável importância o mecanismo de substituição: mata-se melhor, quando já se tem um substituto para o morto. Talvez isso explique porque, antes de Ivan, Caio tenha vivido tantos relacionamentos, com várias pessoas ao mesmo tempo: “Nunca tinha tido um amor [...] claro que tive dúzias e dúzias, outro dia, tentei contar e me perdi na altura do número cento e trinta e muitos” (ABREU, 2014c, p. 218). O autor vivia a ilusão de que o consolo ao ego sofredor pode ser conseguido através do prazer, da entrega catártica nas relações, da substituição infinita dos corpos que se esgotam e digerem o luto ocasionado pela separação, quando, na verdade, em vez de se consumirem, acumulam. Cada relação deixa rastros próprios e, embora tanto menor e menos intenso e passageiro for um relacionamento, dele sempre restará uma espécie de ausência pelo que existiu e foi bom ou pelo que existiu e foi considerado um completo desperdício de tempo. Cada relação é também um tempo, no qual o indivíduo investe esforços que poderia empregar para outros fins, mas não o fez, fazendo surgir em si uma sensação de desperdício.

Assim, a perda do objeto de identificação, em alguns casos, é uma ameaça à própria identidade, que age numa tentativa de defesa contra as mudanças que se deram no sujeito por conta do outro, e contra o vazio, a negação e o esgotamento do ego deixados na separação. Além disso, é ilusão pensar que o acúmulo de experiências tende a crescer na próxima relação, ou que ela seja também mais estimulante do que a atual e menor do que o que virá depois. Até o fim de sua vida, nenhuma relação de Caio voltou a ser tão longa quanto a que teve ao lado de Ivan. Ao término da separação, o autor mergulharia ainda mais no trabalho, revisando livros, realizando crítica de teatro e intensificando projetos literários

que mais tarde resultariam na publicação da obra *Os dragões não conhecem o paraíso*. Dois anos após o término com Ivan, em carta a Luciano Alabarse, de junho de 1985, comenta:

Eu estou de molho com vida afetiva, preferindo me concentrar em trabalho, em mim mesmo. Sim, frequentemente baixa uma grande solidão. Tenho experimentado às vezes, ao vivo, a solidão urbana de ver a cidade esparramada e cheia de néon brilhante além dos sete andares onde moro, pela janela aberta. (ABREU, 2002a, p. 109)

Mesmo assim, a busca incessante de Caio pelo verdadeiro amor e o desejo por outro relacionamento que pudesse preencher a ausência deixada após uma sucessão de relações que não deram certo seriam parte na vida do autor. Em carta ao amigo Marcos Breda, em agosto de 1988, desabafa: “Durmo, acordo, faço coisas, leio muito. E esse vazio que ninguém dá jeito? Você guarda no bolso, olha o céu, suspira, vai a um cinema, essas coisas. E tudo, e tudo, e tudo. Me arruma um namorado, benhô?” (p. 159). Grande parte das relações de Caio seria diluída no amor contemporâneo, limitado a esse cotidiano de experiências momentâneas. Histórias que teriam o amor motivado pela falta. Assim, ao tentar se desvencilhar da solidão ocasionada pela ausência do outro, Caio estabelece os lugares como refúgios para fugir do que, ironicamente, procura. Em carta à Jacqueline Cantore, de dezembro de 1990, de Londres, explica: “a solidão é indescritível, mas eu quero mais. [...] Penso: quando você não tem amor, você ainda tem as estradas” (p. 195).

Além das estradas, é na literatura que Caio dilui suas frustrações, construindo sujeitos que, assim como o autor, vivem experiências amorosas frustradas. Selecionou-se, para análise desse aspecto, um conto escrito ainda durante a primeira metade da década de 1970, quando Caio vivia o auge da juventude, por apresentar elementos que oportunizem investigar o processo cíclico da perda, seja ela através da ruptura com a morte, ou do término de uma relação. Integrante da terceira parte, Gama, da coletânea de contos de *O ovo apunhalado*, “Do outro lado da tarde” tem como personagem central um sujeito, não identificado por nome, que reflete sobre o último relacionamento que tivera. Sozinho, diante de uma janela, em um dia chuvoso, ele observa as gotas de chuva e, através delas, difusamente, vê uma roda-gigante. A imagem do brinquedo, que surge viva em sua memória, combinada com a chuva, o transportam para a o dia em que foi a um parque de diversões com a pessoa amada, a quem se dirige no conto. Na tentativa de lembrar o que aconteceu entre os dois, o personagem percebe que não consegue ultrapassar aquele momento, o dia no parque, de modo que, preso a ele, não é capaz de organizar, cronologicamente, os fatos: como e quando a relação teve início; de que maneira ela foi se

desenvolvendo; e em que momento e sobre quais circunstâncias houve a ruptura que ocasionou o término da relação:

De repente, eu não consegui ir adiante. E precisava: sempre se precisa ir além de qualquer palavra ou de qualquer gesto. Mas de repente não havia depois: eu estava parado à beira da janela enquanto lembranças obscuras começavam a se desenrolar. Era dessas lembranças que eu queria te dizer. Tentei organizá-las, imaginando que construindo uma organização conseguisse, de certa forma, amenizar o que acontecia, e que eu não sabia se terminaria amargamente – tentei organizá-las para evitar o amargo, digamos assim. Então tentei dar uma ordem cronológica aos fatos: primeiro, quando e como nos conhecemos – logo a seguir, a maneira como esse conhecimento se desenrolou até chegar no ponto em que eu queria, e que era o fim, embora até hoje eu me pergunte se foi realmente um fim. Mas não consegui. (ABREU, 2015a, p 162)

Pensando a partir da perspectiva da separação, Caruso (1986) aponta para diferentes problemas vividos pelo homem: a separação do lar – da infância, a separação do objeto de amor, a separação do ser em si, a separação da vida. Sabê-las, angustia e atormenta o homem, e faz surgir um questionamento: pode ele viver com a separação? Para Caruso, a resposta a esta pergunta está no fato de que o homem sobrevive enquanto consegue substituir a separação por uma nova presença – o sentido da elaboração do luto. Antes disso, viverá uma melancolia – a patologia do luto –, de onde não consegue superá-lo. Para o personagem do conto, embora a separação seja um fato consumado, “depois daquela nossa conversa na chuva, você nunca mais me procurou” (ABREU, 2015a, p.165), a elaboração do luto não acontece, uma vez que, preso ao momento do término da relação, o sujeito não consegue organizar, em uma ordem coerente, que fosse capaz de explicar o motivo dessa separação e os fatos que levaram àquele desfecho, nem compreender com clareza o que se perdeu. Além disso, ao mesmo tempo em que o objeto do amor permanece vivo, mas deixa de ser parte na vida do personagem, esse, incapaz de substituí-lo por outro, passa a vivenciar, o momento-fim, nunca o momento-após, nunca a fuga para o adiante.

Muitas vezes, a memória da qual os indivíduos se lembram acaba sendo atravessada por lembranças da ordem do imaginário, fazendo com que a veracidade seja comprometida. Ricoeur (2007) aponta para a separação entre a memória – que tem por objeto a realidade experienciada (vívida) – e a imaginação – que se volta para o fantástico, o irreal (inventiva). Para o autor, é possível distinguir memória da imaginação, uma vez que aquela não só representa o real, como também um passado já dado. Na tentativa de lembrar detalhadamente o que ocorreu no dia do término do relacionamento, o personagem do conto vive o limite entre essa dualidade, de modo que tudo o que está além daquilo que é capaz de descrever passa do espaço real para o subjetivo: “Não consigo ver mais que isso: essa é a

lembrança [...] embora tente desesperadamente acrescentar mais um detalhe, mas sei perfeitamente quando uma lembrança começa a deixar de ser uma lembrança para se tornar uma imaginação” (ABREU, 2015a, p. 164). Para Ricoeur (2007), assim como há pontos divergentes entre as duas modalidades de memória, há também pontos de convergência entre elas, como, por exemplo, colocar a lembrança como uma imagem – nesse sentido, a memória depende da imaginação para que o objeto se manifeste.

Ao tentar visualizar, em imagens, os detalhes daquele dia no parque, o personagem acredita imaginar o que poderia ter sido, em vez de recordar o que realmente foi. Além disso, em nenhum momento, o discurso do personagem é confrontado pela voz a quem ele se dirige. É uma visão solitária sobre o término de uma relação. Barthes (2003) afirma que o discurso amoroso é sempre solitário. Essa afirmação leva em conta que a figura do enamorado, ao falar de si mesmo, apaixonadamente, dirige seu discurso ao objeto amado que termina por nunca lhe responder. Outro problema está no fato de que, as memórias do personagem se perdem entre o durante e o depois. Durante o relacionamento, desde o início até o fim, elas se fragmentam: ora o personagem não lembra o que aconteceu – “deve ter havido uma primeira vez, embora eu não lembre dela, assim como não lembro das outras vezes, também primeiras, logo depois dessa em que nos encontramos completamente despreparados” (ABREU, 2015a, p. 161) –, ora ele tem uma visão global, porém não detalhada dos fatos – “E quando penso, não consigo pensar construído” (p. 165), ora, ainda, a memória cessa como se houvesse um corte proposital, ocasionado pelo término do relacionamento, que o impede de ir além. O fato é que, no conto, apenas o antes se mantém intacto na memória do personagem: “esse tempo em que passávamos desconhecidos e insuspeitados um pelo outro, esse tempo sem você eu lembro” (p. 161).

Outro aspecto importante a ser analisado é o do espaço, considerado um dos elementos estruturantes da narrativa, a escolha é simbólica em dois sentidos. Primeiro, quanto ao local onde ocorre o término da relação, um parque, lugar de ludicidade, divertimento, que aponta para o inverso, o término, a separação. Além disso, o brinquedo escolhido, uma roda gigante, onde os personagens discutem a relação no ápice da volta, simboliza a forma cíclica da vida, de um relacionamento, o embarque (início), o ápice (o topo), a descontinuidade (a descida), o rompimento (a troca e a volta à realidade de antes) e o término (a saída), para um novo giro. Muitos relacionamentos passam, inúmeras vezes, por esse processo de altos e baixos, enquanto outros rompem no primeiro problema a ser vivenciado. Caruso (1986) aponta que, para o homem, a felicidade se reduz a momentos

passageiros e, talvez mais frequentemente, a ingênuas ilusões. Sua não felicidade se dá porque é o único ser inacabado, porque não se integra à natureza de forma tão consistente e porque não pode ver sua realização limitada pela natureza. Para o autor, o homem é o único ser verdadeiramente infantil, mesmo que lhe falte o gosto pela travessura, mesmo que os animais domesticados despertem seu lado infantil, fazendo com que, nesse sentido, talvez, o seu amor seja uma continuação da brincadeira; no entanto, “nem as brincadeiras tornam o homem inteiramente presente a si mesmo; isso só ocorre pela mediação da cultura” (CARUSO, 1986, p. 285). Contudo, é através da cultura que, também, tanto o trabalho quanto o amor perdem sua ludicidade. Somente com o tempo é que haverá a compreensão de que nascer já é morrer, e amar já é se separar. No conto, a roda-gigante simboliza esse nascer sobre a morte, o ciclo de um relacionamento que surge, se transforma e termina:

Éramos nós dois na roda gigante. Você tinha medo: quando chegamos lá em cima, você tinha um medo engraçado e subitamente agarrava meu braço como se eu não tivesse tão desamparado quanto você [...]. Foi então que, bem lá em cima, a roda-gigante parou. Havia uma porção de luzes que de repente se apagaram [...] de repente começou a chover: lembro que seu cabelo ficou todo molhado, e as gotas escorriam pelo seu rosto exatamente como se você chorasse. (ABREU, 2015a, p. 163)

Não havia nada para fazer lá em cima, a não ser falar. E nós tínhamos pouca experiência disso que falamos e falamos muito e muito tempo [...]. Talvez você tenha me chamado de fatalista, porque eu disse todas as coisas. (p. 163-64)

Depois de não sei quanto tempo, as luzes se acenderam, a roda-gigante concluiu a volta e um homem abriu um portãozinho de ferro para que saíssemos. (p. 164)

É na roda-gigante que os personagens assumem o protagonismo da relação, demonstram seus medos e são colocados, embora inexperientes, diante da necessidade do diálogo, que permite que se descubram um ao outro. E, embora isso ocorra no ápice do relacionamento – o ponto mais alto da roda –, o cenário que se estabelece – escuro e chuvoso – antecipa o infeliz desfecho dos personagens: o amor que, inesperadamente, surge e, assim como tudo o que faz parte dele, cresce, se realiza na sua durabilidade e termina. Ao falar sobre o amor nas suas narrativas a Marcelo Secron Bessa, em entrevista à *Revista Palavra* da PUC-RIO, publicada postumamente em 1997, Caio diz: “o ser humano está eternamente em busca desse conforto [...] [mas] existem diferenças com o outro: sociais, afetivas. Se o outro é real, se você não está se relacionando com uma fantasia, começa o conflito” (ABREU, 1997, p. 08). São essas diferenças que irão determinar a permanência ou desencadear os conflitos que resultarão no término da relação. O fato é que as relações humanas – ligadas através de uma dimensão antropológica-social – serão, continuamente,

lançadas, em algum momento, a lutos simbólicos ocasionados pela perda: as oposições na relação, que fazem com que um indivíduo tenha que ceder ao outro; a precariedade dos relacionamentos e o término inesperado, quando tudo parecia estar indo bem; a utopia de um relacionamento que nunca aconteceu; a morte repentina de um dos enamorados.

Caio continuaria vivendo intermináveis relações em busca, talvez, de um outro relacionamento como o que teve com Ivan ou Pedro, o que nunca ocorreu de fato. Em suas cartas, dizia estar desiludido, desacreditado em amores verdadeiros. Em seus contos e crônicas, continuaria escrevendo o amor, a necessidade e, ao mesmo tempo, a dificuldade de amar. Caio insistia. Era o seu amor incondicional à escrita que o impulsionava a isso. Uma estratégia de colocar para fora seus fantasmas. A escrita que trazia leveza, compartilhava momentos, também era sua casa e seu emprego. Caio viveu dela e para ela e, é esse aspecto, o luto relacionado ao trabalho com a escrita, que será analisado na próxima seção.

2.4. O trabalho com o texto e o texto como trabalho: jornalismo, literatura e aspectos da perda e do luto no ambiente de trabalho

Durante muito tempo, Caio fez da sua vida uma estrada inconstante. Os amores diversos, as moradas incertas e os empregos numerosos eram resultados de um estilo de vida que ultrapassava fronteiras pela liberdade. Leitor voraz desde menino, o autor foi capaz de canalizar todo seu apreço pela literatura em romances e contos escritos durante a vida. No entanto, apesar de a literatura ser sua grande paixão, acompanhando-o desde muito cedo, seus primeiros ganhos reais foram como jornalista³⁸. É através de um anúncio publicado na revista *Realidade*, da Editora Abril, convocando interessados a fazer testes para participar de uma revista nova, que começaria a circular no ano seguinte, que Caio, embora não fosse formado em Jornalismo, inicia sua experiência profissional.

Os aprendizados e a possibilidade de morar em São Paulo, além de mudar o formato do seu texto³⁹, que “ficou menos profundo, fez também com que a sua escrita se aproximasse de elementos urbanos ligados ao seu cotidiano na grande cidade” (ABREU, 2014c, p. 125). Apesar disso, o privilégio de Caio em fazer parte da primeira equipe da revista *Veja* durou pouco. A censura, os Atos Institucionais e a perseguição aos jornalistas, somados à ligação que recebeu de um colega de redação, informando estar sendo perseguido

³⁸ Antes de começar a trabalhar como jornalista na revista *Veja*, Caio havia publicado seu primeiro conto “O príncipe sapo”, na revista *Cláudia*.

pelo DOPS, fizeram com que o autor se refugiasse na Casa do Sol, da amiga Hilda Hilst. Para não preocupar os pais, escreve dizendo ter sido despedido: “chato é que fui despedido da Abril. [...]. Quem não tinha pistolão lá dentro foi mandado embora” (ABREU, 2002a, p. 355).

Com a primeira “demissão”, Caio passou a focar na escrita ficcional de *O inventário do irremediável*, que sairia no ano seguinte, junto com *Limite branco*, mas é somente em 1975 que sua obra ganha projeção nacional pela primeira vez, ao publicar *O ovo apunhalado*. No lapso de tempo entre a publicação das obras, Caio seria preso, após um flagrante de drogas, resultando na sua demissão da revista *Manchete*, onde havia conseguido trabalho após um longo tempo de procura, o que acaba abalando-o, significativamente: “Depois disso, voltei pra cá e, durante, algum tempo, mergulhei numa série de viagens lisérgicas, de onde saí mais confuso do que nunca”⁴⁰ (p. 423). Para o autor, embora fosse terrível estar preso aos horários e prazos da entrega do material a ser publicado nas revistas, eram esses empregos, inclusive como “free-lancer”, que lhe garantiam o dinheiro necessário para que pudesse sobreviver a curto prazo. Em carta à Hilda, logo após deixar a Casa do Sol, em 1969, escreve: “Estou tentando conseguir um emprego num jornal. Como não quero aprisionamentos de horários, acho que vou ficar como colaborador, recebendo em free-lancer” (p. 370). Além disso, outro fato que incomodava o autor, nos primeiros anos trabalhando como jornalista, era que, apesar de ser um exímio escritor, sendo inclusive promovido a redator, antes da demissão da Bloch, sua escrita estava condicionada a temáticas que, na maioria das vezes, fugiam dos seus interesses enquanto estudioso, leitor e escritor de literatura. Conforme ele escreve,

profissionalmente progredi: fui promovido a redator de uma revista chamada Pais e filhos. Abro minhas gavetas e encontro matérias assim: “Se o bebê cospe no prato, é porque o espinafre está muito quente. Da próxima vez, mexa ao invés de soprar” [...]. Dou a bunda todos os dias para coisas que detesto. É nojento. (ABREU, 2016, p. 70)⁴¹

Caio procura dar sentido ao desenvolvimento da sua atividade com a escrita, frente à complexidade de expressar sentimentos, inquietudes e anseios. É através dela que o autor expressa suas ideias, interesses, concepções e percepções acerca da realidade, tornando-a uma espécie de porta-voz de suas experiências em suas obras. Contudo, ao se deparar com o

⁴⁰ Carta à Vera Auton, de março de 1972, em que explica ter sido demitido para que seu flagrante de drogas não fosse associado à Editora Bloch.

⁴¹ Carta à Hilda Hilst, de agosto de 1971.

espaço da redação, voltado a um texto pautado pela informação e pelo entretenimento, o autor se vê não só impelido a escrever sobre assuntos que não gosta, como também a gastar energia em pesquisas para compor textos, pelos quais não possuía qualquer tipo de encantamento. Assim, embora o trabalho como redator oportunizasse uma interação social entre os leitores e demais escritores, além de proporcionar novos desafios, o autor preferia, em determinados momentos e sem muita alternativa, trabalhos que considerava “mediócras e automáticas”, como os de “free-lancer”, de modo que não interferissem na sua criatividade como escritor de literatura:

Estou trabalhando, à tarde, numa agência de publicidade. Faço pesquisa de mercado. É um trabalho medíocre e automático, e até acho bom, não tolhe em nada a minha criatividade, não é prejudicial como o trabalho jornalístico⁴². (ABREU, 2016, p. 78)

Pensando acerca dos aspectos relacionados aos trabalhos desenvolvidos pelo autor ao longo da vida, podem-se elencar: (1) aqueles que desenvolveu no exterior, sendo a maioria deles braçal⁴³ – lavador de pratos, operário em fábrica, modelo vivo em curso de pintura –, sem que houvesse a exigência da escrita, a qual possuía domínio e apreço; (2) o jornalismo⁴⁴, responsável pelos ganhos a curto prazo, que o mantinham preso a temas, prazos e horários específicos em cada revista ou editora por onde circulou, mas que abriram espaço para trabalhar como roteirista em emissoras de TV⁴⁵; (3) o jornalismo, as revisões, as traduções e os roteiros que fazia como free-lancer, principalmente, quando estava desempregado; e (4) a literatura, que dividiu espaço com as outras profissões durante toda a

⁴² Carta à Hilda Hilst, de maio de 1972.

⁴³ Caio retornaria à Europa mais de uma vez durante a década de 1990, para escrever para Editora Maison, participar de leituras e palestras e para lançar obras consagradas como *Dragões*.

⁴⁴ Em várias oportunidades, Caio demonstra seu descontentamento com o trabalho e a escrita jornalística, a qual era compelido a aceitar para sobreviver. Em entrevista à Sônia Coutinho, para o Segundo Caderno do Jornal *O Globo*, em maio de 1988, diz: “Acho que o trabalho jornalístico me devorou muito. Rouba tempo e dispersa o escritor, superficializa, desgasta. Me sinto rondando uma coisa a que eu gostaria de me entregar, mas sem possibilidades reais. Não tenho mesada, me sustento há vários anos. Já devia ter acontecido alguma coisa. Mas é o Brasil, onde o fato de você ser escritor é uma abstração, você não tem existência real”. Essa ideia é reforçada outra entrevista do mesmo ano, para Soraia Mesquita e Kátia Lombardi, do *Jornal Marco*, na qual Caio fala sobre o trabalho em um jornal diário: “Jornal diário é uma coisa massacrante demais. É à base de cigarro, café, telefone tocando, fechamento todo o dia. Você não tem muita margem de criação”. (Ambas entrevistas estão catalogadas no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema números 47123 e 47201, respectivamente).

⁴⁵ Entre as revistas que trabalhou, a *Gallery Around*, durante os anos 1980, foi a mais prestigiada. Além do espaço descontraído e criativo, possibilitava a publicação de, por exemplo, biografias selecionadas pelos próprios redatores. Considerada a revista das estrelas, foi responsável por lançar modas e formar opinião com um jeito pop e descontraído. Na revista, Caio chegou a adotar pseudônimos como, Nadja de Lemos, Clarice Telles – uma mistura de Clarice Lispector com Lygia Fagundes Telles –, e Teresinha O’Connor, personagem que iria figurar, mais tarde, em seu romance *Onde andará Dulce Veiga*.

vida, rendeu inúmeros prêmios, trouxe reconhecimento no campo literário, fazendo com que fosse estudado ao longo dos anos, permitiu que desenvolvesse um texto próprio, original, com temas rotulados, muitas vezes, como malditos, mas que não lhe permitia viver exclusivamente da produção de sua obra.

O dinheiro para a primeira viagem de Caio à Europa foi obtido a partir da soma de seu trabalho como escritor de literatura – com o 1º prêmio em um concurso de contos do Instituto Nacional do Livro – e suas economias, trabalhando de copydesk para o jornal *Zero Hora* de Porto Alegre. Entre os planos, além de conhecer uma parte dos países, fazer cursos e estudar literatura, estava o de fazer algum dinheiro trabalhando. No entanto, de escritor premiado, acabou se tornando mão de obra imigrante, desvalorizada e descartável, sem qualquer tipo de direito, tendo que se adaptar a horários e a trabalhos exaustivos. Estando em Estocolmo como lavador de pratos, ele afirma: “estou trabalhando num restaurante, lavando pratos 8 horas por dia. É um trabalho duro, do ponto de vista físico [...]. Agora o corpo acostumou” (ABREU, 2016, p. 88), e, em Londres, como operário: “acho que vou para uma fábrica, como operário. É recomeçar de novo, enfrentar outra vez” (p. 91).

Em seu livro *Lutos coletivos e criação social*, Jean-Claude Métraux (2011) aponta para o luto de si, relacionado a uma espécie de luto reflexivo, que ocorre através de uma perda (1) da existência terrestre – um membro amputado, um período de vida –; (2) de um período da vida – infância, adolescência, vida de solteiro, divórcio, perda de um emprego, aposentadoria –; ou (3) de uma identidade narrativa, que prescreveu devido a um imprevisto que destruiu sua estrutura ou rompeu com o seu roteiro. É possível imaginar que dificuldades econômicas obriguem um indivíduo a emigrar e a trabalhar como empregado em algo totalmente diferente do que havia feito até então. Nesse sentido, o luto do falecido Si narrativo, motivado pela mudança na perspectiva da vida de um determinado indivíduo, leva-o agora a reescrever sua história, para incorporar nela o abandono do local em que vivia anteriormente e da atividade profissional do passado, fazendo com que seja necessário remodelar o sentido dado à sua existência. Assim, ao reescrever sua história, Caio entendia que a aceitação de uma nova profissão que garantisse sua permanência em solo europeu, em um primeiro momento, se daria pelo caráter “humanizador”, como visto anteriormente, em carta aos pais, de maio de 1973, na qual o autor aponta para um sujeito que coloca em prática sua humildade, reflexo da compreensão acerca do tamanho da experiência que está vivendo. Conforme foi visto anteriormente e se faz necessário lembrar é que, na carta, Caio

diz aos pais que seu orgulho e vaidade, apaziguados pelo trabalho de lavador de pratos, “escorreram pelo ralo da pia” junto à água e ao detergente das panelas.

Caio procurou dar sentido àquela experiência, deixando de lado qualquer aspecto que desprestigiasse o local e o tipo de trabalho, remodelando sua visão acerca do método do empregador – horários, prazos –, adaptando-se a ele, minimizando a sua situação de empregado, parte daquele sistema de exploração. Do contrário, se o seu presente continuasse sendo assombrado por fantasmas do passado – a posição como escritor, em detrimento das novas funções que passou a assumir em solo europeu –, a nova narrativa seria resumida ao relato de uma ruptura, revelando o luto de Si inacabado. Como vimos anteriormente, Caio atravessava um momento de múltiplas perdas e distanciamentos – a família, os amigos, os amores e, por fim, o emprego, tudo havia sido deixado para trás, na busca por novas oportunidades. Assim, apesar das péssimas moradias, pouca alimentação, frio e desemprego, vivendo como estrangeiro, tornar a situação mais branda era também dirimir suas faltas e qualquer vontade que pudesse fazê-lo querer voltar ao Brasil.

Porém, com o passar do tempo, a falta de dinheiro e o trabalho cada vez mais escasso, além do seu caráter informal, começavam a abalar sua permanência em solo londrino. Depois de um ano batalhando, o retorno tornou-se inevitável. Essas experiências de trabalho iriam compor o enredo de muitas de suas narrativas, como por exemplo, “Lixo e purpurina” e “London, London, Ajax, brush and rubbish”. Importante destacar que às obras do autor soma-se uma diversidade de temáticas que envolvem questões políticas, sociais, econômicas, culturais e existenciais. Quando se pensa em como o autor aborda as relações de trabalho na obra, depara-se com questões como a exploração do homem pelo homem; a divisão e a desvalorização do trabalhador em sua função; a mercantilização e a objetificação do homem diante da produção em massa; a solidão e as crises frente às mudanças, rupturas e perdas no ambiente de trabalho; o desemprego, resultando, muitas vezes, no enlutamento de sujeitos que buscam seguir em frente em um mundo fragmentado pela ausência de oportunidades; a acumulação de capital e a insensibilidade ocasionadas pelo individualismo; e o preconceito nas instituições de trabalho.

Produzida ainda sobre os resquícios de contexto autoritário e publicada durante o processo de redemocratização no Brasil, a obra *Morangos mofados*, responsável por impulsionar o autor ao reconhecimento da grandeza de sua literatura em âmbito nacional, caracteriza-se pelo aspecto sociopolítico de suas temáticas, levando o leitor a refletir sobre os dilemas vividos em meados dos anos 1980, bem como ao uso de um formato não

homogêneo da linguagem que, embora linear, muitas vezes, é fragmentária, dividida em três partes (“O mofo”, “Morangos” e “Morangos mofados”). Último conto da parte intitulada “Morangos”, “Aqueles dois”, cujo subtítulo é “História de aparente mediocridade e repressão”, narra, em seis partes, a história de Raul e de Saul, dois homens que se conheceram em um ambiente de trabalho, viveram a sua mediocridade, foram repreendidos e demitidos, por conta de intrigas plantadas por um ou mais funcionários moralistas, que acreditavam que eles poderiam ter algum tipo de relação homoafetiva. No entanto, a partir da construção narrativa do conto, não é possível definir com clareza se o relacionamento acontece ou se é mera insinuação do narrador.

A forma de o trabalhador pensar o seu trabalho, as relações e a caracterização de seu ambiente físico e psicológico, estão presentes durante a narrativa em aspectos que englobam a admissão, o tipo de serviço realizado, a competição, a precarização e os conflitos entre o empregador e o trabalho, a socialização e, por fim, a demissão. No início da narrativa, descobrem-se várias afinidades entre os protagonistas Raul e Saul. Além do fracasso amoroso vivido pelos dois, ambos eram migrantes em busca de melhores oportunidades de trabalho nos grandes centros, como revela esse excerto: “Naquela cidade todos vinham do Norte, do Sul, do Centro, do Leste – e com isso quero dizer que esse detalhe não os tornaria especialmente diferentes” (ABREU, 2015b, p. 189). Além disso, conquistam a vaga oferecida pela empresa, através de seleção por desempenho em prova escrita – “Passaram no mesmo concurso para a mesma firma” (p. 188) –, para exercer as mesmas funções laborais: “despachos, processos, protocolos” (p. 196). Nesse sentido, percebe-se que a rivalidade faz parte da empresa, antes mesmo do ingresso dos trabalhadores, o que possivelmente resultou em um ambiente competitivo e individualista, sendo que, nas palavras de um dos personagens, a repartição parecia “um deserto de almas” (p. 188). São indivíduos que têm em seus corpos o prolongamento da instituição e que, destituídos de suas subjetividades, passam longas jornadas trabalhando, produzem, enquanto submetidos à dependência dessa produção (sua força de trabalho), são restituídos através do salário.

Há no conto uma espécie de poder dos dominadores (o senhor, patrão) sobre os dominados (o empregador), de modo que aqueles passam, lentamente, a controlar as ações, os corpos, e o tempo desses. No conto de Caio em questão, o poder sobre os trabalhadores se dá, inicialmente, ao submetê-los a longas jornadas: “Suas mesas ficavam lado a lado. Nove horas diárias, com intervalo de uma para o almoço” (ABREU, 2015b, p. 189), com controle sobre os horários: “faltavam cinco para as duas e o relógio de ponto era

implacável” (p. 194), e sobre os corpos dos sujeitos: “Cruzavam-se silenciosos, mas cordiais, junto à garrafa térmica do cafezinho, comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam às suas mesas” (p. 191), que ao longo do tempo são marcados pelo lento e repetitivo processo de trabalho que aliena e domestica os indivíduos: “Ao contrário dos outros homens, alguns até mais jovens, nenhum deles tinha barriga ou aquela postura desalentada de quem carimba ou datilografa papéis oito horas por dia” (p. 190).

O espaço físico, que na organização representa um espaço de vida, é aquele no qual os personagens passam grande parte do tempo e onde se coadunam todas as atividades físicas e intelectuais necessárias à realização de qualquer tarefa. Aos olhos do narrador, esse espaço é descrito como sendo similar a uma prisão ou a uma clínica psiquiátrica – “o prédio feio mais do que nunca parecendo uma prisão ou clínica psiquiátrica” (p. 192) e, “quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária” (p. 199) –, um ambiente fiscalizador e moralizante, típico de ambientes corporativos da sociedade à época. Isso pode ser percebido quando a possível relação entre Raul e Saul é posta em evidência: “Os funcionários barrigudos e desalentados trocaram alguns olhares que os dois não saberiam compreender, se percebessem. Mas nada perceberam, nem os olhares nem duas ou três piadas enigmáticas” (p. 195). Além disso, o espaço, no conto, cristaliza as individualidades dos sujeitos, que devem se atentar apenas às obrigações institucionais, de modo que todo aquele que destoa dos demais e representa uma ameaça à moralidade da instituição – mesmo quando fora de seus espaços ou sem evidências concretas – deve ser afastado, com a justificativa de preservar a moral dos demais funcionários. É o que se observa ao final do conto:

Quando janeiro começou, quase na época de tirarem férias – e tinham planejado juntos quem sabe Parati, Ouro Preto, Porto Seguro –, ficaram surpresos naquela manhã em que o chefe de seção os chamou, perto do meio-dia. Fazia muito calor. Suarento, o chefe foi direto ao assunto: tinha recebido algumas cartas anônimas. Recusou-se a mostrá-las. Pálidos, os dois ouviram expressões como “relação anormal e ostensiva”, “desavergonhada aberração”, “comportamento doentio”, “psicologia deformada”, sempre assinadas por Um Atento Guardião da Moral. Saul baixou os olhos desmaiados, mas Raul levantou de um salto. Parecia muito alto quando, com uma das mãos apoiadas no ombro do amigo e a outra erguendo-se atrevida no ar, conseguiu ainda dizer a palavra nunca, antes que o chefe, depois de coisas como a-reputação-de-nossa-firma ou tenho-que-zelar-pela-moral-dos-meus-funcionários, declarasse frio: os senhores estão despedidos. (p. 197-8)

O desfecho do conto apresenta uma sociedade que condena e pune, partindo muitas vezes de especulações feitas dentro de ambientes corporativos, como ocorre com sujeitos como Raul e Saul. Nesse sentido, o conto traduz o que imperava na maioria desses espaços

da época: um ambiente nocivo, que muitas vezes inviabilizava não somente ideias, mas também posturas e afetos: “ninguém mais consegui trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram”. (p. 200). Apesar de o termo “infelizes” estar sendo utilizado em terceira pessoa, o que torna difícil identificar a quem se dirige (Raul e Saul, ou aos funcionários da empresa), defende-se, aqui, que essa, por todas as características apresentadas anteriormente – em relação ao espaço, ao controle e as pessoas –, volta-se àqueles que permanecem na empresa, um ambiente pouco agradável de se trabalhar.

A escrita de “Aqueles dois” estabelece uma relação muito próxima à vida de Caio no trabalho. A migração do sul em busca de melhores condições como escritor, o trabalho exaustivo nas redações, os preconceitos vividos na época, os amores não correspondidos. Era a literatura que permitia que o autor externalizasse seus pensamentos e experiências. No entanto, preso ao trabalho, muitos projetos eram constantemente adiados ou estendidos. Nas cartas aos amigos, expressa a insatisfação e a rejeição a trabalhos que o fazem perder o foco do que realmente importa, a literatura. Nesse sentido, ele escreve:

Ando meio irritado porque o excesso de trabalho na POP, mais uns freelancers que peguei pra NOVA não me deixam tempo livre pra trabalhar minhas próprias coisas. Às vezes é muito frustrante ter que aplicar minha cabeça em textos sobre surf ou ambientes eróticos para executivos. Tem jeito? Tem saída? Não tô vendo, a não ser esgotar isso pra poder partir pra outra⁴⁶. (ABREU, 2016, p. 115)

Estou precisando desesperadamente escrever [...]. É quase trágico, às vezes, sentir que sacrifico a literatura em função do trabalho jornalístico, para sobreviver. Mas concluí que talvez justamente esse seja o grande desafio da minha vida⁴⁷. (ABREU, 2002a, p. 510)

não trabalho mais, vivo de biscates culturais, vai dando, reduzi tudo ao mínimo indispensável, luxo só discos e muito vezenquandamente, livros, sobretudo Astrologia, caros, porque importados) para ir⁴⁸. (p. 67)

Tô trabalhando demais e morto de vontade de escrever minhas próprias histórias e sem tempo nenhum⁴⁹. (p. 85)

Andei muito atolhado, jornal mata a gente, rouba tempo, cansa, desgasta e desgosta⁵⁰. (ABREU, 2016, p. 295)

Arrumei uns trampos. Duas vezes por mês, aulas em Piracicaba. Um laboratório de criação literária. Vinte pessoas sem talento nenhum. Fico arrasado. [...] um senhor rico de São Leopoldo morreu e deixou um romance enorme (junto com a herança) para o filho editar. [...] Tenho também, todo mês, que ler os livros

⁴⁶ Carta à Hilda Hilst, de dezembro de 1978.

⁴⁷ Carta à Suzana Saldanha, de abril de 1979.

⁴⁸ Carta à Maria Adelaide Amaral, de setembro de 1983.

⁴⁹ Carta a Luciano Alabarse, de julho de 1984.

⁵⁰ Carta à Paula Dip, de julho de 1987.

colunáveis para a Playboy, e você pode imaginar o gênero. Enfim, estou intoxicado de mediocridade literária⁵¹. (ABREU, 2002a, p. 233-34)

Durante muito tempo, Caio vive esse dilema de ter que trabalhar como jornalista ou free-lancer para garantir o seu sustento, enquanto seus projetos pessoais, seus escritos, seguiam adiados⁵². Assim, para Caio, trabalhar também é perder, é elaborar um processo de luto, que consiste no desligamento da libido a expectativas relacionadas ao objeto que se perde, subjetivamente representado no lapso de tempo gasto pesquisando e escrevendo sobre coisas que não são de seu interesse, enquanto poderia manter o foco na literatura. Ao falar sobre o luto de Si, Métraux (2011) aponta que este não se limita a esperar a morte, nem mesmo a sua prefiguração, uma vez que, quando se coloca em movimento, o sujeito percebe que as perdas de Si pontuam o calendário de sua vida. Da adolescência ao primeiro filho, do primeiro emprego à aposentadoria, uma longa lista se estende. Muitas vezes, inclui contradições decisivas, rupturas conjugais, leitura capaz de modificar o pensamento sobre um determinado assunto, a chegada da velhice no primeiro cabelo branco. Esses achamentos de Si, cotidianos ou periódicos, mostram-se com uma frequência bastante expressiva, que implica a sobreposição contínua dos lutos com eles relacionados. Um breve olhar para os lutos de Si sugere que seu processo é bastante semelhante àquele experimentado pelo moribundo. Esse processo é caracterizado por dois períodos: um, no qual o Si, para não sucumbir, considera sua parte alterada como um Ti estrangeiro, e, no outro, o outro que reintegra a parte anterior rejeitada, admitindo sua própria transformação, podendo relacionar, por exemplo, a rejeição de uma obra por uma editora, cujo desgaste produzido durante a sua escrita fica latente, ou o envelhecimento e, com ele, o adiamento de sonhos e projetos.

Nesse sentido, pode-se dizer que as constantes mudanças, as perdas e a resignação diante de trabalhos considerados pouco expressivos podem ter desencadeado no autor o luto de Si direcionado, principalmente, a partir de uma narrativa prescrita, obrigando-o a reescrever e a reestruturar sua história e seus projetos. É importante que as vivências relativas às perdas sejam elaboradas e permitam que os sujeitos possam resignificá-las dando outro sentido à vida. Para isso, Caio utiliza a literatura. “Aqueles dois”, por exemplo, resgata elementos muito próximos àqueles vividos pelo autor no ambiente de trabalho.

⁵¹ Carta à Maria Lídia Magliani, de junho de 1992.

⁵² Entre os projetos de Caio estavam o de adaptar o livro infantil, *As frangas*; reunir em uma antologia contos com histórias estrangeiras escritos no período que viveu na Europa; além de dar vida a um romance sobre o *Passo da Guanxuma*, cidade fictícia inspirada na sua cidade natal, Santiago do Boqueirão.

3. MORTE SEGUNDA: A REPRESSÃO E A MORTE DO CORPO

Todo dia joga fora os meus dias.
Não com esse jeito atento de quem escolhe feijões
deita os chochos no lixo. Jogo fora distraído:
dormir demais tanto vale quanto ficar acordado
- e às vezes fico: um olho aceso no escuro buscando não sei que -
porque tudo é paisagem, repito sempre,
os outros então me olham assim como se eu fosse dono da sabedoria.
Não é ciência - é sede, isso não digo.
É sede seca de não ter bebido
do único poço que mataria a sede. E já secou.

Parte do poema *Cotidiana nº 1*⁵³, escrito por Caio Fernando Abreu em 1978.

Ser escritor no Brasil nos anos 1970, durante o auge da ditadura militar, exigia muitos atributos. Além do talento, obviamente, para não cair na censura e correr o risco de ter o texto proibido, era preciso ser sutil na escolha dos temas, cuidadoso na seleção das palavras utilizadas e abdicar, em muitos casos, da seriedade quanto à crítica Estatal. Tomada por uma sociedade conservadora, grande parte dos cidadãos estava preocupada em defender a moral e os bons costumes⁵⁴. Assim que ocorreu o golpe de Estado que instaurou a ditadura midiática-civil-militar⁵⁵, houve uma tentativa de, inicialmente, eliminar aqueles

⁵³ O poema faz parte no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47521.

⁵⁴ Além de cercear opiniões contrárias ao regime, o Estado preocupava-se em proteger a moral pública e os bons costumes, fundamentais à manutenção da ordem e garantia do bem comum, preocupação que já estava presente na Constituição de 1946 e se revelava com maior clareza na Lei 5.089/66. Essa lei proibia a impressão e a circulação de quaisquer publicações destinadas à infância e à adolescência que contivessem ou explorassem temas de crimes, terror ou violência. Além disso, documentos produzidos no âmbito da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e da Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça (DSI/MJ), durante os anos 1970, demonstram como a ditadura preocupava-se em controlar as publicações contrárias à moral e aos bons costumes, proibidas por insinuar o amor livre e ameaçar destruir os valores morais da sociedade brasileira, além de atentarem contra a família cristã.

⁵⁵ Para Netto (2014), embora o regime resultante do golpe de 1º de abril sempre contará, ao longo de sua existência, com a tutela militar, “constitui um grave erro caracterizá-lo tão somente como uma ditadura militar – se esta tutela é indiscutível, constituindo mesmo um dos seus traços peculiares, é igualmente indiscutível que a ditadura instaurada no 1º de abril foi o regime político que melhor atendia aos interesses do grande capital: por isto, deve ser entendido como uma forma de autocracia burguesa (na interpretação de Florestan Fernandes) ou, ainda, como a ditadura do grande capital (conforme a análise de Octavio Ianni). O golpe não foi puramente um golpe militar, à moda de tantas quarteladas latino-americanas (os pronunciamentos dos “gorilas”) – foi um golpe civil-militar e o regime dele derivado, com a instrumentalização das Forças Armadas pelo grande capital e pelo latifúndio, configurou a solução que, para a crise do capitalismo no Brasil à época, interessava aos maiores empresários e banqueiros, aos latifundiários e às empresas estrangeiras (e seus gestores, “gringos” e brasileiros)” (NETTO, 2014, p. 67). Silva (2014) amplia a definição dada por Neto (2014), incluindo, como partícipe, a imprensa, ou seja, um golpe “midiático-civil-militar”. Para o autor, “sem trabalho da imprensa não haveria legitimidade para a derrubada do presidente João Goulart” (SILVA, 2014, p.62). Assim, a legitimidade para o golpe foi construída também em artigos, editoriais e notícias vinculadas pela grande imprensa. Ao citar o trabalho de Alzira Abreu, Silva menciona: “O contexto político da época era de grande exaltação contra o comunismo e contra a Revolução Cubana [...]. O anticomunismo foi usado para difundir o medo junto à classe média e para identificar, nas reformas de base, a passagem do regime

que se manifestavam contrários aos ideais autoritários e antidemocráticos, através de instrumentos políticos que legitimavam a repressão pela violência e pelo autoritarismo.

Principais alvos, jornalistas, escritores e artistas se viam coibidos em suas funções de informar e criar. Censores a serviço do Estado e atendendo ao clamor social procuravam normalizar seus atos, a partir de uma unidade de discurso que tinha como princípio impedir a livre circulação de ideias e os questionamentos sobre o regime. É nesse ambiente que surgem as obras de Caio Fernando Abreu, que, mais tarde, iriam refletir de forma crítica e certeira cada uma dessas nuances. É nesse ambiente, também, que ele se descobre, assume seu lado homossexual e precisa aprender a lidar com os medos e os preconceitos que invisibilizavam a comunidade LBTQIAPN+, concentrando-a em pequenos espaços, guetos, longe dos olhos da heteronormatividade. Do mesmo modo, é nesse momento que Caio inicia uma série de terapias – ao longo da vida iria interromper e recomeçá-las inúmeras vezes – objetivando compreender seus dilemas e angústias. E por fim, é nesse contexto, que Caio tem suas primeiras perdas reais para a morte, que se aproxima e afasta a cada novo elo que se vai. Nesse sentido, são analisados contos relacionados à temática da repressão-perda-morte, como “Garopaba mon amour”, cuja temática está fortemente relacionada à repressão durante o período ditatorial; “Pera uva maçã”, que explora, em uma das suas temáticas, a experiência da morte na relação paciente-analista; “Retratos”, cuja proposta é explorar a condição homem-tempo-morte; além de outros contos ligados à temática da morte física, a ser explorada no final deste capítulo.

3.1. Vivendo sobre a égide da censura: o escritor “aprisionado”, e o corpo marginalizado em “Garopaba mon amour”

“Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”. Assim iniciava o Decreto Lei 1.077/70, que instituiu a vigência da censura prévia para livros, periódicos, rádio e TV⁵⁶, além de censurar tudo o que fosse contra a moral e os “bons costumes”, no início de 1970. Como claro objetivo era censurar a liberdade de expressão e opinião, que já vinha sendo

capitalista para o comunista. Os jornais, com maior ou menor ênfase, participaram da pregação anticomunista” (p. 44-45).

⁵⁶ A televisão sofria o boicote de bispos de várias dioceses que organizavam campanhas contra os “canais de TV que apresentassem obras consideradas ‘impróprias’ para os lares cristãos, [sendo] visados em especial os personagens em situações homossexuais que o boom da permissividade inserira em programas de televisão” (TREVISAN, 2018, p. 153).

cerceada desde o AI-5⁵⁷, a decretação tentava corrigir a até então confusa e multifacetada ausência de critérios para publicação e circulação de livros no país. Em carta a Hilda, de março daquele ano, Caio comenta:

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 livros me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir a perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. [...] 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”. (ABREU, 2002a, p. 396)

Consciente de seu papel como escritor, contrário ao sistema de governo estabelecido com golpe de 1964 e tendo em vista a intensa perseguição dos espaços de cultura devido à sua postura crítica⁵⁸, Caio se viu ainda mais cercado por vozes que ameaçavam suas liberdades individuais e coletivas. Para o autor, que recém havia chegado da Casa do Sol de Hilda, onde passou uma temporada depois do pedido demissão da revista *Veja*, por conta de um telefonema recebido do DOPS, deparar-se com o Decreto era ser jogado de volta à realidade de que havia tentado fugir.

Enquanto o autor prestava exame para o Curso de Direção Teatral, no Centro de Artes Dramáticas (CAD) da UFRGS⁵⁹, o qual, assim como o Curso de Letras, também não concluíra, havia várias encenações e textos teatrais, que mais tarde seriam publicados em livros, tendo suas apresentações e edições censuradas. A política de Médici não se limitava apenas a fazer uma oposição violenta, que pudesse neutralizar todos os contrários ao seu governo, mas também impunha regras de censura mais rígidas, ampliando o controle sobre a imprensa, a rádio, a televisão e as artes. Isso porque, conforme Schwarz (1978), após

⁵⁷ De acordo com Zuenir Ventura, além da perseguição aos escritores, o AI-5 desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. “Em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela foram censurados [...]. A violência, que o marechal Costa e Silva confessou ter sentido ao editar o AI-5, ia deixar de ser uma figura de retórica. A partir do dia 13 de dezembro de 1968, ela alteraria de fato sobre a alma e a carne de toda uma geração” (VENTURA, 1988, p. 211).

⁵⁸ Conforme Callegari (2008), por mais introspectivo que fosse, Caio viveu intensamente sua juventude, participando de discussões, experimentado drogas, deixando o cabelo crescer, de modo que sempre havia pequenas polêmicas e discussões políticas, quando visitava os pais em Santiago do Boqueirão. Todas essas experiências resultariam no seu primeiro livro *Limite branco*.

⁵⁹ Em depoimento a Paula Dip para a obra *Para sempre teu Caio F.*, a amiga Maria Lídia Magliani define o autor como alguém que, embora tivesse nascido para escrever, gostava de representar e encontrava no teatro a oportunidade de se proteger atrás de personagens que o livravam do peso de ser apenas ele mesmo.

cortadas as relações entre o movimento cultural e as massas, os pequenos grupos que haviam sido poupados e continuavam produzindo e distribuindo sua produção teórica do ideário de esquerda, em área restrita, florescia, extraordinariamente, fazendo surgir uma nova massa, capaz de dar força material à ideologia. Ou seja, enquanto estava confinada à sombra dos escombros causados pela queda da democracia, a intelectualidade de esquerda foi ensinando, editando, debatendo, fazendo surgir uma geração anticapitalista, dando início a uma propaganda armada de revolução.

O telefonema do DOPS para Caio era o resultado de uma dessas passeatas e reuniões de oposição à ditadura que ele havia participado e, embora, na época, se envolvesse muito pouco com qualquer tipo de causa – a presença dele na passeata era muito mais pela celebração de estar com outros jovens e de encontrar pessoas –, o fato de estar presente nelas era suficiente para ser questionado e, até mesmo, perseguido pelo regime. Em 1972, outro fato abalaria a atmosfera de liberdade de Caio, quando foi preso, num flagrante falso de drogas, que resultou, novamente, na perda do emprego e no retorno ao convívio com os pais em Porto Alegre. Nesse momento, o autor já havia compreendido que, para além dos comportamentos desviantes do corpo e da sexualidade, embasados na moral dos decretos e das leis⁶⁰, a ditadura perseguia aqueles que ameaçavam o sistema imposto através de comportamentos que não fossem socialmente aceitos, sendo que o autor não se encaixava em nenhum.

Nesse sentido, o cenário que se desenhava era desconfortável e atingia diretamente o autor, reunia (1) a perseguição e a censura⁶¹ às artes e a certas obras; (2) a repressão e o silenciamento das liberdades sexuais; e (3) a perseguição a condutas desviantes da moralidade e dos bons costumes socialmente impostos. A conclusão do autor era de que não havia lugar para estas pessoas no Brasil: autores, artistas, pintores, a qual ele próprio se

⁶⁰ A Lei 5.250/67, considerada “Lei de Imprensa”, previa em seu art. 2º: “É livre a publicação e circulação, no território nacional, de livros e de jornais e outros periódicos, salvo se clandestinos ou quando atentem contra a moral e os bons costumes”; e ainda em seu art. 61 advertia: “Estão sujeitos à apreensão os impressos que: [...] II – ofenderem a moral pública e os bons costumes [...]. § 6º – Nos casos de impressos que ofendam a moral e os bons costumes, poderão os Juizes de Menores, de ofício ou mediante provocação do Ministério Público, determinar a sua apreensão imediata para impedir sua circulação”. Durante o governo Médici, foi expedido o Decreto-lei n. 1.077/70. Em seu art. 1º, constava: “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”, cabendo ao Ministério da Justiça, através do Departamento da Polícia Federal, verificar, quando julgasse necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente à moral e os bons costumes em suas publicações.

⁶¹ “Se podemos falar de uma atuação estatal em relação à produção e à veiculação de produtos culturais, essa é a da censura e do expurgo. Da música ao jornal, do cinema à novela de televisão, a produção cultural é submetida ao crivo da censura. Pouco daquilo que tem algum cunho crítico ou polêmico ultrapassa este crivo. Não são poucas as histórias das atitudes mal informadas dos censores, assim como das táticas para driblá-los” (REIMÃO, 2018, p. 27).

incluía. Assim, em carta a Hilda, quase um mês após o decreto, além de noticiar sua decisão de passar um tempo na Europa, o autor comenta sobre a repressão nas ruas nos grandes centros: “não há lugar para gente como nós aqui neste país, pelo menos enquanto se vive dentro de uma grande cidade. As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele” (ABREU, 2002a, p. 437). Conforme Schwarcz e Starlin (2015), “o governo dos militares carregava consigo uma proposta de silêncio, e utilizou a censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso” (SCHWARCZ; STARLIN, 2015, p. 464), objetivando controlar a produção e circulação de bens culturais no país com a repressão. Além disso, a censura buscava “garantir o controle do fluxo público da informação, da comunicação e da produção de opinião, reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural, e manipular os mecanismos de memória e interpretação da realidade nacional” (p. 464). Em carta à Hilda, de março de 1970, Caio expõe a insatisfação de amigas intelectuais sobre este cerco que se formava: “recebi uma cartinha da Myriam Campello, escrita em Teresópolis, da casa da Nélida. Estão ambas revoltadas com a censura” (ABREU, 2002a, p. 398).

Assim, sobreviver em tempos de ditadura, muitas vezes, obrigava os autores a ceder às regras impostas pelo governo. Certamente, não se pode dizer que havia o colaboracionismo ou o apoio político, mas apenas um acatamento às proibições. No entanto, para Caio F., a compreensão em relação à produção intelectual, que continuava sendo feita, passou por dois momentos. Inicialmente, o autor acreditava que não havia afluência entre os escritores e que os censores se aproveitavam disso para ditar as regras. Com isso, esse grupo estaria compactuando com a censura, enquanto o melhor a se fazer era deixar de publicar em forma de protesto. Conforme declara Caio F.:

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. (ABREU, 2002a, p. 399)

Mais tarde, diferentemente do que Caio F. menciona na carta, com a publicação do decreto apelidado de Leila Diniz⁶² e o aumento da repressão, essa visão do autor que, aparentemente, baseava-se num ideário de unidade, no qual o sacrifício de todos levaria a

⁶² O decreto nº 1.077/70 havia sido apelidado de “Decreto Leila Diniz”, após uma entrevista reveladora da atriz ao jornal *O Pasquim*, na qual falava de sexo, abertamente.

um bem comum, mostrou-se equivocada. Caio passou a considerar na publicação das obras uma viabilidade para reflexão por meio de uma crítica sutil, contrariando o governo e enganando os censores:

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. (p. 403)

Era preciso lucidez para que a crítica pudesse acontecer, ainda que a crueldade da repressão fosse aplicada aos escritores, inviabilizando as publicações ou recolhendo e destruindo edições já finalizadas nas editoras. Assim, a busca por outros meios em jornais, revistas ou suplementos literários, por exemplo, através da chamada imprensa alternativa ou “nanica⁶³”, permitia dar continuidade a parte da produção considerada “clandestina” e onde a livre expressão de pensamento não estava submetida ao crivo dos editores, nem à Censura Prévia Estatal. Com o tempo, conforme Kucinski (2001), o aparelho militar passou a perseguir e submeter aqueles jornais alternativos, que julgava mais importantes, “a um regime especial, draconiano” (KUCINSKI, 2001, p. 5), de censura prévia, no qual até quem já havia passado por ela, muitas vezes, era alvo de apreensão e proibição. Caio chegou a colaborar com alguns desses jornais e revistas, como a *Paralelo*, por exemplo. Com o tempo, muitos deles começaram a enfrentar inúmeras crises e, diante da abertura política, em meados dos anos 1980, deixaram de existir.

Nas cartas, Caio expunha muitos desses problemas: “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. [...] Parece que os nanicos entraram quase todos em crise”⁶⁴ (ABREU, 2002a, p. 484), e falava sobre a tentativa, muitas vezes, frustrada de publicar seus contos em revistas e suplementos literários: “Hoje veio carta do Suplemento

⁶³ Gaspari (2002) aponta que, quando os principais órgãos de comunicação foram tomados pela censura, floresceu uma imprensa alternativa, denominada “nanica”, que deu uma inédita característica renovadora ao debate cultural. Os semanários que mais se destacavam foram *O Pasquim* e *Opinião*, que, juntos, vendiam 100 mil exemplares, quase todos nas bancas. Uma circulação superior às das revistas *Veja* e *Manchete* somadas. Além disso, a imprensa alternativa pouco tinha a ver com os grandes jornais, revistas e emissoras de televisão, “num misturavam-se o deboche e um cosmopolitismo cético. No outro, vivia-se o ‘Brasil Grande’” (GASPARI, 2002, p. 224). No entanto, quase todos tiveram vida curta. De acordo com Kucinski (2001), entre 1964 e 1980, cerca de 150 periódicos nasceram e morreram no Brasil.

⁶⁴ Carta a Luiz Fernando Emediato, de março de 1977.

de Minas Gerais, para onde eu tinha mandado um conto, dizendo que o conto não pode ser publicado a não ser que cortem ou substituam as palavras merda e tesão. Tudo isso me desorienta”⁶⁵ (p. 473). Além disso, suas obras também estavam submetidas ao mesmo sistema de controle. *O ovo apunhalado*, por exemplo, teve cortes e proibições que inviabilizaram a publicação do original: “O próprio livro foi tão mais apunhalado que censuraram três contos, cortaram certas ‘palavras fortes’ e proibiram a capa, feita por Bruno Schmidt. O que só confirmou minha teoria sobre ovos e punhais” (ABREU, 2014c, p. 141). Além disso, a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, pronta para ser dirigida, também foi completamente vetada: “Aproveito também para mandar uma cópia da minha peça. Eu estava com tudo pronto para começar a dirigi-la, já tinha gasto algum dinheiro com a produção, quando veio o NÃO da Censura Federal. Foi proibida completamente, sem explicação”⁶⁶ (ABREU, 2016, p. 106). A peça só foi liberada após uma década, durante o processo de redemocratização: “depois de 10 anos de proibição pela censura, saiu, vai aí o programa”⁶⁷ (ABREU, 2002a, p. 61).

Havia, assim, a existência de dois braços responsáveis por instituir a censura, o SIGAB (Serviço de Informações do Ministério da Justiça), responsável pelo controle junto à redação dos jornais, onde Caio já havia sofrido represálias, e a DCDP⁶⁸ (Divisão de Censura de Diversões Públicas), de cunho moralista, encarregada do controle prévio dos espetáculos e diversões públicas. Essa existia desde a Constituição de 1946, sobre a qual os militares instalaram uma espécie de braço articulado à máquina de repressão, onde orientavam para a supressão de qualquer contestação produzida no campo da cultura, do pensamento e das ideias, atingindo, também, a produção literária e teatral de Caio. Nesse sentido, filmes que eram produzidos “tinham cenas cortadas; versos e canções eram mutilados ou vetados; peças teatrais acabam barradas pelas autoridades, por vezes às vésperas da estreia” (SCHWARCZ; STARLIN, 2015, p. 464), assim como aconteceu com a que Caio havia escrito e produzido. Fico (2002) aponta que, enquanto prevalecia, no caso da imprensa, a censura de temas políticos, no caso das diversões públicas, eram as de natureza comportamental ou moral. A instituição criava a narrativa de que “a “crise moral” era fomentada pelo “movimento comunista internacional” com o propósito de abalar os

⁶⁵ Carta à Vera Auton, de julho de 1974.

⁶⁶ Carta à Hilda Hilst, de maio de 1975.

⁶⁷ Carta à Maria Adelaide Amaral, de agosto de 1983.

⁶⁸ Conforme Fico (2002), na sede da DCPT, havia 59 censores em 1981, somados a outros 162 espalhados pelo Brasil, o que trazia limitações técnicas e problemas para as emissoras, que precisavam entregar seus materiais com uma antecedência muito grande, e para os censores que precisavam, muitas vezes, se deslocar para a sede das emissoras.

fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos” (FICO, 2002, p. 260).

Importante lembrar que a questão da moralidade não invade o espaço político apenas durante o golpe militar. Não foi ele, o golpe, que jogou sobre as populações minoritárias e/ou vulneráveis o fardo da discriminação, que há muito tempo já permeava a cultura brasileira. Embora os costumes e as sexualidades não passassem intactos durante as décadas de 1960 e 1970, muito antes da formação do Estado brasileiro, já havia tentativas que os regulassem, através de discursos religiosos, médicos, criminológicos, etc. O que se fez, durante a ditadura, foi a criação da figura de um “inimigo interno” amoral, que degenerava e corrompia a juventude, para associá-lo, por exemplo, à homossexualidade. Assim, dá-se início, logo após o golpe, a um controle ainda mais intenso sobre os corpos sociais, políticos e individuais, através da supressão dos direitos e liberdades, especialmente, àqueles ligados a elementos “subversivos”. Para Quinalha et. al. (2018),

A ideologia e o aparato repressivos dão concretude, portanto, à preocupação marcada da ditadura brasileira com a pornografia, o erotismo, as homossexualidades e as transexualidades, fenômenos classificados como temas e práticas ameaçadores não apenas contra a estabilidade política e a segurança nacional, mas também contra a ordem sexual, a família tradicional e os valores éticos que, supostamente, integravam a sociedade brasileira. (QUINALHA et. al., 2018, p. 29)

As informações produzidas acerca de possíveis atentados à moralidade, na maioria das vezes, levavam em conta o clamor social, principalmente, das elites conservadoras que contaminavam a população com um falso discurso moralista-religioso, acompanhado de um desejo por maior rigor nos métodos de censura utilizados, sobretudo quando havia algum tipo de apologia ao “homossexualismo”⁶⁹. Esse ambiente refletia os lares da maioria dos jovens homossexuais que, temerosos em serem descobertos por suas famílias, viam-se obrigados a viver sua sexualidade de forma clandestina. Caio incorporou, em determinados

⁶⁹ A utilização do sufixo -ismo denota que a homossexualidade se consubstancia num modo de ser que é considerado doença/desvio, como defendiam, até o final da década de 1970, nos manuais de medicina natural, que, conforme Trevisan (2018), apontavam o “homossexualismo masculino (o feminino nem sequer era mencionado) como ‘patologia psíquica somática’, passível de ser curada através dos mais diversos tipos de tratamento” (TREVISAN, 2018, p. 155). Embora conhecedor das estruturas de linguagem, em algumas cartas, Caio utiliza o termo “homossexualismo” ao falar sobre o sistema político: “homossexualismo é uma coisa válida” (ABREU, 2002a, p. 402); filmes: “a solidão e o homossexualismo contido do personagem” (p. 492); convites para lançamento de obra, em que questiona a existência do termo: “continuo a pensar que homossexualismo não existe” (p. 72); roteirização de textos para séries: “vou apresentar duas sinopses ainda sem título – uma delas sobre homossexualismo e suicídio & criação literária” (p.80); e comentários acerca de programas de TV que costumava assistir: “nunca tinha visto homossexualismo tratado com tanta dignidade na TV brasileira” (p. 333).

momentos, atitudes e modos de agir e pensar construídos culturalmente, como, por exemplo, o de incluir em seu vocabulário a palavra “Sebastian”, personagem do filme *De repente no último verão*, de 1959, para significar homossexual, e utilizar com os amigos, sempre que queria dizer que o cara era “bixa”, ou “pederasta”. Mais tarde, ao publicar os primeiros contos com temática homoafetiva, o autor sente um certo desconforto quanto à reação da família e, conforme mencionado anteriormente, em carta à Hilda, havia o receio em revelar-se homossexual. A apreensão de Caio está relacionada ao modo como o tema ainda era bastante condenado. A “carta suicida”, em referência à publicação do conto, aponta para a ruptura relacionada entre a idealização de filho, construída pelos pais, e a “verdadeira imagem” que o autor sempre procurou passar, mas que agora era desvelada.

Judith Butler (2003), no livro *Problemas de gênero*, ao analisar a melancolia de gênero em Freud, aponta para as identificações que ocorrem mediante a perda de um objeto amado na melancolia e as relações que se constroem a partir dessas identificações, como o caráter e a aquisição da identidade de gênero. Para a autora, a ideia sobre construção da identidade é mais bem aprendida se for colocado em evidência que o tabu do incesto representa a primeira perda vivida pelo ser humano. Nesse sentido, o tabu contra o incesto e, implicitamente, contra a homossexualidade “é uma injunção repressora que presume um desejo original, localizado na noção de ‘predisposições’, o qual sofre a repressão de um direcionamento libidinal originalmente homossexual e produz o fenômeno deslocado do desejo heterossexual” (BUTLER, 2003, p. 101). Ao entrar no campo da cultura, esse desejo é desviado de seu significado original – uma vez que, conseqüentemente, o desejo é, na cultura, uma série de deslocamentos – de modo que a lei repressiva efetivamente produzirá a heterossexualidade, atuando como uma sanção, uma lei, distinguindo o dizível do indizível. Conforme a autora, torna-se possível, então, para um homossexual (como Caio F.), para quem o desejo heterossexual não é algo prazeroso⁷⁰, preservar a heterossexualidade por meio de uma estrutura melancólica de incorporação imposta culturalmente por uma proibição da homossexualidade.

Apesar de Caio F. viver sua homossexualidade abertamente, apenas na passagem da adolescência para a vida adulta, o autor a colocou como tema central, como problematização em suas narrativas. Para fazer isso, ele se utiliza de elementos alegóricos⁷¹,

⁷⁰ Em carta à Vera Auton, Caio F. diz: “até hoje, minhas relações heterossexuais foram, sei lá, meio idiotas – porque, realmente, afora você e uma garota gaúcha, M., o corpo feminino é uma coisa que não consegue me entusiasmar” (ABREU, 2002a, p. 463).

⁷¹ Conforme Avelar (2003), a narrativa escrita durante a ditadura, além do retorno ao naturalismo e aos testemunhos, utilizava-se da alegoria na tentativa de elaborar mecanismos de representação de uma catástrofe

fantásticos, metafóricos e irônicos, que auxiliam na construção de cenas representativas de uma sociedade oprimida, falando sobre aquilo que não era permitido abertamente pelo regime. Conforme Avelar (2003), a narrativa escrita durante a ditadura, além do retorno ao naturalismo e aos testemunhos, utilizava-se da alegoria na tentativa de elaborar mecanismos de representação de uma catástrofe aparentemente irrepresentável. Para o autor, a alegoria seria “uma forma desesperada, a própria expressão estética da desesperança. O florescimento da alegoria em tempos de reação política nada teria que ver, então, com a difundida explicação que, para escapar à censura, a literatura construiria formas ‘alegóricas’ de dizer coisas que, em outras condições, poderiam ser expressas ‘diretamente’. A alegoria é a face estética da política” (AVELAR, 2003, p. 85). Para Jaime Ginzburg (2012), “escritor de resistência, não sem contradições, Caio é responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar na ficção brasileira” (GINZBURG, 2012, p. 405). “Garopaba mon amour”, presente na antologia *Pedras de Calcutá*, publicada em 1977, por exemplo, aparece como uma denúncia à censura aos corpos desviantes, numa tentativa de silenciamento pela ameaça e pela tortura, sistema de coerção social bastante utilizado durante a ditadura militar.

A narrativa é centrada em instantes de repressão e preconceitos vividos por um grupo de hippies, gays e usuários de drogas, que são torturados por homens armados, enquanto acampavam na praia de Garopaba⁷², em Santa Catarina. Apesar de fragmentado, o texto intercala as lembranças – as de antes da tortura e as do momento presente – em que vários métodos de tortura são utilizados para fazer os jovens confessarem nomes que eles dizem desconhecer, além de provocar terror psicológico naqueles que não pretendem colaborar com as investigações realizadas pelos agentes da lei. O modo como os torturadores se referem às vítimas da tortura, utilizando uma linguagem pejorativa, numa tentativa de desqualificar o outro, fazendo-o sentir-se diminuído, tinha total respaldo nas políticas governamentais disseminadas pelo Estado. Conforme expresso no conto: “Se eu seguir em frente, seu **veado**, você pode descansar [...] Pra onde você acha que eu vou, seu

aparentemente irrepresentável. Para o autor, a alegoria seria “uma forma desesperada, a própria expressão estética da desesperança. O florescimento da alegoria em tempos de reação política nada teria que ver, então, com a difundida explicação que, para escapar à censura, a literatura construiria formas ‘alegóricas’ de dizer coisas que, em outras condições, poderiam ser expressas ‘diretamente’. A alegoria é a face estética da política” (AVELAR, 2003, p. 85).

⁷² A situação descrita no conto é bastante parecida ao que o autor havia presenciado na praia de Garopaba. Naquela ocasião, de acordo com Callegari (2008), além de apanhar muito, Caio foi intimidado e recusou a depor contra Graça Medeiros devido a questões políticas. Caio foi solto, e Graça acabou sendo mantida presa em clínica psiquiátrica, após forjarem um flagrante de drogas, como já havia ocorrido anteriormente com Caio.

maconheiro de merda?” (ABREU, 2014a, p. 125), e “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” (p. 127, grifos meus).

Na prática, havia uma combinação de políticas que buscavam deslegitimar e desqualificar as experiências sexuais consideradas não normativas. Para isso, transformá-las em um xingamento era apenas o primeiro passo para torná-las nocivas, partindo da linguagem. Quinalha et. al. (2018) aponta que havia uma variação de práticas de humilhação e violência, desde aquelas que aparentavam ser mais sutis de pedagogia das massas,

com a censura e a veiculação de propagandas em defesa da família, até agressões físicas e outros tipos de violência praticadas contra travestis e homossexuais nas ruas. Interditar certas práticas, expulsar do espaço público certos corpos, impedir o fluxo de afetos e desejos, modular discursos de estigmatização, foram ações bem combinadas do aparelho repressivo, sobretudo nos campos da censura, das informações e das polícias. (QUINALHA et. at., 2018, p. 33)

Assim, a homossexualidade – e outros corpos considerados subversivos – era conduzida a ocupar um espaço subalternizado, no qual as vozes⁷³ não assumiam qualquer tipo de protagonismo. O sujeito homossexual se via, ou se dizia, partindo do que era dito sobre ele, o que na maioria dos casos tinha respaldo numa tríade que apontava para o pecado, a doença ou a loucura, e o crime. Na narrativa, um dos poucos momentos de liberdade dos personagens é celebrado diante de um questionamento acerca das instituições que historicamente inviabilizaram suas histórias: “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?” (ABREU, 2014a, p. 125, grifos meus). O crime e a loucura, postos no discurso, revelam ao leitor corpos marginalizados, distantes dos valores patriarcais e, portanto, alvos de um Estado higienista que controla, manipula e impede sua participação social. A praia remota representa também esse espaço de invisibilidade, delimitado para que seja possível, fora das grades das instituições, isolar os desviantes – selvagens – dos olhos do “bom cidadão”: “havia mar atrás, algumas rochas. E baías e matas cheias de gatos selvagens e clareiras com raízes arrancando da terra escuras substâncias para transmutá-las através do tronco em flores vermelhas, escancaradas, feito feridas sangrentas na extremidade dos galhos” (ABREU,

⁷³ Em entrevista a Moacir Amâncio, da *Folha Thus*, de novembro de 1977, Caio fala sobre o grupo artístico e **humano**, do qual faz parte: “Humanamente: as prostitutas, os negros, os homossexuais, os loucos, os suicidas, os bêbados, os endemoninhados [...]. Todos, enfim, que por precariedade ou excepcionalidade sempre foram tortos, malditos. Gaúche – como eu me sinto”. (A entrevista consta no acervo DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com número de registro 46068, grifo meu).

2014a, p. 124). Quinalha et. al. (2018) ressalta que, no início da década de 1970, havia uma ambiguidade fundamental. Espaços utilizados pela comunidade homossexual cresciam e conviviam com a repressão do Estado, contanto que “se mantivesse nas sombras do anonimato dos armários ou nos guetos em que se escondiam” (QUINALHA et. al., 2018, p. 36).

Durante algum tempo, Caio viveu essa clandestinidade e foi atravessado por um discurso persuasivo que culpabilizava as vítimas, utilizando-se de argumentos fundamentados na ignorância, no medo e no preconceito. Em carta à Hilda, de maio de 1972, o autor não só relaciona a homossexualidade a vontades escuras do corpo – proibidas – como também a considera um tipo de maldição, que precisa ser ritualizada nas sombras dos espaços em que o relacionamento homoafetivo era permitido. Frequentar esses lugares quase sempre fazia despertar no autor uma crise de consciência, que se repetia todas as vezes em que era tomado pelo desejo do corpo:

Acontece que, quase sempre, as vontades do corpo são baixas e escuras. Também por causa dessa maldição (?) homossexual, você sabe, os rituais, os bares especializados, essas coisas. É tão difícil. Quando cedo a isso, por desespero, tenho terríveis crises de consciência, depois. Crises que sei inúteis, desgastantes, porque mais dia ou menos dia, voltará a ciranda do sexo. Se fosse possível um relacionamento claro entre duas pessoas, se eu conseguisse encontrar alguém que me completasse, que fosse completado por mim, que me saciasse o corpo para que o espírito pudesse voar. Espero isso quase sempre sem procurar. Mas quando caio na procura, volto decepcionado, ferido, frustrado, enfraquecido. As pessoas têm medo da entrega. É mais fácil, menos comprometedor, diluir-se na ciranda dos bares, das saunas, do deboche. As pessoas têm medo de se doar. E seria tão bom, tão melhor. (ABREU, 2016, p. 79-80)

Era na clandestinidade que grande parte dos encontros homossexuais acontecia e, para muitos que participavam desses “rituais”, ultrapassá-los não estava nos planos, já que os assumidamente gays eram os que mais sentiam o peso da ação repressiva da ditadura, em seus corpos e desejos, “enquanto que alguns homossexuais, geralmente enrustidos e com vida dupla, integravam-se à cidadania pela via do mercado de consumo e pelo acesso a empregos formais no mercado de trabalho” (QUINALHA et. al., 2018, p. 36). Nisso Trevisan (2018) inclui também o fato de que, para atender ao apelo ao desejo, o sujeito deve antes vencer séculos de repressão. Ao deparar-se com uma bicha enrustida, defensiva e que circula no meio intelectual, faz-se necessário pensar que o seu enrustimento talvez seja resultado de um terror secular, já presente e internalizado no inconsciente coletivo, de modo que não seria absurdo imaginar “que as inúmeras, reiteradas e violentas proibições à

sexualidade desviante talvez tenham engatado no desejo homossexual um pânico arquetípico, quase no nível de pulsão” (TREVISAN, 2018, p. 158).

Assim, se para os homossexuais a aceitação, muitas vezes, ficava condicionada ao oculto véu das relações em espaços e horários predestinados, longe dos holofotes do social, para os conhecidos, a família e os amigos, a situação fóbica e de não aceitação era ainda mais estimulada. Caio também se acostumou a enfrentar o discurso homofóbico desde os primeiros momentos em que assume essa “nova identidade”. Quando decide passar um tempo na Casa do Sol da amiga Hilda e conhece o seu companheiro, o escultor Dante Casarini, Caio vive os melhores e os piores momentos de sua homossexualidade revelada. Ao mesmo tempo em que discute literatura, quiromancia e astrologia com a amiga, e produz os contos que serão publicados mais tarde, também se desentende com Dante, que, em uma das discussões, utiliza argumentos preconceituosos presentes no discurso homofóbico propagado pelo Estado.

Em carta, respondendo à solicitação de Hilda, que queria tenros pedidos de desculpas a Dante, após a discussão, Caio tece críticas ao modo como se dá a relação entre os sujeitos e o discurso propagado pela sociedade. Assim, revela à amiga o exemplar de sociedade intolerante e moralista presente na fala de Dante. Conjuntamente, o autor se diz acima/sobre essa sociedade, tendo rompido e aceitado as necessidades e os afetos contrários ao que usualmente se pregava na época, uma espécie de confissão sobre aceitar-se enquanto homossexual. Desse modo, enquanto Caio pairava acima, Dante exalava o preconceito e os discursos moralistas, demandas da sociedade, ou seja, estava dentro dela, junto a tabus que, para o autor, eram impossíveis de serem desconstruídos depois de tanto tempo alimentados por elementos mistificadores – religiosos – e irracionais, como o de que ser gay era uma doença, e precisava ser curada:

o Dante de repente revelou-se um puro exemplar de uma sociedade sórdida e intolerante, moralista e decadente. [...] A sociedade em que eu fui criado, em que tu foste criada, em que ele e todo mundo foi criado. Apenas, Hilda, eu (e tu também) tive coragem, o peito, a raça (esse orgulho ninguém me tira) de romper com essas podridões e aceitar em mim um tipo de amor, um tipo de necessidade e de afeto, e mesmo de vida, contrários às normas usuais. [...] Eu estou SOBRE a sociedade: o Dante, dizendo aquilo, revelou-se DENTRO dessa coisa nojenta, dominado por preconceitos, por tabus. Mas compreendo: ele não tem condições de libertar-se, ele não sabe o que significa isso. [...] no momento em que ele me chamava de veado e de doente, quem estava tentando me agredir não era ele, mas uma sociedade burguesa e nauseante que não tem o direito de me fazer críticas porque sou superior a ela, porque ela não tem condições de me julgar, nem condições nem direito, nem nada. Foi uma violência absurda, grossa e grotesca, deplorável, ridícula, nojenta. Eu estou contra isso. E não estou sozinho. [...] Não esqueças que J. é homossexual, que A. K. [...] – que todas essas pessoas que estão

tentando fazer alguma coisa na merda desse país são homossexuais. Não é apologia é a verdade. (ABREU, 2002a, p. 394-95)

Para Caio, embora Dante fosse o porta-voz, propagador do discurso, não era o responsável por ele. Porém, é importante pensar que, apesar de Caio querer eximi-lo das responsabilidades pelo dito, havia a filiação de Dante com aquelas ideias. Ao assumir um lado, Dante procurava reduzir o caráter do autor baseado em artifícios que, embora ultrapassados, chancelavam a ideia comum na época. Assim, enquanto a moral dominante produzia na sociedade uma ideia de superioridade, fazia surgir sujeitos a partir da culpa e da má consciência, procurava invisibilizá-los de todas as maneiras, seja retirando-os do seio da sociedade, apagando suas narrativas nas obras, filmes e espetáculos e criminalizando suas atitudes.

A condição do sujeito diante da violência política institucionalizada através das restrições, perseguições e torturas, coloca o horizonte da morte como um dos principais agentes do regime. A morte física, para eliminar os contrários aos ditadores, e a ausência da liberdade, para silenciar jornalistas e escritores através da censura, ou para manter um ideal de moralidade, criando à imagem do homossexual, por exemplo, um inimigo interno a ser silenciado, de modo que a clandestinidade se torna sua única alternativa. Apesar de o homem viver diante da certeza da morte, sendo possível encará-la num horizonte de expectativas futuras, pensá-la em um cenário ditatorial é percebê-la muito mais próxima como se fosse, para aqueles que não seguissem os ditames preestabelecidos – principalmente a ordem e a moral –, algo inevitavelmente certo.

Durante o período ditatorial, Caio experimentaria contínuas tentativas de censura e silenciamento, na literatura e no teatro, dificultando edições e apresentações; nas liberdades do corpo e no amor, transformando-os em atos imorais e criminalizando suas condutas. De tudo isso, encontraria inspiração para escrever, criticar e apontar, embora muitas vezes de uma maneira sutil, a hipocrisia que pairava sobre a sociedade na época, como, por exemplo, as homofobias coerentes com o discurso, mas distantes na prática, como em “Sargento Garcia”; ou permissivas nos guetos e condenadas nos centros, como em “Terça-feira gorda”. Era na literatura, também censurada, que o autor ampliava seus horizontes de indignações, convidava o leitor a refletir e, mesmo que indiretamente, a participar da crítica. Todos esses cercos – o período de repressão, a censura, a homossexualidade, os amores – despertaram no autor inúmeros dilemas que inauguraram uma série de intermitentes terapias. Nesse

sentido, sem ainda atentar para as questões traumáticas, na próxima seção, são analisadas as relações de Caio e sua presença na clínica.

3.2. A terapia em CFA e uma análise do conto “Pera, uva, maçã”

A experiência de Caio com a terapia esteve presente durante, praticamente, todo tempo de sua produção literária, aparecendo como referência em muitos dos seus contos. Isso porque, além da paixão que o escritor sentia pela obra, do entusiasmo durante o processo de escrita, escrever também se tornava uma maneira de materializar, no texto, muitas angústias interiorizadas⁷⁴. Assim, Caio utilizava a escrita para organizar o pensamento, refletir com mais profundidade sobre o contexto e a sociedade e, também, “libertar e exorcizar os fantasmas”, como dizia o próprio autor. A troca quase diária de correspondências entre Caio e seus amigos revelava o caráter afetivo do autor que, muitas vezes, transformava o espaço epistolar em uma espécie de “divã textual”, no qual apresentava um tom bastante pessoal nos assuntos tratados. Literariamente, não era diferente. Alguns aspectos da novela *Triângulo das águas*⁷⁵, por exemplo, originaram-se a partir de uma experiência de terapia em grupo.

A primeira vez que menciona estar fazendo terapia⁷⁶ foi em carta à Hilda, de maio de 1971. Na ocasião, Caio vivia alguns conflitos que o conduziam a uma profunda depressão – “aquelas coisas que você bem conhece, não-adianta-nada-escrever-num-país-de-analfabetos, estou-me-corrompendo-humanamente, não-tenho-condições-financeiras-para-fazer-o-que-gosto” (ABREU, 2016, p. 67) –, resultando em uma paralisia que o deixaria um dia inteiro sem conseguir se mexer ou pensar direito. Essa condição fez com que o autor procurasse ajuda no Pinel, um hospital recém-criado⁷⁷, transformado em um dos centros de

⁷⁴ Em carta a Sérgio Keuchgerian, de agosto de 1985, Caio menciona que 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” (ABREU, 2002a, p. 141).

⁷⁵ Segundo informa Jacqueline Cantore em nota a uma carta de Caio presente na coletânea organizada por Italo Moriconi, “a narrativa origina-se de uma forte experiência de terapia em grupo vivida por Caio num retiro de fim de semana prolongado de 1981” (ABREU, 2002a, p. 75).

⁷⁶ É importante esclarecer que a proposta não é avaliar ou apresentar um parecer acerca das terapias realizadas por Caio, uma vez que não há registros das consultas, mas ampliar a visão do percurso analítico do autor. Assim, será considerada a possibilidade de descrever, quando possível, os métodos utilizados e as motivações que o fizeram procurar ajuda desses profissionais, levando em conta o contexto da época, observando, para isso, relatos nas cartas e entrevistas. Além disso, estabelecer uma relação entre as terapias e a perda, motivos pelo término das análises.

⁷⁷ De acordo com Marco Pereira Santos, diretor do Instituto Pinel, em entrevista à Associação Brasileira de Psiquiatria, a instituição, centenária, tem origens que remontam à Seção Pinel do Hospício de Pedro II, que foi a primeira instituição psiquiátrica do Brasil, onde tudo foi experimentado em termos de inovação nesse campo. Caio mencionaria a instituição no conto “O dia que Urano entrou em Escorpião”, publicado na obra *Morangos mofados*.

convergência e considerado “umbigo” da psiquiatria brasileira. A partir da década de 1960, a instituição passaria a utilizar as abordagens psicossociais mais avançadas, como a praxiterapia, a musicoterapia, o atendimento à crise, a psicoterapia de grupo e a comunidade terapêutica. Contudo, esse primeiro contato de Caio com a clínica revelou-se frustrante e duvidoso, quando o psiquiatra com quem conversa se oferece para conseguir drogas: “bati um papo com um psiquiatra como todos os outros psiquiatras, só que ainda mais corrupto, ofereceu-se para me conseguir drogas (vê se pode): fiquei profundamente desencantado” (p. 67).

Em seu texto, “Sobre a psicoterapia”, Freud (1996) a descreve como o domínio e o fortalecimento da capacidade do médico, analista ou psicoterapeuta, de controlar a influência do fator psíquico, que está intimamente ligada à capacidade de influenciar o paciente. Embora o conceito de neutralidade⁷⁸, o qual Freud iria propor, tecnicamente, não tenha sido desenvolvido, diferentemente do que aponta no início do texto, remete a uma postura “neutra” do analista. Logicamente, essa neutralidade, se é que é possível, é atravessada por questões morais vividas pelo sujeito – analista e analisando – em um determinado contexto social. Assim, há uma associação forte entre o psíquico e o moral, não havendo, para Freud, distinção entre os dois, ou seja, havendo subjetividade, essa vida psíquica, necessariamente, se inscreve no campo moral e político. Além disso, é preciso que haja uma “expectativa crédula” do paciente, isto é, que ele queira o tratamento para que funcione.

Quando se avalia a reação de Caio à necessidade da realização de terapia, percebe-se que há no autor o desejo pelo tratamento. No entanto, esse primeiro contato com a clínica revela-se incômodo pela prática corruptível do psiquiatra ao se oferecer para conseguir drogas como parte do tratamento. Assim, a decepção, na primeira tentativa de Caio ao procurar por ajuda profissional, faz com que o autor encontre refúgio na literatura e na escrita, quando remete à Hilda uma carta, na qual faz um desabafo sobre seus problemas. Este tipo de carta é bastante comum e irá permear grande parte da correspondência do autor com os amigos mais próximos. Nelas, Caio estabelece trocas, na quais, além de falar sobre os momentos da escrita, os trabalhos, as leituras, as mudanças, compartilha, comenta e

⁷⁸ Nesse mesmo texto, Freud aponta que a terapia analítica, por não pretender acrescentar nem introduzir nada de novo no paciente, é mediada pela neutralidade. Nela, o analista procura tirar, “trazer algo novo para fora e, para esse fim, preocupa-se com a gênese dos sintomas patológicos e com a trama psíquica da ideia patogênica, cuja eliminação é sua meta” (FREUD, 1996 [1904], p. 162). O que irá impedir de trazer à luz será a resistência, desejo, inconsciente, do paciente de agarrar-se ao sintoma, uma vez que lhe causa horror e, portanto, o angústia.

avalia grande parte das frustrações que acometem a si e a seus remetentes⁷⁹. Pouco mais de um ano após essa experiência, e submetendo-se novamente a um tratamento psiquiátrico, o autor comenta a sua tentativa de se reestabelecer do que, visto de fora, poderia ser considerado apenas apatia. No entanto, o resultado que deveria permitir que o autor voltasse a conviver com as pessoas, com o trabalho, mostrou-se ineficaz. Conforme comenta:

Tentei, de muitas maneiras, depois do tratamento psiquiátrico, me reintegrar nas coisas externas, sei lá, trabalhar com pessoas – essas coisas. [...] até que voltei a cair em mim mesmo, numa espécie de sede ou espanto que existe dentro de mim e que, visto de fora, parece apenas inércia, apatia, desbunde. Há uns dois meses praticamente não saio de casa. (p. 82)

No texto “O método psicanalítico de Freud”, o autor aponta que o objetivo da análise diz respeito ao “restabelecimento prático do enfermo, a restauração de sua capacidade de rendimento e de gozo” (FREUD, 1996 [1903], p. 157), ou sua capacidade de trabalhar e amar. Porém, essa indicação quando pensada sobre a ótica capitalista apresenta alguns questionamentos acerca do tipo e da prática de trabalho – trabalhar com o quê? Para quem? Quanto? –, ou até mesmo acerca da sua eficiência no restabelecimento dessas funções – muitas vezes não trabalhar, trabalhar menos ou mudar de trabalho poderia ser a solução para o problema. Como foi visto anteriormente, a problemática de Caio em relação ao trabalho se dá muito mais pela questão econômica do que da laboral. A escrita, prática de trabalho realizada pelo autor, gera gozo na sua elaboração quando direcionada ao exercício da subjetividade, na composição do texto literário. Todavia, para se manter economicamente, Caio precisava dividir esse espaço com outros empregos, como o jornalismo⁸⁰, por exemplo, o que poderia ser um dos motivos causadores de sua frustração⁸¹. A terapia consistiria, nesse sentido, em tornar consciente o material reprimido e descobrir as resistências para então solucionar o enigma.

⁷⁹ Um dos melhores exemplos de como Caio utiliza a carta para este fim está na que envia ao amigo José Marcio Penido, escrita de Porto Alegre, em 22 de dezembro de 1979.

⁸⁰ Em entrevista para o Jotabê Medeiros do *Caderno Z*, de março de 1988, Caio responde à seguinte pergunta sobre ser jornalista: “Você é jornalista. Precisa fazer jornalismo tanto quanto escrever livros? Não. Eu sobrevivo com jornalismo, mas não me é essencial. Não tem me acrescentado muito fazer jornalismo”. [A entrevista consta no acervo do autor no sistema DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47214]

⁸¹ Em seu texto “Linhas de progresso na teoria analítica”, Freud (1996) aponta que foi uma frustração que tornou o paciente doente, servindo, os seus sintomas, de satisfações substitutivas. Durante o tratamento, é possível observar que “cada melhora em sua condição reduz o grau em que se recupera e diminui a força instintual que o impele para a recuperação” (FREUD, 1996 [1918], p. 102.). Essa força é indispensável, sendo que sua redução pode colocar em perigo a finalidade do analista e, conseqüentemente, a restauração da saúde do paciente.

Assim, entre as pretensões do psicanalista está a de conduzir o paciente a compreender a complexa composição das formações mentais, remetendo os sintomas aos impulsos que o ocasionaram, de modo que seus motivos, presentes em seus sintomas, possam ser assinalados ao paciente. Conforme Freud (1996 [1918]), a finalidade é dar ao paciente conhecimento do inconsciente, dos impulsos reprimidos existentes, e revelar as resistências que se opõem à extensão do seu conhecimento sobre si. Embora a revelação dessas resistências não garanta sua superação, a intenção, ao atingi-la, explorando a transferência do paciente para a pessoa do médico, busca ao menos estabelecer um alívio dos sintomas. Ao voltar do Rio de Janeiro no final de 1971, um pouco depois do flagrante de drogas forjado, Caio atravessa, novamente, uma fase ruim, sobre a qual escreve aos amigos o que considera um “pedido de socorro envergonhado”. Em carta a Vera Auton, revela: “o socorro não veio, nem de vocês nem de ninguém, e fui obrigado e me investigar e afundar em mim mesmo durante todo esse tempo, no começo assim como quem cava um poço no deserto” (ABREU, 2002a, p. 422). Tomado por angústias, que o fizeram desenvolver pensamentos suicidas⁸², e não tendo retorno das cartas que enviou aos amigos naquele momento expressivo, se vê obrigado a continuar com o processo de análise em Porto Alegre.

Ao longo dos anos, Caio procuraria por novas técnicas terapêuticas⁸³ para lidar com seus dilemas, algo que fosse capaz de trazer à consciência os processos mentais responsáveis pelos sintomas que lhe importunavam para então poder trabalhá-los durante a terapia. Após a passagem pelo Instituto Pinel, ainda no início da década de 1970, e enquanto pensamentos suicidas faziam parte do seu cotidiano, Caio conhece o método do pesquisador e psiquiatra alemão Johannes H. Schultz⁸⁴, cujo funcionamento explica em carta à amiga Vera Auton:

Estou fazendo análise, ontem tive a primeira sessão. Não é análise tradicional: o paciente esticado no divã e o analista remexendo a cuca com seu bisturi-freudiano-kleiniano-enferrujado. O método de um alemão Schultz (o papa germânico da psicanálise), fundamentado na auto-hipnose, concentração, relaxamento,

⁸² O aspecto traumático que irá resultar nos pensamentos suicidas de Caio ganhará uma atenção à parte no capítulo três desta tese.

⁸³ Os métodos e as terapias experimentados pelo autor irão aparecer em alguns dos seus contos como “Os sobreviventes”, publicado em *Morangos mofados*, “Sem Ana Blues”, do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, e “Depois de agosto”, da antologia de contos reunidos pelo autor e publicado pouco antes de sua morte em *Ovelhas negras*.

⁸⁴ Pesquisador e psiquiatra alemão, responsável pelo método da hipnoterapia (Treinamento Autógeno), que, diferente do estado hipnótico, tem ênfase na concentração passiva, que mantém atenção nas tarefas com atitudes involuntárias, fazendo com que o processo de concentração aconteça de forma natural. A repetição da prática aumenta a habilidade dos pacientes na autoindução.

meditação, autoanálise – baseado nas filosofias orientais, ioga, zen-budismo, tao. O paciente aprende a dominar seu corpo e sua mente e, no último estágio, alcança uma grande paz ou conhecimento (espécie de nirvana ou satori), encontra dentro de si reservas de criatividade e pode orientar-se para qualquer objetivo, autoestimulando-se. Os exercícios de concentração, como a ioga, podem levar a ter visões de cores, paisagens paradisíacas, essas coisas. E tudo isso acaba com a ansiedade, a angústia, a insegurança. Vai ser bom e vou conseguir. (ABREU, 2002a, p. 423)

Do tratamento de Schultz, Caio passaria à antipsiquiatria⁸⁵, através de Ernesto Bono⁸⁶, editor da revista de contracultura *Orion*, de Porto Alegre, quando iria conhecer e começar a se interessar por Ronald Laing⁸⁷, cujas leituras o ajudariam a reconhecer alguns processos esquizoides⁸⁸. Freud (2010 [1912]) acreditava que a leitura de textos psicanalíticos, pelo paciente, poderia interferir no andamento da terapia, uma vez que havia a possibilidade de eles (os pacientes) praticarem a “arte de escapular para o âmbito intelectual no tratamento” (FREUD, 2010 [1912], p. 120), refletindo e poupando-se de fazer alguma coisa para vencê-lo. Para o autor, ao paciente caberia aprender na sua própria pessoa. Caio F. não apenas estudaria métodos e terapias, refletindo sobre seus avanços ou estancamentos durante o processo de terapia, e criticando a psicanálise tradicional⁸⁹, como também decidiria iniciar um curso de terapeuta no Centro de Valorização à Vida⁹⁰, fazendo plantão telefônico uma vez na semana. O mergulho do autor em assuntos que despertavam

⁸⁵ Em entrevista a Paulo Mohylovski, para a *Gazeta de Moema*, em novembro 1986, Caio fala dos seus estudos sobre antipsiquiatria: “Numa época, eu lia muito antipsiquiatria. Eu me lembro de uma frase, que não sei se é do Laing ou do Cooper, que dizia: “O pior já aconteceu”. Pode parar de esperar pelo mais horrível, pelo mais grave, porque já aconteceu. A gente se movendo no meio de escombros psicológicos. Ele dizia isso em relação à psicologia humana. (A entrevista consta no acervo do autor no sistema DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47217).

⁸⁶ Caio F. menciona Bono em carta a Vera Auton, de janeiro de 1973: “uma transa sensacional, não sei se você já ouviu falar em Ernesto Bono, é um antipsiquiatra daqui, diretor-presidente da Macrobiótica e editor de uma revista de contracultura chamada Orion” (ABREU, 2002a, p. 433).

⁸⁷ Caio F. menciona Laing em carta a Hilda Hilst, de junho de 1974: “Tenho lido Ronald Laing – aquele cara da antipsiquiatria –, que me ajudou muito a reconhecer alguns processos esquizoides e tentar detê-los” (ABREU, 2002a, p. 71).

⁸⁸ “O termo esquizoide foi introduzido na psiquiatria para descrever o que era suposto frequentemente ser a personalidade pré-psicótica do esquizofrênico [...]. Alguns desvios da personalidade podem produzir, em inúmeras situações sociais, um sentimento de dificuldade da comunicação, de uma inadaptação e isolamento crescentes. O esquizoide sente-se separado das outras pessoas, da mesma forma que seu comportamento nos parece desajustado. Foi observado, aliás, que muitos esquizofrênicos eram pessoas fora do comum e não necessariamente loucas. Talvez pudesse afirmar que bastaria apenas uma exageração de alguns traços esquizoides para produzir a esquizofrenia” (CROWCROFT, 1971, p. 92).

⁸⁹ Em carta para Vera Auton, de janeiro de 1983, o autor faz uma crítica ao tipo de metodologia tradicional utilizado pelos terapeutas: “psicanálise tradicional apenas reforça o ego, que é a fonte de todas as nossas angústias e temores, você com o tempo se torna terrivelmente ególatra e não é nada disso: quero fluir: as coisas passando eu quero é passar com elas: é mais do que isso aí. Por enquanto estou nessa batalha de abrir as cucas alheias porque é impossível a minha fluir sozinha cercada de caretice” (ABREU, 2002a, p. 433).

⁹⁰ Caio F. menciona o Centro em carta a Luiz Arthur Nunes, de junho de 1984: “Falar nessas, semana que vem começo curso de terapeuta no Centro de Valorização à Vida, farei plantão telefônico uma vez por semana. [...] Ando feliz, cheio de fé” (ABREU, 2002a, p. 81).

seu interesse fazia com que a experiência – da terapia, do esoterismo, da astrologia – tomasse parte também de suas leituras, de modo que passavam a integrar seus escritos nas cartas, romances e contos produzidos.

“Pera, uva e maçã”, presente na segunda parte da antologia de contos *Morangos mofados*, intitulada “Os morangos”, narra, a partir da voz de um terapeuta, uma dentre as muitas sessões de terapia de uma mulher, cujo nome e idade não são revelados. Durante a narrativa, poucos elementos do cotidiano da paciente são descritos pelo narrador, como, por exemplo, uma de suas manias, “roer unhas” (ABREU, 2015b, p. 145), a frequência das sessões, “segundas e quintas, às 17 horas” (p. 145), e o fato de ainda ser muito dependente dos pais e, possivelmente, não ter emprego fixo, “eu dormi até quase às três horas da tarde de hoje. Então minha mãe me chamou para vir aqui” (p. 149). Além disso, percebe-se que o personagem feminino é extremamente solitário, uma vez que passa a maior parte do tempo em casa, carregado de traços melancólicos. A melancolia no conto é explicada por Porto (2005), a qual aponta tornar-se clara no lamento do personagem feminino a perda de um tempo passado, de brincadeiras e danças, enquanto vive um fechar-se para o outro e para o mundo. Para a autora, embora a melancolia não seja explicitada claramente, uma vez que é sugerida através do discurso do narrador e do personagem, a relação do título do texto com a descrição da brincadeira, de nome homônimo, autoriza a interpretação do personagem como indício de uma melancolia.

No conto, o processo de análise desenvolvido pelo terapeuta consiste em deixar a paciente falar, mediando, no decorrer da sessão, possíveis conflitos que possam surgir em sua fala ou, se necessário, instigando-a a falar, mais ou menos, como em uma conversa, em que os assuntos se sobrepõem uns aos outros⁹¹. Inicialmente, a sequência narrativa apresenta dois episódios que quebram a rotina dos personagens, (1) as meias que, acidentalmente, foram trocadas pelo terapeuta na hora de se vestir, o que, em alguns momentos, irá comprometer sua atenção durante a sessão: “Chego a ficar tão curioso que faço um pequeno movimento para frente. Talvez bordô com friso a branco e a xadrez de preto e vermelho?” (p. 148), “Talvez a verde-musgo com losangos cinzentos? E no outro pé a cinza com debruns vermelhos?” (p. 149), “Talvez uma inteiramente branca, outra azul, listradinha de preto?” (p. 153); e (2) o esbarrar da paciente em um caixão, que estava sendo levado por um

⁹¹ Freud (1996 [1909]) chama esse método de “livre associação”, que consiste em instigar o paciente a dizer tudo o que lhe passa pela cabeça, mesmo o que considera sem importância, não excluindo qualquer pensamento ou ideia pelo fato de serem embaraçosos ou penosos.

cortejo, enquanto vinha para o consultório, o que irá despertar no personagem várias mudanças em sua habitual sequência de atitudes diante do terapeuta.

Em seu texto “Teoria da narrativa. Posições do narrador”, Arrigucci (1998) avalia o narrador na figura do psicanalista, aproximando-o a uma espécie de *Eu testemunha* que vê e estabelece algum tipo de relação com o fato narrado ou que ouve de alguém – nesse caso, o analisando – podendo reproduzir a história, mas convertendo-se num estatuto ambíguo por estar e não estar participando dela. Nesse sentido, no conto, embora o narrador tenha conhecimento da história e a esteja narrando, não ocupa exatamente o seu protagonismo, uma vez que a narrativa se centra na figura da paciente. É para ela que o leitor irá direcionar sua atenção e de onde surgem os principais questionamentos: Por que ela está ali? Quais sintomas ela apresenta? Qual relação dela com o analista? A análise está produzindo alguma melhora nos sintomas?

A partir de então, na primeira pessoa do narrador-personagem, o leitor, que observa a paciente, percebe suas mudanças repentinas, ao mesmo tempo em que, juntamente com aquele, tenta compreendê-la. O personagem feminino é carregado de complicações, que serão reveladas no decorrer do texto, a começar pela dificuldade que tem de iniciar um diálogo, minimizada após uma espécie de ritualização do terapeuta durante a sessão que, para tranquilizá-la, gasta o máximo de tempo possível, fazendo coisas que não têm relação alguma com a terapia como “fechar a porta, puxar as calças, pensar em isqueiros e ecologias” (ABREU, 2015b, p. 146). No entanto, durante a sessão, a mudança, desencadeada a partir do encontro com o cortejo, modifica as atitudes da paciente, primeiro, no uso da linguagem, ao falar um palavrão, entre um cigarro e outro: “Acendi o filtro, que merda. **Ela nunca disse um palavrão antes, penso**” (p. 149), em seguida, na reação frente aos questionamentos: “No que é que você está pensando? **Ela ri. Ela nunca riu antes, penso**” (p. 151), e, por fim, na antecipação da fala do terapeuta: “– Querer a gente inventa. Eu apago o cigarro. E bocejo sem querer. – Ou não – ela diz levantando-se. **Ela nunca levantou sem que eu dissesse bem-por-hoje-é-só, antes**” (p. 153, grifos meus).

As impressões ou emoções eminentes, aparentemente desestruturadas, são organizadas na mente do personagem feminino para relatar não só o encontro deste com o cortejo, mas também o que ocorreu durante a sua vinda ao consultório, a incomum parada para comprar ameixas, o cortejo e as pessoas a observá-la, como em uma fotografia, juntando as frutas que caíram após esbarrar com o caixão. Além disso, o relato revela a insatisfação da paciente ao reconhecer a existência de algo residual no seu inconsciente –

“Tem alguma coisa dentro de mim que continua dormindo quando eu acordo, lá longe de mim” (p. 150) –, cujo acesso, inalcançável, seria o motivo da terapia. Freud (1996 [1909]) aponta que onde existir um sintoma, haverá uma amnésia, uma lacuna da memória, cujo preenchimento suprime as condições que conduzem à produção do sintoma. Assim, para a paciente, a possibilidade de criar novas satisfações que substituam ou revelem o motivo dos sintomas é algo também presente:

Não me interrompa agora. Deixa eu falar, por favor, deixa eu falar [...] – Traga fundo. E solta a fumaça quase sem respirar. – Foi então que vi aquelas ameixas e achei tão bonitas e tão vermelhas que pedi um quilo e era a minha última grana certo porque meus pais não me dão nada e daí eu pensei assim **se comprar essas ameixas agora vou ter que voltar a pé pra casa mas que importa volto a pé mesmo pode ser até que volte para dentro de mim** e então eu vinha caminhando devagarinho as ameixas eu não conseguia parar de comer sabe já tinha comida acho que umas seis estava toda melada quando dobrei a esquina aqui da rua e ia saindo um caixão de defunto do sobrado amarelo da esquina... (ABREU, 2015b, p. 150, grifo meu)

O esforço do personagem em reunir e organizar as informações para relatar os fatos ao analista revela outro aspecto da sua personalidade, identificado na estrutura do texto. A ausência de pontuação neste momento da narrativa demonstra apreensão no relato, uma vez que subverte as pausas textuais, empregando velocidade à leitura, o que aproxima o leitor do peso da angústia sentido pela paciente. Antes de começar, ela pede que o analista não a interrompa e, num único impulso, revela o ocorrido como se temesse que a ordenação dos fatos fosse perdida durante o relato, ao pensar demais em como fazê-lo, uma vez que, reiteradas vezes, precisa organizá-los cronologicamente, ou como se uma necessidade urgente de compartilhar seu inusitado contato com a morte a incomodasse e precisasse ser revelada. Nesse sentido, é importante considerar a presença de elementos que se prendem à concepção simbólica da morte e que se apresentam à paciente, a começar (1) pelas etapas do culto ao corpo, o velório, o cortejo (o carro fúnebre) e o enterro: “devia ser um defunto muito rico certo e aquele carro fúnebre ali parado e só aí eu entendi que era um velório. Quer dizer, um enterro” (ABREU, 2015b, p. 150); (2) pelos elementos simbólicos ligados à ritualização, como as cores e os ornamentos: “pessoas todas de preto e óculos escuros e lenços no nariz e uma porrada de coroa de flores” (p. 150); e (3) pelo respeito ao morto na concepção do luto, o minuto de silêncio (o congelamento do tempo como em uma fotografia), enquanto a observam juntar as ameixas: “primeiro ficou assim um minuto tudo parado, como um fotografia, como quando você congela a cena do vídeo”(p. 151).

Ao deixar o espaço do cortejo, a paciente foge da simbólica figura da morte dando-lhe as costas: “quando entrei aqui no edifício, de costas para o enterro, o tempo todo, sem olhar para trás, no elevador, na sala de espera, quando entrei e sentei aqui o tempo todo” (p. 153), e, ao mesmo tempo em que se impressiona ao revelar a cena, a intercala com um nostálgico sentimento ligado a pequenas diversões da adolescência – as bebidas, as festas, as danças, as brincadeiras e o princípio de sua sexualidade⁹² –:

Faz tanto tempo que não bebo, tanto tempo que não danço. Tanto tempo, meu Deus, que não brinco. Será que ainda existe reunião dançante? E cuba-libre, será que existe? [...] Pêra é um aperto de mão. Uva, um abraço. Maça, beijo na boca [...] Foi a primeira vez que beijei de língua”. (p. 152)

São essas perdas que despertam no personagem o sentimento melancólico que incide sobre o que um dia foi a sua vida, possibilitando uma espécie de fuga da realidade, incorporada à negação e à fuga da morte. Ao deixar o consultório, a paciente projeta uma expectativa positiva em relação ao futuro, quando dirige ao psicanalista um desejo de “Feliz Ano-Novo” (p. 154), embora ainda fosse setembro. Assim, percebe-se que o personagem feminino se prende a um passado, recuperado pela memória, e a um futuro que se quer “inventado”, e sobre o qual ainda aposta: “Eu preciso continuar apostando nas ameixas. Não sei se devo, também não sei se posso, se é. Permitido? [...] Querer a gente inventa” (p. 153).

No entanto, o personagem feminino não encontra na terapia um direcionamento para esses dilemas, não há uma expectativa crédula da paciente, ou seja, ela não se vê motivada a participar das sessões, o que de certa forma inviabiliza o afloramento do inconsciente para onde recai o motivo dos sintomas. Para a paciente, estar diante do analista é gastar o tempo: “hoje não estou disposta a gastar. Gastar não, passar. Não se sinta agredido, não é isso. O que acontece é que. Eu não estou disposta a passar” (p. 147), discutindo razões sub ou inconscientes, sobre as quais não compreende os verdadeiros propósitos. Para Freud (1996), desvendar o inconsciente é uma realização que se dá ante a resistência contínua do paciente, uma vez que se vincula ao desprazer, motivo pelo qual, muitas vezes, o doente rejeita o tratamento, como é o caso do aludido personagem. Cabe então a intervenção do analista no que o autor denominou como uma espécie de “pós-educação para superar as resistências internas” (FREUD, 1996, [1904], p. 166). Além disso, o analista precisa deixar de lado todos os afetos pelo paciente, objetivando unicamente levar a termo a solução para o

⁹² Ao analisar o conto, Porto (2005) salienta que a ameixa, aposta do personagem, possui conotação erótica e está associada ao prazer sexual. Também é apelido dado à genitália feminina na cultura americana, carregando uma aura ligada ao prazer e ao amor.

sintoma, do modo mais competente possível. E, embora seja possível perceber isso no conto, o terapeuta se vê surpreendido quando a mudança no modo de condução da análise parte da paciente, antecipando certas condutas adotadas por ele. Assim, a soma de todos esses fatores faz com que a condução da análise se esgote. Embora não haja uma resposta exata para a origem dos sintomas, o diálogo na sessão aponta para uma experiência de perda que ainda se projeta no discurso da paciente. Além disso, constata-se que esta não é a primeira terapia realizada e que, novamente, a solução encontrada pelo terapeuta é a de indicar a internação: “resolvo telefonar para seus pais, aconselhando que a **internem novamente**” (ABREU, 2015b, p. 154, grifo meu).

Com isso, nota-se mais uma vez que Caio, ao dar vida a suas histórias, associa a conduta de alguns personagens muito semelhantes àqueles que se operam no conflito de suas próprias experiências, como em “Pera, uva, maçã”, conto que revela, no processo da clínica, os sintomas, as trocas, as dúvidas e até mesmo a recusa ao tratamento com o analista. Para o autor, fazer análise⁹³ era uma oportunidade para discutir o que considerava “grandes problemas”, aprender autoconhecimento, tornar-se mais tranquilo e seguro em relação aos projetos, aos amores e às decisões relativas ao trabalho. Caio deliberava acerca do tipo de tratamento a que iria se submeter, optando, na maior parte das vezes, pela psicanálise ou pela terapia em grupo. Em carta a João Silvério Trevisan, de novembro de 1977, ao mencionar sobre atividades que o ajudavam a minimizar suas angústias, o autor revela: “Deixo o tempo rolar, arrasto uma psicoterapia, cuido da horta, do jardim, evito ir ao centro da cidade – na espera meio boba de que pingue a última gota que me faça arrumar as malas e ir embora pra qualquer lugar mais pro norte” (ABREU, 2002a, p. 497).

Em “Análise terminável e interminável”, Freud (1996 [1937]) questiona-se acerca de quais seriam as possibilidades de levar uma análise ao término e, inicialmente, coloca esse tema sobre dois aspectos. O primeiro deles, prático, é aquele em que paciente e analista deixam de se encontrar fisicamente, e isso ocorre ou quando o paciente não está mais sofrendo de seus sintomas, superando suas ansiedades e inibições, ou quando o analista julga que o material reprimido foi tornado consciente. O segundo aspecto diz respeito ao fato de a influência exercida pelo analista ser tão grande, que não se pode esperar nenhuma

⁹³ Em entrevista a Juarez Fonseca realizada em 1982, quando Caio F. veio a Porto Alegre para o lançamento de *Morangos mofados*, mas publicada somente em 1998, no *Jornal da UFRGS*, o autor fala sobre a importância da psicanálise em sua vida: “A psicanálise me ajudou a me sentir menos rejeitado, a expressar melhor o meu amor pelas pessoas, a dividir, a ter menos pudor de amparar pessoas ou de amparar em pessoas. Eu fazia psicodrama em grupo, ouvia muito os problemas dos outros, e chegou a um ponto que eu até consegui ajudar os outros”. (A entrevista está disponível no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com o registro número 47252).

mudança, caso se mantenha a análise – ou seja, como se, por meio dela, fosse possível chegar a um nível de normalidade psíquica absoluta trazendo estabilidade ao paciente. Ao analista caberia o êxito em aclarar o distúrbio neurótico e verificar o seu retorno, ou ainda, avaliar se esse distúrbio, aparentemente resolvido, não foi substituído por outra perturbação semelhante. Apesar disso, é um tanto subjetivo estabelecer quaisquer tipos de regras ou motivos que possibilitem delimitar o processo de término em uma análise. O próprio Freud, ao escrever sobre o tema, dá exemplos de casos clínicos que, embora sejam bem-sucedidos, não podem ser generalizados, pois fazem parte, unicamente, do seu prognóstico. Assim, cada caso é único e precisa ser avaliado com bastante cuidado.

Em seus anos de terapia, Caio passou por vários tipos de análises e outros tratamentos. Alguns, ele os interrompia, por conta das constantes mudanças de cidades (Rio de Janeiro – São Paulo – Porto Alegre); outros, ele os abandonava, por não ter dinheiro; além de haver aqueles que substituía por outras atividades, como a dança ou a homeopatia⁹⁴. De todos os tipos de terapia e tratamento, aos quais se submete, entre as décadas de 1970 e 1990, Caio teve alta duas vezes, carregando esses episódios como se fossem “trunfos”, pequenas satisfações alcançadas na base do diálogo e do esforço, em um sujeito que, por vezes, retomava a confiança e a autonomia para seguir a escrita, o trabalho e a vida com as próprias pernas, longe da clínica. Importante destacar que a mudança nos indivíduos, após o processo de análise, é quase um paradoxo, uma vez que o resultado fará com que eles sejam aquilo que seriam ou desejariam ser antes de serem impedidos pela repressão, trauma ou sentido contingente. Ou seja, eles se transformam naquilo que seriam se não fosse a interrupção.

A primeira alta na terapia ocorre no início dos anos 1980, quando confidencia o fato em carta ao pai:

Terça-feira aconteceu uma coisa ótima. Como o senhor sabe, há quatro anos eu fazia psicoterapia. Primeiro aí, dois anos, com o Dr. Mário Bertoni, que morreu naquele desastre. Depois continuei aqui, em grupo. E há alguns meses **eu vinha pensando em parar**. Não sentia mais grandes problemas para discutir. Nesse

⁹⁴ Além de trocar a terapia pela (1) dança: “Abandonei a psicanálise, ou melhor: troquei pela dança. Há dois anos que bailo, bailo, bailo” (ABREU, 2002a, p. 38), Caio também iria experimentar a (2) homeopatia: “Resolvi que precisava me fortalecer fisicamente, escrever estava me derrubando. Bom, procurei um médico que é também radiestesista, homeopata e acupuntor. Me faz um check-up com o pêndulo e me aplicou agulhas na orelha, pela primeira vez, terça-feira passada. Fiquei ótimo. Regularizei o sono, estou mais atento, mais vivo. Vou fazer uma vez por semana” (p. 134) e o (3) psicodrama, um tipo de ciência que explora a “verdade” por métodos dramáticos, que se divide em três fases, aquecimento, dramatização e comentários/partilha: “terça é dia do psicodrama, e eu sempre tenho vontade de voltar pra casa depois” (p. 499) e “Acho que o psicodrama tá me fazendo muito bem. Outro dia fiz uma sessão incrível, fiquei umas duas horas falando – imagine – da Ivone Dri e daquele Aero-Willys branco, forrado de vermelho, que o pai me deixava dirigir” (p. 504).

tempo todo, **aprendi a me conhecer, a conviver comigo mesmo, me tornei muito mais tranquilo, muito mais seguro.** Falei nisso às outras pessoas do grupo, ao Dr. Domingos, o psicanalista, e à Suzana, a psicóloga assistente dele. Foram ótimos comigo: **acham que eu estou realmente bem, que tenho mesmo condições de segurar a minha barra sozinho. Enfim, ganhei alta** – o que é uma coisa rara em terapia. Às vezes as pessoas ficam dez, quinze anos em tratamento. Isso me deixa ainda mais confiante. (ABREU, 2002a, p. 27, grifo meu)

Percebe-se que, no caso de Caio, a alta se dá pelo analista a partir do entendimento do próprio paciente. Nesse caso, parar o tratamento não significa uma resistência negativa a ele, como acontece com o personagem do conto analisado, mas que possivelmente houve o alívio em alguns sintomas. Freud (1996 [1937]) aponta que a análise terá sucesso naquilo que se propõe a fazer, somente em casos predominantemente traumáticos, quando conseguirá, graças ao fortalecimento do ego, “substituir por uma solução correta a decisão inadequada tomada em sua vida primitiva” (FREUD, 1996 [1937], p. 142). Por outro lado, “uma força constitucional do instinto e uma alteração desfavorável do ego, adquirida em sua luta defensiva, no sentido de ele ser deslocado e restringido, são os fatores prejudiciais à eficácia da análise” (p. 142), podendo torná-la interminável. Nos anos seguintes, Caio voltaria à terapia e em uma década receberia nova alta.

Durante e após esse período, quando os resultados esperados são vistos como satisfatórios, o processo de término de análise quase sempre desperta sentimentos dolorosos na elaboração do luto pela ausência dos encontros com o analista, uma vez que obriga o paciente a carregar o “peso” de si mesmo como parte do trabalho desse luto. Assim, quando Caio F. está longe da análise, outros tipos de terapia absorvem a falta. Sobre isso e sobre a necessidade de um cuidado constante da cabeça e do corpo, o autor já conversava com o amigo José Márcio Penido, a quem orientava: “vá fazer análise. Falo sério. Ou natação. Ou dança moderna. Ou macrobiótica radical. Qualquer coisa que te cuide da cabeça ou/e do corpo e, ao mesmo tempo, te distraia dessa obsessão. Até que ela se resolva, no braço ou por si mesma, não importa” (ABREU, 2002a, p. 519). Nesse sentido, percebe-se que, em muitas situações, o autor delega possíveis soluções para parte dos problemas ao analista ou à análise e, quando na falta destes, do objeto de transferência, a outros meios incluindo as cartas e a escrita, as quais possibilitam um desvio a todo custo da percepção da realidade.

Ao falar sobre o aparelho psíquico, Freud (1996 [1937]) destaca que este não tolera o desprazer, buscando, pois, desviar-se dele a todo custo. Em contrapartida, ao se referir aos perigos externos, Freud aponta que o sujeito, através da fuga, pode se ajudar, evitando a situação de perigo, até ficar mais forte, e ser capaz de afastar a ameaça, alterando ativamente a realidade. Por sua vez, em relação aos perigos internos, não ocorre o mesmo,

já que é impossível fugir de si, do que se sente ou se pensa. Nesse caso, a fuga não constitui um auxílio para o sujeito, e isso faz com que os mecanismos defensivos do ego falsifiquem a percepção interna de si, dando ao sujeito uma representação imperfeita e deformada do Id. Cabe então ao efeito terapêutico tornar consciente o que foi reprimido no Id e encarar, por assim dizer, aquilo que foi escondido. Longe da terapia, Caio percebe que a alta não corresponde à cura e retoma o tratamento. Já próximo dos últimos anos de vida, escreve: “a verdade é que voltar à terapia me tranquiliza (ou, ao contrário, me excita) e penso não, não adianta fugir. Tenho fantasmas terríveis dentro de mim, preciso encará-los (dramática!). Enfim: estou com a vida meio suspensa” (ABREU, 2002a, p. 284).

Na busca de uma maneira de tornar a vida suportável, expandindo a sua capacidade de felicidade, Caio experimentaria os mais diferentes métodos, num contínuo processo de (re)descoberta de si mesmo. A terapia e a escrita possibilitam a reorganização e a ressignificação das experiências com a perda e a morte, além de minimizarem os impactos causados pelo pensamento suicida que, por diversas vezes, teria perpassado a mente do autor, uma vez que a morte não ocorre apenas no âmbito físico. Assim, para Caio, em alguns momentos, a solução para o sofrimento, que longe da terapia parece inquestionável, aparece na figura da morte, e é ocasionada por um aniquilamento psicológico do sujeito, que, muitas vezes, resulta de erros e/ou de fracassos ocorridos durante a vida. Nesse sentido, pensamentos acerca da morte passam a ocupar, também, um lugar-destaque no inconsciente, sendo muitas vezes projetados em palavras, ações, textos. Quando vivencia essas emoções, que naturalmente surgem, Caio as identifica, assimila e escreve, tornando sua obra repleta de referências à perda e/ou à morte, possibilitando ao autor lidar com seus principais medos.

A complexa e profunda tarefa da análise, o distanciamento dado pelo autor em determinados momentos – as mudanças, as trocas, as altas –, revelariam no seu retorno novos aspectos e novos problemas que precisavam ser encarados. Nesse sentido, para que consiga conviver com seus próprios conflitos, necessita dessa gama de suportes psicológicos que estabilizem e devolvam sua autoestima e seu senso de identidade.

3.3. As marcas do tempo no corpo: a antecipação do luto como presságio em uma análise do conto “Retratos”

A vida em sociedade seja individual ou coletiva consiste em passar, de modo ininterrupto, de uma idade a outra, de uma ocupação a outra, por diferentes situações que envolvem uma série de etapas, na qual o término de uma se liga ao início de outra. Assim, o

nascimento, a infância, a adolescência, a vida adulta, a velhice e, dentro dessas, a formação intelectual e acadêmica, a constituição familiar, as realizações pessoais ligadas ao amor e ao trabalho, etc., até a chegada da morte, estão relacionadas a um tipo de cerimônia que fará passar o indivíduo de uma situação determinada anterior para outra, de igual modo, numa sucessão de mudanças. Se antes havia um projeto de vida a ser construído, agora este se mostrará ou não viável; se antes a preocupação com a vida adulta não fazia sentido, agora não há como deixar de lado o fato de que é preciso trabalhar para sobreviver; se antes o amor não dominava a cena cotidiana, agora é “quase vital”, na vida de muitos, a necessidade de um relacionamento duradouro.

Acompanhada dessas transformações, lamenta-se a perda de si, das antigas definições das quais a imagem do indivíduo se constituía e era projetada. Conforme Viorst (2005), a história pessoal de cada sujeito e o modo pelo qual os outros o veem redefinem a sua imagem. De acordo com a autora, nos períodos de estabilidade, arma-se então uma estrutura de vida – as escolhas essenciais são feitas, procura-se atingir certos objetivos; nos períodos de transição, questionam-se as premissas dessas estruturas – surgem as perguntas⁹⁵ e exploram-se novas possibilidades. Assim, o processo de transição consiste em pôr um fim a um tempo da vida e, por consequência, rever e avaliar o passado para que seja possível considerar o que será mantido e rejeitado. É num desses períodos de transição, poucos meses após seu retorno da Europa, que Caio passa a avaliar sua nova realidade e comenta suas impressões em carta à Vera Auton:

Me sinto perdido no mundo. Ou dentro de mim, seja. **A perspectiva de fazer 26 anos em setembro me assusta: de repente já estou no fim dos 20 e não tenho nada do que as pessoas costumam ter nessa idade.** Tenho planos, claro (todo mundo tem). Mas objetivamente estou aqui sem nada à minha frente. O momento futuro é uma incógnita absoluta. Eu não posso pensar “não, daqui a um ano eu vou pro campo ou eu caso ou me formo ou vou à Europa”. Eu não sei. Fico esperando que pinte uma coisa, naturalmente. E essa falta de ação me esmaga um pouco⁹⁶. (ABREU, 2002a, p. 472-73, grifo meu)

A ideia que se compreende é de que há em Caio a imagem de um sujeito que constata na sua experiência de vida a falta de algo desejável⁹⁷, possível de ser concretizado

⁹⁵ Conforme Viorst (2005, p. 276-277), com o colapso das realidades passadas, “questionamos as autodefinições que nos mantiveram até então, descobrimos que tudo está à nossa disposição, questionamos quem somos e o que estamos tentando ser e se nesta nossa vida, a única que temos, nossas realizações e objetivos têm ainda algum valor”.

⁹⁶ Carta à Vera Auton, de julho de 1974.

⁹⁷ Conforme Ariès (2014), “Todos os homens de hoje experimentaram nalgum momento da vida o sentimento mais ou menos forte, mais ou menos confessado ou reprimido, de fracasso: fracasso familiar e fracasso

ao “homem comum”, mas ainda distante da realidade experienciada pelo autor. Nesse caso, o meio social funciona como um termômetro que é medido na comparação com o outro, com quem as relações mais próximas são estabelecidas. Ao constatar “não ter nada do que as pessoas costumam ter” na idade em que está, percebe-se, apesar dos planos e da realização de muitos deles, a existência de uma “carência objetiva de mundo”⁹⁸, ocasionada pelo desprendimento do autor a lugares, pessoas, trabalhos. Em sua ida à Europa, por exemplo, embora soubesse das dificuldades, Caio acreditava ser capaz de superá-las. Além disso, pretendia permanecer lá, distante do cenário ditatorial vivido no Brasil. No entanto, com o retorno à casa dos pais, o autor não só se vê ausente de ações que o impulsionem a novos projetos, como também é acometido pelo “peso do tempo”.

Essa relação de Caio com o tempo, embora esteja vinculada a um sujeito que se move através de uma pretensão futura – o autor sempre demonstrou o seu desejo de ser escritor –, também aponta para a percepção antecipada – o autor carrega isso desde muito cedo – de um tempo que se gasta e que se perde diariamente ao ser vivido. Em carta aos pais, mencionando o aniversário, no auge da sua juventude, aos 21 anos, escreve: “aniversário é sempre deprimente, a gente sente que cada vez o tempo que resta fica mais e mais escasso” (ABREU, 2002a, p. 379). Nesse sentido, Caio compreende que, à medida que o tempo avança e a vida estende-se para frente, há sempre uma expectativa muito limitada, uma vez que não há como precisar o seu final, ao mesmo tempo em que, atrás de si, cresce o passado, que além de não se prestar a modificações, ou seja, por ser marcado por sua posição que aponta para o indivíduo inalterável, torna-se responsável também pelo “eu-presente-imutável”⁹⁹.

Vinte e cinco anos depois, ao reescrever *Limite branco*, em outra reflexão de Caio sobre o tempo, ele diz: “O tempo me espanta. Penso, o tempo é tudo que existe. Todo o resto é ilusão. Mas não tenho queixas. Afinal, aos 43 ainda estou com um corpinho de 35. E sempre pareço bem mais jovem. Bem, uns 10 minutos mais jovem”¹⁰⁰ (p. 229). Nesse

profissional. A vontade de promoção impõe a todos não parar numa etapa, procurar mais adiante novos e mais difíceis alvos [...]. Porém, chega um dia em que o homem já não aguenta o ritmo de suas ambições progressivas, caminha menos depressa que seu desejo, cada vez menos depressa, e descobre que seu modelo se torna inacessível” (ARIÈS, 2014, p. 181-2).

⁹⁸ Em carta à Hilda Hilst, de 1971, ao ter que retornar para a casa dos pais, Caio escreve: “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, 2002a, p. 74).

⁹⁹ Não há como modificar o sujeito de ontem. É possível lembrar situações passadas, arrepender-se de certas atitudes, refletir sobre o dito e o não dito, mas, o fato ocorrido não pode ser reparado e sempre haverá de ser responsável pelo sujeito-presente-vivido. No entanto, o sujeito não se reduz ao passado, e pode se utilizar dele para decidir novos caminhos, ações, meios de viver o presente e, até mesmo, projetar o futuro.

¹⁰⁰ Carta à Maria Lúcia Magliani, de janeiro de 1992.

sentido, para o autor, o tempo¹⁰¹ aparece como “tudo o que existe”, de modo que faz parte do antes que terminou – mas permanece, através da memória ou da história –, do agora, que acontece, e do depois, que se avizinha e que poderá produzir no indivíduo novas perspectivas. Ademais, apesar de um melancólico anseio de juventude, partindo da construção de uma imagem que corresponde a uma espécie de “negação” de sua própria idade, Caio diz não haver reclamações. Para o autor, parecer mais jovem, em um momento em que as rugas esculpem no rosto a passagem do tempo, e assumir a necessidade de definir a si mesmo, como à imagem física do antigo-eu – “alguns minutos mais jovem” –, poderiam, certamente, afastá-lo de pensamentos que pudessem remeter à finitude. Outro aspecto correlacionado à passagem do tempo, em Caio, diz respeito ao modo como velhos projetos se “desprendem” do que antes foi idealizado, passando a assumir novos anseios, deixando aqueles “velhos” num passado envolto pela mocidade, como explica em entrevista para José Márcio Penido¹⁰²: “O tempo: Tem muita coisa que a gente vai deixando, vai deixando de ser e nem percebe. Quando viu, babau, já não é mais: mocidade é isso aí, sabia?” (ABREU, 2014c, p. 453).

Ao escrever “Retratos”, conto presente na antologia *O ovo apunhalado*, publicado em 1970, Caio aproxima o leitor de reflexões¹⁰³ acerca da passagem do tempo e da proximidade da morte, seja ela física, a deterioração do corpo, através do retrato pintado durante a narrativa; ou simbólica, o desligamento do narrador, de forma gradativa, do trabalho, assumindo uma nova perspectiva de vida. Na narrativa, que se assemelha muito a

¹⁰¹ Conforme Ricoeur (2007), atribui-se a Santo Agostinho a igual primordialidade das três instâncias temporais, distribuídas a partir de um centro que é o presente, que explode em três direções, reduplicando-se, a cada vez, de certa forma. Assim, existem três tempos: passado, presente e futuro. O “presente do passado, é a memória; o presente do presente, é a visão (*contuitus*); o presente do futuro é a expectativa” (RICOEUR, 2007, p. 364). Visa-se tanto às imagens do passado, através de imagens-impressões de outrora, como à antecipação de presente de coisas vindouras. “É a problemática (e o enigma que ela se associa) da presença do ausente que impõe a tripla referência ao presente” (p. 364); podem-se objetar os rastros, supondo-se que seja necessário postular sua presença; a atenção não está voltada a esses rastros, mas na preteridade do que foi passado e na futuridade do que está por vir, de modo que é legítimo suspeitar, como fazem os críticos modernos e pós-modernos da “representação”, alguma metafísica da presença. Ricoeur (2007), por outro lado, defende “uma leitura mais polissêmica da noção do presente: este não se reduz à presença, por assim dizer, óptica, sensorial ou cognitiva do termo; é também o presente do sofrer e do gozar, e, mais ainda, o presente da iniciativa” (p. 365).

¹⁰² Editor do *Globo Repórter* que, em 1995, entrevistou Caio Fernando Abreu, quando fazia um especial sobre a Aids.

¹⁰³ Outras perspectivas de análise do conto apontam (1) a dicotomia trabalhador/burguesia em contraste com o modo de vida hippie, símbolo da contracultura, e embate entre esses dois grupos, o primeiro subserviente aos interesses do capital e o segundo ligado a um ideal de liberdade (ZOTINO; PEREIRA, 2021); (2) as relações líquidas sociais presentes nas grandes metrópoles, que, apesar das grandes multidões, tornam os personagens daquele espaço envolvidos pela solidão (PIMENTEL; COUTO, 2013).

um diário¹⁰⁴, o protagonista, que tem seu rosto desenhado por um artista da praça, recebe desse a proposta de ser desenhado todos os dias para saber como será durante a semana, num total de sete, “um número mágico”¹⁰⁵ (ABREU, 2015a, p. 51). O combinado é posto em prática a partir do sábado e, assim, gradativamente, todos os dias, o narrador é presenteado com outro desenho seu, a partir da observação do artista. Ao leitor, poucas são as características apresentadas acerca do personagem principal, além do que ele próprio percebe nos retratos que vão sendo desenhados ao longo dos dias. O que se sabe é que é um sujeito, provavelmente, de classe média, que trabalha em um escritório e vive em um apartamento pequeno, com empregada uma vez por semana, e do qual é possível observar, da janela, a praça onde está o grupo em que conheceu o retratista.

Em relação ao artista, as características, embora sejam um pouco mais detalhadas, não esclarecem quem é ou de onde vem e, assim como o narrador, não possui nome, sendo chamado apenas de “ele”. Quando questionado sobre isso, responde: “Meu nome não são letras nem sons [...] o meu nome é tudo o que sou” (ABREU, 2015a, p. 52). A escolha pela preservação do nome aparece no personagem como defesa, em detrimento ao modo excludente ao qual é submetido pela sociedade, desde o início da narrativa. Sendo, possivelmente, um hippie, é também morador de rua, de cabelos enormes e ar sujo e drogado, despertando repulsa nos outros moradores do condomínio, que o observam junto ao grupo na praça em frente ao prédio. Assim, para que possam se livrar dele e dos demais que ocupam o lugar na praça, é elaborada uma circular, distribuída entre os condôminos que, mesmo sem entender a situação de perigo que dizem demonstrar, acabam assinando: “cheguei a assinar uma circular dos moradores pedindo que eles se retirassem dali [...]. Falaram-me no elevador que alguém muito importante deve protegê-los [...] parecem tão desprotegidos” (p. 50).

Por outro lado, ao descrevê-lo fisicamente, um dos elementos que se repete e que dá suavidade à narrativa são as cores claras: “A mão dele é muito fina, meio azulada” (p. 51) e “Tem os pés finos como as mãos [...]. As unhas são transparentes. E limpas” (p. 52), que contrastam com as características das figuras que fazem parte do cotidiano de trabalho do narrador, como o chefe e os colegas de repartição: “Percebi que a secretária tem as pernas

¹⁰⁴ A utilização da escrita em forma de um diário, no qual o narrador especifica os acontecimentos ocorridos durante a semana, a fim de conservar tudo aquilo que poderia ser considerado marcante para si, o auxiliam na sua relação com o tempo.

¹⁰⁵ Importante mencionar que o número sete desempenha um papel importante no cristianismo. O mito da criação descreve o mundo sendo criado em sete dias. Sete são os pecados mortais e, entre os sete sacramentos, a extrema-unção, dedicada aos enfermos, é a última recebida em vida.

peludas e o chefe está muito gordo” (p. 53), e “Esbarrei com o chefe no caminho. Percebi que ele caminha mal por causa dos pés inchados” (p. 54). Os traços pesados remetem ao ambiente de trabalho, preso e carregado: “O dia custou a passar. São todos tão pesados no escritório que o tempo parece custar mais a passar” (p. 54), e “Trabalhei só pela manhã, hoje. Ao meio dia senti que não suportava mais aquele ambiente, aquelas pessoas pesadas como elefantes esmagando os tapetes, aquelas máquinas batendo” (p. 56); enquanto que o ambiente do artista se mostra prazeroso ao narrador que, aos poucos, vai sendo conquistado por ele: “Por um momento senti vontade de sentar no chão, como eles. Creio que achariam ridículo” (p. 51).

O aspecto temporal do desenho e a sequência enumerativa ao qual está atrelado – a totalidade dos retratos a serem desenhados – remetem à construção da imagem que o personagem terá de si. Desde o início, ele passa a se ver muito próximo da primeira composição do artista e, mais do que isso, quer preservá-la como se fosse possível mantê-la a salvo da ação do tempo que deteriora: “O retrato está bom. Não entendo nada de retratos, mas acho que está bom. Vou mandar colocar uma moldura e pregar no corredor de entrada” (ABREU, 2015a, p. 50). No entanto, é surpreendido com mudanças no aspecto físico dos novos desenhos, na medida em que são realizados: “Paguei e vim embora. O de hoje está do lado do de ontem. Pareço mais velho, mais preocupado, embora os traços sejam os mesmos” (p. 51), e “Paguei e não olhei. Só vim olhar aqui em cima. Fique perturbado: não estou mais moço como ontem e anteontem. A cara que ele desenhou é a mesma que vejo naquele espelho da portaria que sempre achei que deforma as pessoas” (p. 52). É a partir do retrato que o personagem passa a reconhecer sua metamorfose pessoal diante do espelho. Não é a realidade que o desconcerta, mas o reconhecimento dessa realidade através do olhar do outro. São os desenhos que o farão parar diante do reflexo que propõe o espelho, a velhice, a antecipação do luto e a morte.

Assim, o espanto no conto figura-se no estranhamento da imagem retratada que, afastando-se da ideia que o personagem tem de si, manifesta uma certa ambiguidade: é o personagem que está envelhecendo de forma acelerada, à medida que os dias passam, ou, já estando velho, não se reconhece¹⁰⁶ como tal, nas imagens que lhe foram entregues? “O retrato é muito feio. Não que seja malfeito, mas é muito velho, tem uma expressão triste, cinzenta. Fiquei surpreso. Cheguei a sentir medo de me olhar no espelho” (p. 53). O encontro com o hippie e o pacto que estabelecem em relação aos desenhos, “O nosso trato,

¹⁰⁶ Em seu livro *A velhice*, Simone de Beauvoir aponta que, apesar de o homem pensar na sua mortalidade ao longo da vida, poucos são aqueles que encaram com uma certa antecedência o seu envelhecimento.

disse. Eu disse, ah, sim, e acompanhei-o até a praça” (p. 52), fazem com o que o protagonista inicie um processo de reflexão/percepção sobre si, suas escolhas em relação ao trabalho, ao convívio com os vizinhos e a sua própria liberdade. Ao refletir, passa então a tecer relações temporais entre o seu eu-anterior, o de hoje e, entre este e o depois, irrompendo no medo do que está por vir, podendo ser (1) a velhice ou (2) a ruptura ocasionada pelas pequenas mudanças que passam a fazer parte da sua vida, como, por exemplo, seu relacionamento com as vizinhas: “Perguntei às vizinhas. Três delas me bateram a porta na cara” (p. 57), a colega de trabalho: “a secretária passou com o namorado e me viu deitado na grama. Não cumprimentou” (p. 58); e o porteiro do prédio onde mora: “Voltei devagar para casa, mas o porteiro não me deixou entrar” (p. 57).

Nos dois casos, a mudança a que o sujeito é submetido passa a ser percebida a partir da expressão do tempo em movimento, em uma sucessão de pretéritos, ou seja, quando o artista convida o protagonista para realização de vários retratos – “Perguntou se eu queria fazer outro retrato. Eu disse: já tenho um [...]. Ele sorriu com uns dentes claros: faça um por dia, assim o senhor saberá seu rosto durante toda a semana. (ABREU, 2015a, p. 51)” –, ele o faz no sentido de estabelecer uma comparação entre o que ele foi e seu respectivo passado, num retrato pintando sempre anterior ao próximo. Não se trata aqui de uma tentativa de representar o tempo, mas de observar as mudanças que ele provoca como ele se “perde” ou se modifica-na passagem dos dias. Assim, o retrato condiciona a imagem a um recorte de uma realidade em um tempo e em um espaço, que não é o agora.

Quando o segundo retrato é entregue e é feita a primeira comparação, o narrador tem a impressão de que o anterior é melhor. A justificativa dada pelo artista remete ao dia da semana em que foi desenhado: “eu não pude me conter e disse que tinha gostado mais do de ontem. Ele sorriu: sinal que no sábado seu rosto é melhor que no domingo” (p. 51); contudo, à medida que se avança na narrativa, percebe-se que a justificativa não se sustenta, uma vez que a deterioração – no rosto do personagem – não está ligada a um dia específico, no qual o indivíduo estará melhor ou pior, mas ao avanço no tempo, fazendo com que o próximo retrato a ser entregue seja sempre uma versão envelhecida do anterior: “Novamente não consegui dormir. Fiquei olhando os retratos na parede branca. É horrível a diferença entre eles, envelheço cada vez mais. Senti muito medo quando pensei no sétimo retrato. (p. 55).

Nesse sentido, repetir é também defrontar-se com o que já foi, assumindo que envelheceu. Caio, ao falar sobre a vida, o tempo e a idade, em entrevista a Sônia Coutinho para o Jornal *O Globo*, em 1988, menciona: “A coisa da idade aparece para mim mais clara

quando reencontro velhos amigos, que não via há muito tempo e então vejo o mapa da vida mais ou menos traçado no rosto da pessoa ou nas coisas que aconteceram”¹⁰⁷. Diferentemente do conto, no qual a comparação é feita através da composição de vários retratos de um mesmo sujeito, para Caio, a passagem do tempo é percebida através das marcas corpóreas do outro ou nas mudanças que lhe ocorreram enquanto não estava presente. Essas marcas indicam o que socialmente se convencionou chamar de velhice. Para Simone de Beauvoir (2018), não há como definir a velhice, uma vez que ela assume uma multiplicidade de aspectos irredutíveis uns aos outros. A velhice,

como todas as situações humanas, [...] tem uma dimensão existencial: modifica a relação do indivíduo com o tempo e, portanto, sua relação com o mundo e com sua própria história. Por outro lado, o homem não vive nunca em estado natural; na sua velhice, como em qualquer idade, seu estatuto lhe é imposto pela sociedade à qual pertence. (BEAUVOIR, 2018, p. 15)

É importante refletir acerca da estigmatização diante da velhice, sobre a qual a sociedade, historicamente, construiu uma noção do idoso eivada de preconceitos, perturbando a aceitação desse processo natural e inevitável, fazendo emergir o medo, sentimento bastante presente no conto, e a rejeição. Em cartas que troca com os amigos, Caio pensa sobre como esse momento da vida lhe cerca, na figura dos pais. Ao escrever para amiga Paula Dip, em abril de 1993, menciona os momentos em que a velhice torna difícil a convivência, ao passo em que se vê diante da inexcusável condição imposta a todos pelo tempo:

Às vezes é um tanto difícil conviver com Zaél e Nair. A velhice é dura, irmã Paula. Há uns papos labirínticos sobre coisas absurdas – e de repente você diz “mas mãe, isso faz trinta anos”. Ela fica um pouco atordoada, “meu deus como o tempo passa”. O tempo, o tempo é difícil. E acontece a todos. (ABREU, 2014c, p. 383)

Acompanhada da velhice, o próximo aspecto na linha do tempo culmina na condição finita – pelo menos corpórea – do sujeito. No conto, o artista apresenta características que divergem dos demais com quem convive na praça, “Não sei exatamente o que, mas existe nele qualquer coisa muito diferente” (ABREU, 2015a, p. 52) e “descobri que não existe ninguém igual a ele” (p. 56), além de experimentar sensações, como o frio, de modo distinto

¹⁰⁷ A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL/ PUC-RS, com registro no sistema número 47123.

ao que o narrador está acostumado, “Fazia frio. Perguntei a ele se não sentia frio. Disse: não esse mesmo frio que o senhor sente. Não entendi” (p. 54).

Elementos ligados à simbologia da morte também estão presentes no conto, a iniciar pela descrição que o narrador faz em relação a um adorno usado pelo artista: “Era como os outros, exatamente como os outros, a única coisa um pouco diferente era aquele colar com uma caveira. Todos usavam colares, mas nenhum tem caveira. Uma pequena caveira” (p. 50). Para Benjamin (1984), “a caveira é ‘de todas as figuras a mais sujeita à natureza’. E a ruína é o fragmento morto, o que restou da vida, depois que a história-natureza exerceu sobre ela os seus direitos” (BENJAMIN, 1984, p. 39). Para o autor, a caveira torna-se então a “biografia do sujeito”, em outras palavras, é a imagem inevitável, com a qual todos irão se parecer um dia, fazendo-o lembrar-se de sua finitude.

Outro elemento simbólico é descrito pela semelhança de um dos últimos retratos a um corpo cadavérico¹⁰⁸, “Trouxe o retrato embrulhado [...]. Pareço um cadáver no retrato. Não é exagero. Estou mesmo muito abatido” (ABREU, 2015a, p. 55) e “O sexto retrato é um cadáver” (p. 58). Do ponto de vista da morte, diz Benjamin, “a vida é o processo de produção do cadáver. Não somente com a perda dos membros e com as transformações que se dão no corpo que envelhece, mas com todos os demais processos de eliminação” (BENJAMIN, 1984, p. 241). No decorrer da narrativa, a formação do cadáver é vista pelo narrador na comparação dos retratos, ou seja, à medida que os dias passam, envelhece e produz a imagem putrefata de si mesmo. Ariès (2012) aponta que

a decomposição é o sinal do fracasso do homem, e neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro, que faz desse fracasso um fenômeno novo e original. Para compreendê-lo bem é preciso partir da noção contemporânea de fracasso que nos é infelizmente, bastante familiar nas sociedades industriais da atualidade. Hoje o adulto experimenta, cedo ou tarde, e cada vez mais cedo, o sentimento de que fracassou, de que sua vida adulta não realizou nenhuma das promessas de sua adolescência. Este sentimento é a origem do clima de depressão que se alastra pelas classes abastadas das sociedades industriais. (ARIÈS, 2012, p. 59-60)

Ao refletir sobre o próprio trabalho – “O dia no escritório foi desesperador” (ABREU, 2015a, p. 55), em contraste com a leveza carregada pelo artista, “parece pisar sobre folhas, não sei explicar, não existem folhas na praça” (p. 52) –, o protagonista sente

¹⁰⁸ Ariès (2012), em seu livro *A história da morte no ocidente*, descreve que, inicialmente, a representação da morte na arte era, apesar de muito menos difundida do que se acreditava, realizada através de traços de um cadáver semidecomposto. Mais tarde, “no século XII, o esqueleto ou os ossos – *morte secca*, e não mais o cadáver em decomposição – difundiram-se sobre todas as tumbas, chegando mesmo a penetrar no interior das casas, sobre as chaminés e móveis” (ARIÈS, 2012, p. 58), tendo a partir do fim do século XVI uma significação diversa daquela do cadáver putrefato.

uma necessidade cada vez maior de se afastar daquele ambiente: “Disse ao chefe que me sentia mal [...]. Tirei um vale, menti que era para comprar remédio [...]. Lembrei da minha infância, não sei por que, e chorei” (p. 56). Trata-se de uma crítica ao fracasso do capital, à precarização e ao não atendimento das condições humanas, os quais prendem os sujeitos em espaços de trabalho cada vez menores, destoando da arte, que liberta.

Por fim, os elementos que irão culminar na consciência de sua própria morte são a figura da flor e o espaço do abismo. Importante destacar que, neste caso, a morte está ligada a uma dimensão simbólica, no sentido de interromper um modo de vida, que segue uma lógica capitalista, tornando-se insustentável ao narrador. Quando recebe o quarto desenho, o artista lhe entrega uma flor, “Terminou de desenhar e me ofereceu uma margarida junto com o papel” (ABREU, 2015a, p. 53), acompanhada de um comentário, “lembrei do que ele disse no dia em que me deu a margarida. Flor e abismo. Ou seria: flor é abismo? Não lembro. Sei que era isso” (p. 55). Inicialmente, o narrador não é capaz de compreender seu significado, dando-lhe atenção apenas quando o artista, que havia prometido sete desenhos, mas entrega seis, desaparece, cessando o compromisso entre os dois sem tê-lo finalizado, “Aconteceu uma coisa terrível. É muito tarde e ele não veio. [...] Logo hoje que ia desenhar o último retrato, que eu ia dar a ele o colar, convidá-lo para dormir aqui, para comer comigo” (p. 56-57). Assim, na ânsia pela revelação do último retrato, o narrador vai em busca do artista, “Telefonei para todas as delegacias e hospitais, fui ao necrotério. Não estava” (p. 57), e “Passeio o dia na praça e ele não apareceu. Levei os retratos comigo. Olhei-os atentamente. São seis. O último parece um cadáver” (p. 57-58), contudo, por não obter sucesso nas buscas, relembra, reflete as palavras que lhe foram ditas na composição de um dos retratos realizados, e se descobre “morto”, “Flor é abismo, repeti. Flor e abismo. E de repente descobri que estou morto” (p. 58).

Nesse contexto, é procedente pensar a aproximação do sujeito com a morte, através da simbologia flor/abismo, como um ritual no qual o narrador, conquistado pelo artista, se despede de uma lógica de trabalho capitalista, vinculada na relação de trabalho que o indivíduo mantém com a própria vida, uma vez que se orienta através de tarefas realizadas de maneira intermitente ao longo dos dias, para seguir um ideal de liberdade. A flor simboliza a leveza, ligada ao artista, enquanto o abismo, a ruptura, o túmulo, a queda, a mudança na perspectiva do que fora antes, oportunizando um novo ideal de vida. É através do outro, na constituição dos retratos, na condição do trabalhador que está a envelhecer e cuja vida leva de maneira automática, sem consciência das razões pelas quais faz o que faz,

colocando em dúvida o seu próprio modo de ser, que o protagonista começa a questionar a sua relação com o trabalho e o sentido da sua própria existência. Todos esses elementos de ruptura, que levam à morte simbólica, à transformação do indivíduo, à reflexão acerca dos processos de produção e à relação do homem com a sociedade nos seus mais diversos aspectos, estão presentes em muitas outras narrativas do autor, que são analisadas neste trabalho.

3.4. O objeto-morte: as perdas e o luto em CFA

Entre as principais redescobertas do pensamento moderno e que correspondem àquela que move o homem está o seu terror da morte. Conforme Becker (1973), depois de Darwin, muitos pensadores perceberam que a questão da morte, como problema evolucionário, correspondia a um grande problema psicológico para o homem. Ao mesmo tempo em que a coragem do outro, no seu enfrentamento, é admirada, de modo que a esse valor se dá a mais alta e constante adoração, elevando o sujeito capaz de “enfrentá-la” a uma espécie de heroísmo¹⁰⁹ para si, em cada indivíduo paira a incerteza quanto a sua relação com a finitude. Nesse sentido, Becker (1973) aponta para a universalidade quanto ao temor da morte, ao qual ninguém está imune, por mais disfarçado que possa estar ou que se negue a sua intimidação; por baixo de todas as aparências, o medo da morte está sempre presente. No entanto, conforme Morrin (1970), embora seja a única espécie (humana) para a qual a morte está presente durante toda a vida, as ciências do homem sempre a negligenciaram. Sua presença, por trás de todo o funcionamento normal do sujeito, se dá com o objetivo de manter o organismo armado em prol da autopreservação¹¹⁰. Assim, esse temor não pode estar presente de forma constante no plano do consciente, precisa ser reprimido, guardado, como forma de manter um pouco de conforto na vida do indivíduo.

¹⁰⁹ Ao mencionar o heroísmo, Becker (1973) parte de uma contradição básica de que nem tudo é possível ao homem, sendo o heroísmo humano a força capaz de suportar essa contradição. O herói seria aquele capaz de criar em si um sentido inabalável mesmo diante de sua condição mortal.

¹¹⁰ Becker (1973) aponta que a essência do homem está na sua natureza paradoxal: metade humano, metade simbólico. Seu eu-simbólico, uma criatura com nome e uma história, pode colocar-se em um ponto no espaço e contemplar seu próprio planeta. Ao mesmo tempo, é um verme e alimento para os vermes, cujo corpo, um invólucro de carne, sente dor, sangra e um dia irá definhando e morrer. Assim, uma plena compreensão da condição humana levaria o homem à loucura. “Louco porque tudo o que o homem faz no seu mundo simbólico é uma tentativa de negar e vencer seu destino grotesco” (BECKER, 1973, p. 40). Ainda conforme o autor, “a grande dádiva da repressão é a de possibilitar ao homem viver decisivamente em um mundo esmagadoramente miraculoso e incompreensível, mundo tão cheio de beleza, majestade e terror, que, se os animais o percebessem, ficariam paralisados, sem ação” (p. 61).

A relação de Caio com a morte se dá muito antes de um contato real do autor com a subjetividade dessa experiência que acontece com/no o outro. Ainda na infância, Caio se via intrigado com a finitude e a fragilidade humana diante do ilusório desejo pela imortalidade¹¹¹. Seu primeiro livro de contos, *O inventário do irremediável*, composto por cinco capítulos, inicia-se com o “Inventário da morte”, no qual, em seis contos, o autor se debruça sobre a temática da morte. “Cavalos brancos de Napoleão”, que dá início a esse “inventário”, por exemplo, apresenta a morte como consequência da loucura. Napoleão, um bem-sucedido advogado e chefe de família, passa, gradativamente, a se desestabilizar após uma sucessão de visões de cavalos brancos em todos os lugares. O personagem, então, nutre uma certa afeição pelos cavalos até o momento em que eles começam a desprezá-lo, agindo com agressividade: “A princípio os cavalos eram mansos. Inofensivos com moças antigas fazendo seu footing na tarde de domingo. Foi só depois de certa convivência, ganhando intimidade, que começaram a tornar-se perigosos” (ABREU, 1995, p. 13). Com o tempo, o trabalho é prejudicado e o personagem necessita ser internado em um hospital psiquiátrico, onde termina seus dias melancólico, até sua morte: “ninguém ficou sabendo como Napoleão morreu. Quando o médico entrou no quarto pela manhã, deparou com o corpo dele rígido sobre a cama” (p. 20). A figura dos cavalos brancos e o modo invasivo com que aparecem remete a duas possibilidades. A primeira é uma metáfora do cenário político vivido no país no momento de sua escrita, a ditadura militar, simbolizando o modo autoritário do governo – a investigação dos suspeitos –, tendo iniciado com ares de civilidade e democracia, mas mostrando-se um cenário persecutório e repressor; a segunda, uma representação do ambiente mórbido, que pairava sobre aqueles que eram considerados uma ameaça aos interesses do regime: os subversivos, a imprensa e as leis. Essa última, ilustrada na figura de Napoleão, um advogado conhecedor dos ditames, da constituição e da democracia, que muitas vezes diante do cenário político eram modificadas para agradar ou beneficiar os ditadores.

No mesmo “inventário”, o conto “Apeiron”, narrado em terceira pessoa, aborda a morte pela visão de um defunto prestes a ser enterrado. Inicialmente, através do uso da memória, o personagem resgata algumas experiências que aconteceram durante o percurso da vida: “se já experimentara a maldade, a devassidão, a frieza, o cálculo, o vício, o

¹¹¹ Em entrevista a José Márcio Penido, em 1995, muito próximo da morte, Caio relembra de como, desde a infância, a morte fez parte de suas reflexões: “A morte: Desde criança a morte me intriga. Acho que a gente passa vida toda achando que é imortal. Mas quando fica doente ou sofre um acidente, então, ôpa, a gente vê que não é bem assim. A morte faz parte da vida e você tem que saber lidar com ela” (ABREU, 2014c, p. 452).

cinismo, a agressão” (ABREU, 1995, p. 33), em contraste com a sua condição de morto, chocando-se diante da inércia que a morte produz: “Ele, meu Deus, ele que tinha sido siroco ardente ou minuano gélido, ele brisa, agora, Ou nem brisa: ausência de ventos. Não compreendia” (p. 34). Nota-se na narrativa uma dualidade entre a vida, que representa tudo que há: vento, siroco, minuano, o sentimento pulsante, as indagações e as experiências; e a morte, cujos elementos remontam à calma e à falta de um direcionamento – brisa ou ausência de ventos – que de longe lembram apenas a antítese do que fora antes. O personagem traz consigo a dubiedade no sentido de não compreender por que enquanto sujeito deixou de ser, tornando-se agora o que não é: “Agora já não havia marcas, as marcas onde estavam? (p. 33) e “as calosidades das palmas das mãos de dedos grossos – onde haviam ficado?” (p. 34). Assim, há no personagem a incapacidade de um sujeito em experimentar a si mesmo, uma vez que só encontra vestígios no que foi, no antes, no passado que se condensou em memórias. Não há, na figura da morte, representada pelo seu corpo, qualquer perspectiva futura, além do enigma que perpassa um fundo comum a todas as religiões antigas e no cristianismo, acerca de uma continuidade pós-morte. No entanto, além da angústia que precede o sepulcro, a única certeza em relação a esse *continuum* é a da experiência de um corpo que apodrece: “Meu Deus, isso é horrível, é horrível, quis gritar. Já não podia. O padre fechava rapidamente a tampa do caixão. Em breve viriam os vermes” (ABREU, 1995, p. 35). Assim, o cadáver que ainda é o corpo e está o morto não está, contudo, privado da sensibilidade da morte.

Outro conto¹¹² cuja morte aproxima-se da loucura intitula-se “Inimigo Secreto”, narrativa que integra *Pedras de Calcutá*. Escrito em terceira pessoa, narra a história de um homem que passa a receber cartas anônimas postadas em um envelope branco, cujo remetente se descreve como Inimigo Secreto. Com o passar dos meses, as cartas, que chegavam às terças e às quintas-feiras, passam a chegar também aos sábados, para, enfim, serem recebidas diariamente. Seu principal objetivo é relembrar o personagem de atitudes que comprometeram ou influenciaram negativamente a vida de pessoas muito próximas a ele. A morte, nesse caso, é o principal efeito de suas ações. Inicialmente, com a mãe que, ao adoecer, é deixada em um asilo, quando seu desejo era morrer em casa: “Ela não podia falar direito, mas conseguiu pedir que não a enviasse para lá. Queria morrer em casa. Mas você

¹¹² Importante destacar que é vasta a presença da morte física na obra de Caio Fernando Abreu. Contos como “Corujas”, publicado em *O inventário do irremediável*; “Caixinha de música”, presente em *Morangos mofados*; e “A visita”, parte integrante de *Ovelhas negras*, exploram o vazio e a solidão como parte integrante da morte.

não suporta a doença e a morte a seu lado (embora elas estejam dentro de você)” (ABREU, 2014a, p. 56); depois, com a secretária, jovem de apenas 16 anos que se tornou amante, engravidou e a quem sugeriu aborto, mesmo contrariando a vontade dela, fazendo com que morresse na mesa de cirurgia: “Ela era corajosa, queria ter a criança, não se importava de ser mão solteira. Você teve medo, não podia se comprometer. Semana que vem faz dois anos que ela morreu na mesa de aborto” (p. 57); e, por fim, com o ex-sócio, a quem aplicou um golpe sujo para conseguir o maior número de ações, o que reduziu sua participação na empresa, motivando uma tentativa de suicídio: “ele começou a beber, tentou o suicídio e esteve internado três vezes numa clínica psiquiátrica” (p. 57).

Insatisfeito com a vida que leva, o personagem desconta suas frustrações em pessoas próximas, numa sucessão de inadequadas “boas intenções”, que tinham um único propósito: beneficiar a si mesmo. Para isso, a morte da mãe doente, o aborto do filho que traz constrangimento, as benesses do dinheiro conquistado através de trapaça são, aos olhos do personagem, justificáveis. Becker (1973) salienta que, no íntimo, o homem seria um animal não domesticado, indócil, que se sentiu enganado, que abriga sentimentos e desejos sufocados. “Na aparência pode ser agradável, responsável, criativo; mas, por baixo de tudo isso, há um resíduo de escória que ameaça explodir e, de um modo ou de outro, acaba influenciando nos outros ou nele próprio (BECKER, 1973, p. 70). Acometido de um típico caso de esquizofrenia, sobre a qual a desordem do pensamento o impede de perceber o limite entre realidade e fantasia, o personagem do conto “explode”. Para Becker a “explosão” de um sujeito se dá devido ao sobrecarregado ritmo em que absorve “quantidades extras de angústia, culpa e desamparo, com um meio ambiente ainda mais imprevisível que não lhe dá apoio” (BECKER, 1973, p. 72). Assim, uma das únicas alternativas encontradas pelo personagem é a de sucumbir pelo suicídio. No entanto, faz isso de modo inconsciente, como forma de não culpabilizar a si mesmo e como forma de redenção pela morte dos outros:

Uma tarde, pediu à secretária um envelope branco, colocou papel na máquina e escreveu: “Seu verme, ao receber esta carta amanhã, reconhecerá que venci. Ao chegar em casa, apanhará o revólver na mesinha de cabeceira e disparará um tiro contra o céu da boca” [...]. Datilografou o próprio nome e endereço na parte esquerda do envelope, sem remetente. Chamou a secretária e pediu que colocasse no correio. (ABREU, 2014a, p. 59)

Nas cartas, a morte física e a angústia ocasionada por ela aparecem pela primeira vez acompanhadas de um presságio. Ao escrever à Hilda, que havia parado de enviar cartas ao

autor para viver o luto pela perda da poeta e amiga Lupe Cotrim¹¹³, Caio relata a coincidência de fatos que interseccionam a lembrança dessa poeta na conversa com um amigo, e a descoberta, horas mais tarde, do falecimento de Cotrim, através de uma matéria em um jornal, mencionando o choque e o desconforto que esse fato trouxe ao autor:

A demora não me surpreendeu: eu sabia que devias estar muito abatida com a morte de Lupe. Eu próprio fiquei muito chocado, não sabia que ela estava doente. Aliás, aconteceu uma coisa mais ou menos estranha antes de eu saber que ela havia morrido: uma noite, conversando com um amigo meu, sem motivo aparente, comecei a falar sobre ela, que era muito amiga tua e de Lygia, boa poeta, muito bonita, etc. Fiquei horas falando, quando voltava para casa comprei o jornal e lá estava a notícia. Senti como nunca a precariedade da existência humana. Ela estava aí, escrevendo, ganhando prêmios – e de repente já não está mais. **Não consigo aceitar nem compreender isso; não consigo sobretudo deixar de pensar que a mesma coisa pode acontecer daqui a pouco comigo ou contigo**¹¹⁴. (ABREU, 2002a, p. 396, grifo meu)

Através da morte de Lupe, Caio é confrontado com a precariedade da vida, num tipo de morte que, para ele, se assemelha muito a sua condição de escritor. De alguém que produz, trabalha, recebe prêmios, mas que não está livre da perenidade imposta à condição humana. Becker (1973) aponta que a angústia do homem é resultado do paradoxo humano de ser o único animal cômico de sua limitação, de carregar a percepção da verdade de sua condição finita e, apesar disso, de sua torturante ânsia íntima pela vida, estar condenado, fadado à morte. Contudo, para o autor, “a torrente de angústia não é o fim do homem. É, isso sim, uma ‘escola’ que dá ao homem a educação máxima, a maturidade final” (BECKER, 1973, p. 95). Essa angústia pode se tornar então uma ponte que liga um tipo de fé a um tipo de crença que, em alguns casos, até aquele momento, não fazia parte da vida do indivíduo. Isso faz com que o sujeito passe a acreditar que “sua existência tem significado em algum sentido máximo, porque existe dentro de um plano eterno e infinito de coisas provocadas e mantidas para atender a algum tipo de designo estabelecido por uma força criadora¹¹⁵” (BECKER, 1973, p. 98).

¹¹³ Lupe Cotrim, poeta, tradutora e professora brasileira, morreu em 18 de fevereiro de 1970 devido a um câncer.

¹¹⁴ Carta à amiga Hilda Hilst, de 4 de março de 1970.

¹¹⁵ Em carta a Luciano Alabarse, de 25 de julho de 1994, 24 anos depois de mencionar a morte de Lupe Cotrim, já no processo de enfrentamento da Aids, Caio fala sobre a fé e a força que passam a fazer parte do cotidiano: “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**” (ABREU, 2002a, p. 309). Um ano depois, em carta à Maria Lídia Magliani, de 28 de agosto de 1995, ao iniciar a radioterapia para tratar um câncer de pele e no céu da boca, Caio, novamente, manifesta sua crença e seu desejo de viver para continuar escrevendo: “Quanto a moi mêmê, well, hoje começo uma radioterapia para o câncer na pele e no

Depois de um tempo, Caio é levado a conviver cada vez mais de perto com a morte – seja a de amigos, de conhecidos, de algum familiar mais velho, de colegas de trabalho –, passando a dar maior espaço a ela nas cartas e livros publicados: “Morreram vários amigos meus nesse fim de ano, doenças, loucuras, desastres, foi duro ter a morte tão perto, mas eu soube desdobrar a desantenação inicial para curtir o que eles deixaram de bom”¹¹⁶ (ABREU, 2002a, p. 428). Essa proximidade iria se intensificar ainda mais com o surgimento da Aids durante a década de 1980, e que será abordada nesta tese em um capítulo à parte. Dentre todos os momentos em que o autor esteve em contato com a morte, antes da proximidade com a sua própria finitude devido ao agravamento da Aids nos últimos anos de vida, a de Ana Cristina Cesar foi a mais perturbadora. Poeta e ensaísta, Ana C., como costumava ser chamada pelos amigos, tornou-se muito próxima de Caio F., quando ele se mudou para o Rio de Janeiro em maio de 1983. Conforme Callegari (2008), “ela era muito amiga de Graça Medeiros, que por sua vez era grande amiga de Caio, e assim o círculo se completou” (CALLEGARI, 2008, p. 101). Um dos motivos da mudança do autor, além do cansaço provocado pelo ambiente urbano da cidade de São Paulo, era o de ajudar a cuidar da amiga, que sofria de uma forte depressão e que resultaria no seu suicídio naquele mesmo ano.

A morte de Ana C. faria surgir em Caio F. a experiência marcada pelo luto e um sentimento de culpa por não ter sido paciente com a amiga e por não a entender a ponto de evitar a sua atitude extrema: “Umhas culpas atravessam. Tivesse sido mais paciente quem sabe? Horrível confirmação: a décima terceira voz¹¹⁷, que eu não compreendia direito – é que foi escrita praticamente toda para Ana – agora faz todo sentido do mundo. Fica claríssima”¹¹⁸ (ABREU, 2002a, p. 75). Conforme Métraux (2004), “qualquer falecimento implica de fato a necessidade de um luto duplo: o luto de Ti que corresponde à perda da pessoa querida; um luto de Si devido à liquidação do investimento antes destinado ao ente querido” (MÉTRAUX, 2004, p. 60). O desaparecimento do outro, que era importante ao sujeito que fica, cria um vazio de sensações, fazendo com que a percepção que havia antes se transforme em lembrança. A primeira lembrança de Caio F. em relação à Ana C., após a morte da poeta, causa choque, pois está ligada ao motivo da morte, ao teor suicida, fato que

céu da boca. É caríssimo, mas todos gentilmente garantem que é coisa simples, não tem efeitos colaterais e tudo, **tudo vai dar pé. Ponho nas mãos de Deus.** Quero muito viver um pouco mais só para escrever um pouco mais” (p. 336, grifo meu).

¹¹⁶ Carta à Vera Auton, de 04 de janeiro de 1973.

¹¹⁷ No livro *Triângulo das águas*, Caio escreve “Dodecaedro”, no qual se ouvem doze vozes acompanhadas de um fragmento que seria uma décima terceira a revelar alguns acontecimentos que explicitam o que as outras vozes não fazem.

¹¹⁸ Carta à Jacqueline Cantore, de 01 de novembro de 1983.

faz com que o autor se questione sobre a possibilidade desse suicídio ter sido evitado: “Não sei se tenho muito o que dizer, também estou ainda em estado de choque. A gente não podia imaginar que Ana realmente conseguisse. Ou podia?”¹¹⁹ (ABREU, 2002a, p. 73).

A morte de um próximo, conforme Métraux (2004), implica, ao mesmo tempo, a perda real da pessoa amada (“objeto” externo) e a perda do investimento nessa pessoa no mais profundo psiquismo de um indivíduo (“objeto” interno). De acordo com o autor, torna-se necessário aprofundar a compreensão do processo de luto, que mantém uma contínua reformulação da relação do indivíduo com o tempo. Para isso, Métraux se propõe a um remanejamento da terminologia das fases do luto propostas, inicialmente, por John Bowlby. Assim, a fase do intenso desejo de reencontrar o ente querido, se tornará a fase de fechamento, a fase da desorganização e de desespero será a fase de abertura, a fase de reorganização passará a ser a fase da lembrança.

A primeira fase, chamada por Métraux de *fechamento*, será aquela na qual a morte de um próximo é envolvida pelo véu da negação. São comuns “atitudes como se retrair, ficar em silêncio, com traços inexpressivos, com olhar vazio (MÉTRAUX, 2004, p. 66). Nessa fase, o desejo pelo reencontro e o desejo pela amnésia se encontram, uma vez que a impossibilidade de rever aquele que se foi faz com que o indivíduo queira esquecê-lo. Essa percepção é nítida no desejo de Caio F. diante do conhecimento da morte de Ana C. Para o autor, uma possibilidade para a “fuga da realidade”, o esquecimento do fato, da morte e da dor é dormir: “Primeiro chorei e senti medo e pena. Deu vontade de deitar, dormir três meses”¹²⁰ (ABREU, 2002a, p. 73). Assim, nessa fase do luto, o indivíduo estabelece uma exclusão defensiva que seria capaz de armá-lo contra um possível colapso ou uma contaminação, resultando em estágios profundos de tristeza e depressão. Em certos casos, o luto se fixará em sua fase inicial, permanecendo muito mais tempo do que o habitual, fazendo com que os indivíduos, petrificados no *fechamento*, se vejam privados de perspectivas. O que não acontece em Caio F. Há no autor um desejo pelo reencontro, muito mais no sentido de poder falar à amiga sobre a descoberta da proximidade dos seus textos no “Dodecaedro” escrito pelo autor: “O tempo todo eu sentia que, se tivesse algo a dizer (ainda) para Ana C., estava tudo naquele texto”¹²¹ (p. 73).

Ao não conseguir dormir, pensando sobre o modo como Ana C. atentou contra a própria vida, Caio constrói argumentos que, se tivessem sido perceptíveis à poeta, seriam,

¹¹⁹ Carta a Jacqueline Cantore, de 01 novembro de 1983.

¹²⁰ Carta a Jacqueline Cantore, de 01 novembro de 1983

¹²¹ Carta a Jacqueline Cantore, de 01 novembro de 1983.

na premissa do autor, motivação para evitar a morte. Para Caio, entre as possibilidades que poderiam ter sido utilizadas por Ana C. como forma de escapar de uma realidade conflitiva e de dar um novo ritmo à vida, estava a literatura, refúgio tantas vezes utilizado por ele nos próprios escritos – cartas e contos:

vir dormir. E não conseguir: na minha cabeça, Ana C. parada à beira de uma janela. Pensamentos mórbidos: o que ela teria sentido um segundo antes de se jogar no espaço. Depois do choque, certa raiva. Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? **Logo ela, que tinha uma arma para sobreviver – a literatura –, coisa que pouca gente tem**¹²². (p. 73, grifo meu)

Nesse sentido, o autor aponta para a possibilidade que a amiga tinha de utilizar a arte como “solução” à existência, um elemento necessário à manutenção da vida. Becker (1973), apoiado nas ideias de Rank, ressalta que quando um indivíduo – artista, escritor – não aceita mais a solução coletiva para o problema da existência, terá que criar a sua solução. Assim:

a obra de arte é, então, a resposta ideal do indivíduo para o problema da existência como tal, como ele o entende – não apenas a existência do mundo exterior, mas especialmente a sua própria existência: quem ele é como pessoa dolorosamente separada, sem coisa alguma a partilhada em quem se apoiar. (BECKER, 1973, p. 171)

A originalidade do seu trabalho lhe dará a “imortalidade” pessoal na composição da obra, no entanto, mesmo como criador, se tornará uma criatura asoberbada pelo processo criativo, sendo impossível justificar o próprio “heroísmo” da criação. Quanto mais o indivíduo se desenvolve como um ser humano livre e crítico, maior também será a culpa que carrega. Seu próprio trabalho o acusa, fazendo-o sentir-se inferior. Especialmente se o trabalho for grandioso, novo ou diferente. Haverá o questionamento quanto a autoridade para compor e introduzir novos significados ao mundo acerca do proposto. Para Becker (1973), a obra de arte é a tentativa utilizada pelo artista para justificar seu heroísmo de forma objetiva, na criação concreta, sendo testemunho de sua absoluta originalidade e de sua transcendência heroica¹²³. Para Caio, Ana C. sabia de sua potencialidade e originalidade

¹²² Carta a Jacqueline Cantore, 01 de novembro de 1983.

¹²³ “A verdadeira confirmação heroica da vida da pessoa está acima do sexo, acima do outro, acima da religião particular – que são, todos eles, artifícios que puxam o homem para baixo ou o encurralam, deixando-o perturbado pela ambiguidade. O homem se sente inferior precisamente quando lhe faltam “verdadeiros valores íntimos na personalidade”, quando é simplesmente um reflexo de algo que está ao seu lado e não possui um giroscópio interior para manter o equilíbrio, nenhum centramento em si mesmo. E para obter esse centramento, o homem tem que olhar acima do “tu”, acima do consolo dos outros e das coisas deste mundo” (BECKER, 1973, p. 174).

como escritora, no entanto, diferentemente de como aconteceu com o autor, a literatura não foi suficiente para “salvá-la”.

Na fronteira que compreende a passagem da vida para a morte, também está presente o rito dos funerais. Ariès (2014), ao se debruçar sobre as questões das cerimônias que precedem o “fato-morte”, relata que, historicamente, alguns costumes têm se mantido em relação à condução do corpo ao sepultamento. Entre eles, a presença do corpo, quando possível, como regra no papel da “representação” no cerimonial da morte e, mais tarde, seu transporte no caixão durante um cortejo para o jazigo, ou depositado sobre o túmulo aberto, em repouso, vestido, de mãos postas ou cruzadas. Nesse sentido, a morte se torna espaço onde as emoções e práticas fúnebres são socializadas. Caio vivencia essa experiência. Em carta ao amigo Luciano Alabarse, o autor relata um fato ocorrido com a mãe do amigo e escritor Reinaldo Moraes. Um dia, ao chegar em casa, Reinaldo depara-se com o corpo da mãe sem vida, caído no chão da cozinha. Por ter poucos parentes e ter perdido o pai, Reinaldo telefona para os amigos, entre eles, Caio, que participa do ritual de “preparo” do corpo, as vestes, o caixão, o velório:

Luciano, já estava com a carta pronta ontem, quando aconteceu uma coisa e não deu pra colocar no correio. Reinaldo Moraes, aquele meu grande amigo, foi visitar a mãe dele, por volta de meio-dia, e encontrou-a morta, caída no chão da cozinha. O pai dele havia morrido há pouco mais de um ano. Reinaldo é filho único, os parentes poucos e muitos velhos. Resultado: alguns amigos tiveram que segurar junto. **Quando vi, estava no meio da coisa. Tipo vestir a morta, agitar o caixão. Essas coisas. Eu nunca tinha visto ninguém morto, exceto Elis, no caixão.** Fiquei muito impressionado, mas fui mais forte do que imaginava. **O enterro era hoje de manhã, mas não tive coragem de ir, depois de ter ficado no velório ontem, até tarde**¹²⁴. (ABREU, 2002a, p. 96, grifos meus)

Assim, o contato do corpo, que antes estava envolto no culto à personalidade, distante da realidade cotidiana, com a morte de Elis, se estreitou, acompanhado pela cerimônia fúnebre prestada por aqueles que ficaram, agora, órfãos de um vazio que surgiu no espaço em que antes havia a individualização de um sujeito bastante próximo a si. O fato de Caio não conseguir seguir para o enterro – só participaria de um, anos mais tarde com a morte de Cazuzza – ocorre pelo horror desperto à decomposição do cadáver, pela percepção da passagem do tempo e pelo choque da finitude que se tornam também um rito de passagem para uma vida adulta, madura, mais próxima da morte, mas nem por isso preparado para ela:

¹²⁴ Carta ao amigo Luciano Alabarse, de 24 de agosto de 1984.

Tenho impressão que alguma coisa na minha cabeça muda. E muda forte. Não sei bem o quê. **É como se estivesse muito mais velho.** Assim como se um contato frontal com a morte fosse a única coisa que faltava para ficar definitivamente adulto. Pois é. Era terrivelmente real. E feio. E vazio – alguma coisa já não estava mais lá. A alma? Pode ser¹²⁴ (p. 96, grifos meus)

A ideia de que há de se viver em um mundo do qual ele não faz parte faz com que o indivíduo crie estratégias que permitam afastá-lo da ideia de finitude. Contudo, quando a morte ronda e se mostra como realidade, ela traz de volta à cena a grande miséria humana, a percepção de que nada é infinito. Ariès (2014) destaca que “a grande desgraça do homem é o conhecimento da morte, o medo que acompanha esse conhecimento e o sentimento da fuga do tempo” enquanto que “os melhores instantes da vida são aqueles durante os quais a ciência da duração fica suspensa, como no sono” (ARIÈS, 2014, p. 414). É essa mudança despertada em Caio, após o contato com o corpo morto, que o amedronta, uma vez que, embora a morte não tenha que “ser” – como menciona o autor, “alguma coisa não estava mais lá” –, não deixa de ser real, pois ela acontece e rompe o processo da vida. Isso pode ser melhor percebido em outra carta enviada à Maria Adelaide Amaral, em 29 de outubro de 1984, dois meses depois da morte da mãe de Reinaldo Moraes, na qual Caio escreve: “vi a morte – e isso mudou muita coisa em mim. Está mudando [...]. **Eu descobri que a gente morre. Eu sei agora que a gente morre** [...] achei o corpo humano tão frágil, tão perecível. Fiquei doente, estou fraco, frágil, choro pelos cantos” (ABREU, 2002a, p. 101, grifo meu). A “descoberta da morte” transcende a capacidade de o indivíduo negá-la¹²⁵. Para isso, Ariès (2014) aponta duas maneiras que auxiliam o sujeito a não pensá-la:

a nossa, a da nossa civilização tecnicista que recusa a morte e a interdita; e a das civilizações tradicionais, que não é uma recusa, mas impossibilidade de pensar intensamente na morte, porque ela está muito próxima e faz parte, indiscutivelmente, da vida cotidiana. (ARIÈS, 2014, p. 28-9)

Para Caio, pensar a morte até então não era necessariamente pensar no “corpo morto”, de modo que o impacto da finitude se mantinha reduzido: (1) ou pelo aspecto de veneração, a imagem de um artista, como, por exemplo, Elis Regina, que, idealizada, se

¹²⁵ Se hoje a morte está tão apegada aos costumes da sociedade, que fica impossível imaginá-la ou compreendê-la, causando tanto medo, que nem se ousa dizer-lhe o nome, antes era vista ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada. A esse processo anterior, conforme Ariès (2014), dá-se o nome de “morte domada”. O que não quer dizer que antes ela tinha sido selvagem, e mais tarde foi domesticada, mas que ela se tornou mais selvagem hoje, enquanto anteriormente não era. De acordo com o autor, a correspondência vida-morte era vivida em coletividade e não se resumia a um drama pessoal. Assim, o ritual da morte empreendido pela sociedade valia-se de uma estratégia contra a natureza, objetivava domar a selvageria e a violência provocada pela morte. A angústia provocada por ela era traduzida em ritos familiares e sociais, de modo que não se tornava algo indizível, a ponto de afastar o indivíduo de sua realidade.

mantinha “acima da morte”, porque permanece no tempo através da sua herança artística¹²⁶; (2) ou pelo aspecto da ausência, uma vez que, nas mortes ocorridas com os amigos, incluindo a de Ana C., não havia de Caio F. a participação no rito ou no culto ao corpo, ficando no imaginário do autor como se fossem congeladas no tempo anterior a elas. Freud (2009 [1915]) aponta para a perturbação diante da morte como sentimento de desorientação que atormenta o homem. Sua proximidade revela uma atitude insincera do indivíduo sobre questões que envolvem a finitude humana. Enquanto, em sua fala, o sujeito se dispõe a afirmar ser a morte o desenlace necessário de toda a vida, uma dívida com a natureza, sendo necessário estar preparado para pagá-la, em suma, “que a morte era natural, indiscutível e inevitável” (FREUD, 2009 [1915], p. 19), ele se comporta como se fosse de outro mundo. Há “uma tendência patente para prescindir da morte, para eliminá-la da vida” (p. 19), silenciá-la. Assim, a morte própria é inimaginável e, todas as vezes em que há uma tentativa de fazer dela uma ideia, a tendência é permanecer como espectador, o que reforça a concepção de que “no fundo ninguém acredita na sua própria morte ou, o que é a mesma coisa, no inconsciente, cada qual está convencido da sua imortalidade” (p. 19). Do contrário, quando se aproxima de cada morte¹²⁷ – o corpo, os rituais –, Caio F. se vê atravessado pela finitude.

Por fim, desde suas primeiras publicações, Caio utiliza o espaço da escrita como forma de lembrar aqueles que já morreram. Faz isso tornando célebre e integrando nomes ao mais íntimo de sua produção artística. No consumo da própria finitude, o autor traz à cena corpos falecidos não apenas como forma de homenagem, mas também como alternativa para cristalizar sua permanência através dos tempos na obra escrita. *O ovo apunhalado*, por exemplo, menciona postumamente amigos de convivência do autor¹²⁸, com quem ele “aprendeu a morrer” com a partida; em *Morangos mofados*, as dedicatórias¹²⁹ estão

¹²⁶ Entrevista a Celso Araújo para o *Correio Braziliense*, em 30 de janeiro de 1985, Caio fala sobre o primeiro momento em que a morte se materializa para ele: “Sempre fui fascinado, mas sempre havia sido poupado, até o momento em que Elis Regina morreu. Foi a primeira pessoa que vi morta. Tudo me sacudiu muito, senti a presença mais que a ausência, lembrei da força de sua música e que inclusive tinha assistido justamente o seu primeiro show aos 15 anos em Porto Alegre e o último, o Trem Azul. Perdi o medo e fiquei bem” (ABREU, 2005, p. 256).

¹²⁷ Becker (1973) destaca que o pior não é a morte, mas o próprio renascimento psicológico que envolve a sua proximidade, assim: “Nascer outra vez significa estar sujeito, pela primeira vez, ao aterrorizante paradoxo da condição humana, já que se tem que nascer não como um deus, mas como homem, ou como um deus-verme. [...] cada renascimento autêntico é uma expulsão do paraíso” (BECKER, 1973, p. 68).

¹²⁸ No livro *O inventário do irremediável*, Caio dedica os contos: “À memória de Carlos Renato Moura, Elza Abreu Beccon, Marietta Medeiros soares, Ruy José Sommer, com quem morri um pouco”.

¹²⁹ Em *Morangos mofados*, o conto “Luz e sombra” é dedicado à memória de Juan Carlos Chacón; “Sargento García”, à de Luiza Felpuda; em “Natureza Viva”, à memória de Orlando Bernardes; “Caixinha de música”, à memória de Rachel Rosemberg; e “Aqueles dois”, à memória de Rofran Fernandes.

relacionadas a particularidades de cada conto mencionado; em *Os dragões não conhecem o paraíso*, Caio amplia ainda mais o leque de mortos a quem dedica¹³⁰ seus escritos; e, por fim, além de dedicar¹³¹ outros contos em *Ovelhas negras* a amigos e escritores, a considera uma obra póstuma¹³². Em entrevista Jotabê Medeiros, para o “Caderno Z”, do Jornal *O Estado de São Paulo*, de 23 de março de 1988, indagado sobre a quantidade de dedicatórias “in memoriam” e sobre fazer necrofilia da obra, Caio responde:

Eu gosto muito de dedicar minhas coisas, porque eu acho que sou movido a pessoas. As pessoas são importantes, gosto delas. Resolvi então dedicar esse livro a todos os meus amigos que morreram depois de Ana Cristina César. Enumerei 18. Acho que o meu pai, quando tinha a minha idade, não tinha tantos mortos quanto eu tenho. Tudo o que eu fizer para lembrá-los será muito importante para eles e para mim, eu sinto isso...¹³³.

Na entrevista, Caio F. faz referência à obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicada em 1988. Depois da morte de Ana C., a década de 1980 se mostraria traumática ao autor, principalmente, em relação ao avanço da Aids, responsável pela morte de colegas, amigos e conhecidos. É nesse ambiente que Caio vai somando as perdas. Para cada amigo morto, surge uma forma de representá-lo. Ao morrer, o indivíduo tem, socialmente, sua identidade apagada, restando nas memórias daqueles que ainda permanecem. Ao dedicar um conto, um poema ou uma obra, o autor dedica-lhes também a permanência no tempo. Outrossim, para além disso, Caio estabelece um “ritual” de iniciação, no qual passará a relembrar seus mortos não apenas nas obras, mas também na data que, religiosamente, se convencionou para isso: “dia 2 de novembro, eu aqui pensando nos meus mortos, que são tantos, meu Deus, em frente a um vaso branco de louça, cheio de bocas-de-leão daquelas rosa e branco, miudinhas, com saudade de você”¹³⁴ (ABREU, 2002a, p. 189).

¹³⁰ *Os dragões não conhecem o paraíso* relembra à memória de Ana Cristina César, Carlinhos Hartlieb, Lygia Averback, Julio Barroso, Fernando Zimpeck, Luiz Roberto Galizia, Carlos Carvalho, Ana Maria Scaraboto Assaf, Josué Guimarães, Alex Vallauri, Rachel Rosemberg, Ronaldo Vicentini, Alexandre Bressan, Darcy Pentead, Luiz Antônio Martinez Corrêa, Cacaso, Guilherme Leite Costa, e, no conto “O destino desfolhou”, à Tânia Beatriz Pacheco Pinto.

¹³¹ Em *Ovelhas negras*, Caio dedica os contos: “O príncipe Sapo”, à memória de Carmen da Silva; “Introdução ao Passo da Guanxuma”, à memória de Erico Verissimo; e “O escolhido”, à de Dona Leda Collor de Mello.

¹³² Em entrevista para Paulo César Teixeira, da Revista *IstoÉ*, de 05 de julho de 1995, Caio diz considerar a obra *Ovelhas negras* como sendo uma espécie de obra póstuma: “ele tem um jeito de livro póstumo. Em geral, quando o escritor morre, vem alguém, remexe suas gavetas e publica tudo o que encontra pela frente. Como sou extremamente meticoloso em meu trabalho, me causava horror a ideia de que publicassem coisas minhas após a minha morte sem que eu as tivesse revisado” (Consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL/ PUC-RS, com registro no sistema número 46177).

¹³³ Consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL/ PUC-RS, com registro no sistema número 47214.

¹³⁴ Carta a José Márcio Penido, de 02 de novembro de 1990.

Pode-se perceber que as principais relações de Caio com a morte física, os efeitos da perda, a proximidade com o “corpo morto” e os lutos resultantes desse conflito vida-morte, transformaram o modo como o autor passou a lidar com a finitude. Com a sucessão de mortes que ocorrem ao longo dos anos, Caio compara a partida de seus contemporâneos à fragilidade de sua própria existência, culpa-se pela precoce partida de amigos e inicia a fase do luto e da lembrança, na qual culminará com a ritualização do culto aos mortos através de homenagens nos contos e datas. Por fim, o principal elemento que irá nortear a relação de Caio com a morte é a (re)descoberta de sua própria finitude e se vê como um corpo finito. Assim, as próximas abordagens deste trabalho procuram trabalhar com o resultado dessas transformações na vida do autor. Há evidências de traumas resultantes da relação do autor com a aproximação da morte? De que modo o autor irá lidar com a limitação da própria existência? Como, ao se descobrir soropositivo, a lembrança de mortes de amigos ocasionadas pela Aids tornará a vida suportável?

4. MORTE TERCEIRA: OS TRAUMAS E AS LUTAS

Por favor, não esperem doçuras de meu canto.
Não esperem doçuras de ninguém mais,
não esperem sequer o canto: maldito aquele que quiser purezas.
E no entanto, houve um tempo em que eu cantava.
Nos teares antigos de meu peito rocas de prata entreteciam esperas,
intermináveis rendas de alegria.
Geradas por raízes de terra
uma seiva lenta e calma envivecia os membros.
Ainda assim, o voo pesa.
O impossível voo em meu corpo sem asas

Peçam-me apenas silêncios. E que no meu escuro claustro
encontre aqueles cantares, encontre a mão de um amigo.
Mas já não creio em canções e os amigos me traíram.
E em traições e guitarras, difícil achar a flor.

Fragmento do poema *Cantiga de hoje à noite*¹³⁵, escrito por Caio Fernando Abreu, em 13/04/1969.

No final da década de 1970, enquanto caminhava lentamente para um processo de redemocratização, o Brasil via surgir um fenomenal boom literário¹³⁶. Escritores dos mais diversos cantos do país, cansados do silenciamento imposto pela ditadura militar desde o golpe de 1964, amontoavam seus originais em editoras esperando sua “vez de falar”. Em julho de 1977, Caio Fernando Abreu, juntamente com o escritor Júlio Cesar, concedia à revista *IstoÉ* entrevista cujo título “Os ratos peludos” fazia referência ao surgimento desses jovens que tiveram que aprender a conviver e a escrever diante do crivo da censura, e que agora saíam de suas “tocas”, “estouravam” e denunciavam a visão de uma realidade castrada.

Na entrevista, Caio mencionava esses autores que, assim como ele, adolescentes em 1964, utilizavam a literatura para se manifestar, uma vez que, nas palavras do autor, durante mais de uma década “as portas foram fechadas e a realidade tornou-se horrível demais”¹³⁷. Foi na literatura, portanto, transformada em instrumento de denúncia, que os escritos documentavam a realidade, num esforço contra o esquecimento. Isso porque muitas

¹³⁵ O poema faz parte no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47463.

¹³⁶ Tânia Pellegrini, em seu livro *Gavetas Vazias. Ficção e política nos anos 70*, menciona o clima contraditório que pairava no país durante parte dos anos 1970, no qual, ao mesmo tempo em que a Política Nacional de Cultura propiciava um crescimento quantitativo em relação à publicação de obras, fornecendo incentivos, apresentava também o caráter coercitivo da censura implícita. Dentro desse clima, é que “a literatura realmente explode, a ponto de se falar no *boom de 75*, que lança no mercado romancistas novos e consolida o conto como gênero de maior repercussão” (PELLEGRINI, 1996, p. 125).

¹³⁷ Entrevista publicada na revista *ISTOÉ*, de 27 de julho de 1977, p. 40-41. (Consta no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 46179).

vivências traumáticas, não apenas pelos escritores, mas pelos demais segmentos sociais, ficavam presas a mentes por uma atmosfera carregada de medo, repressão e desesperança.

O trauma é uma ferida na memória (SELIGMANN-SILVA, 2000), algo que vai além dos limites da percepção de um indivíduo, tornando-se, para ele, “algo *sem-forma*” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84). Essa situação de excesso, que o sujeito não consegue assimilar e cujas marcas são inapagáveis, pode trazer sequelas ao longo da vida. Se, por um lado, é comum relacionar o trauma a um episódio individual, por outro, “cada vez mais, é possível pensar em uma experiência de trauma coletivo” (GINZBURG, 2012, p. 175), como foi a ditadura militar, quando determinados grupos da sociedade brasileira foram alvos de uma ação de grande impacto sem, no entanto, conseguir, de forma coletiva, elaborá-la conscientemente para superá-la (GINZBURG, 2012).

É nesse contexto que os personagens dos contos de Caio, analisados neste capítulo, estão inseridos. O autoritarismo, a censura, a tortura, os traumas e até mesmo a morte rondam os corpos desses sujeitos. Partindo da análise dos contos, procura-se evidenciar: (1) de que modo o autor apresenta aspectos ligados ao trauma psicológico, ocasionado pelos agentes do Estado à época, experienciados por crianças, como no conto “Oásis” e, se estendendo aos jovens, na sua impossibilidade de viver a própria sexualidade, através de análise do conto “Cavalo branco no escuro”; (2) o modo como as narrativas do autor trabalham questões presentes no período ditatorial como a invisibilidade do sujeito através do silenciamento pelo Estado; (3) a presença do trauma quando relacionado a ausência ou desaparecimento do corpo, através de uma análise do conto “O poço”; e, por fim (4) os traumas e as marcas ocasionadas por ele no corpo, tendo como base o conto “Os sobreviventes” e “Luz e sombra”;

4.1. [Trauma (marcas subjetivas): sonho e fragmentação em contos de Caio Fernando Abreu]

Referências da infância de Caio Fernando Abreu estão retratadas em algumas de suas narrativas. Em “Oásis”, conto pertencente à coletânea de *O ovo apunhalado*, de 1975, o autor rememora, no texto literário, espaços e brincadeiras infantis de vinte anos antes, quando ainda morava em Santiago. Conforme Callegari (2008), com sete anos de idade, ele e outros dois amigos brincavam de deserto ou oásis na rua em frente à casa do autor, onde, ao final da rua, assim como aparece no conto, também havia um quartel. Cantarelli (2010) chama atenção para o fato de que o autor se utiliza da memória individual para reconstruir,

mesmo que fragmentada em diversos textos, a cidade natal de Santiago. Isso ocorre, segundo a autora, para que seja “reclamada sua unidade através da memória literária do leitor, que se torna partícipe na organização das referências” (CANTARELLI, 2010, p. 83).

É parte também de um momento específico no organograma literário de Caio a presença ora direta, ora subjetiva da representação de aspectos da ditadura militar, a fim de oportunizar ao leitor diversas inferências sobre aquele momento da história do Brasil. Ampliadas as discussões que emanam das lembranças individuais do autor na construção de suas narrativas, estas são confrontadas com a memória coletiva – lugares e fatos ocorridos naquele período. Assim, também se mostram presentes, em quase todos os textos escritos por Caio, cuja temática remete ao momento em questão, o apogeu de uma memória traumática que se desenvolve em personagens que vivenciaram sem nenhuma sutileza os horrores da ditadura.

“Oásis”, narrado em primeira pessoa, revela, num processo linear de tempo, como o narrador e outros dois amigos conquistam a confiança de um militar que estabelece rondas de guarda à entrada de um quartel. A história acontece na rua de uma pequena cidade do sul do país. Entre o colégio das freiras, a casa das prostitutas, os campos e o quartel, a imaginação dos meninos faz surgir a queda de um avião onde viajavam. A partir de então, a brincadeira transforma a rua no deserto, e o quartel, com seu arco branco, em um oásis. O brincar – que consistia em atravessar o deserto até o oásis, onde estaria a peça principal para consertar o avião que havia caído –, embora juntasse muitos meninos, parecia despertar mais entusiasmo nos três amigos que, uma vez que já haviam visitado o quartel antes, lugar onde a brincadeira nascera, utilizavam aquele momento como pretexto para visitá-lo mais vezes: “Não sei de quem partiu a ideia mas, seja de quem foi, ele foi muito sutil ao propô-la, disfarçando a coisa de tal jeito que não suspeitamos tratar-se de apenas um pretexto para visitar mais vezes o quartel” (ABREU, 2015a, p. 31).

Rego (2016) aponta que, no conto, o termo oásis representa uma metáfora do irreal, da imaginação, uma vez que é na figura do espaço desértico que se configura a ideia de uma realidade dura e cruel. Nesse sentido, é possível dizer que o narrador tece as informações, partindo, inicialmente, de uma visão ingênua e inocente sobre o regime militar, “Lá dentro: o paraíso” (ABREU, 2015a, p. 33), até o momento em que se estabelece um choque, rompendo essa imagem, que é atravessada pelo real, quando os meninos, em uma tarde, ao entrarem no quartel, deparam-se com uma cena babilônica, na qual aquele espaço está tomado pelo caos e pela desordem: “Havia um movimento incomum lá dentro: carroças se

chocavam, armas passavam de um lado para o outro, soldados corriam e gritavam palavrões, o chão estava sujo de esterco, os cavalos todos enfileirados” (p. 35). Fazendo um paralelo com o contexto da época, pode-se destacar que o discurso dos militares, no início do golpe e durante muito tempo, defendia a ideia de que a ação militar fora realizada com o objetivo de salvaguardar a democracia de uma suposta ameaça comunista. Algo muito bem arquitetado e construído para tomar parte no imaginário da população. Visava-se a exercer controle através de uma cartilha que preconizava a ordem por meio da construção de um discurso patriota. No entanto, à medida que os Atos Institucionais e as ações contra os considerados subversivos pelo governo foram sendo colocadas em prática, ficou cada vez mais em evidência um cenário altamente repressor, gerando o caos e trazendo um excesso de perseguição aos descontentes com o regime.

Diferente do modo como é visto pelos personagens no início do conto, como um lugar fascinante, a ponto de despertar nos meninos a necessidade de vê-lo, os quartéis, durante a ditadura militar, centralizavam espaços de torturas físicas e psicológicas, que eram muito utilizadas como forma de extorquir dos torturados depoimentos que, na grande maioria das vezes, falseavam a realidade. Ao entrarem no quartel naquela tarde, envoltos pelo caos, mas tomados pela curiosidade, os meninos serão também vítimas desse sistema imposto pelo regime. No momento em que descobrem, em uma sala, uma mesa com um estranho aparelho cheio de fios e, enquanto tentavam compreender do que se tratava, certos de que era uma peça importante para o funcionamento da organização, são surpreendidos por dois soldados vestindo fardas diferentes dos demais que, sem dar tempo para explicações, avançam sobre os meninos com brutalidade:

Fui o primeiro a vê-los, mas não foi possível avisar os outros: os soldados já avançavam sobre nós, vermelhos, segurando-nos pelos ombros e nos sacudindo até que Jorge começasse a chorar e a chamar pela mãe. Falavam os dois ao mesmo tempo, aos berros. Depois, com mais alguns trancos, nos jogaram num canto. Um deles, de enorme bigode preto, avançou sobre nós e, com uma voz que me pareceu completamente hedionda, disse que ficaríamos presos até aprendermos a não nos meter onde não era da nossa conta. (ABREU, 2015a, p. 35)

A partir da descrição acima se dá a ruptura entre a fantasia, criação interior que se mescla com os objetos do real através da brincadeira, cuja lógica da narrativa tem sentido para os meninos, e a “realidade”¹³⁸, na qual a violência vem acompanhada pela

¹³⁸ É preciso esclarecer aqui a concepção de real/realidade expressa nesta tese. Em um primeiro momento o (1) real diz respeito a algo concreto, fazendo referência a uma realidade concreta, de modo que existe independente de uma representação ou pensamento. Assim, não se traduz, sendo, portanto, inapreensível. De outro modo, (2)

incompreensão. Ou seja, de um brincar organizado, cujo início e fim eram conhecidos – o acidente do avião e o percurso até encontrar a peça chave para o seu conserto –, os meninos são jogados em uma “realidade” completamente tumultuada, na qual a figura do protetor – soldado – passa a tomar forma ameaçadora, gerando medo e, posteriormente, o trauma. Ao apresentarem uma síntese de aspectos abordados por Freud em sua obra, Laplanche e Pontalis (1991) descrevem o trauma como um “acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1991, p. 543). Nesse sentido, o trauma está relacionado, não apenas, mas também, à intensidade de um acontecimento e à sua dificuldade de lidar com ele. Em Freud, esse acontecimento é percebido como algo externo que, de modo gradativo, irá se constituir, embora não em sua totalidade, como um evento interno.

Para os meninos do conto, o fato de terem sido pegos em um espaço proibido para os civis irá resultar em uma série de ações psicologicamente violentas, que vão além do susto descrito por um dos soldados. Após os xingamentos, eles são levados a um quartinho, onde permanecem até a noite. Nele, o narrador imagina como desfecho um pelotão de fuzilamento, algo completamente diferente daquilo que costumava criar, quando olhava o quartel como mero espectador. Há uma experiência particularmente dolorosa em relação ao momento vivido, gerando um sintoma corpóreo. O medo intenso a que é submetido, a prisão e a certeza da finitude como alvo de fuzis de um pelotão fazem-no defecar nas próprias roupas:

Era um quartinho ainda menor que o de Dejanira, infinitamente mais sujo e frio, apesar de todo o calor que fazia lá fora, com uma janelinha gradeada na altura do teto. Ficamos ali durante muito tempo, incapazes de qualquer palavra, num temor tão espesso que não era preciso evidenciá-lo através de um grito. Jorge chorava, eu e Luiz nos encolhíamos contra as paredes. Pensamentos terríveis cruzavam a minha cabeça, pelotões, fuzilamento, enquanto uma dor de barriga se tornava cada vez mais insuportável, até escorregar pelas pernas numa massa visguenta. (ABREU, 2015a, p. 36)

na concepção Lacaniana (1990), o real se apresenta “na forma do que nele há de inassimilável – na forma do trauma” (Lacan, 1990 [1964], p. 57). Nesse sentido, trauma e real se associam, no discurso lacaniano, sendo o real aquilo que volta sempre ao mesmo lugar, diferentemente da ideia de realidade. Aqui, o encontro com o real leva a o sujeito a um colapso imaginário, uma angústia que perturba e desnorteia, fazendo com que o sujeito perca as referências, deixando de pensar, decidir e agir. Sempre que as palavras real/realidade forem associadas à concepção lacaniana, ou estiverem associadas a ideia de trauma, serão acompanhadas de aspas.

É importante destacar que a infância e a adolescência são períodos em que a formação do indivíduo requer o auxílio de alguém, que garanta condições de sobrevivência física e emocional, além de estarem atreladas à formação do psiquismo. No conto, para além dos momentos de horror vivenciados pelos meninos na sala gradeada do quartel, há também o castigo físico dado pelos pais, após o retorno para casa, como forma de puni-los moralmente: “Doía vê-la ir embora, mas as chineladas e a vara de marmelo doeu muito mais. Fomos postos na cama sem jantar” (p. 37). Embora, no primeiro momento, os pais tenham recebido os meninos com alívio, o desamparo posterior à “invasão” justifica a condição primeira, inviabilizando às crianças expressarem seus sentimentos e relatarem suas vivências traumáticas daquele dia. Assim, o conto é o resgate da materialização dessa experiência, que o narrador não pode falar naquele momento de sua infância e que agora procura relatar. Freud (2014, [1916-1917]) chama de traumática essa situação de desamparo vivida, distinguindo-a da situação de perigo. Tomando como sequência angústia-perigo-desamparo (trauma), Freud explica que a situação de perigo é aquela reconhecida ou recordada pelo sujeito, ao passo que a angústia é a original reação ao desamparo no trauma, que depois se reproduz na situação de perigo como sinal para a ajuda.

Nesse sentido, as situações adversas vividas pelos personagens – a violência psicológica, a prisão e o medo imposto pelos militares – são os principais fatores que desencadeiam o trauma. Ao finalizar o relato, o narrador menciona um possível sonho, que tivera na noite após o ocorrido. Nele, aponta questões, que antes não estavam presentes nos relatos sobre a queda do avião nas brincadeiras. Agora, fazem parte elementos do “real” que se imbricam e se sobrepõem ao imaginário dos meninos. Assim, se antes era possível aviões caírem no meio de uma determinada rua, que se transformava em deserto na imaginação das crianças, agora essa imagem era subtraída e substituída pela “realidade” presente.

Mais tarde, não sei se sonhei ou pensei realmente que os aviões não caíam no meio das ruas, e que as ruas não eram desertos, e que portões brancos de quartéis fossem oásis e cinamomos pintados de branco até a metade fossem palmeiras, não se encontraria nunca uma peça de avião no meio de duas palmeiras. (ABREU, 2015a, p. 37)

A atmosfera lúdica do início do conto, interrompida pela violência vivenciada pelos meninos, é fixada no momento do acontecimento traumático. Este passa a ganhar espaço no sonho e nos pensamentos do personagem afastando-os cada vez mais daquele ambiente fantasioso criado por eles. Nesse ponto, é importante lembrar que, conforme Freud (2014, [1916-1917]), no sono, os sonhos representam restos da atividade psíquica da vigília a

perturbá-lo, e são, na maioria das vezes, esquecidos assim que um indivíduo desperta. Em outros casos, os sonhos são armazenados ao longo do dia, vindo a se tornar uma mera lembrança na próxima noite, ou se perdendo completamente no inconsciente do sujeito. Para o personagem do conto, “realidade”-sonho-pensamento o transportam para a situação-trauma, de modo que contar o fato ocorrido, como faz ao leitor, aparece como uma tentativa de superá-lo.

Para Freud (2014, [1916-1917]), os sonhos da infância tendem a perdurar por muito tempo, pois permanecem na memória como uma experiência recém-vivida. O sonho infantil é a experiência “vivida durante o dia que deixou algum arrependimento, algum anseio ou um desejo não realizado” (FREUD, 2014, [1916-1917], p. 138). Assim, sendo uma reação ao estímulo psíquico, precisa apresentar uma resolução a ele, a fim de que possa ser eliminado. Contudo, como as crianças não conseguem dar sentido ao trauma vivido, este não pode ser solucionado, tampouco eliminado do seu inconsciente e, portanto, tende a ser carregado ao longo do tempo. Esse desejo de resolução tem causa no período ditatorial que, embora não seja evidenciado de forma direta, atravessa a vida de cada um dos meninos, que carregam um potencial traumatizante daquele momento social, político e histórico, sofrendo seus efeitos no psiquismo. Viver durante a ditadura militar no Brasil era um risco constante, uma vez que qualquer atividade suspeita colocava os sujeitos em contato com o medo, a desconfiança e a violência. Nem mesmo a infância deixava de ser exposta a toda essa “realidade”. No conto, o ambiente militarizado, que até então deveria representar segurança, desperta nos meninos a ausência de qualquer sentimento de cuidado.

Ao final da narrativa, o narrador se manifesta: “soube que nunca mais voltaríamos a brincar de encontrar oásis no fim das ruas. Embora fosse muito fácil, naquele tempo” (ABREU, 2015a, p.37). A substituição da brincadeira aponta para um “amadurecimento forçado” dos personagens, que agora tentam, embora sem compreender, dar sentido ao sistema violento colocado pelo Estado durante aquele período. Assim, a vivência do trauma daquela noite subverte o sentido expresso pela palavra “oásis”. Inicialmente, é entendida, na brincadeira, como refúgio no deserto e lugar onde havia possibilidade de conserto do avião, ou seja, garantia de sobrevivência, depois, passa a estabelecer uma ideia de perigo, local de onde métodos de tortura física ou psicológica visam a despertar o medo em sujeitos críticos e desgostosos e, até mesmo alheios a questões que envolvessem o governo, mas que porventura pudessem ser confundidos em momentos de crise, como é o caso dos meninos.

Por fim, quando os personagens percebem que o perigo surge de “dentro do oásis” – o quartel –, aquele espaço deixa de seduzi-los tornando-se uma ameaça.

Ademais, a narrativa mostra a ditadura como pano de fundo para a trama, que envolve personagens infantis, sobretudo em relação ao modo como a experiência infantil é afetada pelo contexto. Traços autobiográficos da infância são incluídos pelo escritor adulto. Caio é filho de militar e, embora anterior ao período ditatorial, conheceu o ambiente militarizado durante a infância, de modo que é capaz de transferir seu olhar crítico à narrativa do personagem. Ao incluir as crianças como protagonistas e traduzir as ações, partindo-se dessa perspectiva, percebem-se duas dimensões: (1) a primeira diz respeito à experiência infantil, na qual o fluxo narrativo central se dá ao redor dos três personagens, entrelaçando-se com o espaço do quartel em pleno governo ditatorial, e tem a pretensão de apresentar um universo infantil multifacetado, que mescla o cotidiano à tensão. De um lado, há o referencial de uma infância em um bairro “normal” de uma cidade interiorana, cuja rua abre-se como um campo de possibilidades para as inúmeras brincadeiras que surgem ali, de outro, em uma camada mais profunda, desnuda-se a percepção dos meninos sobre o ambiente ditatorial; (2) a segunda apresenta o contexto envolvendo os adultos que, igualmente, dividem aquele espaço, mas que estão alheios a tudo que ocorre no país. Seu olhar sobre a realidade sociopolítica demonstra uma ideia de inocência e ingenuidade, características atribuídas à infância, de modo que são incapazes de avaliar o contexto social em que vivem. Nesse sentido, é possível considerar que os personagens estão à mercê das políticas repressoras, especialmente em relação à questão da obediência. São corpos dóceis, submissos e despreparados que não questionam nem se posicionam, apenas acatam as ordens impostas.

Em outra narrativa, publicada na mesma antologia, intitulada “Cavalo branco no escuro”, as reflexões partem das lembranças de um sujeito em conflito que, assim como em “Oásis”, o levam a um momento de sua infância. O narrador lembra quando, ainda menino, debruçava-se na janela, observava os jasmims pálidos no jardim, “eu sou muito jovem, eu acredito eu sou quase um menino que se debruça na janela e olha para esses jasmims pálidos e frios” (ABREU, 2015a, p. 119), e imaginava o mundo além do muro de tijolos que o separava da rua: “Esse quase menino que sou eu [...] suspeita e sente que quase pode viajar na esteira do perfume dos jasmims que voa por cima dos muros de tijolos” (p. 120). Embora desconheça o que há do outro lado do muro, o menino indaga a si mesmo acerca das durezas e doçuras que a vida, algo intocável, lhe trará: “e pergunta em espanto o que vai ser dele,

que dureza ou doçuras lhe trará essa coisa que ainda não tocou com as próprias mãos e que chamam de *vida*” (ABREU, 2015a, p. 119). Essas reflexões sobre a infância são resultantes de outras cujo início se dá em uma noite, quando, deitado em sua cama, ouve passos de um animal do lado de fora da casa: “Lá fora alguém caminha no escuro” (ABREU, 2015a, p. 118). Os ruídos ou a ausência deles no cascalho o fazem imaginar a cena – que o direcionam àquela infância primeira – e a estabelecer algumas suposições em relação ao que acontece no espaço externo da casa, como, por exemplo, a de que ora a criatura caminha suavemente para não o acordar, ora se aproxima de um canteiro de margaridas:

Posso ouvir nitidamente seus passos esmagando devagar o cascalho fino do jardim. Como se tomasse cuidado para não me acordar. Como se eu dormisse [...] quando, por segundos, o cascalho para de estalar sob seus pés, penso eu é porque se aproximou do canteiro de margaridas”. (p. 118)

A criatura, um cavalo, desperta no personagem o medo, que está ligado à espessa respiração emitida pelo animal: “O que me assusta é justamente essa respiração de animal” (p. 118). Sufocamento que é diminuído quando o narrador direciona seus pensamentos ao jardim e à variedade de flores que lá existem cada uma representando medos em escalas e situações distintas: (1) a margarida, quando é pouco: “Para evitar esse medo [...] recomponho na memória essas margaridas” (p. 118); (2) as hortênsias, quando se intensifica: “Quando o medo é maior penso nas hortênsias. Eram azuis e sólidas, as hortênsias” (p.118-119); e (3) os jasmims, quando se transforma em algo quase absurdo de ser mensurado: “quando o medo é quase absurdo, e principalmente quando o cheiro daquela respiração ameaça tornar-se insuportável, recorro aos jasmims [...]. Deixo-os por último, quando estou à beira de dar um grito” (p. 119). Assim, as flores, principalmente os jasmims, se ligam à memória da infância e passam a representar um refúgio para o agora.

Contudo, mesmo desperto do momento-agora, o narrador não é capaz de confirmar se as reflexões iniciais e aquelas que irão conduzir o leitor na sequência narrativa partem de uma “realidade” que ele vivenciou ou se essa suposta “realidade” é transformada, como consequência de uma vivência traumática. Isso porque (1) nem as flores mencionadas: “Tudo isso é doloroso para mim, porque sei que o jardim não é esse, sei mesmo que talvez nem exista um jardim” (p. 120); (2) nem o espaço onde ele se encontra: “Quando o ruído cessa e penso que ele se afastou por alguns momentos, fixo os olhos no teto ou na parede e tento distinguir apenas cores e formas. Mas não sei mais se o que vejo é o que vejo ou apenas o que penso ver” (ABREU, 2015a, p. 121), expressam certeza quanto à objetividade

da cena. Nota-se que a presença do animal do lado de fora da casa é algo habitual e impacta a percepção do indivíduo em relação ao que o cerca, confundindo-o e deixando-o estático/compacto diante dos acontecimentos:

A princípio ainda classificava lembranças e memórias, tinha consciência de um antes, um durante, um depois, de um real e um irreal, um tangível e um intangível, um humano e um divino: separava minha memória e meus conhecimentos em partes cuidadosamente distintas. Depois que ele começou a rondar minha janela, ou antes, não sei, tudo se confundiu num só bloco e fiquei assim: essa massa compacta toda à superfície de si mesma. (p. 122-123)

Além disso, o que se percebe é a existência temporal de um espaço que se modificou e que, agora, é rememorado através das lembranças da infância na pequena cidade onde mora o protagonista e da casa transformada pela passagem do tempo: “reorro à rua, ao arco branco no fim da rua, e à cidade de ruazinhas estreitas e tortas e vizinhos na janela e estradas de terra batida e poeirenta. Mas sei: sempre sei que tudo isso não está mais do lado de fora” (p. 120).

O narrador do conto se revela então um sujeito que, além de conectado à infância, através de elementos que constituíram aquele momento de sua vida – representados aqui pelas flores, muros, cidade –, carrega o medo do desconhecido¹³⁹ – que ganha forma representado na figura do ser que caminha na noite, fora de casa. Cardoso (2007) aponta que o conto, permeado de efeitos marcadamente simbólicos, revela, através do enfrentamento dos conflitos, “aprisionamento/liberdade, externo/interno, visível/invisível, escuro/claro, razão/imaginação, [ser] possível alcançar um novo patamar de desenvolvimento da personalidade do personagem” (CARDOSO, 2007, p. 143). A isso se soma a dualidade presente no confronto entre o narrador e o *outro* – cavalo –, cuja tensão estabelecida no texto pode ser percebida na ausência de pontuação e na construção de períodos longos. Além disso, o recuo do indivíduo – narrador – em direção aos próprios pensamentos é feito através do *fluxo de consciência*, no qual, acompanhado por impressões e reflexões pessoais, faz uma análise profunda, partindo do presente, do que vê/imagina em relação aos movimentos do cavalo no externo da casa, para um passado responsável pelo resultado que vive.

Assim, durante a narrativa, o leitor é jogado entre o antes e o agora, entre o menino e as consequências das suas (não) escolhas, dos seus medos motivados também pelo contexto

¹³⁹ Esse medo o acompanha desde a infância: “esse menino não chora e não diz nada. Tem olhos enormes para o que ainda não chegou e talvez não chegue nunca” (ABREU, 2015a, p. 120).

social em que está inserido. Azevedo (2011) aponta para a presença de homoerotismo no conto, revelada através de uma série de imagens que estão relacionadas à repressão e à angústia de vivenciar a sua sexualidade, o que justificaria a recorrência na utilização das flores e das memórias da infância como refúgio do “real”. Conforme o autor, o protagonista do conto constrói um monólogo interior no qual as sensações, presentes em um plano onírico, revelam “seu desejo homossexual pelo outro menino, mas cuja concretização não se realiza” (AZEVEDO, 2011, p. 136).

A presença das figuras apontadas por Azevedo e o medo desencadeado por elas podem ser observados em dois momentos distintos. (1) O momento-agora, no quarto, quando o protagonista observa a parede azul e vê surgir dela um corpo da mesma cor: “Esse corpo vestido de azul, destacou-se da parede e veio sentar-se ao meu lado, na beira da cama” (ABREU, 2015a, p. 121), com quem tenta interagir, a fim de buscar uma identificação, que ao final é inalcançada: “Acho que ele sentiu o meu sorriso preso e a minha confusão, porque perguntou devagar alguma coisa [...] não sei o que respondi. Sei que depois de ouvir minha resposta, afastou-se abanando a cabeça e dizendo que não era possível” (p. 122); e (2) o momento-antes, no qual o protagonista observa um menino que está nu em uma janela, espantado com parede azul, mas que sorri e estende os braços: “vejo [...] um menino nu e espantado da parede azul ele me sorri e estende os braços como se me esperasse” (p. 124). Diferente do corpo azul que se desprende, ouve e vai embora, neste momento, é o protagonista que se afasta do menino: “toco o rendilhado de um voo em direção à casa oposta em direção ao arco branco no fim da rua e não digo nada e não digo nada” (p. 124), impedido, por forças externas, de interagir com ele: “você é tão bonito tenho vontade de dizer mas há um poço tapando minha boca [...] pensar como você é bonito, mas duas garras atingem meus olhos” (p. 124).

Identificar-se como homossexual, a partir das lentes da atualidade, já é uma tarefa bastante difícil, imaginar este cenário de identificação nos anos em que imperava no país uma ditadura militar torna o processo ainda mais complexo. A incapacidade de vivenciar e compartilhar algum tipo de relação a dois, que transcendesse o espaço do lar, fazia emergir no sujeito um fluxo intenso de excitações e desejos que eram socialmente condenados. No conto, essas relações e memórias do protagonista revelam algo potencialmente traumático, uma vez que é possível notar a dificuldade do sujeito em organizar a realidade de um modo claro e linear, sem que o leitor se questione sobre o que de fato ocorreu, já que o próprio narrador impõe dúvida, em parte, sobre seu narrar. Além disso, há, em determinados

momentos, barreiras que impedem uma visão mais ampla do protagonista, seja através do muro, na infância, ou da parede do quarto, enquanto imagina, a partir dos sons emitidos do lado de fora, os movimentos do cavalo. Para tornar crível sua história, o protagonista se utiliza da literatura que, conforme Seligmann-Silva (2008), possibilita narrar esses momentos. Para o autor, “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma, [que] encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). O protagonista, ao refletir sobre a vivência traumática, a partir da impossibilidade de viver os próprios desejos, ligados à sexualidade, procura organizar e reestruturar vivências, que até então figuravam de maneira caótica dentro de si.

Assim, em um processo que se propõe visual, no qual descreve detalhadamente os espaços e os objetos, a partir da estratificação das próprias memórias, há uma tentativa de o personagem criar uma forma na qual a vivência traumática possa ser evocada e transmitida, rompendo o elo que a tornava da ordem do imaterial e do indizível, fazendo emergir, embora com dor, algo que se escondia no fundo do inconsciente:

Pressinto que vai ser agora. Tenho mesmo certeza de que vai ser agora. Os passos se aproximam. Faço um grande esforço e consigo apumar um pouco meu corpo sobre a cama. O cascalho estala. Distendo meus braços e pernas, e **nesse movimento há como uma dor brotando de um fundo muito escondido**. A janela começa a ceder. Fixo a atenção na minha própria cabeça, até deixá-la ereta. Ouço o barulho dos vidros caindo sobre e o chão. Todos esses movimentos fazem com que um **cheiro desagradável de coisa apodrecida se desprenda dos lençóis e de meu corpo** e quando sinto as garras tocando-me devagar nos dedos dos pés já não sei distinguir se esse cheiro que violenta minhas narinas vem dos lençóis ou de meu corpo ou de sua respiração ofegante pesada viscosa grossa repulsiva e morna subindo por minhas pernas até atingir meus joelhos misturada a uma baba viscosa e não sinto nojo apenas um vaga curiosidade e **pergunto a mim mesmo se tudo isso pertencerá mesmo a um animal ou a um homem**. (ABREU, 2015a, p. 123, grifos meus)

Tanto a casa, como o muro, que o separam do ambiente externo, responsáveis pelo desencadeamento do sentimento de angústia, têm origem na inaptidão do indivíduo em relação à situação traumática. Ele os utiliza como refúgio. Nesse sentido, a ruptura da casa representa também o choque com o mundo externo, origem do conflito. É possível observar que, ao romperem as paredes, exalam, de dentro do corpo ou dos lençóis, nos quais o personagem se encontra, um cheiro apodrecido, evidenciando que algo deve estar errado. Todavia, o erro é construído no imaginário do personagem, diante do que ele observa em relação ao outro. Ao se perceber como único personagem fétido, em um ambiente, problema sobre o qual não pode resolver, a consequência imediata é a solidão como ocorre no

desfecho do conto. Além disso, as garras, o cheiro, a respiração, a baba, deixam-no inebriado, de modo que não consegue distinguir se tudo pertence a um animal ou a um homem.

As duas narrativas evidenciam espaços traumáticos. Em “Oásis”, o quartel, lugar em que se deveriam adotar métodos de defesa para os indivíduos, se transforma em espaços de tortura; em “Cavalo branco no escuro”, surge o espaço social, que inviabiliza ao personagem experiências (ligadas à questão da orientação sexual), desencadeando o sofrimento psicológico atual, responsável também pela sua mudança. Essas questões surgem no sentido de possibilitar ao leitor analisar como o comportamento social e as regras de conduta em um determinado contexto interferem no modo de pensar e agir dos indivíduos, agindo contra aqueles que desafiam ou se destoam em relação ao que é tido como conduta normativa.

4.2. [Trauma, solidão e silenciamento, no conto “O mar mais longe que eu vejo”]

A solidão é um sintoma que, muitas vezes, surge da necessidade da presença do outro¹⁴⁰. Esse fenômeno se manifesta de maneiras muito diversas, acometendo não somente os que vivem abandonados ou isolados, e vai muito além de um estado de desânimo por se estar sozinho, uma vez que a sua causa ultrapassa a privação de um ou mais relacionamentos. Aquele que sofre de solidão¹⁴¹ o faz a partir de uma razão nem sempre lógica, podendo ser uma reação emocional a algo que desencadeou tal sentimento; uma sensação de isolamento e separação; e até mesmo uma deficiência no relacionamento, rompida a intimidade. Em Caio Fernando Abreu, a solidão é algo recorrente. Seu primeiro livro de contos, *Inventário do irremediável*, possui uma parte denominada, “Inventário da solidão”, na qual o autor explora a solidão humana, a partir de perspectivas cotidianas. A espera de algo indefinido em um dia de aniversário; a espera de alguém que não viera a um encontro marcado em um bar qualquer; a solidão de um homem a observar um parque cheio

¹⁴⁰ Importante destacar que nem sempre a solidão pode ser associada à falta de um objeto/indivíduo determinado. Contemporaneamente, transformou-se o vínculo afetivo entre as pessoas em uma espécie de objeto para satisfazer o outro, de modo que necessita ser conquistado por cada indivíduo em nome de sua saúde mental.

¹⁴¹ Klein (1971) ao se referir a um sentimento íntimo de solidão, aponta que este independe das circunstâncias externas, sentindo-se só até mesmo aquele que está entre amigos ou recebendo amor. Para a autora, tal solidão “brota de ansiedades paranoides e depressivas provenientes das ansiedades psicóticas da criança, [existindo] em certa medida em todo indivíduo embora sejam excessivamente intensas na doença, [...] tanto de natureza esquizofrênica como na depressiva”(KLEIN, 1971, p. 133).

de vida; e as reflexões de uma esposa acerca de um casamento frustrado na manhã de domingo são algumas das histórias que permeiam este espaço da obra.

Por vezes, a solidão se mostra como um sentimento atrelado a discursos sociais que impõem ao indivíduo a necessidade de uma sociabilidade ou de uma felicidade nem sempre alcançáveis. Por isso, torna-se também uma fuga à singularidade. Dunker (2017) aponta que a solidão é considerada por muitos como uma das faces da separação ou castração. Nela, o objeto, no qual o indivíduo é capaz de identificar-se, é deslocado à função encobridora. Para o autor, “experiência simbólica por excelência, [a solidão] traz consigo não apenas a separação para com os outros, mas a distância e o estranhamento com relação a si mesmo” (DUNKER, 2017, p. 17). Contudo, não se deve reduzi-la a um refúgio a um mundo criado a si mesmo¹⁴², a uma válvula de escape ao desprazer cotidiano, ou a face narcísica do eu, nem mesmo confundi-la com uma espécie de segregação, uma vez que as práticas segregativas, geralmente advindas do outro, condicionam a solidão a uma condição forçada, como se verá no conto a ser analisado.

Escrito em primeira pessoa e presente na primeira parte intitulada “O inventário da morte”, do livro *Inventário do irremediável*, “O mar mais longe que vejo” traz à cena um indivíduo que está em uma ilha completamente deserta, dentro de uma gruta de onde conta sua história. Percebe-se que, por estar vivendo há muito tempo neste lugar para onde foi levado, começa a perder a noção da realidade – tempo/espaço – que o cerca. Ao iniciar o seu relato, o narrador revela estar morrendo, vítima implacável das marcas do tempo no corpo, fator biológico que deteriora e fragiliza, e das condições em que foi deixado – completamente isolado – fator psicológico, que traumatiza e angustia:

O meu corpo está morrendo [...]. Cada palavra é um fio de cabelo a menos, um imperceptível milímetro de ruga a mais – uma mínima extensão de tempo num acúmulo cada vez mais insuportável. Essa coisa terrível de não saber a minha idade, de não poder calcular o tempo que me resta. (ABREU, 1970, p. 36)

Percebe-se que, embora o personagem mencione a possibilidade da morte, dá pouca importância a ela, já que considera insuportável, na ilha, o acúmulo do tempo que se estende

¹⁴² Em carta a Hilda Hilst, de agosto de 1971, Caio menciona um período, durante a ditadura, em que era preciso cuidado ao dizer ou fazer certas coisas, e no qual a escolha de morar sozinho transformou-se, para ele, devido à solidão, em um verdadeiro tormento: “Agora estou um pouco melhor, mas passei três meses verdadeiramente monstruosos. Aluguei um quarto e fui morar sozinho: não consegui aguentar a solidão. Foi terrível, na base assim de passar dois ou três dias sem dar uma palavra com ninguém. [...] a situação é insustentável. Está todo mundo no maior desengano, não sei se aí na fazenda, isolada, você está sabendo do desbundo generalizado. Um desengano total. As pessoas estão amarguradas, sozinhas, desorientadas, desanimadas. Não se pode dizer mais nada. Não se pode fazer mais nada” (ABREU, 2016, p. 69).

atrás de si, com o passar dos anos, e que se projeta, numa incógnita, a um futuro incapaz de ser medido em sua durabilidade, prolongando assim seu sofrimento em relação ao exílio em que fora jogado.

Outro aspecto a ser considerado é a ausência de elementos de um cotidiano “civilizado” na ilha, como imagens/fotografias, relógios, rádios, roupas: “o todo era só areia e os coqueiros que me alimentavam” (p. 37) e “a gruta é úmida, escura, fria, não tenho roupa” (p. 39), contribuindo para a dissolução do personagem em relação à própria identidade: “Chove todos os dias aqui, não tenho relógio nem rádio, mas sei que deve ser por volta das três horas, porque é pouco depois que o sol está no meio do céu e eu senti fome” (p. 36). Assim, como o espaço habitado pelo personagem não possui espelhos, ou qualquer outro tipo de elemento – lago, águas calmas – que possibilite o reflexo do seu rosto, sua imagem vai sendo aos poucos apagada, despessoalizada, irreconhecida: “Esta coisa terrível de não haver espelhos nem lagos, das águas do mar serem agitadas e não me permitiram ver a minha imagem. Perdi todas as minhas imagens: as das fotografias, dos espelhos, dos lagos” (p. 36). O único elemento que mantém o personagem em contato com a “civilização”, lugar de onde veio, é um livro, que aos poucos vai se deteriorando, até se tornar apenas um pedaço de folha com uma frase repedita à exaustão:

Tenho um livro comigo, não é um livro, era um livro, mas depois ficou só um pedaço, e depois só uma folha e agora só um pedaço de folha, nesse pedaço de folha eu leio todos os dias uma coisa assim: “Tem piedade, Satã, desta longa miséria”. Só isso. Fico repetindo. “tempiedadeSatãdessalongamisériatempiedadeSatãdessalongamiséria...” tempo, muito tempo. (p. 38)

A frase é parte do poema “Litanias de Satã”, do poeta francês Charles Baudelaire, e está publicada em sua obra *As flores do mal*, de 1857. O poema apresenta um cenário no qual o ser humano, ausente de qualquer esperança, abandonado por Deus, vê sobre a forma do diabo a figura de um grande pai. Nery (2015), em análise do poema, aponta que as Litanias foram compostas “a partir de paródia das ladainhas católicas, tradicionalmente conhecidas e devotadas à Virgem Maria, Jesus Cristo e aos mais diversos santos [...]. Satã aparece descrito, desde os primeiros versos, somente com construções adjetivas positivas” (NERY, 2015, p. 338). Segundo o autor, há referência à tradição que descreve Lúcifer sendo banido do céu, exilado do paraíso, provocado pela queda em seu próprio pecado, de modo que passa “a ser o ‘Príncipe do exílio’, o ‘grande rei do abismo mais profundo’ [...] conhecedor das angústias humanas [...] e, por isso, capaz de intervir e ajudar os mais

diversos desvalidos, marginalizados, degradados social ou espiritualmente” (p. 338). Do mesmo modo, como ocorre no poema, o personagem, deflagrado, exilado e isolado do convívio social, “abandonado por Deus”, utiliza-se do último recurso, o que resta do todo que se deteriora e recorre a Satã para que, através dos versos, acabe com o seu desespero, “E ai eu sinto essa coisa que ainda não esqueci o jeito e que se chama desespero” (ABREU, 1970, p 38).

Ao longo da narrativa, fica evidenciado o porquê de o personagem ter sido enviado para aquela ilha, sendo segregado e privado do convívio com os outros. O motivo da prisão do personagem diz respeito ao tipo de relação que ele mantinha com a política adotada pelo governo da época, indo de encontro aos ideais estabelecidos,

eu tinha qualquer coisa assim como andar de costas, quando todos andavam de frente. Eu tinha qualquer coisa como gritar quando todos calavam. Eu tinha qualquer coisa que ofendia os outros, qualquer coisa que não era a mesma dos outros e que fazia eles me olharem vermelhos com os dentes rasgando coisas, e que doía neles como se eu fosse ácido, espinho. (p. 38-39)

Escrito em um período de extrema repressão no Brasil, o conto é também uma alegoria do período ditatorial¹⁴³, no qual muitos sujeitos foram presos, torturados, exilados, e passaram a ter que conviver com as marcas dos traumas vividos, durante os mais de 20 anos de regime,

Por isso eles me trouxeram. Eu lembro, sim, eu lembro que havia coisas escuras que eles faziam e que eu não fazia, e correntes, sim, sim, eu lembro: havia correntes e fardas verdes e douraduras e cruces, havia cruces, cercas de arame farpado, chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que eles deixavam escorrer sem gritar enquanto eu gritava, eu gritava bem alto, eu mordida defendendo meu sangue. (ABREU, 1970, p. 39)

A narrativa mostra um personagem esfacelado pela tortura, uma experiência extrema que resulta nas marcas que transformam não apenas o seu corpo, mas também o seu destino. Ao ser torturado e privado do convívio com o outro, abalado em sua condição identificatória – é um outro igual a si que tortura e segrega –, perde o amparo social necessário para o funcionamento psíquico. Nesse sentido, um dos sintomas do trauma irá se traduzir na perda

¹⁴³ Em entrevista para Felix Athayde, da revista *Pasquim*, em 1975, Caio fala sobre utilizar a sua escrita como forma de denúncia: “O que eu estou dizendo... e a vida de vocês é uma bosta e tal, não é a maravilha que vocês estão pensando, é um horror! Vocês estão pressionados o dia inteiro, tem uma lavagem cerebral em cima de vocês, tem um sistema fortíssimo orientando o comportamento de todo mundo; isto não é resistência. [...] A minha forma de resistir é denunciar as formas de opressão”.. (A entrevista faz parte do Acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47339).

das referências temporais, como se observa neste fragmento: “No começo eu achava que não havia tempo, só aos poucos eu fui percebendo que se formavam lentos sulcos nas minhas mãos, e que esses sulcos pouco mais que linhas no princípio imperceptíveis, era rugas” (p. 36). Ginzburg (2012) aponta que, para a vítima do trauma, as referências de tempo escapam ao controle. Segundo o autor, “na ficção de Abreu [...] passado e presente se imbricam, de tal modo que ambos são configurados de maneira enigmática e incerta” (GINZBURG, 2012, p. 187).

Abismos temporais abrem-se para os indivíduos, logo após o evento traumático. No conto, o personagem divide o tempo¹⁴⁴, que se imbrica na narrativa, entre (1) o momento presente, em que compartilha sua experiência; (2) um passado recente, mas impreciso, em que fora torturado e largado sozinho na ilha, e sobre o qual a única possibilidade de medi-lo se dá nas mudanças, nas sensações e nas experiências corpóreas: “meus cabelos caíam, E que meus dentes também caíam” (ABREU, 2015a, p. 36-37), na observação dos elementos da natureza: “as chuvas estrelas lua que vejo todos os dias todas as noites” (p. 36), e na variação do tempo – de quando chegou à ilha e do momento em que relata os fatos – que demora para percorrer uma certa distância naquele espaço, de onde pode ver o mar: “antes eu ia e voltava da elevação no sol abrasador [...]. Agora são necessárias muitas chuvas, muitas estrelas, muitas luas e muitos sóis para ir e voltar. E isso é o tempo. Muito mais tarde eu descobri que isso era o tempo” (p. 37); e (3) um passado ainda mais distante, cujas lembranças remetem à infância, antes do conflito traumático, e sobre as quais permanecem os resíduos de sua identidade: “eu era menina, talvez eu fosse menina daquelas de tranças, de saia plissê azul marinho e meias soquete, e um laço no cabelo, talvez [...] é como se houvesse uma parte em mim que não envelheceu e que guardou” (p. 38).

Braunstein (2006) descreve o indivíduo traumatizado como sendo aquele que toma o lugar de um outro, que vivia anteriormente e que poderia ter morrido em um evento catastrófico, por exemplo. Para o autor, apesar de conservado, o nome próprio, há uma troca de identidade. “O Outro demanda do traumatizado que continue sendo aquele que ele era antes, porém, a sua resposta é “I am not myself any longer” (Já não sou mais quem eu era), “The mirror doesn’t work anymore” (O espelho deixou de funcionar)” (BRAUNSTEIN, 2006, p. 1). Assim, no conto, o fato de ter sobrevivido a tortura não exime o indivíduo de

¹⁴⁴ Importante destacar que o trauma é atemporal, embora aconteça sempre no momento presente, pois remete, constantemente, o indivíduo ao evento passado, que ocasionou tal “fratura psicológica”. Ou seja, por mais que o personagem esteja tentando se lembrar de algo que passou, este vive sempre o presente da condição traumática, no agora.

uma transformação em relação à sua maneira de pensar e agir. Surge então um Outro, que é posterior ao evento traumático, que atravessa o sujeito de surpresa, de modo que não lhe torna possível assimilar a catástrofe, causando, o personagem, um rompimento, que o transforma, sem, no entanto, substituir o Outro. Nesse sentido, conforme Braunstein (2006), do trauma o sujeito é um sobrevivente,

alguém que vive além do momento em que deveria ter morrido. Se já viveu a morte (física ou anímica), porém sem morrer quando era hora, pelo menos, não deveria viver. Está “entre duas mortes”. Uma que já passou e outra que está por chegar. O trauma corta a vida em duas partes: antes e depois. Só que aquele que respira depois não é o mesmo de antes. Um morreu; outro ficou em seu lugar. O sobrevivente deve fazer o luto por aquele que se foi, aquele que ele nunca mais poderá voltar a ser, para que alguém que está para chegar, um outro, portador do mesmo nome, dono das mesmas memórias, fale e viva em seu nome. (BRAUNSTEIN, 2006, p. 2)

Outro aspecto resultante do trauma se apresenta em relação à experiência, o ponto de partida, o evento traumático. Paralisado pelo choque, o personagem permanece inserido no momento da cena traumática, sem conseguir distanciar-se do evento, vivendo entre o interno e o externo, no sentido de tentar representá-la¹⁴⁵, “eu tinha dentro de mim todo aquele sol e aquele mar e tudo que eu conhecera antes e conheceria depois, se não estivesse aqui” (p. 37). Desse modo, experimenta a sensação angustiante de não mais existir: “**Não me lembro mais qual era meu sexo**, agora olho no meio das minhas pernas e **não há nada além duma superfície lisa e áspera**, mas no começo eu sabia, eu tinha um sexo” (ABREU, 1970, p. 37, grifo meu) e, nesse desamparo, utiliza-se de um modelo mimético, que busca representar uma “realidade” que já não está mais ao seu alcance, uma vez que, isolado e solitário, é privado do convívio com o outro, recorrendo a si mesmo, ao seu próprio corpo, para representar os prazeres: “abraçando meu próprio corpo e inventando um prazer que eu precisava para me sentir... para me sentir, não sei, vivendo, talvez” (ABREU, 1970, p. 37), e as dores humanas que lhe foram “privadas” de sentir: “eu rolava na areia quente e os meus dentes faziam marcas fundas e roxas nos meus braços e nas minhas pernas, e de repente as minhas células todas explodiam em vida” (p. 37).

¹⁴⁵ Porto *et al.* (2002) apontam que Caio Fernando Abreu adota em alguns de seus contos, como ocorre em “O mar mais longe que vejo”, o recurso da fragmentação formal, que “conota a impossibilidade de representar objetivamente experiências traumáticas e conflitantes, bem como remete a necessidade de renovação estética devido às limitações da linguagem convencional, ao recriar esses contextos, pois considera sua perplexidade” (PORTO *et al.*, 2002, p. 60). Pereira (2008) complementa, dizendo que as dificuldades do presente impedem o personagem desta narrativa de “constituir uma imagem bem delineada do passado de si” (PEREIRA, 2008, p. 91).

A utilização do corpo resultará numa relação imaginária¹⁴⁶ permeando a sociabilidade do personagem, que cria para si a figura de um príncipe, em uma tentativa de amenizar a solidão irreduzível à qual está condicionado desde que foi enviado à ilha: “talvez eu fosse mulher, porque pensava no príncipe Evandro, a minha mão direita era a minha mão e a minha mão esquerda era mão do príncipe Evandro, e a minha mão direita e a minha mão esquerda juntas eram as nossas mãos” (p. 37). Embora Evandro não exista materialmente, faz parte do imaginário do personagem, que o conduz a um ponto da narrativa sobre a qual se difere da figura do príncipe, tradicionalmente conhecida. As características estão atreladas à condição imposta ao personagem sobrevivente, “era um príncipe sem cavalo branco, sem armadura, sem castelo, sem espada, sem nada. O príncipe Evandro tinha uns olhos fundos e escuros, um pouco caídos nos cantos e caminhava devagar, marcando a areia com seus passos” (p. 37-38). A falta de elementos heroicos na imagem do príncipe revela um personagem sem esperança, no sentido de que até mesmo a figura de um possível herói é distorcida e diminuída diante do leitor. Nesse sentido, a figura do príncipe, que representaria a salvação nos contos tradicionais, não pode ser convertida em fuga, uma vez que não há outro elemento, além dela mesma, a quem o personagem identificaria como algum tipo de refúgio.

Para Ginzburg (2012), alguns escritores da literatura brasileira moderna acentuaram o caráter problemático da condição humana ao configurarem seus textos em acordo com o fato de que, no contexto histórico de produção no Brasil, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, que tem em sua formação um caráter autoritário. Assim, “sendo abalada a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação (GINZBURG, 2012, p. 235). É nesse sentido que, no conto, a representação do herói sofre um abalo em sua composição, de modo que a privação e a miséria do personagem recaem sobre a figura do príncipe. Além disso, o ambiente da ilha, a solidão forçada pela segregação e o trauma da tortura favorecem

¹⁴⁶ Em seu texto, *O simbólico, o imaginário e o real*, Lacan (2005) associa, de forma distinta, os registros essenciais da realidade humana, as quais denomina como o simbólico, o imaginário e o real. O simbólico está ligado à linguagem, à interação entre os sujeitos numa rede composta por significados mais ou menos estabelecidos, ou seja, cada palavra possui um som e uma representação que são compreensíveis entre os falantes de uma mesma língua; o real, por outro lado, representa aquilo que não pode ser simbolizado, como, por exemplo, uma sensação ou emoção específica, como a dor ou a felicidade, ou seja, não há como descrever com signos a real sensação da felicidade; e, por fim, o imaginário que é entendido como “real do indivíduo”, ou a maneira como este vê a realidade, de acordo com a sua compreensão ideológica-político-social. Percebe-se a sua manifestação quando há atritos entre um mesmo tema, sobre o qual existem diferentes concepções e entendimentos. Isso ocorre porque cada indivíduo irá observar o real a partir da sua realidade, individualmente. Em outras palavras, o real não pode ser mudado, mas pode ser compreendido de maneira distinta.

a condição subjetiva de clausura e distanciamento com, inclusive, a realidade externa do ambiente que cerca o personagem: “Fico aqui o dia inteiro, não há ninguém, não há nada. Fico aqui na gruta o dia inteiro e não sei mais quando é sol abrasador, quando é chuva, ou lua e estrelas, eu não sei mais” (ABREU, 1970, p. 37).

Ante os relatos episódicos da precária condição em que vive, observa-se no personagem, uma ambivalência de sentimentos, que ora cognitivamente perdem o sentido, ou seja, lhe são apagadas do consciente: “O príncipe Evandro tinha essa coisa que eu esqueci como é o jeito e que se chama angústia” (p. 38), ora se mesclam num dualismo entre o ódio e a felicidade: “De vez em quando eu pensava ‘eu vou sentir essa coisa que se chama ódio’. E sentia. E então crescia uma coisa vermelha dentro de mim e os meus dentes rasgavam coisas. Devia ser bom porque depois eu deitava na areia e ri, ria muito” (p. 38). Métraux (2011), utilizando uma metáfora associada à visão, diz que “o acontecimento traumático ofusca” (MÉTRAUX, 2011, p. 44). Nesse sentido, para o autor,

o que se vê é tão intenso que o olhar não pode suportar a provação. **Ele satura a capacidade de percepção.** Vai ao cúmulo, ou seja, longe demais. Nenhuma reserva, portanto, de visão livre [...]. Marca indelével sobre a cera do corpo e da psique. **Excesso de impressões visuais, táteis, auditivas, olfativas ou gustativas: os canais sensoriais variam conforme a injúria.** Saturados pelo fluxo excessivo de sinais, eles **se fecham aos usos habituais.** (p. 44, grifos meus)

Do mesmo modo, os sentimentos também se tornam difusos e causam um mal-estar no indivíduo. No conto, eles são originados a partir de estressores a que o protagonista é subitamente compelido a vivenciar, sendo a “solidão forçada”, após o trauma da tortura física, o principal deles, como nestes fragmentos: “no começo eu chorava e não entendia, apenas não entendia e não entender doía, e a dor fazia com que eu chorasse, no começo. Eu sentia saudade no começo, no começo uma saudade apertada de gente, principalmente de gente” (ABREU, 1970, p. 37) e “Esta coisa terrível de estar nesta ilha desde não sei quando” (ABREU, 1970, p. 39). Apesar de haver, por parte do personagem, uma crença primitiva em uma espécie de “exílio coletivo”, no qual não seria a única pessoa a ocupar aquela ilha, e sobre o qual esperava algum tipo de resgate, no sentido de diminuir consideravelmente a solidão: “No começo eu pensei também que houvesse outros índios talvez, ou mesmo bichos, formigas. Não havia ninguém” (p. 37); e “No começo eu esperava, esperava que viesse alguém, um dia, um avião, um navio, uma nave espacial. Mas não veio nada [...]. Talvez tudo já tenha terminado e não haja mais ninguém para lá do mar

mais longe que eu vejo” (p. 39), com o tempo, esse amparo vai se fragmentando, desmentido através da percepção com “realidade”.

Nesse sentido, o estado de silêncio vivido pelo personagem, o isolamento, a segregação física e psicológica, o ostracismo a que fora condenado sem julgamento, são traduzidos na memória traumática, que revela sua anuência a um desejo de morte. O contato com o mundo de antes, a aderência ao pouco de civilidade, através do pedaço de livro que guardava, se deteriora à medida que os dias passam e nem mesmo o príncipe Evandro, último refúgio – corpo imaginário – a fim de resgatar parte de sua vida rompida, é suficiente para salvar-lhe da angústia do trauma:

Não sei, até hoje não sei se o príncipe Evandro era um deles, eu não podia saber, ele não falava. E, depois, ele não veio mais. Eu dava um cavalo branco para ele, uma armadura, uma espada, dava um castelo e bruxas para ele matar, dava todas essas coisas e mais as que ele pedisse, fazia com a areia, com o sal, com as folhas dos coqueiros, com as cascas dos cocos, até com a minha carne eu construía um cavalo branco para o príncipe Evandro. Mas ele não queria, acho que ele não queria, e eu não tive tempo de dizer que quando a gente precisa que alguém fique a gente constrói qualquer coisa, até um castelo. (p. 39)

Assim, a morte torna-se a única alternativa para contornar essa estrutura rígida e impermeável em que foi enclausurado: “Acho que não passo da lua desta noite, talvez não passe nem da chuva ou do sol abrasador que está lá fora. São muitas palavras, muitas [...]. Essa coisa terrível de não ter ninguém para ouvir meu grito (p. 39), representando, embora não, sua liberdade, a sua libertação.

4.3. [Trauma, silêncio e ausência (o desaparecimento do corpo), uma análise do conto “O poço”]

O Eu e o corpo são indissociáveis, de modo que é impossível pensar o desenvolvimento de um sem o outro. Desde o nascimento, corpo e “mente” seguem uma equivalência que promove equilíbrio. Assim, é impossível pensar o Eu sem pensar, antes, na noção corporal deste Eu, uma vez que, na medida em que esse se desenvolve, aquele irá acompanhá-lo. O corpo é registro sobre o qual o tempo e a dor imprimem marcas carregadas de significados e, diante da máquina ditatorial, é uma das “principais moedas” de troca que tem na tortura a sua maior ameaça. Assim, em espaços e contextos distintos, e diferentemente do que já foi outrora, a tortura deixa de ser uma prática cotidiana, utilizada para controlar a ordem pública, através do horror que provoca aos olhos atentos da população, que era convidada a assistir às punições, e se transforma, durante a modernidade,

em práticas ocultas, que passam a considerar o medo e a ameaça como expressões de poder do Estado. Ginzburg (2012) destaca que alguns escritores brasileiros, como é o caso de Caio F., estiveram dedicados a lidar com temáticas referentes às experiências de autoritarismo, violência e opressão¹⁴⁷. Vários de seus escritos abdicaram de uma perspectiva realista, procurando “tencionar o limite entre realidade e imaginação, subverter parâmetros tradicionais, apontar ambivalências da linguagem, pautar a representação em contradições, enfim, romper com os padrões tradicionais de entendimento da consciência e da linguagem” (GINZBURG, 2012, p. 237). Muitos desses elementos apontados pelo autor são explorados em “O poço”, de Caio F.

A narrativa, publicada na coletânea *Pedras de Calcutá*, lançada em 1977, revela, a partir das memórias do narrador, a descoberta de um misterioso acontecimento que ocorre todas as noites nas ruas de uma cidade. Apelidados por todos de “carros-recolhedores”, enormes carros vermelhos com faróis e luzes muito fortes procuram, entre os transeuntes, pelos cantos escuros, aqueles que possuem uma característica muito específica: usar roupas brancas, que simbolizam os descontentes: “Em cada canto revelado pelos faróis havia um grupo de pessoas, silenciosas e sem movimentos. Todas elas usavam as roupas brancas dos descontentes” (ABREU, 2014a, p. 158).

O narrador, recém-chegado do interior e com poucos conhecidos – exceto aqueles da pensão onde morava, que se resumiam em velhos, viúvas e solteironas –, decide investigar o que há no interior das máquinas e o que acontece com as pessoas que são “recolhidas” por elas. Ao indagar os moradores da pensão sobre o fato, é surpreendido pelo medo e pelo receio das pessoas: “todas as vezes que perguntava sobre isso, observei que as pessoas evitavam responder. Percebia apenas que sentiam medo” (p. 157), o que irá acometê-lo também: “Minha reação mais natural, foi portanto, sentir medo como eles” (p. 157). O silêncio da população diante da indagação do personagem pode ter vários significados, de

¹⁴⁷ Caio F. utilizou, na maioria dos seus escritos – carta, poemas, contos, romances –, um viés de conscientização política e social. Quando indagado acerca de como esses elementos estavam presentes naquilo que produzia, apontava sua obra como uma ferramenta para elucidar a realidade. Em entrevista a Ricardo Carle para a *Revista Blau*, em outubro de 1995, justifica esse uso, mencionando: “Tudo é político. Ser maltratado no ônibus ou enganado no troco exige de você uma atitude política. Existir exige posturas éticas e morais o tempo todo [...] escritor sem liberdade interior não presta”. Em outra entrevista, em setembro de 1994, para Renato Duarte, do jornal *Zero Hora*, Caio F. reforça essa tese, calcada novamente no materialismo dialético, o qual contempla a realidade da sociedade através de uma análise dos meios materiais em que está inserida. Ele diz: “A política permeia tudo. Se eu estiver falando academicamente de uma rosa que desabrochou no jardim de casa hoje – e isso realmente aconteceu – vou estar falando de política. O que perturba é mexer com verdades humanas muito profundas [...]. O mais revolucionário que existe é o autoconhecimento. (Ambas as entrevistas constam no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47310 e 47280, respectivamente).

modo que nem todos silenciam ou demonstram medo de falar pelas mesmas razões. Há aqueles que, estando satisfeitos com o processo político em curso, decidem calar para não interferir nas políticas que estão sendo implementadas, pois lhes favorece ou encontram em suas aspirações os mesmos ideais, ainda que, para isso, sejam necessários “alguns sacrifícios”; e há aqueles que, sabedores dos horrores, temem também serem “vítimas do seu conhecimento”, uma vez que, em países ditatoriais, a justiça está a serviço do Estado, que irá implementar qualquer método de vigilância que esteja a seu alcance, punindo com a caça de direitos e até mesmo a tortura todos aqueles que se mostrarem críticos ao sistema político vigente. Assim, há nesses indivíduos o padecer dos sobreviventes, testemunhas de uma experiência assustadora, causada pelo contexto sócio-político em que vivem.

Afora o medo que sente das máquinas, existe um caráter sedutor imanente que exala delas quando avistadas pela primeira vez pelo personagem: “À parte o medo, **achei bonito o carro**. Quando o vi surgindo no começo da rua, varando a névoa, todo vermelho e luminoso, não pude deixar de pensar que se tratava de **uma das coisas mais belas que já havia visto**” (p. 157-158, grifos meus), intensificado no teor misterioso que se estabelece entre o si e o objeto de sua investigação. Pode-se perceber como o indivíduo está à mercê das vontades de quem o vigia: “Eu não podia ver os condutores, as portas não se abriam nunca e o brilho das luzes não permitia ver seus rostos. Adivinhei, porém, que usavam os uniformes do comando geral. E encolhi-me ainda mais, indeciso entre o medo, o fascínio e a curiosidade” (p. 158), de modo que a relação estabelecida entre o personagem e o carro – seus condutores – se mostra desigual. Apesar disso, é possível deduzir que tanto a máquina como os seus ocupantes fazem parte do que o narrador chama de “comando geral”, ou seja, ligados a um poderio de defesa, provavelmente o exército ou a polícia. Importante lembrar que, em uma ditadura, o Estado mobiliza um grande efetivo das forças armadas com alegação de que existem “inimigos ocultos” – através da criação de espantalhos – que ameaçam a soberania nacional. Fazem isso por meio da dissimulação da realidade com inserções na mídia à qual detêm, majoritariamente, acesso irrestrito.

No Brasil, a máquina de propaganda utilizada para justificar e enaltecer o poder ilegal do Estado durante a ditadura militar ficava a cargo da Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp). Reformulada durante o governo Médici, esse órgão de comunicação passou a funcionar colocando uma campanha de propaganda política sem precedentes. Criativa, a propaganda feita pela Aerp não possuía elementos que a pudessem caracterizar de chapa-branca, nem apresentava indícios que a tipificassem como marketing

político. De acordo com Schwarcz e Starling (2015), “as peças falavam em otimismo, orgulho e grandeza nacional; celebravam a diversidade e a integração racial brasileira; afirmavam a harmonia social, e embalavam tudo isso em filmes curtos” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 454), com o objetivo de “grudar” na lembrança do espectador. Produzida para a televisão, integrava um projeto audacioso dos militares que pretendiam alcançar todo o espaço do território nacional, “aprisionando mentes e corações”.

Junto a esse projeto, era posta em prática a instrumentalização política do preconceito, no sentido de provocar na população o estigma e o ressentimento em relação aos considerados “subversivos”. Assim, reforçaram-se no imaginário, através de atores sociais envolvidos nos aparelhos de informação – livros, panfletos, jornais, mídia de rádio e televisão –, valores e crenças que pregavam a ideia de “perigo vermelho” calcada numa tradição anticomunista. No conto, esse estereótipo pode ser percebido: (1) através do uso das cores – vermelho e branco –, sendo a primeira representada pelo Estado – a pátria – “supunha que em determinados círculos pudessem explicar-me para que serviam aqueles enormes carros vermelhos, chamados carros recolhedores” (ABREU, 2014a, p. 157) –, e a segunda relacionada à cor dos descontentes; (2) numa tentativa mais ou menos consciente de criar uma ideia de coletividade sobre os grupos de pessoas que são sugadas pela máquina, classificando-os como uma unidade indistinguível, de modo que, quando capturadas, à medida que mais e mais pessoas entravam pelo compartimento, mais “orgânica” ficava essa dificuldade de distinção, fabricando-se então, uma categoria corporal de idealização: “os frequentes solavancos nos afastam uns dos outros, nos emaranham como fios de uma teia soprada pelo vento. Mal posso distinguir a mim mesmo dos outros” (ABREU, 2014a p. 161) e “Como se fôssemos um único organismo, composto de inúmeros braços, pernas, cabeças, harmonizados por um pensamento comum” (p. 161).

Por ser parte das memórias do personagem, que se encontra prisioneiro da máquina, no momento de sua rememoração: “Toco de leve num joelho e me lembro: eu estava na esquina da rua X quando vi os carros se aproximarem” (p. 157), a narrativa se propõe a fazer um resgate quase cronológico dos acontecimentos. Para isso, lança mão de um estilo confessional, que emula um fluxo de consciência, que vai do momento-agora para o passado e para um-passado-anterior a esse, para então voltar ao presente rompendo com o ponto de vista tradicional da narrativa. Isso pode ser percebido, quando o narrador recorda das “máquinas-recolhedoras”, cujas luzes batiam nos rostos pálidos dos descontentes e é jogado de volta à “realidade”, enclausurado no espaço apertado da máquina, incapaz de falar, preso

unicamente aos seus pensamentos que, novamente, refletem sobre a máquina os descontentes e um feixe de luz que se projeta sobre eles:

As luzes batiam em seus rostos tornando-as sobrenaturais, apenas o rosto pálido e a veste branca recortados contra a escuridão. Eram belas, tão belas quanto o carro-recolhedor.

Uma guinada súbita faz com que o joelho onde estou apoiado se esquive num movimento brusco. Os solavancos não permitem que eu o encontre novamente. Estendo as mãos para o vazio à minha frente e procuro – até encontrar dois ombros sobre os quais me debruço. Os ombros não se movem. Não se escuta nenhum som: alguma coisa foi feita para que o silêncio se estabelecesse assim absoluto aqui dentro. Também não há janelas nem luzes. Da esquina onde estava, olhei as pessoas brancas subitamente desnudadas. O carro parou e um feixe mais intenso de luz projetou-se sobre elas. No momento em que essa luz incidiu sobre seus corpos, pareceram paralisadas. Em seguida duas comportas abriram-se nos lados do carro expelindo uma espécie de vento que sugava as pessoas. (p. 158-159)

Nesse sentido, quando recua em direção aos próprios pensamentos, o personagem é capaz de fazer uma análise mais profunda partindo do presente, do que vê e vivencia, de dentro das máquinas, para um passado que é responsável pelo que vive, uma vez que também é vítima do mesmo feixe de luz que carrega e aprisiona. No entanto, quanto mais fundo mergulha em suas memórias, do agora para o antes e mais além, até o minuto em que se despede da mãe, quando decide vir morar na capital, mais complexa vai se tornando a capacidade de expor, em palavras, sua experiência:

Da minha esquina, julguei compreender uma porção de coisas. Quase todas as coisas: as lágrimas de minha mãe quando decidi vir embora para a capital e os olhos assustados das pessoas que eu inquiria sobre os carros-recolhedores. **Compreendi mais, e tão subitamente que se tornou impossível transformá-lo em palavras.** (ABREU, 2014a, p. 159, grifo meu)

O personagem julga compreender a ação das máquinas, quando ainda observa seus movimentos na noite silenciosa da cidade. Assim, a representação da realidade, que antes parecia extremamente complexa, se revela ao observar as pessoas sendo sugadas pelo aparato repressor utilizado contra os pequenos grupos. Apesar de não ser possível lutar ou emitir qualquer som de repulsa ou pedido de socorro, há, na expressão dos descontentes, um esforço – inútil – para se desvencilhar da captura: “Observei que elas não lutavam nem gritavam, embora suas bocas abrissem e seus braços ensaiassem alguns movimentos descontrolados. Flutuavam por um instante no ar gelado da noite, perdidas naquela estranha dança” (p. 159). A dor, oriunda da descoberta, é também reveladora do trauma que irá se intensificar no momento de sua própria captura. Mesmo dolorosa, a vontade de explicitar o

que vê se sobrepõe, uma vez que é sustentada pela necessidade de expor e preservar “a verdade”. Contudo, a situação traumatizante a que está sendo submetido – capturado, imóvel e inaudível – estende-se, comprometendo não somente a representação mental: “apenas imagens atravessam meu cérebro como flechas superpostas confundidas. E eu não sabia distinguir o fim de uma descoberta do começo de outra, tão interligadas estavam todas” (p. 159), mas também se inscreve no corpo da vítima: “Meu corpo oscila tocando outros corpos. Nenhum se esquiva. Todos me sustentam como se me apertassem a mão” (p. 160).

Ao definir o trauma, Ginzburg (2012) aponta para a precariedade das condições do funcionamento da consciência, de modo que o seu impacto violento “se associa ao despreparo do sujeito para elaborar e superar a vivência e, mais ainda, para o conhecimento claro do que foi vivido” (GINZBURG, 2012, p. 178). Nesse sentido, tanto “o sujeito é colocado diante de suas próprias insuficiências, como o objeto, a realidade observada, se desordena” (p. 178). A narrativa de “O poço” apresenta marcas de um impacto traumático da violência e das perdas vividas, notado, não de modo objetivo, mas nas atitudes dos demais personagens, observadas pela voz enunciativa, como, por exemplo, no silêncio daqueles que, sabedores da realidade, não a expressam, e daqueles que, capturados, são incapazes de evocar sua própria “ruína”. Parece evidente, como aponta Métraux (2011), que a memória das pessoas traumatizadas carregue uma “mancha de tinta que segura a lembrança num eterno impasse, num constante recordar em sonho e em vigília das imundícies que por pouco não vampirizam o ser” (MÉTRAUX, 2011, p. 46). Diferente do luto, nenhuma consciência da ausência acompanha o terror que ressurgiu, para que os suplícios, uma vez sofridos, irrompam do mesmo modo, sem aviso, perturbando o indivíduo, como se fosse a primeira vez. Para o autor,

As cenas terríveis desfilam na tela da consciência: um *déjà-vu*, sempre o mesmo. O menor sinal basta para que um misterioso operador inicie o desenrolar das bobinas: um fuzil, uma camisa vermelha, uma voz, um sotaque, o nome Auschwitz ou Srebrenica. Uma correspondência discreta entre a cena apresentada e o acontecimento ultrajante provoca o seu retorno. E as consequências que se sucedem na ordem programada. Impossível parar a projeção. Apesar da tentação do esquecimento, da implacável vontade de fechar os olhos, do temor da repetição. As mesmas dores mais uma vez se espalham. Mesmas sensações. Mesma intensidade. Mesmo excesso. Mesmo martírio. (MÉTRAUX, 2011, p. 47)

Quanto a esse propósito, o autor menciona que os especialistas do trauma falam em flashback, qualificando-o como um dos sintomas. Para explicitar esse argumento, convida o

leitor a refletir sobre uma situação em que uma garotinha, refugiada de guerra, é tomada de pânico ao ver, em sua sala de aula, um policial ensinando sobre prevenção no trânsito – respeitar o sinal, atravessar as ruas na faixa dos pedestres, etc. Infelizmente, diz o autor, o sentimento de pânico é despertado através da imagem do uniforme, que lhe lembra os inimigos que incendiaram o seu vilarejo. Ela prefere então voltar precipitadamente para casa, escondendo sua cabeça, cruzando a avenida sem nem esperar pelo sinal verde. Para ela, o passado é um passado mutilado que inunda sua psique. Seria isso um sintoma? ou um reflexo de sobrevivência?, indaga o autor. Com as feridas ainda abertas, os sobreviventes permanecem presos ao passado.

Métraux (2011) chama atenção para o fato de que, para o sujeito traumatizado, há um abandono do calendário – o ontem e o hoje –, e, o tempo todo, persiste uma desconfiança de que a “realidade” irá mudar bruscamente. Para escapar a essa mudança, evocam-se destroços de desastres anteriores. Por terem o espectro da morte roçado em seus corpos, os sobreviventes passam a dedicar todas as suas forças à sobrevivência imediata. “Perseguem o fantasma do diabo: a barraca cinza-esverdeada de um militar ou a camisa vermelha do abusador” (MÉTRAUX, 2011, p. 48). Buscam os incidentes do presente, de modo que fazem soar o alarme à menor semelhança, tentando, inclusive, ler no ar sinais premonitórios. Quando se pensa na ditadura militar, sinais como o calor que está fazendo durante uma tarde qualquer podem remeter àquela mancha na história do país: “estou com medo, pois está tão quente como no dia em que o golpe aconteceu”. Esse estado máximo de alerta, diz Métraux (2011), também é interpretado como um dos sintomas, chamado de *hipervigilância*.

Existiriam, então, sensações primárias, originárias, incompatíveis a qualquer vivência anterior, que serviriam para medir quantidade e qualidade das sensações posteriores – frio calor, seco, etc. – dando sinal para que outras surjam. Daí, deduz o autor, por falta de um padrão preexistente, a situação traumática jamais adquirirá o status de verdadeira percepção, de modo que “toda experiência traumática [representará] uma nova sensação primária, com base na qual será avaliada a sensação futura” (p. 49). No entanto, como há uma enxurrada de intuições sobre o indivíduo, a tendência é transformá-lo em um “simples indicador luminoso, [no qual] o código se resume a um simples Sim/Não, aceso/apagado, SOS/No problem, indicador da presença ou não de perigos iminentes. Qualidade e quantidade colapsam” (p. 49).

Quando se pensa na produção de Caio F. acerca da ditadura – incluindo-se, aí, contos, cartas¹⁴⁸, depoimentos e entrevistas –, percebe-se que o autor por vezes também se prende a temáticas¹⁴⁹ que lhe foram muito caras. Em quase todas as obras, dialoga com as catástrofes que também formaram a sua intelectualidade, um trauma de geração, o qual percorre seus livros e vem escrito, muitas vezes, nas sutilezas e insinuações dos personagens, como, por exemplo, no conto analisado. Os indivíduos a quem o narrador solicita informações estão claramente incomodados com a situação, de modo que nada é revelado a ele. A monstruosidade que paira sobre o espaço urbano precisa ser construída, partindo do que ele observa em relação à realidade. Na narrativa, os descontentes são despertados a partir do momento em que um primeiro feixe de luz paira sobre si em uma noite qualquer, quando saem de um suposto “esconderijo”, do qual observam “a teatral” cena, sempre a mesma, dos carros recolhendo indivíduos:

Deixei de sentir medo e saí do meu esconderijo. No mesmo instante, o farol-mestre analisou meu corpo. Eu vestia roupas comuns, calça e camisa escuras, não brancas. Percebendo isso, o farol imediatamente se voltou para o outro lado. Lentamente, abandonei a esquina. Um ar gelado bateu no meu rosto. Dei alguns passos tontos, olhei para cima e vi o edifício de vidro estendido em direção ao céu. À minha frente, desdobrava-se a rua que a pouco eu julgara deserta. Não entendia bem por quê, mas tive certeza de que tinha-me tornado, também, um descontente. (ABREU, 2014a, p. 160)

Quando o personagem se descobre um descontente, lhe são desnudados também os fatores que levam as máquinas a estarem ali recolhendo pessoas. Nesse sentido, a narrativa é também reveladora de uma série de acontecimentos que ocorrem no Brasil, no momento de sua escrita: as arbitrariedades e crimes cometidos pelo Estado ou sancionados por ele; o medo e os traumas decorrentes de um ambiente que não só inviabilizava o diálogo, mas que também forçava o seu silenciamento; e as derrotas oriundas de um regime de exceção que se perpetrou por mais de duas décadas; o regime de violência e apagamento dos opositores, através do cerceamento das liberdades individuais e coletivas, que se iniciava com a

¹⁴⁸ Em carta a Magliani, de janeiro de 1990, Caio expõe sua insatisfação com o Governo Collor que iria iniciar naquele ano, indicando uma possível relação de sucessão, como já havia vivenciado durante os anos de chumbo – saiu o presidente (renúncia) entram os militares –, ao que chama de um ciclo: “Apesar de Fernando Collor e sua Barbie inflável, havemos de vencer. Na pior das hipóteses são apenas cinco anos. Na pior? Bem, sempre acho que ele vai acabar dando uma de Jânio, e lá vêm os militares com todas aquelas botas, espadas e tudo. Pois não é assim que são os chamados “ciclos históricos”? Deus nos livre e guarde” (ABREU, 2002a, p. 173).

¹⁴⁹ Em entrevista a Jotabê Medeiros, para o *Caderno ZH*, de agosto de 1988, sobre o livro *Dragões não conhecem o paraíso*, Caio F. diz: “Sou muito obcecado. Me envolvi muito com esse livro, foi um período de muita tensão, fumava demais. Escrever é uma coisa que pode fazer muito mal [...]. É uma dor gostosa, você ter conseguido dar forma a um monte de fantasmas. Até dor física fica mais suportável. (Entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47214).

ameaça, partia para a tortura e, por fim, conduzia à morte, fazendo muitas vezes de desaparecer os corpos violentados. É parte dessa política que se pode ver presente e institucionalizada no conto.

Na noite posterior àquela em que se deixou examinar pela máquina, o personagem que se tornara um descontente decide vestir-se como tal e esperá-la: “Na noite seguinte, vesti-me de branco como eles e parei na mesma esquina da rua X. À mesma hora tornei a ver a luminosidade crescendo aos poucos até expandir-se por toda a rua. Saí de meu lugar escondido e parei sob o poste” (p. 160). Percebe-se que a metodologia¹⁵⁰ do uso da máquina recolhadora é sempre a mesma. Inicia-se com um fecho de luz, que é projetado nos cantos escuros das ruas da cidade, com o objetivo a revelar aqueles que estão embrenhados em possíveis esconderijos e vielas para, então, quando identificados pelas cores dos descontentes, capturá-los com o uso de uma espécie de vento, que os suga para dentro de um compartimento escuro:

Como na noite anterior, um fecho de luz nasceu do carro recolhedor projetando-se sobre mim. Investigou-me devagar, enquanto eu apertava os olhos, ofuscado pelo brilho. Pouco depois, vi as comportas abrirem-se: o mesmo vento de ontem envolveu aos poucos meu corpo. Senti-me flutuando no ar, gritei, mas nenhum som saiu de minha boca. Tentei segurar-me no poste, mas o vento cada vez mais forte me obrigou a abrir os dedos e, cada vez mais, a flutuar. Então penetrei pela comporta aberta. Quando meu corpo transpôs as aberturas de metal, houve ainda algum tempo em que flutuei no escuro, sugado pelo vento que diminuía lentamente. (p. 160)

Desde o momento em que são encontrados, analisados e sugados para dentro da máquina, os “descontentes” estão condenados ao silêncio diante de uma “realidade” em que a linguagem não é mais possível: “Tentei falar, perguntar quem era, para onde estavam nos levando – mas, embora abrisse a boca e sentisse a garganta vibrando para dar passagem à voz, nenhum som se ouviu” (p. 161). Nesse sentido, pode-se pensar o silenciamento como uma forma de tortura, a fim de cercear o direito ao acesso à informação e à defesa, direitos quase sempre inalcançáveis em um Estado ditatorial. Kehl (2010) aponta que “um corpo torturado é um corpo roubado ao seu próprio controle”. Dissociado do próprio indivíduo, é transformado em objeto nas mãos do outro – seja o Estado ou um criminoso comum. Para a autora, durante a tortura, “o corpo fica tão assujeitado ao gozo do outro que é como se a ‘alma’ – isso que, no corpo, pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela vida das

¹⁵⁰ No Brasil, as práticas de “captura”, condução e transporte de pessoas detidas ou presas pelo Estado em compartimento destinado à carga (porta-malas), durante a ditadura e ainda hoje, sempre foram desrespeitosas em relação aos direitos e à dignidade da pessoa humana.

representações – ficasse à deriva” (KEHL, 2010, p. 128). Nesses momentos, o sujeito *deixa de ser dono de sua própria voz*, uma vez que dele o torturador pode silenciar, ou até mesmo arrancar a palavra que quer ouvir, não a que o outro lhe tem a dizer.

Em nome de uma suposta segurança, as máquinas recolhedoras assumem seu papel colocando-se como um instrumento de exceção criado pelas forças do Estado, que visa a intimidar e a eliminar aqueles contrários à “legalidade das normas”. Importante destacar que, durante o período ditatorial no Brasil, o AI-5, ferramenta intimidatória que se alimentava do medo dos opositores para colocar em prática as suas deliberadas e antidemocráticas normas e condutas, foi um dos instrumentos de exceção criado pelas Forças Armadas. O AI-5 foi pintado sobre um verniz de legalidade, através de adaptações, conferência e chancela dos próprios militares, que desempenharam com muita eficiência o enquadramento de suas condutas num arcabouço jurídico capazes de impor “graves limites à autonomia dos demais poderes da União, punir dissidentes, desmobilizar a sociedade de limitar qualquer forma de participação política” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 456). Na narrativa, abarrotados dentro de um espaço minúsculo, os indivíduos capturados vão se amontoando à medida que a máquina recolhedora avança noite adentro: “meus pés tocaram alguma coisa macia, que mais tarde percebi ser outro corpo. Acomodei-me ao lado dele, toquei com os dedos, de leve. Era uma jovem, creio, a julgar pelos cabelos compridos” (ABREU, 2014a, p. 161) e “Abracei-a, então e permanecemos juntos até que as comportas tornaram a se abrir e novos corpos caíram sobre nós. Eram muitos. Várias vezes o carro recolhedor parou e cada vez novos e novos corpos entravam. Já não conseguíamos mais nos movimentar” (p. 161). O expurgo dos corpos capturados pela máquina se dá em um lugar incógnito e, enquanto aguardam a abertura das comportas na escuridão do seu interior metálico, silenciados e amedrontados, tentam despedir-se dos companheiros ainda desconhecidos, que padecem do mesmo fim: “Agora o carro para. Minhas unhas raspam o metal do fundo. Dentro do silêncio, um silêncio maior se faz. Alguém passa a mão no meu rosto, como se quisesse despedir-se. As comportas se abrem dando passagem a uma luz acinzentada” (p. 161).

Quando a luz adentra no compartimento, ao mesmo tempo em que revela a “fragilidade” dos descontentes, expressa o seu desejo pela mudança, que não foi possível através da “luta”: “Vejo os rostos pálidos dos meus companheiros. Parecem crianças. Não: parecem seres de outro mundo, um mundo futuro. Ou um mundo que não foi possível. Eles temem. Eu também” (p. 161). Importante destacar que, assim como ocorreu durante a

ditadura, ao contrário do que se construía na memória social, foram os militares que se fortaleceram, utilizando como justificativa para o recrudescimento da repressão a luta armada com uma dimensão de força infinitamente maior do que realmente havia. Quando se pensa, no conto, acerca da real ameaça dos descontentes em relação às máquinas que os “devoram” todas as noites, é possível perceber essa dimensão antagônica de forças, na qual, de um lado, o corpo e a mente daqueles vestidos de branco representariam os ideais de mudança, enquanto do outro, a máquina e a violência, representariam a manutenção de um poder irrestrito, que não permite ser questionado. Assim, a legião de pessoas recolhidas – os considerados subversivos diante do aparelho repressivo – tem um respaldo na lei que permite eliminá-la e, também, todo e qualquer vestígio de sua ação. Nesse sentido, é possível estabelecer uma relação à análise que Schwarcz e Starling (2015) fazem do período ditatorial quanto à questão das leis criadas para permitir todo tipo de arbitrariedade. Segundo as autoras, a ditadura militar violou a sua própria legalidade de exceção, fazendo uso de um sistema de repressão sem limites judiciais que ocorreram em pelo menos três circunstâncias:

A primeira, a partir de 1969, nos casos de *desaparecimentos forçados* praticados, na maior parte das vezes, para encobrir homicídios de prisioneiros ou provocar incerteza na oposição sobre o destino do desaparecido. A segunda, iniciada em 1970, na instalação de centros clandestinos que serviram para executar os procedimentos de *desaparecimento de corpos de opositores* mortos sob a guarda do Estado, como retirada de digitais e de arcadas dentárias, esquartejamento e queima de corpos em fogueiras de pneus. A terceira, desde 1964, no uso sistemático da tortura como técnica de interrogatório. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 460)

O poço – menção ao título do conto – torna-se então destino e “produção do desaparecido”. Operado como tática para fazer sumir os rastros dos “subversivos”, utiliza-se de um sistema de estratégias que permitem não só a morte, mas também o sumiço e o embaralhamento de qualquer registro que permita recuperar aqueles que ali forem lançados – a queda, as lanças e as serpentes:

Abaixo de nós vejo o poço cheio de lanças pontiagudas onde se entrelaçam serpentes. Do poço até as comportas, uma rampa inclinada. Um vento começa a sugar-nos para o poço. Tento segurar-me no chão do carro, minhas unhas se entrelaçam contra a aspereza do metal, meus dedos ensanguentados, meu corpo exausto. Outras carnes roçam a minha, bocas, seios, braços, olhos. Guardo nos dedos um punhado de cabelos que não são meus. Não resisto mais. Ao passar, alguém se agarra em mim, carregando-me junto. Vamos abraçados, nossas costas roçando doloridamente pela superfície escorregadia da rampa. Por cima de nós um

céu cinzento. Lá embaixo, as cobras e as lanças. Venenosas, agudas. (ABREU, 2014a, p. 162)

Nesse sentido, apesar da tentativa de resgatar, a partir das memórias, uma escuta para evitar a aniquilação pelo esquecimento, a experiência do narrador, que tentara resolver o mistério que pairava sobre os carros recolhedores, tornando-se um descontente, termina em ruína. Kehl (2010) diz que, no Brasil, aqueles que foram vitimados pelos abusos da ditadura militar e sobreviveram nunca se recusaram a elaborar de forma pública seus traumas. Vítimas ou não da prática da tortura, esses sobreviventes não deixaram de elaborar suas experiências, derrotas e sofrimentos: “Não deixaram de simbolizar, na medida do possível, o trauma provocado pelo encontro com a atroz crueldade de que um homem é capaz quando a própria força governante (no caso também fora da lei) o autoriza a isso” (KEHL, 2010, p. 127). Quando se olha para o personagem da narrativa, percebe-se que a condição a que o narrador é submetido não permite que a denúncia da violência seja vocalizada, uma vez que seu destino é o silenciamento através da morte: “Abraço com força o meu camarada e fecho os olhos como se gritasse. Como se pudesse gritar” (ABREU, 2014a, p. 162). Contudo, a partir das memórias, mecanismo utilizado pelo narrador para coadunar forças em oposição ao discurso oficial conhecido à época, o narrador é capaz de lançar luz e continuar impulsionando a luta daqueles que morreram e desapareceram defendendo ideais de liberdade contra o autoritarismo. Nesse sentido, a escrita de “O poço” funciona também como parte de um testemunho sombrio do período ditatorial, uma ética da memória frente ao real, um imperativo de justiça que carrega consigo vozes que foram silenciadas e que precisam e devem ser passadas a outras gerações.

4.4. [Aspectos do trauma: anos 1980 e o que restou da ditadura em uma análise dos contos “Os sobreviventes” e “Luz e sombra”]

O Brasil do início dos anos 1980 passava por um processo de transição. Depois de quase 21 anos sobre a sombra de uma ditadura nefasta que ameaçou, torturou, matou e exilou inúmeros brasileiros contrários à ideologia de Estado imposta à época, transformava-se novamente em um espaço democrático. No meio dessa transformação estavam dois movimentos antagônicos. De um lado, havia a força dos movimentos populares, sobre a qual a democracia era sinônimo de conquista de direitos e oportunizava a participação popular nas decisões sobre o futuro; do outro, havia a dos militares, que “aceitava” as mudanças na configuração política, mas exigia a manutenção da ordem vigente e impedia a

democratização das decisões em relação ao futuro da nação. Queria-se a continuação de uma política de abertura controlada que, entre outros recuos, havia extinguido o AI-5 e revisado a lei de Segurança Nacional, permitindo o retorno de exilados políticos banidos do país. Havia, porém, um desgaste junto à população, motivado pelo agravo da explosão inflacionária que, em 1983, um ano após a publicação de *Morangos mofados*, era de 211%, e pelo arrocho salarial, dando vantagem à oposição, que contava, cada vez mais com apoio da população. O país padecia em uma situação econômica extremamente delicada¹⁵¹. A política adotada pelos militares produzira, ano a ano, desde o golpe, um alto endividamento externo, responsável por fragilizar as bases da economia nacional. O resultado, essa hiperinflação, difícil de ser contornada, principalmente por aqueles assalariados, ou cujos rendimentos sofriam reajustes com atraso, aumentava ainda mais as desigualdades.

Essas mudanças impactaram de forma significativa a vida de Caio Fernando Abreu. Em carta escrita a Charles Kiefer, de maio de 1983, sem emprego, o autor revela as dificuldades econômicas enfrentadas: “Não sei até quando será possível segurar a barra econômica daqui. Estou desempregadíssimo com uma grana pra segurar uns três meses, só. Depois não sei” (ABREU, 2002a, p. 53). Entre 1983 e 1984, o autor escreveria outras cartas, mencionando os problemas financeiros que enfrentava, que, para além da (1) falta de uma ocupação estável, eram também ocasionados pela (2) péssima remuneração: “Grana para sobreviver, no máximo, mais dois meses (já renunciei a táxis e coisas assim), depois – isola –, pânico geral. Arrumei uns trabalhos na *IstoÉ*, mas insuficientes”¹⁵² (ABREU, 2016, p. 120), e pela (3) situação econômica do país: “Andei com problemas graves de grana [...]. A crise finalmente chegou, e é bem nítida. As pessoas em volta, os amigos, todos na mesma situação. Num país doente como o nosso, de que forma preservar um mínimo de saúde”¹⁵³ (ABREU, 2002a, p. 92). Isso tudo, apesar de Caio F., em 1983, ainda sentir o reflexo do mais recente sucesso de venda e crítica, a publicação, pela Brasiliense¹⁵⁴, de

¹⁵¹ Conforme Ometto *et al.* (1995), a origem da crise dos anos 1980, está manifestada nas políticas que foram adotadas na década anterior, durante o auge do período ditatorial, tais como “a manutenção do crescimento econômico após o primeiro choque do petróleo, e [...] a busca do salto definitivo no aprofundamento do processo de substituição de importações, [levando] o Estado brasileiro a assumir um padrão de financiamento baseado no crescente endividamento externo” (OMETTO, 1995, p. 404). O resultado iria se traduzir no desajuste interno da economia, na alta inflação e, conseqüentemente, na perda do poder de compra do cidadão.

¹⁵² Carta à Hilda Hilst, de junho de 1983.

¹⁵³ Carta a Luciano Alabarse, de agosto de 1984.

¹⁵⁴ Em artigo intitulado *Caio Fernando Abreu e a Brasiliense: relação autor-editora durante o período pós-ditatorial* (MASSOTTI, 2021), observou-se como o autor tratou, comercialmente com a editora Brasiliense, seus projetos pessoais. A publicação de *Morangos* havia ficado quase um ano em negociação com a Editora Nova Fronteira, quando Caio foi convidado pelo editor da Brasiliense, em 1982, para a publicação do seu novo livro, assumindo para isso, a edição do periódico *Leia livros*, que ao lado de selos como “Tudo é história”, “Cantadas literárias”, “Circo de letras” e “Encanto radical”, tinham o propósito de apresentar desde

Morangos mofados. O livro, dividido em três partes¹⁵⁵, apresenta a vida sobre perspectivas diversas: (1) a ditadura militar – resquícios, (2) o trauma ocasionado por políticas extremamente repressivas, e (3) a possibilidade de compreensão e “rompimento” desse trauma, e (4) a esperança em um futuro que se apresentava em um horizonte democrático, respingado por sequelas do passado, cuja repressão ainda estava latente.

Em “Os sobreviventes¹⁵⁶”, conto presente na parte “O mofo”, dois sujeitos, um homem e uma mulher, discorrem sobre o passado – a juventude, as lutas, os sonhos – e a desilusão ocasionada pelo pessimismo consubstanciado durante um sistema repressor que inviabilizava aos indivíduos a possibilidade de pleitear perspectivas de mudanças sociais, econômicas¹⁵⁷ ou culturais. Essa não possibilidade altera o rumo na visão de mundo dos personagens, ao ponto de um deles negar seus próprios ideais, em consonância com a falsa impressão de ter aparentemente ideal algum: “ah, não me venha com essas histórias de atraçamos-todos-os-nossos-ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu queria era salvar a minha [...] só queria ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz” (ABREU, 2015b, p. 32). Em outras palavras, entre o desejo de um deles está o de, melancolicamente, não ter prospectado mudanças na perspectiva de vida, de poder ter estado alheio à situação do país, alienado dos problemas, conformado na futilidade de uma felicidade ilusória. Braunstein (2006) aponta para o sujeito que passa por eventos traumáticos e não pode renunciar a sua nova identidade. Eventos históricos e coletivos que são inscritos na memória coletiva, mas que obscurecem e jogam no anonimato essas vítimas, uma vez que o seu encontro com o “real” – a intervenção astuciosa da crueldade do outro – “não possui” ou não é historiografada. Conforme o autor, Auschwitz, por exemplo,

grandes, a novos escritores, biografias de personalidades e autores da contracultura. Com sucesso, a editora queria do autor outra obra nos moldes de *Morangos*, mas entre os planos de Caio, estava o de colocar em prática o projeto finalizado de *Triângulo das águas*, uma proposta completamente diferente, o que o fez largar o emprego na editora.

¹⁵⁵ *Morangos mofados* é dividido em três partes: “O mofo”, “Os morangos” e “Morangos mofados”.

¹⁵⁶ Em seu artigo *História, trauma e testemunho no conto “os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu*, Magri (2010) investiga, a partir de estudos sobre o trauma, experiências políticas e culturais das décadas de 1960 a 1980 no Brasil, destacando a perda dos ideais nos personagens do conto, que, ao revisitarem histórias pessoais – do período ditatorial –, revelam feridas coletivas; Porto (2005), em seu trabalho de conclusão de mestrado, intitulado *Morangos mofados de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*, aponta que o conto “Os sobreviventes” apresenta vozes que foram sufocadas pelo aparato opressor do sistema governamental da época, resultando em uma visão pessimista sobre as relações sociais e humanas. A tese amplia a visão destes dois trabalhos, explorando, principalmente, a questão social-econômica do país durante a década e a sua relação com o trauma resultante da experiência durante o período ditatorial.

¹⁵⁷ Importante destacar que, conforme Swarcz e Starling (2015), durante a ditadura militar, houve um surto de crescimento que, no seu apogeu, superou qualquer período anterior, o que foi chamado pelo governo como “milagre econômico”. Contudo, esse período de crescimento na economia “se fez acompanhar de um processo acentuado de concentração de renda, resultado de uma política salarial restritiva, em que os ganhos de produtividade não eram repassados para os trabalhadores” (SCWARCZ; STARLING, 2015, p. 453).

é o paradigma do nome do inferno, modo de nomear o encontro traumático e inconcebível com o gozo do outro. “Alguém planejou o campo, a bomba, o impacto dos aviões, contra os aranha-céus, a cena da sedução infantil, a cena originária, a operação castradora” (BRAUNSTEIN, 2006, p.3-4). O mesmo pode-se dizer em relação à ditadura militar. Alguém planejou a tortura, a morte, deixando na mente dos sujeitos que experienciaram tais atrocidades questionamentos como, “por que, por que a mim, por que era eu que tinha que estar nesse momento, nesse lugar?” (p. 4).

Há um descompasso entre a idealização do propósito, pelo qual a bandeira pela luta, que o personagem defende, “foi hasteada”: “Mas tentamos tudo, eu digo, ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo” (p. 30), e a sua não concretização: “Realmente tentamos, mas foi uma bosta” (p. 30) e “eles não me permitiram ser a coisa boa que eu era” (p. 35). Assim, se torna perceptível no discurso dos personagens a melancolia que, “ancorada na atmosfera do tempo” (LIMA, 2017), se articula como trauma que, conforme Ginzburg (2012), se dá por “um tempo não superado, [no qual] a voz da enunciação se revolve em um presente esfacelado pelo peso de um passado que não pode ser inteiramente compreendido ou assimilado” (GINZBURG, 2012, p. 182). Ademais, este presente evidencia, no cotidiano, resquícios daquele momento histórico, seja na economia: “ao fim de mais **outra semana de batalhas inúteis**, fantasias escapistas, mau orgasmos e **crediários atrasados**” (ABREU, 2015b, p. 30, grifos meus), ou no discurso moralista suportado pelo pensamento conservador e que, busca excluir certos segmentos da sociedade por considerá-los uma ameaça ao modelo heteronormativo, por exemplo: “não tenho nada **contra lésbicas**, não tenho nada **contra decadentes em geral**, não tenho nada contra qualquer coisa que soe a: uma tentativa” (p. 31, grifos meus). Esse discurso disseminado pelo Estado e chancelado pelos meios de comunicação normaliza práticas e atitudes excludentes àqueles que não se aferem à normalidade pré-estabelecida. Assim, inconscientemente, tomam corpo no imaginário popular, de modo que nem mesmo o personagem do conto, leitor e estudioso de teorias progressistas: “Marx, depois Marcuse [...] bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul” (p. 32), consegue se desvencilhar. Esse discurso irá se intensificar, durante a década de 1980, ao associar grupos em vulnerabilidade como os LGBTQIAPN+, à Aids.

Outro aspecto a ser considerado, é a qualidade dos contos de Caio, que subverte a lógica tradicional da narrativa, uma vez que combina recursos tradicionais a experiências de caráter único, concentrando a escrita, por exemplo, sobre a consciência dos personagens. Ao iniciarem o diálogo, em “Os sobreviventes”, os indivíduos refletem sobre uma série de

acontecimentos passados, e por vezes abandonam a ação presente. O foco narrativo se dá nestas reflexões e ponderações dos personagens: “éramos diferentes, éramos melhores, éramos superiores, éramos escolhidos, éramos vagamente sagrados” (ABREU, 2015b, p. 30). Além disso, apesar de haver uma dissonância de vozes, que se confundem entre os sujeitos falantes no momento do relato, o uso dessa estratégia serve ao aproximar o leitor ao máximo da realidade apropriada no texto. Quando intercala pronomes de primeira, segunda e terceira pessoa, o narrador convoca o sujeito-leitor a ocupar seu “espaço de protagonismo” na narrativa: “Sri Lanka, quem sabe? **ela** me pergunta [...] Uma certa saudade, e **você** em Sri Lanka [...] como *ele* era bonzinho e **nós** não lhe demos a dose suficiente de atenção [...] Quanto a **mim**, a voz tão rouca, fico por aqui mesmo” (p. 29, grifos meus). Nesse sentido, ao aproximar leitor a este evento histórico, o faz por entender que ele é parte, também – no momento de sua publicação – desse espaço de sobrevivência que se constrói em um contexto que, apesar de ser pós-ditatorial, ainda não se furta por ser uma democracia plena. Por isso, a narrativa se torna fundamental ao lançar luz a discursos e a vivências excluídas das práticas falantes e, conseqüentemente, de uma memória que se quer superada, resgatando a história dos vencidos no presente. Kehl (2010) aponta que, nesse “universo paralelo” das vivências não compartilhadas pela coletividade,

vivem também, pelo menos parcialmente, os que tiveram seus corpos torturados nos subterrâneos da ordem simbólica ou sofreram a perda de amigos e parentes desaparecidos, vítimas de assassinatos nunca reconhecidos como tais por agentes de regimes autoritários. No Brasil, **os opositores do regime militar** que sobreviveram a tortura, embora circulem normalmente entre nós, **vivem em um universo a parte não apenas em função da radicalidade da dor e da despersonalização que experimentaram, mas também porque as práticas infames dos torturadores nunca foram reconhecidas e reparadas publicamente.** A sensação de irrealidade que acomete aqueles que passaram por formas extremas de sofrimento [...] fica então como que confirmada pela indiferença dos que se recusam a testemunhar o trauma (KEHL, 2010, p. 126, grifos meus)

Os militares, ao saírem intocados do governo durante a transição para o regime democrático, apesar de exercerem atos desumanos e de extrema violência, a mantêm como um símbolo vivo na vida das vítimas, como um gosto de fracasso, apesar dos movimentos pelas liberdades democráticas, que juntamente com a pressão popular, ao final, se fazerem vitoriosos. Ou seja, não há como propôr justiça aos indivíduos que vivenciaram um passado autoritário, que lhes demoveu sonhos e liberdade, através de meros acordos políticos, sem que haja punição dos responsáveis. A impunidade causa um “corte profundo” nas vítimas, tornando-as desesperançosas, como ocorre em: “perdi minha alegria, anoiteci, roubaram

minha esperança, enquanto você, solidário & positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo, reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária e bababá bababá” (ABREU, 2015b, p. 33).

O início dos anos 1980, apesar de mostrar decadência e certo antagonismo em relação à década passada, ainda fazia pesar sobre si, como um corpo que se arrasta em uma espécie de “entulho autoritário”, o resquício de uma violência histórica que muito pouco se mobilizava em extirpar. A transição para o governo democrático em quase nada levava em conta os corpos violentados ou desaparecidos – muitos deles responsáveis por levantes contra o autoritarismo –, ou os traumas resultantes e, em muitos casos irreparáveis que, como feridas abertas, tornavam-se impossíveis de serem suturadas. Não havia um movimento por parte das instituições públicas, no sentido de propor atos de reparação e justiça. A transição possuía um caráter conciliador, que ao mesmo tempo em que anistiava os políticos exilados, permitindo o seu retorno ao país, também eximia os torturadores e participantes do governo golpista dando-lhes uma espécie de “perdão” pelos seus atos. Isso, somado à perda dos ideais, pelos quais os personagens do conto lutaram, resulta num sentimento melancólico e de angústia que pesa sobre o corpo: “ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, a velha *angst*, saco, mas ando, ando, mais de duas décadas de convívio cotidiano, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso” (ABREU, 2015b, p. 31).

Assim, transparece no personagem o conformismo, que se traduz na passividade em relação as suas atitudes e na neutralização do discurso que antes, desperto para a luta, agora, apático, é esvaziado do seu sentido primeiro: “não vou tomar nenhuma medida drástica, a não ser continuar, tem coisa mais autodestrutiva do que insistir sem fé nenhuma?” (p. 34). O trauma deixa vestígios no inconsciente do personagem, que precisa aprender a conviver com seu resíduo. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que, ao personagem, inviabiliza-se negar o passado, diante do contexto social, projeta para o seu futuro um horizonte de incertezas, “não estou louca nem bêbada, estou é lucida pra caralho e sei claramente que não tenho nenhuma saída” (p. 34). No entanto, é imperativo ao personagem que se faça um esforço para contar a própria história, no sentido de resgatar princípios que ruíram para que dessa forma o sofrimento seja amenizado, e o trauma possa ser representado no campo simbólico,

te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, com aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer

maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca este gosto podre do fracasso. (p. 36)

Percebe-se a presença de uma dualidade no discurso do personagem. A “liberdade”, conquistada através de um período que se inicia democrático, não apaga as marcas produzidas pelos anos de reclusão e negação dos ideais. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que aponta para um futuro que se mostra incerto, há também, no personagem, uma tentativa de resgate, através da fé, de um recomeço que minore o gosto do fracasso.

Essa dualidade também está presente no conto “Luz e sombra”. Nele, o personagem, preso em uma sala acarpetada em um andar elevado de um prédio, no meio da cidade, observa através dos vidros sujos de uma janela, que não pode ser aberta, os intermináveis telhados de zinco do prédio vizinho, “não me pergunte como nem por quê, mas a janela não dá para uma rua, como a maioria das janelas costuma dar. A janela dá para aqueles intermináveis telhados de zinco” (ABREU, 2015b, p. 93). Enquanto observa, o personagem reflete e procura dar sentido àquela situação, “Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois? (p. 91); uma tentativa de organizar, de forma lógica, os fatos, indagando-se sobre o próprio futuro que, neste caso, representa uma possibilidade de conforto diante da situação em que se encontra: “O que virá depois? – pergunto então para a tarde suja atrás dos vidros, e me sinto reconfortado como se houvesse qualquer coisa feito um futuro à minha espera” (p. 91).

Assim como no conto anterior, a narrativa inicia com um questionamento, tencionado o leitor a esperar por uma resposta que não se revela no texto. Não há uma indicação clara quanto ao porquê de o personagem estar “aprisionado” naquela sala, onde, através de uma fresta, todas as manhãs, lhe são entregues pão, água e cigarro. Esse fato dificulta o reconhecimento de si no plano concreto dos eventos de que faz parte. Ao personagem o sentido só se dará se for capaz de organizar os eventos no tempo: “Penso que se conseguir dar algum tipo de ordem nisto que vou dizendo haverá em consequência também algum tipo de sentido” (p. 91). Seligmann-Silva (2008) fala sobre a necessidade de narrar o trauma, como um sentido “primário do desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Nesse sentido, contar o evento traumático funciona como elemento pujante na reconstrução de um indivíduo que era, e devido ao evento deixou de ser, mas precisa continuar, recomeçar sua vida que foi interrompida, no momento do evento que desencadeou feridas profundas na sua vida. Contudo, à medida que avança na descrição, percebe-se a sua incapacidade de narrar,

Não, você não me entende. Sei que não me entende porque eu não estou conseguindo ser suficientemente claro, e por não ser claro, além de você não me entender, não conseguirei dar ordem a nada disso. Portanto não haverá sentido, portanto não haverá depois. Antes que me faça entender, se é que conseguirei, queria pelo menos que você compreendesse antes de qualquer palavra, apague tudo, faz de conta que começamos agora, neste segundo e nesta próxima frase que direi. Assim: é um terrível esforço para mim. (ABREU, 2015b, p. 92)

Na vivência traumática, muitas vezes inominável, o personagem busca alternativas para compor a narrativa, mesmo que isso demande um esforço sobre-humano, diante de algo terrível e que deixou profundas marcas na sua história. Vieira (2011) descreve o trauma como o desdobramento de um sofrimento que não pode ser mensurado nem mesmo por aquele que o viveu, gerando uma desorganização psíquica, que impede ou viola a sua capacidade de enfrentamento e domínio, prático e simbólico, de sua experiência dolorosa. Nesse sentido, para a autora, produz-se “um certo “apagamento” da dinâmica mental que permitiria a elaboração “cicatrizante”, por assim dizer, reduzindo então o poder de ordenar, estabelecer ligações, suportar afetos e representar o acontecido, seja pela memória ou expressão” (VIEIRA, 2011, p. 153). No conto, nem mesmo a tentativa de interessar-se por outros elementos que compõem a cena fazem o personagem distanciar-se da vivência traumática: “tentei me interessar pelas marcas do zinco, seus pequenos sulcos [...] mas os telhados são intermináveis, você sabe. Não, você não sabe, você não sabe como tentei me interessar pelo desinteressantíssimo” (ABREU, 2015b, p. 93).

Aliás, é a composição da cena atrás e à frente do personagem, parado, observando a janela, que desperta sensações que o conduzem ao trauma. Dentro da sala, no chão e de costas para o personagem, está um tapete verde-musgo, que o enoja, fazendo-o vomitar: “a sala é muito pequena, não há nada nela a não ser um tapete verde-musgo, que me enoja até o vômito” (p. 92); à sua frente, funcionando como uma espécie de distração ao que se materializa no chão atrás de si, os telhados que se estendem até o horizonte também a fazem se lembrar do tapete que o enoja: “começou novamente aquela sensação de enjojo: os telhados estende-se até o horizonte, como um enorme tapete verde. Antes de vomitar olhando os telhados, felizmente vieram as pombas” (p. 93). Assim, o ambiente favorece a simbolização do evento traumático, e seu despertar vincula-se a um objeto presente na cena. Até mesmo quando diz que gosta de vomitar, o faz por considerá-lo uma forma de expressar aquilo que de outra maneira, através de palavras ou gestos, não consegue: “Gosto de vomitar, é um pouco como se conseguisse chorar” (p. 97). Além disso, a repetição de

acontecimentos, como se verá nas memórias ou visões do personagem, como em: “Em dias muito quentes costumo ter uma visão” (p. 94) e “Nas noites quentes desses dias quentes, costumo ter outra visão” (p. 95) se constitui em um elo entre os dois tempos, no qual o passado é associado ao presente de maneira contínua, evocando e ressignificando a cada evento.

Para retardar o inevitável desfecho – o nojo, o vomito –, o personagem se mantém estático à janela e utiliza-se de estratégias – entre elas, a de olhar sobre, além do objeto-trauma: “Para não vomitar, tento olhar para além dos telhados que se fundem ao infinito. Não vejo nada, só o cinza pesado do céu e a fuligem que se deposita aos poucos nas beiradas da janela” (p. 93). Estar na janela é também um risco para o personagem. O que, aparentemente, parece ser uma distração para o trauma, transforma-se de repente num desejo que se aproxima da finitude através da loucura ou da morte: “Se permanecer aqui, parado nesta janela, estou certo que acontecerá alguma coisa grave – e quando digo grave, quero dizer morte, loucura, que parecem leves ditas assim” (ABREU, 2015b, p. 92), e “Sim, tenho vontade de me jogar pela janela, mas nunca foi possível abri-la” (p. 97).

A fim de entender a ideia do trauma desencadeada, é preciso observar os relatos realizados pelo personagem, através de suas memórias – ou visões. Ambas dão nome ao título do conto, por estarem ligadas a períodos de tempo distintos, sendo uma durante o dia e outra à noite – luz e sombra¹⁵⁸. A primeira costuma se repetir em dias quentes. No resgate da memória diurna, o personagem se vê sentado num degrau de cimento próxima a uma porta velha, alta, marrom, com a pintura semidescascada. Há uma quase certeza de que do outro lado alguém lhe prepara um banho fresco ou um café morno. A rua, deserta, separa o personagem de um muro que está do outro lado. Nada acontece, nem mesmo o vento se manifesta e, mesmo assim, a solidão não é um sentimento presente, “não me sinto só aqui, neste degrau” (p. 95). Para além do muro, há um rio, que desperta no personagem o desejo de ir banhar-se, no entanto, o fato de estar descalça a faz não querer atravessar a rua de terra vermelha para isso. Na rua, há muitos cacos de vidro, que refletem o sol, fazendo doer os olhos. Nesta visão, a luz é intensa, fazendo com que haja necessidade de contrair as pálpebras. E embora não seja possível definir sua idade, a ausência de pelos nas pernas ainda nuas remete a um período anterior ao da adolescência: “não sei que idade tenho, mas

¹⁵⁸Agra (2008), em análise do conto, aponta para um discurso fragmentado do narrador, no qual emergem diferentes visões e sujeitos, que ora é luz, ora é sombra. Expressão que, segundo ela, é pertinente para explicar a ambiguidade que é o sujeito.

não devo ter chegado sequer à adolescência” (p. 94), no qual os elementos descritos são claros, calmos e não se traduzem em conflitos, e portanto, anterior ao evento traumático.

A segunda visão costuma ocorrer em noites quentes dos dias quentes, os quais se mencionaram acima. Nela, o personagem irá passar por um estado de transformação, à mudança progressiva do dia que sucede a noite, evoluindo no espaço da cena, sobre a qual adentrará trazendo outro campo de visão ao leitor. Se antes o espaço era externo, agora fica do outro lado da porta, dentro da casa. Um lugar, que imagina ser um quarto, cujo chão é frio e não há luz, exceto por um fino fio que entra pela persiana, formando contornos na parede, podendo ser teias de aranha ou mosquiteiros. Nesta visão, vozes vindas de fora, o fazem imaginar pessoas sentadas em frente à casa, e a sensação inicial é de bem-estar como na visão primeira. No entanto, repentinamente, algo desencadeia o caos na cena e morcegos invadem o quarto, roçando as asas no rosto do personagem, batendo-se contra as paredes e o teto, caindo, gritando, fazendo com ele também grite, sem se mover, de olhos fechados até tudo passar. Quando isso acontece, ele novamente se vê encolhido sobre o tapete verde, com o rosto colado na janela, olhando para os telhados intermináveis. Nota-se que a memória resgatada pela “visão” levanta a questão da determinação de um sintoma patológico (o vômito), partindo de um trauma, e que passa acometer alguém que não possuía tal sintoma antes do evento traumático. É sempre após a visão noturna, que o personagem se vê sobre o tapete, o que o impulsiona e liga à imagem do caos no quarto escuro e frio e, conseqüentemente, ao mal-estar: “Sem me mover, olhos fechados, grito, grito e grito até que tudo passe, e novamente me encontro encolhido sobre o tapete verde [...] o verde do tapete me invade os olhos e sempre vomito” (ABREU, 2015b, p. 96). Nota-se também que este é um movimento cíclico, no qual o trauma é revivido de forma aguda, através do que o personagem chama de memórias ou visões, experiências oníricas, que parecem se misturar à “realidade”,

O dia está muito quente. Quando a tarde avançar, sei que me encontrará sentado no degrau. E depois que o cinza estiver se transformado em rosa e em violeta e em azul profundo e por fim em negro, sei que estarei parado no centro daquele quarto, ouvindo os guinchos estridentes e o bater de asas dos morcegos. Gritarei então. Muito alto, com todas as minhas forças, durante muito tempo. Não sei se foi esta a ordem, se será assim o depois. Mas sei com certeza que nem você nem ninguém vai me ouvir. (p. 99)

Ao escrever sua “Revisão da teoria dos sonhos”, Freud (1990 [1933]) aponta para dois motivos pelos quais acredita ser necessário revê-la. Há, nesse sentido, modificações na

ideia de que os sonhos são sempre as realizações de desejos. Segundo o autor, “as pessoas que experimentaram um choque, um trauma psíquico grave – tal como acontecia, com tanta frequência durante a guerra [...] são regularmente reconduzidas, em seus sonhos à situação traumática” (FREUD, 1990 [1933], p. 20), de modo que não há, através do sonho, a realização do desejo. O sonho não mais preserva o sono e a angústia acaba despertando o indivíduo de seu processo de sonhar, como ocorre com o personagem, que após despertar do sonho – o qual chama de memórias –, se vê encolhido sobre o carpete verde, sentindo necessidade de vomitar. Para Freud (1990 [1933]), isso acontece por se tratar de uma neurose traumática, em que os sonhos regularmente “terminam gerando ansiedade” (p. 21), de modo que é falha a função exercida por ele – a realização do desejo.

A neurose traumática não se confunde com o trauma relacionado à experiência infantil de natureza sexual¹⁵⁹, mas com algo ruim que ocorreu e que incidiu de forma a desestruturar o psiquismo do indivíduo. Em “Luz e sombra” há um sujeito afetado pelo contexto social, político e econômico de uma década que recém iniciou e é assolada por um cotidiano de incertezas, um indivíduo sobrevivente da ditadura militar, que é mantido, preso, contra sua vontade em um espaço que desperta constantemente sua vulnerabilidade: “Não choro mais. Na verdade, nem sequer entendo por que digo **mais**, se não estou certo se alguma vez chorei. Acho que sim, um dia. Quando havia dor. Agora só resta uma coisa seca. Dentro, fora” (ABREU, 2015b, p. 97). Um sujeito, cujo trauma dos anos de chumbo se sobrepõe à sua própria constituição subjetiva. Resignificar o trauma seria então um modo de “esquecê-lo” e passar a viver depois dele. No conto, embora o personagem demonstre sua vontade para isso, é incapaz de fazê-lo: “Não sei o que gostaria que você me dissesse? Dorme, quem sabe, ou está tudo bem, ou mesmo, esquece, esquece. Não consigo.” (p. 97). Assim, resta muito pouco ao personagem. Há o desejo de sair daquele lugar, esquecer – mesmo consciente de sua incapacidade – em um o apelo feito ao interlocutor do texto: “Leva-me daqui, eu peço. E cruzo as mãos sobre o peito, como se sentisse frio ou afastasse os demônios” (p. 98), que se mistura ao pensamento suicida, compreendido como única possibilidade de resgate: “Apesar das minhas unhas crescidas, ainda não estão longas nem afiadas o suficiente para que possa cravá-las em minha própria garganta. Sim, devo ter lido isso em algum livro. Mesmo dito assim, talvez seja essa a única saída” (p. 97).

¹⁵⁹ O segundo motivo, pelo qual Freud (1990[1933]) decide rever sua teoria dos sonhos, diz respeito a manifestações do início da vida sexual infantil. Experiências sexuais da criança que se vinculam a vivências de ansiedade, proibição, desapontamento e punição. Pode-se entender sua reprimenda, mas não há como compreender de que modo têm acesso notadamente livre à vida onírica e de que modo oferecem um padrão para tantas fantasias oníricas.

Assim como em “Os sobreviventes” há uma dificuldade em traduzir de forma assimilável o teor das experiências pelas quais o personagem passou, ficando então, em evidência lembranças inenarráveis, zonas de sombra e silenciamentos, que pesam sobre si. Somado a isso, há o fato de que algumas questões não podiam ser pensadas com profundidade, à época, sendo cautelosamente examinadas e afastadas até que as condições políticas fossem favoráveis a isso. Conforme Sarlo, (2007), quando as ditaduras do sul da América Latina terminaram, “lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado” (SARLO, 2007, p. 44). No início dos anos 1980, mesmo com a mudança na perspectiva política, sem a devida condenação dos responsáveis pelo horror, e com o distanciamento dos acontecimentos – através da passagem do tempo, ou da fragmentação cada vez maior das memórias das vítimas no tempo – materializava-se de modo angustiante e doloroso cada uma das experiências das décadas passadas. Nesse sentido, no conto, a morte passa a ocupar um papel fundamental na organização simbólica do personagem que, não podendo narrar, esquecer, e nem mesmo considerar que seus algozes seriam julgados, é jogado num limbo de dor e indiferença.

A morte será colocada ainda mais em evidência, partindo de outro elemento que constituirá as narrativas de Caio, nos anos 1980. Além da transição para a democracia, a década teve um marco fundamental na Criação de uma Constituição Cidadã, a partir da qual o diálogo entre movimentos sociais e o governo seria intensificado. No mesmo ano da criação desta Constituinte, em 1988, Caio, escreve em *Dragões não conhecem o paraíso* o que viria a ser uma das primeiras referências literárias a abordar o tema da Aids, sua configuração simbólica como doença de “categoria maldita”, que estigmatizou sobretudo a população LGBTQIAPN+, e que passaria a fazer parte do seu cotidiano. O escritor, que perdeu muitos amigos para a doença, fará uso do seu contato com ela, primeiro no outro e depois em si, para incluí-la em suas narrativas. Para Sarlo (2007), narrar a experiência é algo que une ao corpo e à voz, uma presença real do sujeito na cena do passado. Segundo a autora, “não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum” (SARLO, 2007, p. 24). É esse aspecto que o próximo capítulo irá abordar: a relação do autor com a doença – Aids – e a solidão, a passagem do tempo – a inevitável chegada da velhice e o retorno à casa dos pais – e a reflexão sobre a própria finitude.

5. MORTE QUARTA: A SOLIDÃO E A ENTREGA

Eu gosto de olhar as pedras
que nunca saem dali.
Não desejam nem almejam
ser jamais o que não são.
O ser das pedras que vejo
é só ser, completamente.
Eu quero ser como as pedras
que nunca saem dali.
Mesmo que a pedra não voe,
quem saberá de seus sonhos?
Os sonhos não são desejos,
os sonhos sabem ser sonhos.
Eu quero ser como as pedras
e nunca sair daqui.
Sempre estar, completamente,
onde estiver o meu ser.

Poema *Stone Song*¹⁶⁰, escrito por Caio Fernando Abreu, em Porto Alegre, pouco antes de sua morte, em 1996.

Há um momento na vida em que a realidade sobre a finitude se estabelece. É então que o homem reflete e constrói um entendimento de si, distinguindo-se de outras criaturas. No entanto, embora sabedor de seu fim, o homem tem dificuldade de identificar-se como um futuro cadáver ou moribundo, deixando-se, muitas vezes, se enganar com a ilusão de uma imortalidade. Sendo a morte do outro, uma lembrança da própria morte, essa ilusão é constantemente rompida, abalando as fantasias defensivas que as pessoas constroem contra essa ideia de serem mortais. Se uma doença considerada terminal, ou com potenciais que possam levar ao óbito, for apresentada a um paciente, começa um período difícil para todos, inclusive aos que o rodeiam, podendo desencadear uma série de mecanismos e estágios que tendem a ir de uma depressão mórbida a – caso alguém lhe inculca um sentimento de esperança – uma experiência enriquecedora sobre a própria finitude.

Quando a Aids chegou ao Brasil, no início dos anos 1980, trouxe consigo uma série de questões que envolviam desde uma tentativa de ligá-la quase que exclusivamente à população homossexual, até a incorporação automática da morte como resultante da sua contaminação, de modo que, ao ser informado sobre o diagnóstico de soropositividade, o paciente passava a receber também um prazo de vida. Além disso, os contaminados precisavam aprender a conviver com o preconceito, o medo e o abandono. Embora não se possa afirmar que Caio F. foi precursor em uma escrita que apontasse a Aids como protagonista, o autor foi e continua sendo um grande impulsionador do debate sobre a

¹⁶⁰ O poema faz parte no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47478.

temática em sua literatura. Como um prenúncio de sua “própria ruína” – o autor iria ser contaminado pelo vírus, entre o final da década de 1980 e início da década de 1990 –, Caio F. traz para a cena reflexões sobre esses aspectos da doença. Julgados por discursos moralistas, colocavam-se os pacientes com Aids numa condição de culpados do próprio diagnóstico, figurando como seres promíscuos, o que os tornava marginalizados e excluídos da sociedade. Assim, o constrangimento, ao qual eram submetidos os pacientes de Aids no início da epidemia, incorria no adoecimento psíquico, resultando muitas vezes no abandono do tratamento e numa piora da qualidade de vida, o que conseqüentemente levava ao óbito.

Do diagnóstico à linha tênue que separa o paciente da morte, tudo muda: a rotina de trabalho – quando esta se mantém –, os relacionamentos, as demandas físicas, psicológicas, emocionais e espirituais. Antes mesmo do fim, muitas coisas começam a morrer na vida do moribundo: sonhos, planos, a morte se materializa de forma antecipatória e concreta. Além de ter que aprender a lidar com a dor de ter perdido a sua “imortalidade”, precisa aprender também a lidar com a complexidade de continuar vivo, preso a uma sentença definida e definitiva. Para além da destruição dos processos vitais, alguns questionamentos ficam: pode ser a morte algum tipo de aniquilação e seria possível morrer e continuar existindo? O estado que a morte coloca todos aqueles que algum dia irão partir é o da inexistência? Como enfrentar essa impossibilidade de formular hipóteses que simulem um lugar em que a sua ausência, pelo menos física, será permanente e infinita? Questões que, obviamente, não se propõem a ser respondidas.

Enquanto nos capítulos anteriores tentaram-se delinear os percursos realizados pelo autor na composição da sua escrita em torno da temática da perda, da morte e do luto – pautando-se, para isso, em questões acerca da transformação, amadurecimento e relação do sujeito em diferentes fases e contextos da vida de Caio F. e dos personagens criados para compor suas narrativas –, neste, a morte ocupa o espaço da possibilidade e da realização. É quando o autor, contaminado pelo vírus da Aids, reflete sobre a própria existência e sua relação com a doença em contos escritos ao longo da vida como em “Linda uma história horrível” e “Dama da noite”, narrativas que despertam o leitor para a reflexão acerca da temática da morte em momentos – à noite – e contextos distintos – a casa da mãe ou um bar da cidade – na vida de personagens; além das crônicas intituladas “Cartas para além dos muros”, reveladoras da doença do autor e da crônica “Entrevisão de um trem que deve partir” que aponta para uma visão mais pessoal do autor sobre a morte, e dos contos “Noites de Santa Teresa” e “Depois de agosto”, relatando o início e o fim de uma conturbada e, por

vezes, promíscua relação dos personagens com a doença. Com isso, pode se perceber como a trajetória de vida do autor resvala e influencia na sua obra, sinalizando conflitos existenciais através da escrita.

5.1. Aids, Caio F. e a relação autor-doença-morte

A aceitação de um indivíduo em relação à sua condição de portador do vírus HIV é bastante diversa e dependerá de uma estrutura emocional sólida, dada a condição traumática do ponto de vista orgânico, psicológico e social. Durante os anos 1980, à dinâmica dessa aceitação, acrescia-se uma sentença de morte. Além disso, o estigma social em torno dos chamados “grupos de risco”¹⁶¹ – tendo como foco, principalmente, os homossexuais masculinos – era, de modo gradual e contínuo, bastante presente, o que acabava fortalecendo o preconceito contra a comunidade LGBTQIAPN+, que era equiparada a sujeitos como os usuários de drogas e os profissionais do sexo. Essa discriminação era bastante reforçada pelos principais veículos de imprensa, que reproduziam, da comunidade científica, resultados ainda inconsistentes e nebulosos sobre a doença, acrescentando a eles, muitas vezes, considerações vindas de um discurso baseado no senso comum. Nesse sentido, como a compreensão da sociedade civil a respeito da doença estava quase que centralizada aos meios de comunicação, acabavam-se criando certos mitos perigosos, como por exemplo, o de que a transmissão do HIV poderia se dar através do toque ou o de que os doentes eram tratados em quarentena, sendo até mesmo a aproximação deles negada, devido ao risco que ela poderia causar. Isso acabava afastando ou até mesmo rompendo amizades. A epidemia fazia nascer consigo mais um “trauma” de longo alcance, responsável por mudar trajetórias de vida e alterar experiências geracionais.

Um dos primeiros contatos de Caio F. com a morte ligada à Aids foi pela repercussão, na imprensa, da morte do primeiro brasileiro famoso, o estilista Marcus Vinícius Resende Gonçalves, conhecido como Markito. Em carta a Jacqueline Cantore de junho de 1983, Caio menciona sobre como ficou sabendo do fato: “Conheci gente ótima [...]. Avelina, argentina liiiiiiiinda, só veste branco, uns 40 anos, desenhista de moda (chorou muito ontem quando vimos a morte de Markito – ao que se sabe por Aids, a peste

¹⁶¹ Atualmente, o termo “grupos de risco” é considerado discriminatório e desatualizado, devendo ser substituído por “comportamento de risco”, passando a demonstrar que qualquer pessoa pode estar vulnerável à doença, sendo que o que irá definir tal eventualidade é o seu comportamento e cuidados diante do parceiro.

gay¹⁶², depressão)” (ABREU, 2002a, p. 54), e o quanto isso o impactou: “vez em quando a morte de Markito volta na cabeça e passo mal” (ABREU, 2002a, p. 63). Esse mal-estar sentido pelo autor pode ser apontado como um indício do que viria a ser a sua conflituosa relação com a doença, enquanto ainda suspeitava estar infectado, ou seja, ocasionada pelo caráter invisível apresentado nos sintomas que julgava ter, sem ainda, uma manifestação objetiva e de domínio médico, através de exames – relação que só iria se amenizar mais tarde. Para Caio F., no início da epidemia, estar infectado condicionava-se ao fato de ele conhecer ou conviver com pessoas que, estando infectadas, morriam. Isso é evidenciado em entrevista a Paulo César Teixeira, da revista *IstoÉ*, em junho de 1995, quando o autor revela como a perda de amigos muito próximos – em um curto período de tempo, no início da década de 1980 – o fez questionar sobre a possibilidade de estar contaminado e, assim estando, não entender por que continuava vivendo, quando todos haviam sucumbido à doença:

Desde 1984, carrego a suspeita de estar contaminado. Meu psicanalista dizia “Você não precisa fazer o teste porque mentalmente já está infectado”. De minha parte, achava que, se fizesse o exame e desse positivo, baixaria no hospital e morreria em três dias. Lembro de um verão em 1983, em São Paulo, em que andávamos sempre juntos, eu, Luiz Roberto Galizia, Paulo Yutaka, Alex Vallauri e Leonardo Bernardes, um amigo pessoal. Um ano depois, os quatro tinham morrido de Aids. Me perguntava: por que sobrevivi, por que sobrei?¹⁶³

Embora Caio mencione a realização de um exame de sangue em carta para Jacqueline Cantore, em março de 1985 – “Tomei uma atitude e amanhã cedo faço um exame de sangue. De graça. Você se orgulharia de mim: liguei para o Hospital das Clínicas, para aquele serviço-de-esclarecimento-ao-público [...] contei minha história e descolei o hemograma” (ABREU, 2002a, p. 112) –, devido a suas “aventuras sexuais”, o autor conviveria com a suspeita de estar contaminado. Isso produzia nele um desgaste psicológico, desencadeando estressores como o medo da discriminação, que viria a se

¹⁶² O termo “peste gay”, empregado pelo autor para se referir à doença, surge em meio ao cenário de “despatologização”, pelo Conselho Federal de Medicina, da homossexualidade durante os anos 1980. No Brasil, a homossexualidade deixou de ser considerada doença mais precisamente como desvio mental e transtorno sexual – conforme o código 302.0 da Classificação Internacional de Doenças (CID) elaborada pela Organização Mundial de Saúde e adotado no país – em fevereiro de 1985. Essa postura já vinha sendo sinalizada, desde que a *American Psychiatric Association* afirmara não haver ligação entre a homossexualidade e qualquer tipo de patologia, propondo a retirada do termo do *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (DSM-IV), em 1973. Assim, “novos” discursos buscavam levar a prática homossexual aos limites impostos pelo discurso médico, que, aliados à publicidade dos primeiros diagnósticos do HIV/Aids, direcionados ao público homossexual masculino, despertaram a tutela do “câncer gay” ou “peste gay”, termos utilizados para descrever a doença – inclusive por Caio F. – durante boa parte daquela década, no Brasil.

¹⁶³ Consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 46177.

confirmar mais tarde, e do adoecimento. Em carta a Luciano Alabarse, de janeiro de 1985, ao comentar sobre outro conhecido que havia contraído o vírus, Caio menciona:

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 dois livros de poesia publicados. 34 anos. Não éramos amigos íntimos, mas tínhamos uma relação bonita [...]. Bem, ele está hospitalizado há 15 dias, desenganado. Diagnóstico: Aids. É então, quando essa peste começa a sair das páginas dos jornais para atingir pessoas conhecidas, que você para e pensa “meu Deus, a tal doença parece que existe mesmo”. E dá medo. Porque te ameaça o que você tem de mais precioso: a sexualidade. Medo, medo, medo. (ABREU, 2002a, p. 105-6)

Galizia morreria um mês depois, Zimpeck três, após a escrita da carta; acontecimentos que iriam intensificar ainda mais a relação doença-morte para o autor. Em carta de abril de 1985, Caio revela: “No Rio, soube da morte de Fernando Zimpeck. Doeu bastante. Há pouco, tinha sido Galizia. Paranoia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora é sinônimo de peste – ninguém se toca mais” (ABREU, 2002a, p. 123). O termo “peste”, ligado à Aids, é utilizado pelo autor na novela “Pela noite”, publicada em *Triângulo das águas*. É a primeira vez que Caio F. menciona a Aids de forma explícita em um de seus escritos. Nela, dois indivíduos – que haviam se conhecido em uma sauna – autodenominados Pérsio e Santiago, nomes escolhidos para ocultar suas verdadeiras identidades, protagonizam um olhar sobre a noite gay paulistana em um período em que ser homossexual ou defender as causas LGBTQIAPN+ era estar condicionado à proximidade com a doença: “Tão raro. Nas ruas, nos ônibus, nos elevadores. Você me reconhece? E por me reconhecer, tem medo? A peste de que nos acusam” (ABREU, 1991, p. 44).

É nesse espaço urbano que os personagens são ladeados pela presença da morte, seja na revelação de Pérsio, mencionando ser soropositivo, enquanto conversam em um bar: “E de repente eu ia dizer, não posso, não quero, não devo, estou doente, descobri que estou com Aids, tenho um compromisso, tentei pular da janela” (p. 56), ou na lembrança que tem de Beto, companheiro que havia morrido há quatro anos, provavelmente da mesma doença: “Faz quatro anos que o Beto morreu” (p. 60), seja no temor da morte de Santiago, revelado apenas em pensamento, ao leitor, quando confessa: “Um bicho arisco, Santiago lembrou. Você precisa estender a mão com cuidado senão ele foge, era isso? [...] Porque eu também sinto medo, e haverá a morte um dia. A vida é apenas uma ponte entre dois nada e tenho pressa” (p. 63). É notório o modo como Caio F. apregoa questões pessoais – o amor, a

busca, a doença, a morte – e procura acomodá-las nas suas narrativas¹⁶⁴. Não à toa, seus escritos são também reveladores dessa epidemia ainda desconhecida. Márcia Ivana de Lima e Silva (2007) aponta para o caráter personalíssimo presente na obra do autor. Para ela, há um mergulho na individualidade dos personagens criados por Caio, de modo que os textos passam a atingir um vínculo muito forte com as questões sociais que cercam esses sujeitos e, por consequência, o autor. Para Silva (2007),

ao contrário do que normalmente se pensa, a narrativa intimista tem igualmente sua inserção social assegurada, já que o sujeito representado carrega as marcas da família em que foi criado, do grupo social a que pertence e, conseqüentemente, de suas raízes, crenças e valores. (SILVA, 2007, p. 94)

As narrativas de Caio F. colocam em cena as tensões e as experiências entre os indivíduos e suas relações diante de culturas e contextos em que se inserem. Nesse sentido, ao avançar no tempo em relação ao conto anterior, “Dama da noite” e “Linda, uma história horrível”, publicados na obra *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, exploram com uma maior maturidade – embora, ainda de uma forma sutil – questões ligadas à Aids e à comunidade LGBTQIAPN+, uma vez que, através das histórias, criam situações muito próximas à realidade, funcionando como potentes mecanismos de representação, possuindo a marca comum da afirmação pessoal. Assim, são capazes de justificar sua subjetividade e individualidade, tanto para si como para o outro. Em entrevista à Soraia Mesquita e Kátia Lombardi, para o *Jornal Marco*, à época da publicação da obra, em setembro de 1988, Caio diz:

É um livro tão amargo que eu mesmo, quando estava relendo para corrigir, às vezes, tinha que parar porque eu começava a me sentir mal. No final, ele respira um pouco. A primeira metade é muita dor, muita falta de esperança. Não é uma dor pessoal minha, é a dor que eu observo nas pessoas que eu conheço, que estão nas ruas. Eu sou várias pessoas através do que eu escrevo.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Em entrevista a Paulo Mohylovski, em 1986, quando questionado sobre sua literatura ser autobiográfica, Caio diz ir além desse aspecto, já que são múltiplos os personagens e as realidades, não só protagonizados, mas também observados por ele: “Essa questão não existe, porque o único ponto de vista que você conhece sobre o mundo é o seu próprio. São seus olhos que veem, seu nariz que cheira, suas mãos que tocam. A experiência pessoal é indissociável ao texto. Erico Verissimo dizia que a cabeça do escritor é como um laboratório do Dr. Frankenstein: um braço, a perna é de outra pessoa, e a cabeça é de outra, formando um personagem que é a síntese de muita gente” (Consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47217). Os personagens de Caio são a síntese do que ele viu, são as pessoas com quem ele conviveu, mesmo que momentaneamente, entrelaçadas às transformações que ele experienciou, que estão lá no texto.

¹⁶⁵ Consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL/ PUC-RS, com registro no sistema número 47201.

Nessa obra, e isso vem sendo observado ao longo da tese, e em praticamente toda a produção literária do autor, há uma tentativa por parte de Caio F. de colocar na voz do “eu que fala” problemáticas cotidianas, transpondo isso aos personagens, através do que ele vive ou observa. Em “Dama da noite”, conto construído a partir de um monólogo realizado por um personagem drag, em uma noite paulistana, no final dos anos 1980, é possível perceber como questões pautadas no contexto da época esbarram na narrativa. O conto aborda o dilema de um indivíduo, que se reconhece à margem da sociedade, do lado de fora do que ele chama de “roda-gigante”, na qual todos desejam rodar, mas a que poucos têm acesso: “Como se eu estivesse por fora do movimento da vida [...] eu fico sempre do lado de fora. Aqui, parada, sem saber a palavra certa, sem saber adivinhar” (ABREU, 2005, p. 83). Em um determinado momento da noite, a “dama” se dirige a um jovem, com quem fala sobre si, a juventude, o amor, a doença-Aids, a solidão e a morte. O cenário, o bar de uma boate, revela um personagem que se define como “babaca, pateta e ridícula o suficiente para estar procurando O Verdadeiro Amor” (p. 83). A relação social entre os personagens é deslocada do dispositivo do entretenimento – a noite, a festa, a curtição – e passa a pautar reflexões sobre a vida, o tempo e a morte. A Aids é um dos elementos dessa experiência exploratória e surge no conto realçada pelo medo que ronda os corpos daqueles que transitam em busca de sexo e diversão.

Importante reforçar que, para o personagem do conto, a incapacidade de rodar se dá (1) por conta do estigma em torno de sua performance imagética corporal, que destoa dos critérios considerados padrões e que são estabelecidos para quem quer entrar e permanecer na roda – “Para mim, não. Nenhum sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso. Dama da noite, eles falam, eu sei. Quando não falam coisa mais escrota, porque dama da noite é até bonito [...] Aquela flor de cheiro enjoativo que só cheira de noite” (ABREU, 2005, p. 85) –; e (2) em decorrência das mudanças características que o avanço da idade traz consigo, como, por exemplo, o despertar da maturidade no sentido de buscar não mais aventuras passageiras¹⁶⁶, mas conquistas permanentes.

¹⁶⁶ Em alguns momentos na vida de Caio F., à medida que ia envelhecendo – com a suspeita e, mais tarde, a confirmação da Aids –, passam a se tornar cada vez mais presentes reflexões que apontam para uma carência emocional resultante da necessidade cada vez maior de construir vínculos, algo que antes era vivido – em seus relacionamentos – de forma intensa e por um curto período de tempo. Em carta a Maria Lídia Magliani, de julho de 1990, aos 42 anos, Caio diz: “Mudei tanto, será a idade? Serão os tempos? Perdi aquela necessidade juvenil de me apaixonar toda semana. Ressabiei” (ABREU, 2002a, p. 184). Dois anos depois, isso começa a ficar ainda mais evidente, em outra carta a Magliani, em que diz: “Andei/Ando sentido – imagine, que retrocesso emocional – CARÊNCIA AFETIVA. Das brabas. Passei uns três, quatro anos fazendo a bicha durona, dizendo coisas do tipo ai, amor? é coisa de extrema juventude, isso não existe. Não sei bem como, começou a doer, a faltar” (p. 229).

Nota-se que as experiências na noite são permeadas por discussões envolvendo questões geracionais. Em primeiro plano, está a protagonista, já que é ela que estabelece o diálogo e é sobre quem o olhar da narrativa se volta. Ela representa o indivíduo que envelheceu e projeta algo que sabe ser ilusório/subjetivo – o Amor Verdadeiro – que serve como mote para continuar alimentando sua disposição em enfrentar a noite; ao lado dela, um jovem, sobre quem irá se debruçar no sentido de revelar uma visão pouco convencional, para a época, das relações corpóreas, que se estabeleciam na noite dos grandes centros urbanos. Por ser algo idealizado, este último aspecto ligado ao motivo pelo qual o personagem insiste em sair todas as noites, recebendo por isso a alcunha que dá título ao conto, se torna ilusório. Para ele, a imagem se projeta em um amor “glamourizado”, alicerçado pela indústria do cinema, que está distante da realidade que observa na noite: “eu imagino ele de capa de gabardine, chapéu molhado, barba de dois dias, cigarro no canto da boca, bem noir. Mas isso é filme, e ele não” (ABREU, 2005, p. 88). Assim, o amor, que aos olhos do personagem ainda não é “O Verdadeiro”, torna-se mercadoria, para suprir sua incompletude: “Quanto custa? Me diz que eu pago. Pago bebida, comida, dormida. E pago foda também, se for preciso” (p. 83). Isso acontece enquanto ela aguarda pela reciprocidade daquele que busca encontrar na noite, como pode ser visto em:

eu quero mais é aquilo que não posso comprar [...]. Aquele um dia vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar. Diferente dessa gente toda vestida de preto, com cabelo arrepiadinho [...]. Ele é de um jeito que ainda não sei, porque nem vi. Vai olhar direto para mim. Ele vai sentar na minha mesa, me olhar no olho, pegar na minha mão, encostar no meu joelho quente, na minha coxa fria e dizer: vem comigo. [...] Pra ele, me guardo. Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro O Verdadeiro Amor”. (ABREU, 2005, p. 88)

Ernest Becker, em *A negação da morte*, faz uma análise interessante sobre o espaço da morte em nossa cultura, levando em conta, em um dos tópicos que analisa, a solução romântica. Conforme o autor, no plano divino, pouco importava a condição de sofrimento vivida pelo homem, pois o heroísmo cósmico era assegurado, mesmo que sua condição terrena nada fosse. Assim, escravos, aleijados, doentes, simples e poderosos passavam a se tornar, todo eles, heróis, recuando um passo do mundo para entrar em outra dimensão das coisas, o “céu”. Contudo, havia a necessidade de sentir-se heroico, de modo a garantir também sua importância no plano das coisas. Para Becker, partindo de Rank, um dos primeiros meios encontrados foi fixar sua ânsia no heroísmo cósmico em outra pessoa, na forma de objeto do amor. O parceiro amoroso se tornaria o ideal divino em torno do qual se

realiza a própria vida, de modo que todas as necessidades espirituais e morais passariam a ser focalizadas nesse indivíduo. Nesse sentido, afirma o autor, “na sociedade tradicional o parceiro humano [que] não absorvia toda a dimensão do divino; na sociedade moderna, absorve” (BECKER, 1973, p. 158). No entanto, esse parceiro não representa e não pode representar uma solução completa e duradoura para o dilema humano.

Partindo dessa premissa, “o Verdadeiro Amor” presente no conto passaria então a representar a negação da personalidade característica do personagem, uma vez que o torna “presa ao objeto de dependência [e passa a precisar] dele para sua autojustificação” (p. 166). Para Becker (1973), quando se tenta transformar um amor dito ideal, que por ventura foi ou espera-se encontrar, num único juízo entre o que há de bom e mau no indivíduo, ou seja, transformá-lo em medida de suas realizações, o resultado é tornar-se um reflexo do outro. No conto, o personagem limita a sua vontade ao encontro desse amor idealizado, como pode ser percebido em: “É por ele que eu venho aqui, boy, quase toda noite [...]. Eu tenho um sonho, eu tenho um destino, e se bater o carro e arrebentar a cara toda saindo daqui, continua tudo certo. Fora da roda, montada na minha loucura” (ABREU, 2005, p.88). Assim, “quando a pessoa confunde o amor pessoal e heroísmo cósmico, está fadada a fracassar em ambas as esferas. A impossibilidade do heroísmo solapa o amor, mesmo que este seja verdadeiro” (BECKER, 1973, p. 166).

Não há como um relacionamento humano suportar o ônus da divindade, uma vez que o que faz de Deus ou qualquer de outro ser divino um objeto espiritual perfeito é a sua posição abstrata na relação com o homem. Quando se procura pela perfeição no “objeto humano”, espera-se dele que haja a possibilidade da expressão da vontade na sua completude, sem falhas ou frustrações, o que não é possível. Primeiro, porque os homens têm suas próprias vontades, que na grande maioria das vezes vão de encontro às do outro, e segundo, porque, por ser um ser finito, também está condenado, de modo que essa condenação é vista em sua falibilidade como a própria deterioração. Conforme Becker (1973), o objetivo de se elevar o parceiro amoroso à posição de um “Deus” está na busca por uma espécie de redenção, que resultará na absolvição de todos os defeitos, contudo essa redenção só pode surgir de fora do indivíduo, do além, do sacrifício da individualidade, admitindo a condição de criatura e desamparo que cada um carrega.

Outro aspecto que o personagem apresenta e que se liga ao objeto de sua busca está no desejo por ser notado. Esse desejo se volta não para aqueles que ele considera padrões: os “de preto e cabelo arrepiadinho” (ABREU, 2005, p. 85), que se assemelham na noite,

rodam na roda e frequentam os bares em busca de diversão – como é o caso do jovem que está ao seu lado –, mas na sua idealização, que se liga não apenas a um espaço ficcional, mas também a esse tempo anterior ao medo do outro. Nesse sentido, pode-se dizer que está calcado antes da sua relação com a doença-Aids, que agora surge como uma ameaça. Isso faz com que a “dama da noite” alerte o jovem, com base nas suas experiências vividas e continuamente renovadas, sobre algumas dificuldades que são exclusivas da vida adulta, intensificadas agora por uma nova descoberta, que resultará em solidão, dor e remorso ainda mais intensos:

Você é muito garoto, não entende dessas coisas. Deixa a vida de lavar a cara [...]. Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando aos quarenta e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de filhos, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebitada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. Vai doer tanto, menino. (p. 84)

O personagem faz parte do grupo de indivíduos cujas experiências corpóreas são anteriores à epidemia, de modo que – em relação à doença – tiveram uma “relativa liberdade sexual”, como pode ser percebido em: “A gente teve a ilusão, vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu boy, e eu já era puta velha. Então eu tenho pena. Acho que sou melhor. Só porque peguei a coisa viva [...]. Eu tive mais sorte, foi isso? Eu cheguei antes” (p. 85). No entanto, o jovem, que está no processo de transição da adolescência para a vida adulta, vive esse momento de “descoberta” em meio à natureza epidêmica, que coloca a morte como um possível e futuro cenário daquele que pode se infectar. Portanto, o medo acompanha suas relações antes mesmo de iniciarem:

Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha e punho, morrendo de medo de pegar aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho, pronto: paranoia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar [...] na teve também dá o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. (p. 85-86)

Jesus (2010) aponta para as relações entre a morte, o morrer e o amor na obra de Caio, decorrentes de personagens que são incapazes de realizar o amor idealizado, restando a eles apenas a possibilidade de desejá-lo. Assim, segundo o autor, “é nessa intersecção entre o desejo e a não realização do mesmo que emerge [de forma simbólica] a morte” (JESUS, 2010, p. 93), resultante não só da perda do objeto amoroso, mas também da

impossibilidade de elaborar essa perda. No conto, essa perda apontada pelo autor está ligada também a elementos corpóreos como, por exemplo, o desejo, o sexo e o prazer, uma vez que a Aids tornou o exercício da sexualidade, algo perigoso, restrito e reprimido, que aponta para aqueles que insistissem em ter relações sexuais desprotegidas, uma perspectiva de finitude, ou seja, ligando a morte à exploração do prazer. Assim, há um alerta ao jovem, a partir da fala do personagem:

Já chupou buceta de mulher? Claro que não, eu sei: pode matar. Nem caralho de homem: pode matar [...]. Você já nasceu proibido de tocar o corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos [...]. Ô boy, esse mundo sujo todo pesando em cima de você muito mais do que de mim – e eu ainda nem comecei a falar na morte... (ABREU, 2005, p. 86)

Essa visão apontada pelo personagem também é possível de ser percebida em entrevista de Caio F. a Sonia Coutinho para o Segundo Caderno do jornal *O Globo* de maio de 1988, quando o autor se refere ao livro, cujo conto está sendo analisado, mencionando como a percepção de risco verbalizada estava ligada à prática de relação sexual, como isso interferia no relacionamento entre os indivíduos, que passaram a ter muito mais cautela, e como a morte passou a ser associada à doença:

Sexo, depois desse acidente de percurso chamado Aids, ficou uma coisa muito complicada [...]. Pessoas que leram meu livro disseram – é tão pesado, tem o fantasma da aids pairando nele o tempo todo. Então eu pergunto: mas na vida não tem também? De manhã, a gente lê o jornal, sabe de alguém que está doente, a sensação que eu tenho é de que alguém diz – olha, o vírus está em Copacabana. Olha, chegou em Ipanema. Olha, está na esquina, aqui no Leblon [...]. De repente, o que você leu no jornal está muito próximo, de repente você conhece alguém que morreu e era um amigo¹⁶⁷.

Nesse sentido, tanto nas palavras de Caio F., como nas do personagem da narrativa, o sexo torna-se um “aliado” da doença, rompendo continuamente a ordem da vida cotidiana, transformando o prazer em algo proibido, ruim e solitário, embora ainda necessário: “essa sede, ninguém mata. Sexo é na cabeça [...]. Sexo é só na imaginação [...]. Sexo é mentira, sexo é loucura, sexo é sozinho, boy” (ABREU, 2005, p 87). Por fim, a relação entre o sexo e a doença alcança o último estágio, a morte, sendo abordada no conto: (1) na figura de uma idealização perdida que resultará na solidão insolúvel para o personagem, ou seja, seu estilo de vida, que se constringe demasiadamente, inviabiliza um impulso para frente, fazendo

¹⁶⁷ Consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47123.

com que novas escolhas ou outras possibilidades, a não ser a busca, todas as noites, deixem de ser consideradas. “Derrotada”, mais uma vez, por esse foco estreito que ela mesma estipula, volta para casa, revelando sua fragilidade: “quando chega essa hora da noite eu me desencanto. Viro outra vez aquilo que sou todo o dia, fechada, sozinha, perdida no meu quarto, longe da roda, de tudo: uma criança assustada” (p. 88); e (2) nos apontamentos sobre a morte natural, à qual estão fadados todos os indivíduos, e sobre o que, conforme o personagem, estão depositados o medo, a incerteza, a tristeza e a ausência de tudo o que é belo:

A morte é muito feia, muito suja, muito triste. Queria eu tanto ser assim delicada e poderosa, para te conceder a vida eterna. Queria ser uma dama nobre e rica para te encerrar na torre do meu castelo e poupar você desse encontro inevitável com a morte. Cara a cara com ela, você já esteve. Eu, sim, tantas vezes. (p. 86)

Ao falar desse “encontro inevitável”, coloca em pauta um dos tabus da sociedade moderna, que ganha expressividade, numa tentativa de reflexão, na voz do personagem. Faz isso em um ambiente coletivo e de festa, sobre o qual ronda, como vimos anteriormente, o fantasma da Aids, tornando-se, por isso, indistinguível das outras dimensões de convívio. Todavia, o assunto causa desconforto ao jovem, que reage de maneira negativa, procurando mudar o foco da conversa:

Tem uma coisa que já não está mais ali, isso é o mais triste [...]. Uma coisa sem nada dentro. Que nem casca de amendoim jogada na areia, é assim que a gente fica quando more, viu, boy? E você, já descobriu que um dia também vai morrer? Dou, claro. **Ficou nervosinho, quer cigarro?** Compreendo, compreendo sim, eu compreendo sempre, sou uma mulher muito compreensiva. (p. 87, grifo meu)

Embora não seja possível abolir a morte por completo, pode-se tentar esquecer ou ignorá-la, como faz o jovem, quando indagado a respeito da presença da morte e da certeza de sua finitude. Sabe-se e nota-se que a expressividade humana, as questões filosóficas e o modo de vida contemporâneo contemplam essa atitude¹⁶⁸. No conto, o jovem se vê

¹⁶⁸ Elias (2001), em seu livro *A solidão dos moribundos*, aponta que as dificuldades que hoje prevalecem em relação à reflexão sobre a morte são decorrentes de uma sociedade em desenvolvimento e, portanto, com uma estrutura particular. Para ele, “os pais nessas sociedades são frequentemente mais reticentes em falar com seus filhos sobre a morte e o morrer. As crianças podem crescer sem nunca terem visto um cadáver” (ELIAS, 2001, p. 51), algo que era muito comum em estágios anteriores do desenvolvimento humano. Um dos aspectos apontados pelo autor diz respeito ao aumento da expectativa de vida que tornou a morte mais distante dos jovens e dos vivos: “Em uma sociedade com uma expectativa de vida de trinta e sete ou quarenta anos, a ideia de morte se apresenta muito mais imediatamente, mesmo para os jovens, que numa sociedade com uma expectativa de vida próxima dos setenta [...] tudo contribui para empurrar a agonia e a morte mais que nunca para longe do olhar dos vivos e para os bastidores da vida normal nas sociedades mais desenvolvidas” (p. 51).

incomodado ao ser indagado a respeito da morte. É um temor universal, que se estende a quase todos os indivíduos, porque se torna uma tarefa assustadora pensar na vulnerabilidade do corpo, principalmente quando se “antecipa” essa questão a uma fase da vida na qual o indivíduo, além de se encontrar em uma de suas melhores condições físicas e cognitivas, passa a ocupar o tempo com descobertas sobre si, o outro e o mundo. Kovács (1992), em seu *Morte e desenvolvimento humano*, aponta que é da natureza humana pensar, antes da vida eterna, em uma juventude eterna com seus prazeres, força e beleza. Nas representações figurativas, os heróis, em sua grande maioria, são jovens e possuem, além dessas características, uma impetuosidade, e não há lugar para a morte, que representaria a derrota e o fracasso. Para a autora, “desafiar, romper limites é o grito de vida, é a identidade de um novo ser que rompe barreiras, extravasa limites, para configurar os contornos da própria identidade, em busca da qual tem que ir até o fim” (KOVÁCS, 1992, p. 5). Assim, quando indagado sobre a finitude pela “dama”, o jovem é alçado a uma condição que o impulsiona para fora da “roda”, de modo que o seu pensamento conclui que a morte só irá ocorrer por uma imperícia e que, conforme Kovács, “o verdadeiro herói, que é ele próprio, não morre” (p. 6).

Pensar a morte em uma fase em que a vida ainda é pulsante, como a juventude e o início da fase adulta, torna a imortalidade, que todo indivíduo acredita possuir, um dilema. Desse modo, apesar de o jovem ser capaz de perceber as características essenciais da morte, adquiridas ainda na infância – sua irreversibilidade, não funcionalidade e universalidade¹⁶⁹ – podendo, se quisesse, discutir esse tema tão complexo, se vê distante, emocionalmente, da morte como possibilidade imediata. Como se pôde perceber, no primeiro capítulo desta tese, a adolescência é um período de grandes transformações, sejam elas corporais, iniciadas pela puberdade, ou aquelas ligadas à mente, como as manifestações que ocorrem através de expressões de sentimentos e de uma necessidade quase exagerada de autoafirmação. Essas “transições” revelam períodos de luto – a perda do corpo infantil, dos pais infantis – que irão culminar na “aquisição” de uma identidade. Kovács (1992) aponta que, em uma sociedade capitalista, os “ritos de adolescência” se resumem ao início da fase, com as mudanças da puberdade, sendo cada vez mais diluídos, principalmente, mais tarde, com a entrada no mundo adulto, o que “torna difícil a confirmação da identidade como pessoa e a

¹⁶⁹ Speece e Brent (1984), em um artigo intitulado “Children’s Understanding of Death: a Review of Three Components of Death Concept”, analisam e explicam, a partir de alguns componentes básicos, o modo como as crianças enxergam a morte, sendo eles (1) a universalidade, que diz respeito ao entendimento de que tudo o que é vivo morre, de modo inevitável; (2) a irreversibilidade, que descreve a morte como algo permanente; e (3) a não funcionalidade, que se refere à cessação da vida após a morte.

definição do seu lugar na sociedade” (KOVÁCS, 1992, p.54). Assim, não tendo a possibilidade de desenvolver todo o período de experimentação do seu “novo” corpo e mente, e, passando para uma fase na qual deverá assumir responsabilidades que até então não tinha, faz com que o indivíduo tenha que voltar suas necessidades para a “construção do mundo”, de modo que há muito pouco espaço para pensar na morte e discuti-la. O incômodo gerado no conto se dá, portanto, pois há um considerável “portfólio” de possibilidades sendo apresentadas ao jovem, sendo a morte algo que está fora do seu horizonte¹⁷⁰ de perspectivas.

A morte e a Aids também estão presentes em outro conto publicado na mesma antologia. “Linda, uma história horrível” aborda a relação entre o narrador-personagem, que visita sua mãe, após um longo período. Morando sozinha há anos, em uma casa que envelhece consigo, a mãe tem como única e inseparável companheira, tão velha quanto ela e o ambiente, uma cadela chamada Linda. Ao chegar na casa, e durante a narrativa, o narrador relembra os elementos que compõem o espaço, como os tapetes, por exemplo, que demonstram a passagem do tempo, a partir de sua percepção do lugar que foi se modificando enquanto esteve afastado: “reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro – agora, que cor?” (ABREU, 2005, p. 21); e “Levou a mão até o bolso interno do casaco, tirou a pequena garrafa estrangeira e bebeu. Quando a afastou, gotas de uísque rolaram pelos cantos da boca, pescoço, camisa, até o chão. A cachorra lambeu o tapete gasto” (p. 27).

Diferentemente do conto anterior, nesse, a doença e a morte não são tratadas de forma explícita. É o modo como a narrativa conduz o leitor em um ambiente decadente que faz com sejam levantadas pistas levando-o a compreender que o personagem principal está

¹⁷⁰ Para Kovács (1992), a adolescência “é uma preparação para a sua vida útil na sociedade, os estudos para o desenvolvimento profissional, o desenvolvimento afetivo e emocional, que demanda a busca de um companheiro, a vivência da relação amorosa [...]. A energia vital está voltada para estes aspectos, não existindo espaço para imaginar a própria morte. O adolescente personifica em parte o herói, aquele que é imortal. Essa suposição da imortalidade, que está presente em todos os seres humanos, tem o seu auge na adolescência. [...] O indivíduo que tem medo da vida não vive. No caso do adolescente esta situação é ainda mais forte, porque é a causa de todo o investimento energético para a construção de sua identidade e realidade, [ele] está caminhando para o auge da vida, tem todas as potencialidades corporais e psíquicas [de modo que] a morte está distante como possibilidade pessoal” (KOVÁCS, 1992, p. 54-55). Apesar disso, a autora traz um contraponto, no sentido de tentar esclarecer por que nesta fase, ainda “distante” de preocupações que envolvam a morte como uma possibilidade, há um alto nível de suicídio? Segundo ela, isso se dá, pois, no processo de aquisição da identidade, há, por parte do jovem, uma extrapolação dos seus limites. “O herói não conhece o medo e a derrota, e se sente medo este é escondido, mas não admitido publicamente” (p. 54). Tudo é exercido no seu limite, atividades físicas, esportivas, o grande prazer está no desafio, assim certas atividades como dirigir carros e motos também são exercidas no seu limite. Isso incluiria também a prática do sexo sem o uso do preservativo, resultando em doenças como a Aids, relatada no conto. “É que o adolescente, por excelência, acredita que a morte só ocorre com o outro. Mesmo quando ocorre com um companheiro próximo, sobra a dúvida se na verdade não se tratou de incompetência” (p. 55).

contaminado pela Aids. Assim, o diálogo entre os personagens é fundamental, pois são eles que irão explorar o espaço e as lembranças. Ao chegar na casa da mãe e ao ser conduzido por ela até a cozinha, tem início uma série de questionamentos, com o objetivo de reaproximar os personagens, após “os vazios” que a ausência e a distância deixaram. Nesse jogo de indagações, a mãe questiona o filho acerca da aparência, do trabalho, da saúde, da morte, etc. Assim como em “Dama da noite”, em que o personagem se esquivava da pergunta que a conduz a refletir sobre a finitude, em “Linda”, a pergunta que faz o personagem se sentir incomodado diz respeito à saúde, pois configura um questionamento voltado a uma realidade que vive intimamente – ser portador do vírus da Aids – e que ainda não é capaz de externalizar:

– Saúde? Dizque tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.
– Graças a Deus – ele cortou. Acendeu outro cigarro, as mãos tremiam um pouco.
E a dona Alzira, firme? (ABREU, 2005, p. 25)

Ao ignorar o tema a que foram indagados, os personagens das duas narrativas fazem uso do cigarro como forma de aliviar a tensão a que foram submetidos, a angústia da morte, e a violência social pela qual passa um portador do vírus à época da escrita do conto. Nesse sentido, o limite suportável do dizível, do que a realidade daqueles indivíduos comporta, é materializado na fuga pelo objeto, o cigarro. Com isso, fumar funciona como uma solução mágica para fugir dos problemas e preencher o silêncio deixado diante de uma resposta inarticulável. Mendes (1998), em seu artigo intitulado “Linda uma história horrível: a literatura encontra o vírus da Aids”, aponta para alguns elementos que levam o leitor a deduzir sobre a doença do personagem, como, por exemplo, a magreza e perda de cabelos, que são notados pela mãe, e as manchas púrpuras em sua pele resultantes de um sarcoma – tipo de mancha que acomete pacientes soropositivos:

Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete da escada – agora, que cor? –, espalhadas embaixo dos pelos do peito. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. (ABREU, 2005, p. 28)

Caio F. viria a ser portador de um, quase no fim de sua vida. Em carta a José Marcio Penido, de novembro de 1990, Caio menciona o estresse ocasionado pelo trabalho intenso, que resultaria em uma herpes zoster, confundida pelo autor com um Sarcoma de Kaposi: “olhei aquela coisa e tive certeza. Sarcoma de Kaposi, comigo tudo é tão doido que queimei

todas as etapas da Aids e fui direto à fase terminal” (ABREU, 2002a, p. 189), caso que iria se confirmar quatro anos mais tarde. Em um cartão comprado em Berlim, mas escrito de Porto Alegre, em novembro de 1994, para Gilberto Gawronski, Caio menciona a doença: “Comprei este cartão – so sexy! – em Berlim especialmente para você. Não mandei e voltei antes do previsto – um sarcoma na ponta do nariz começou a encher o saco [...] segunda começo um tratamento. Leve, dizem. Ando bem fortinho, regrado, tranquilo” (p. 285), que, mesmo três meses depois, em fevereiro de 1995, em relato escrito em carta à Luciene Samôr, ainda era um problema não superado: “Ando bem, o único problema físico é o sarcoma de Kaposi. Passo mal as noites, suores, aflições, pesadelos. Perdi oito quilos, recuperei quatro com superalimentação e ginástica” (p. 294). Embora o conto tenha sido escrito anos antes de Caio F. ter sido diagnosticado, o autor conviveu com a realidade de muitos amigos que também haviam sido acometidos pela doença, durante os anos 1980.

Na narrativa, a cor púrpura e as manchas também aparecem em elementos que compõe a cena, como a cor do tapete que vai se desgastando com o passar dos anos, e as manchas nas paredes do cômodo da casa, de onde se estabelece o diálogo: “Manchadas de gordura, as paredes da cozinha” (ABREU, 2005, p. 22); e nos demais personagens: (1) a mãe com as mãos tomadas por manchas: “Fechou o robe sobre o peito, apertou a gola com as mãos. Cheias de manchas escuras, ele viu, como sardas (ce-ra-to-se, repetiu mentalmente)” (p. 22), e (2) a cadela, cujas manchas da idade, púrpuras, se parecem e se misturam às demais, que compõem o ambiente: “Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pelo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pelos” (p. 28). Nesse sentido, a pele acata ao tempo, representando uma condição muito comum aos corpos em uma fase da vida que aproxima os personagens do processo de finitude por um fenômeno/fator biológico. Jesus (2010) analisa a questão da morte na narrativa e aponta que no conto são exploradas “a quebra da possibilidade de transmitir a experiência e a incapacidade de comunicar o processo de morte instaurado no corpo” (JESUS, 2010, p. 117). Para o autor, mãe e filho desempenham, de forma alegórica e espelhada, a morte um do outro, “um jogo especular em que a mãe, em processo de desagregação pelo envelhecimento, pode ser vista como a imagem da morte do filho em processo de desagregação pela doença” (p. 117). Tanto o envelhecimento como a doença estão em evidência nos espaços e nos personagens. Inicialmente, (1) na figura da mãe, envelhecida à porta, aos olhos do filho que acaba de

chegar: “Estava mais velha, viu ao entrar” (ABREU, 2005, p. 21); (2) na sua companheira, a cadela de nome Linda:

- Que idade ela tem? – ele perguntou [...]
- Sei lá, uns quinze – A voz tão rouca – Dizque idade de cachorro a gente multiplica por sete.
- Ele forçou um pouco a cabeça, esse era o jeito:
- Uns noventa e cinco então.
- [...]
- O quê?
- A Linda se fosse gente, estaria com noventa e cinco anos.
- Ela riu:
- Mais velha que eu, imagina. Velha que dá medo” (p. 22)

e (3) no o filho que mudou – mais magro, pouco cabelo – aos olhos da mãe:

- Deixa eu te ver melhor – pediu.
- Ajeitou os óculos. Ele baixou os olhos. No silêncio, ficou ouvindo o tique-taque do relógio da sala. Uma barata miúda riscou o branco dos azulejos atrás dela.
- Tu está mais magro – ela observou. Parecia preocupada – Muito mais magro.
- É o cabelo – ele disse. Passou a mão pela cabeça quase raspada – E a barba, três dias.
- Perdeu cabelo meu filho?
- É a idade. Quase quarenta anos – Apagou o cigarro. Tossiu”. (p. 24-25)

Nesse sentido, pode-se considerar o que aponta Landsberg (2009), em seu *Ensaio sobre a experiência da morte*, na qual uma dualidade em relação à experiência da morte na vida dos indivíduos aparece ou representada no “futuro imanente de nossa própria vida ou como a morte do outro, à qual assistimos ou da qual tomamos consciência de modo indireto” (LANDSBERG, 2009, p. 16), ou seja, não apenas ligada a um processo natural, a morte está vinculada a questões cotidianas que acontecem, independente da vontade dos indivíduos, diuturnamente. É sobretudo por esse segundo aspecto que se sabe que “a morte não está ligada de modo absoluto ao processo de envelhecimento” (p. 16). Evidências desse argumento estão presentes durante a narrativa de “Linda”, não apenas no processo envelhecer-morrer da cadela, e da mãe, personagem que considera a idade como limite para a finitude: “Uma inútil sarnenta. Só sabe dormir, comer e cagar, esperando¹⁷¹ a morte” (ABREU, 2005, p. 22) e “Eu podia morrer aqui dentro. Sozinha. Deus me livre. Ela nem ia

¹⁷¹ Importante destacar que, conforme Landsberg (2009), partindo de Voltaire, a espécie humana é a única que sabe que vai morrer; os animais também têm algum pressentimento da morte, quando ela ameaça com a presença imediata (LANDSBERG, 2009, p. 13), contudo essa percepção do imediato não é propriamente um saber. E, mesmo que pudesse se transformar em um saber correspondente, ainda não seria um saber da necessidade da morte, de modo que o animal não seria capaz de compreender que a morte do indivíduo pertence à essência da vida e da espécie.

ficar sabendo, só se fosse pelo jornal. Se desse no jornal. Quem se importa com um caco velho?” (p. 24), mas também na morte como algo cotidiano, inesperado, fatídico e, por vezes, solitário e cruel¹⁷². A lembrança da mãe acerca de Cândida, empregada que morava consigo, aponta para uma morte “não natural”, ou seja, que se dá, não no processo natural do envelhecimento humano, mas a partir de uma fatalidade ou doença:

– Tu que pensa. Tem vezes que me pego falando sozinha pelos cantos. Outro dia, sabe quem eu chamava o dia inteiro? – Esperou um pouco, ele não disse nada. – A Cândida, lembra dela? Ô neguinha boa, aquela. Até parecia branca. Fiquei chamando, chamando o dia inteiro. Cândida, ô Cândida. Onde é que tu te meteu criatura? Aí me dei conta.

– A Cândida morreu, mãe.

Ela tornou a passar a mão pela cabeça da cadela. Mais devagar, agora. Fechou os olhos, como se as duas dormissem.

– Pois é, esfaqueada. Que nem um porco, lembra? Abriu os olhos. (p. 25)

Conforme Landsberg (2009), quando se reconhece a ausência de uma luta sensível entre as forças de defesa e as de dissolução, dá-se um caráter específico à morte, o qual se denomina natural. Assim, na maioria dos casos, do ponto de vista biológico, ela intervém cedo e só pode ser considerada “natural” nos casos em que se apresenta, de fato, como o termo de uma velhice. Mesmo nesses casos, argumenta o autor, “é preciso que ocorra um pequeno acidente extraordinário¹⁷³ – resfriado, inflamação, diarreia – ao qual o organismo

¹⁷² Elias (2001) aponta para quatro características específicas das sociedades contemporâneas – e das estruturas de personalidade associadas a elas – responsáveis pela peculiar imagem da morte e, com isso, pela natureza e grau de recalçamento da morte em sociedades mais desenvolvidas: a primeira (1) delas é a extensão da vida individual, sua relação com a expectativa de vida da sociedade e como isso impacta no sentido de manter a ideia da morte a distância durante um período maior de tempo. No entanto, isso não a torna ausente. O autor chama atenção para o fato de que, “mesmo em sociedades avançadas, um perigoso objetivo de morte está sempre presente, como deve ser para todas as coisas vivas, mas pode ser esquecido. Para parte considerável dessas sociedades, a morte ainda está bem distante (ELIAS, 2001, p. 30); a segunda (2) é a da experiência da morte como estágio final de um processo natural – um dos argumentos discutidos neste capítulo da tese – que ganhou significação a partir do avanço na ciência médica e em medidas de prevenção e práticas de elevação do padrão de higiene da população. A imagem da morte que prevalece nessas sociedades sofre uma forte influência desse sentimento reconfortante: “As pessoas bem sabem que a morte chegará, mas saber que ela é o fim de um processo natural ajuda a aliviar a angústia. [Essa constatação de que] “a morte é inevitável está encoberta pelo empenho em adiá-la mais e mais com ajuda da medicina e da previdência, e pela esperança de que talvez isso funcione” (p. 30); a terceira (3) característica é responsável por traços comuns da imagem da morte e da atitude em relação a ela – o grau relativamente alto de pacificação interna dessas sociedades. Pessoas que formam essas sociedades normalmente visualizam a morte de maneira bem específica. Segundo o autor, “quando tentam visualizar o processo, provavelmente pensam primeiro numa morte pacífica na cama, resultado de doença ou enfraquecimento causado pela velhice. Esse retrato da morte que dá ênfase ao caráter natural do processo aparece como normal, ao passo que a morte violenta, particularmente pelas mãos de outra pessoa, aparece como excepcional ou criminosa” (p. 31); a quarta (4) característica está relacionada ao alto grau e padrão específico de individualização. Assim, “a imagem da morte na memória de uma pessoa está muito próxima de sua imagem de si mesma e dos seres humanos prevalentes em sua sociedade” (p. 33).

¹⁷³ Em carta a Paula Dip, de julho de 1987, Caio F. menciona um derrame ocorrido com a mãe, Nair. A experiência de quase morte ocorrida com ela o faz refletir sobre o processo de envelhecimento do corpo, a

não consegue resistir” (LANDSBERG, 2009, p 16). É a vida perdendo sua resistência em um processo que ocorrerá a todos, devido à debilidade corpórea do indivíduo – processo pelo qual Caio F. irá passar nos últimos meses de sua vida, resultante de complicações ocasionadas pela Aids¹⁷⁴. Contudo, Landsberg (2009) reconhece que “a experiência que o homem tem da necessidade de sua morte nada tem em comum com a hipótese de uma morte natural do organismo” (LANDSBERG, 2009, p. 16). Para ele, há não apenas a evidência de que é preciso morrer *uma vez*, ou seja, quando o ponto limite da morte natural é atingido, mas também há a evidência de que esteja “imediatamente diante da possibilidade real da morte em cada instante da vida, *hoje e sempre*” (p. 16). Acerca disso, o autor conclui dizendo:

A morte está perto [do indivíduo]. A incerteza humana em face da morte não corresponde apenas a uma lacuna da ciência biológica, e sim à ignorância [do seu destino, e essa “ignorância” é um *ato* no qual se constitui uma *presença* bem como uma *ausência* da morte: *Mors certa, hora incerta*. A morte tem sua dialética íntima. É a *presença ausente*. (p. 16)

Desse modo, a experiência da morte ultrapassa a questão biológica e, conseqüentemente, a sua relação com o envelhecimento. No conto, o filho, mais jovem que

fragilidade humana e a solidão: “Com tudo isso eu também ando pensando na velhice e na solidão. E também na santidade. É delicado. Minha mãe teve um pequeno derrame (não houve nada mais grave, felizmente ela só ficou com a memória lesada – mas o neurologista tá dando jeito)” (ABREU, 2014c, p. 296).

Cinco anos mais tarde, em carta a Magliani, de janeiro de 1992, Caio demonstra consciência da importância de estar ao lado dos pais durante a velhice e da companhia que faria a um deles caso o outro partisse antes – algo que não se concretizou, pois Caio morreu antes: “Zaél aos 70 e Nair around (é segredo, claro, como mão pode ser fútil, meu Deus) 67 parecem ter desistido de qualquer ilusão careta de honra & moral. [...] tenho quase como certo que, partindo um, terei que ir para ficar com o outro. Sinto que é um dever, um dever bom, kármico, honesto. Uma troca. Enfim, esperemos. Mas pelo visto, vão longe (ABREU, 2002a, p. 228). Um ano depois, em carta escrita de Berlim para o amigo Luciano Alabarse, em julho de 1993, Caio voltaria a falar sobre o processo de envelhecimento dos pais e sobre como a proximidade com a morte deles o abalava: “Querida tanto ter chorado a dor enorme de POA e a velhice de meus pais no Menino Deus no ombro e um amigo. Não temos tempo: somos maduros. Onde será que isso começa? Procuo o fio, só há a meada. Te abraço quente e longe. Quais eram as nossas esperanças?” (p. 269).

¹⁷⁴ Em depoimento de Graça Medeiros a Paula Dip, publicado na obra *Pra sempre teu, Caio F. Cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*, a amiga de Caio F. relembra alguns fatos que ocorreram meses antes da morte do autor. Graça vivia em Nova Iorque, de onde, através de um grupo chamado PWA (People With Aids), ajudava portadores do vírus e suas famílias a conseguirem os remédios, trazendo, sempre que visitava o autor, medicamentos novos que poderiam melhorar a sua qualidade de vida. Em uma das últimas vindas de Graça antes da morte de Caio F., no final de 1995, ela foi com o autor a uma consulta com o doutor Eduardo Sprinz, médico infectologista que cuidou dele nos últimos meses de vida. Graça achou que o médico iria proibi-lo de viajar, que iria exigir repouso absoluto, além de insistir no uso de medicação nova, o 3TC, uma nova esperança que surgia para os portadores do vírus à época. No entanto, não foi isso que aconteceu, conforme Graça, diante da situação irreversível de Caio F., revelada pelo médico, nada mais foi proibido: “Eu perguntava: doutor, ele pode tomar sol? Pode, dizia o médico. Pode tomar banho de mar? Pode, dizia o médico. Só faltou ele dizer: pode tudo. Tive um mau pressentimento. Quando Caio saiu da sala e fiquei sozinha com o Eduardo, ele desabafou: Perdemos mais uma guerra. Eu perguntei: mas ele não vai tomar o 3TC? O médico: Não adianta, o Caio não tem mais células brancas, o organismo dele não vai mais reagir” (ABREU, 2014c, p. 460).

a mãe, ao ouvir suas ponderações sobre a possibilidade de “morrer velha e só”, considera que tal fato – a morte – também pode acontecer consigo, no sentido de elucidar que a velhice ou a solidão não são pressupostos absolutos à morte e ao morrer: “Também moro só, mãe. Se morresse, ninguém ia ficar sabendo. E não ia dar no jornal” (ABREU, 2005, p. 24). Jesus (2010) avalia o conto como uma narrativa em que “a reflexão sobre a angústia, a solidão e a morte é colocada em primeiro plano, em detrimento das ações que, embora existam, não têm tanta importância quanto em outros contos presentes na obra de Abreu” (JESUS, 2010, p. 119). Nesse sentido, o autor chama atenção para uma valoração do tempo subjetivo e psicológico. A solidão, a que é condicionada à mãe, pode ser compreendida, a partir de aspectos sociológicos, no sentido de que, além de ser voluntária, é subordinada a condições a que o personagem está disposto, ou não, a se submeter na relação com a alteridade. Assim, a sugestão dada pelo filho, quanto à possibilidade de a mãe morar com a filha Elzinha, é descartada, uma vez que, em troca de companhia, teria que se sujeitar aos caprichos do genro e suas manias: “E aguentar o Pedro, com aquela mania de grandeza? Pelo amor de Deus, só se eu fosse, sei lá” (ABREU, 2005, p. 24). Outrossim, esse aspecto – a solidão – é consolidado como uma espécie de “rito de passagem”, ou “sina”, na família, de modo que todos os predecessores morreram sozinhos, sendo então aceitável, para ela, que tal “destino” também o fosse:

– É a sina – disse. – Tua vó morreu só. Teu avô morreu só. Teu pai morreu só, lembra? Naquele fim de semana que eu fui pra praia. Ele tinha horror do mar. Uma coisa tão grande que mete medo na gente, ele dizia. – Jogou longe a bolinha com a pintura na xícara. – E nem um neto, morreu sem um neto nem nada. O que ele mais queria. (ABREU, 2005, p. 24)

Nesse sentido, a morte do outro passa a ser uma lembrança da própria morte, abalando as “fantasias” defensivas que se constroem sobre a ideia de uma imortalidade.

A isso, e levando em conta o discurso da mãe sobre a solidão e a morte, quando é deixado sozinho no cômodo, assim que ela sobe para dormir, o filho, ao observar todos os detalhes do ambiente – passa da cozinha para a sala, olhando atentamente para a mesa enorme, as cadeiras, o retrato do avô –, percebe-os agora transformados em hiperbólicos vazios deixados pela ausência que a morte carrega ao se espalhar por espaços onde antes havia vida e, embora não queira admitir, inconscientemente, uma “suspeita de sina” – morte e solidão – também lhe é corroborada:

– Amanhã a gente fala melhor, mãe. Tem tempo, dorme bem.

Debruçado na mesa, acendeu mais um cigarro enquanto ouvia os passos dela subindo pesados pela escada até o andar superior. Quando ouviu a porta do quarto bater, levantou e saiu da cozinha.

Deu alguns passos tontos pela sala. A mesa enorme, madeira escura. *Oito lugares, todos vazios*. Parou em frente ao retrato do avô – o rosto levemente inclinado, olhos verdes aguados que eram os mesmos da mãe também os dele, heranças. No meio do campo, pensou, *morreu só com um revolver e sua sina*. (p. 27)

Há, nesse sentido, uma singular relação entre aquele que se foi e o que ele representa diante da morte daqueles que permanecem. Admita-se, segundo Landsberg (2009) que a experiência decisiva da morte está ligada a certo grau de singularidade pessoal do homem, de modo que os processos de individualização e de “mortualização” sejam paralelos. Embora haja mil maneiras de pressentir e imaginar a morte – a guerra, a doença, os acidentes –, os estados análogos a ela como, por exemplo, o sono profundo ou certos tipos de desmaio, para compreender a tese do autor, tem-se como ponto de partida uma outra relação, a da experiência da morte no outro, uma vez que se espera encontrar *a pessoa* como tal, e sua relação específica com a morte. À medida que o indivíduo se individualiza, nota-se nele a singularidade dos outros. No amor pessoal, essa singularidade é percebida em relação ao que ela tem de inefável em sua diferença essencial uns com os outros. A morte de alguém que se ama deve ser capaz de ultrapassar, como se viu anteriormente, a esfera meramente biológica, ou seja, “*a morte do próximo é infinitamente mais que a morte do outro em geral*” (LANDSBERG, 2009, p. 20).

Quando se sabe quem é a pessoa que morreu, é possível tocar no problema ontológico da sua relação com a morte. “A consciência da necessidade da morte é despertada pela participação, pelo amor pessoal no qual essa experiência estava imersa. [Foi-se] um ‘nós’ com esse [indivíduo] e é nesse ‘nós’ [...] que se chega ao conhecimento do próprio dever morrer” (LANDSBERG, 2009, p. 22). Nesse sentido, quando o personagem do conto é conduzido pelo espaço que ocupa ou pela fotografia que observa, a reviver nas lembranças outros tempos – de vida –, é capaz de tirar daquelas experiências tudo o que elas contêm na forma de conhecimento – em relação a sua própria finitude, ou ao que supostamente espera dela. De algum modo, a pessoa amada ainda existe, porém está “escondida” nas memórias. Seja durante a morte concluída ou no seu processo a se realizar, através de uma doença terminal, por exemplo, a morte faz com que cada indivíduo passe por essa experiência de uma ausência misteriosa. Conforme Landsberg (2009), quando o indivíduo deixa definitivamente o espaço físico da vida, aqueles que ficam são transportados “para um mundo estranho e frio da morte concluída. Suspensa no vazio, a

piedade vital é substituída bruscamente pela consciência profunda de que esse ser, na singularidade de sua pessoa, não está mais *ali* e não pode voltar nesse corpo” (p. 21). Assim, conforme o autor, se antes a morte era a *presença ausente*, agora o morto é a *ausência presente*. No conto, cada um dos personagens se configura por essas *presenças ausentes* de quem espera a morte – a mãe e o filho –, e *nas ausências presentes* de quem já morreu, lembrados nos espaços, nos objetos e nas memórias daqueles que permanecem.

Por fim, há também no conto sentimentos sobre a morte que são atrelados ao medo, refletidos pelo personagem em uma busca temporal corpórea anterior à vinda. Enquanto conversava com a mãe, um sentimento de fuga pairou sobre os pensamentos do filho, conduzindo-o a uma súbita reflexão sobre si, saindo da casa, atravessando a cidade para bem longe daquele espaço urbano, sobressaindo uma vontade de voltar para um outro tempo-lugar-situação, na qual, de forma anônima, nenhum laço pudesse ser considerado:

A xícara amarela tinha uma nódoa escura no fundo, bordas lascadas. Ele mexeu no café, sem vontade. *De repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir.* Como se volta a fita num videocassete, de costas, apanhar a mala, atravessar a sala, o corredor de entrada, ultrapassar o caminho de pedras do jardim, sair novamente para a ruazinha de casas quase todas brancas. Até algum táxi, o aeroporto, para outra cidade, longe do Passo da Guanxuma, *até a outra vida de onde vinha. Anônima, sem laços nem passado.* Para sempre, para nunca mais. *Até a morte de qualquer um dos dois, teve medo.* E desejou. Alívio, vergonha. (ABREU, 2005, p. 23)

As reflexões revelam a angústia do personagem diante da possibilidade da morte, fato que escapa à sua condição enquanto ser finito. Nesse sentido, é levado a uma tentativa de controle como fuga a essa condição, na qual se distancia da mãe, das lembranças e dos laços que os prendem. Assim, sendo a morte uma “ameaça” que se expande e pesa sobre cada um que se liga a ela – através das relações estabelecidas em vida –, quando ocorre ou na sua iminência de ocorrer – devido a doença ou velhice – traz à tona o medo e a apreensão ancorados no reconhecimento da própria finitude. Quando se pensa sobre quando a ameaça da morte, de fato, chega para Caio F., ao receber o teste positivo para o HIV, duas reações antagônicas se estabelecem: (1) há a serenidade e a maturidade do autor em encarar a morte como uma realidade material, diante dessa revelação: “Nos três primeiros dias, encarei naturalmente. Comuniquei meus pais e amigos mais próximos. Na terceira noite, porém, enlouqueci. Até hoje não lembro o que houve. Estava com três amigos no apart-hotel em que morava em São Paulo e eles disseram que tentei me jogar da janela. No fundo, estava

pedindo socorro”¹⁷⁵; e (2) há a natureza do choque resultante da proximidade com a própria finitude, dadas as estatísticas sobre as mortes ligadas à doença à época¹⁷⁶. Diante disso, o autor se vê impedido de conter essa realidade que invade e desestabiliza seus próprios planos – Caio queria ler, escrever, produzir, viajar e publicar mais do seu trabalho – e, na ausência de palavras que pudessem nomear o que estava sentindo, é tomado pela angústia do vazio-lacunar que seria deixado com o seu “desaparecimento”¹⁷⁷.

Segundo Paula Dip (2014c), amiga e jornalista que trabalhou com Caio F. durante boa parte dos anos 1980, embora fosse espiritualizado, a imagem do autor diante da morte foi um tanto distante do esperado. Nos seus últimos dias, Caio F. teve medo e uma espécie de revolta. Em carta à amiga Magliani, escrita do hospital Emílio Ribas em São Paulo, em agosto de 1994, o autor menciona a doença e a forma como lidou com ela:

Pois é amiga. Aconteceu – estou com Aids – ou pelo menos sou HIV+ (o que parece chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana... Ah, Magli, que aventura. Voltei da Europa já mal – febres, suadores, perda de peso (perdi – imagina – oito quilos), manchas no corpo – e sem um tostão. Não vou te contar todos os detalhes dolorosos dos últimos dois meses [...] Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3º dia enlouqueci. Tive o que chamaram muito finamente de um “quadro de dissociação mental”. Pronto-socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal. (ABREU, 2002a, p. 311)

¹⁷⁵ Entrevista a Paulo César Teixeira, da revista *IstoÉ*, em junho de 1995. (Consta no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 46177).

¹⁷⁶ Muitas são as referências de Caio a pessoas que morreram vitimadas pela Aids. Algumas já foram citadas em outros momentos desta tese para ilustrar como a doença estava cotidianamente presente na vida do autor. Amigos, conhecidos, famosos. Caio deixou registrada a sua ligação com a doença através do contato com o outro, infectado desde que a doença surgiu. Em mais uma carta, agora à amiga Magliani, de janeiro de 1991, Caio menciona essas perdas: “Que bom que você tem um namorado. Eu não, há tanto tempo. Essa coisa de Aids realmente... A propósito, você sabe que o Guto Pereira morreu no final do ano passado? Pois é, já foram tantos. Volta e meia começo a enumerar, e me dói tanto a morte de Orlando” (ABREU, 2002a, p. 204). Em janeiro do ano seguinte, novamente, os mortos: “Vamos tentando, enquanto os amigos continuam a morrer. Foram-se Casemiro, o Xavier (tão chique e nobre, lembra?) e Paulo Villaça, com quem tomei alguns porres memoráveis. Eu rezo. Deve ter algum sentido, ficar” (p. 234). Conforme Landsberg (2009), só a experiência da morte do outro é capaz de ensinar sobre a ausência e o afastamento e, embora não se pretenda que a experiência da morte do próximo seja equivalente a do outro – é muito particular o que cada um fará com a sua morte –, seu significado é tão profundo, de modo que ela pertence, essencialmente, à existência pessoal, não a uma existência genérica.

¹⁷⁷ Em entrevista a Jerônimo Teixeira para o “Segundo Caderno”, do jornal *Zero Hora*, em maio de 1995, Caio revela o medo que sentia ao se imaginar ausente – morto – sem uma possível organização, revisão e publicação póstuma de seus escritos: “Primeiro eu pensei em *Ovelhas negras* como uma espécie de biografia ficcional [...]. É uma tentativa de revisar a mim mesmo e uma brincadeira de um humor um pouco negro. Porque acho que ele parece um livro póstumo. Qualquer hora eu morro, vem alguém aqui, remexe nas minhas gavetas e publica tudo sem eu revisar. Vai ser horrível. Então deixa eu mesmo fazer esse trabalho”. (Consta no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47269).

É muito difícil, num primeiro momento, encarar abertamente o fim da vida como uma possibilidade. Kluber-Ross, em seu livro *Sobre a morte e o morrer*, transcreve experiências de pacientes terminais e, através delas, apresenta os estágios finais a que cada um é submetido após a descoberta de sua própria finitude. Entre os moribundos, a negação, o isolamento, a raiva, a barganha, a depressão e a aceitação fazem parte, e quase sempre em sua totalidade, de estágios¹⁷⁸ da “pós-descoberta” da possibilidade de uma morte próxima. A arte da escrita em Caio, não só “antecipou” a doença, como também a sua relação com o modo de lidar com a proximidade da morte. Superado o primeiro impacto e em tratamento nos hospitais, Caio tentou “barganhar” – com Deus, Buda e o Universo – mais tempo¹⁷⁹, para concluir seus projetos antes de morrer.

¹⁷⁸ Elisabeth Kluber-Ross chama atenção para as cinco fases enfrentadas por pacientes que são colocados diante da possibilidade da morte devido a uma doença terminal: o primeiro estágio, (1) *a negação e isolamento*, provém da comunicação do diagnóstico revelado, muitas vezes, de forma abrupta ou prematura sem considerar o preparo psicológico do paciente. A negação “é uma defesa temporária, sendo logo substituída por uma aceitação parcial” (KLUBER-ROSS, 1985, p. 33). Conforme a autora, todo paciente irá encarar, vez ou outra, a necessidade da negação, que aparece de forma mais frequente no começo de uma doença séria do que no fim da vida. Só mais tarde, quando fala de sua morte, doença, mortalidade e imortalidade, é que o paciente irá lançar mão do isolamento em detrimento da negação. Para a autora, “como somos imortais em nosso inconsciente, é quase inconcebível reconhecermos que também temos que enfrentar a morte” (p. 34); o segundo estágio, (2) *a raiva*, acontece quando o primeiro estágio é substituído por sentimentos de raiva, revolta, inveja e ressentimento, cuja dúvida paira sobre questões como “Por que eu?”. É um momento em que, segundo a autora, o paciente se queixa para onde quer que se vire: “Pode ligar a televisão e ver um grupo de jovens alegres ensaiando passos de dança moderna, mas que o irrita profundamente já que seus movimentos são limitados e dolorosos (p. 40); o terceiro estágio, (3) *a barganha*, é uma tentativa de adiamento, estabelecendo uma “meta” autoimposta, como, por exemplo, uma “vida dedicada a Deus ou a igreja” em troca de um pouco mais tempo de vida para a realização de um plano, e inclui uma promessa implícita de que o paciente não pedirá outro adiamento, caso o primeiro seja concedido. “A maioria das barganhas são feitas com Deus, são mantidas geralmente em segredo, ditas nas entrelinhas ou no confessional do capelão” (p. 59); o quarto estágio, (4) *a depressão*, acontece quando o paciente não pode mais negar a sua doença. A autora classifica a depressão de duas maneiras: “a primeira como uma depressão reativa e a segunda como uma depressão preparatória” (p.60); o quinto estágio, (5) *a aceitação*, acontece ao paciente que “tiver tido tempo necessário (isto é, que não tiver tido uma morte súbita e inesperada) e tiver recebido alguma ajuda para superar tudo, atingirá um estágio em que não mais sentirá depressão nem raiva quanto ao seu “destino”. Terá podido externar seus sentimentos, sua inveja pelos vivos e sadios e sua raiva por aqueles que não são obrigados a enfrentar a morte tão cedo (p. 76). Nem todos os pacientes são capazes de atingir esse estágio de aceitação. Muitos lutam até o fim, se debatendo e se agarrando a um tipo de “esperança” que não mais existe.

¹⁷⁹ Em entrevista a Jerônimo Teixeira para o “Segundo Caderno”, do jornal *Zero Hora*, em maio de 1995, Caio se revela esperançoso quanto ao tempo para a finalização de projetos antigos e a escrita de projetos idealizados: “Tenho conversado muito com Deus, ou o que a gente chama de Deus, as forças invisíveis. E sei que o tempo que eu precisar me será dado. Quando comecei a mexer no *Ovelhas Negras*, tinha medo de não conseguir chegar ao fim. Em março, fiquei bastante mal de saúde. Mas consegui. Acredito numa ordem oculta das coisas, e enquanto eu tiver coisas para produzir, sei que as condições me serão dadas”; para Caio F., estar conduzindo um projeto e manter-se ocupado na escrita era também uma forma de “adiar” a morte, não pensando nela. Em entrevista à Nayse Lopez, no mesmo ano, diz: “O importante é não pirar. Ainda tenho muito o que fazer, me permito, me forço, a ter planos. Agora estou reunindo o material deixado pelo meu amigo e dramaturgo Vicente Pereira, que morreu de Aids há dois anos”. Ainda estava nos planos do autor escrever um livro com a temática inteiramente sobre a Aids, como revela em entrevista José Castello, para o “Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, em dezembro de 1995: “Está ainda nos meus planos escrever uma coletânea de contos chamada *Histórias Positivas*, com relatos sobre a Aids”. Essas entrevistas constam

Há de se evidenciar, portanto, que uma relação entre o ficcional e o não ficcional na produção escrita de e sobre Caio F., pautada na materialidade do contexto histórico à época, e que a doença e mais tarde também a morte, são parte no processo criativo do autor, indo além de questões meramente pessoais. Caio F. se volta muito a questões cotidianas e tem um olhar atento ao que é publicado e circula nos jornais. Foi assim no período ditatorial e também ao ser contaminado pela Aids. O autor utiliza demandas atuais, à época, no processo da tessitura do texto. Por escrever em qualquer lugar, como foi visto anteriormente, o “instante” é sempre protagonista, uma vez que a distância entre a ideia inicial, que quase nunca se perde, e a materialização desta ideia são mediadas pelas anotações que carrega. O modo como o autor trabalha a doença e a morte não é apartado da realidade, nem suavizado pela escrita. Caio F. tem consciência do seu processo criativo, tornando-se por vezes melancólico, porque lamenta as perdas – a liberdade, os amigos, a saúde e também a vida –, sendo a escrita seu elemento de transferência. Assim, o real se torna suporte para a ficção, sendo através dela transferido, a partir de objetos concretos ou subjetivos, presentes no cotidiano da sua própria realidade.

5.2. Caio F.: o fim e o auge. Apesar de tudo, [h]a vida

Os anos 1990 despertaram para Caio F. uma vida literária cheia de novas possibilidades¹⁸⁰. Publicações e convites para leituras, eventos e lançamentos no Brasil e no

no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema números 47269, 46663 e 47272, respectivamente.

¹⁸⁰ Ainda no início da primeira metade da década de 1990, saíria (1) a publicação do romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), sendo premiado como melhor romance do ano de seu lançamento pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1991; (2) o lançamento de *Dragons* (1991), tradução de David Treece, pela Boulevard Books, em Londres, na Inglaterra, e (3) *Les Dragons Ne Connaissent Pas le Paradis* (1991), tradução de Claire Cayron, da Editions Complexe, publicado em Paris, na França; (4) uma novela chamada *Journal d'une ville sinistrée* (1992), escrita durante os três meses em que Caio F. passou como bolsista da MEET (Maison des Écrivains et Traducteurs Étrangers), em Saint-Nazaire, na França, e que viria a integrar mais tarde, no Brasil, o livro *Estranhos estrangeiros* (1996), com o título “Bem longe de Marienbad”; (5) o lançamento de *Dov'è Finita Dulce Veiga?* (1993), tradução de Adelina Alletti, pela Editora Zazimbar, em Milão, na Itália; (6) a reedição do seu primeiro romance *Limite branco* (1994), pela Editora Sciciliano; o lançamento de (6) *Qu'est Devenue Dulce Veiga?* (1994), pela Éditions Autrement, (7) *Bien Loin de Marienbad* (1994), pela Éditions Arcane 17, e (8) *L'Autre Voix* (1994), pela Éditions Complexe, todos lançados no Salão do Livro de Paris, na França, e traduzidos por Claire Cayron; o lançamento de (8) *Wazz zit Dulce Veiga?* (1994), pela De Prom, com tradução de Maartje de Kort, em Amsterdam, na Holanda, e (9) *Waas Geschach Wirklich mit Dulce Veiga?* (1995), pela Das Zebra Bei Dia, com tradução de Gerd Hilger, em Berlim, na Alemanha; a tradução de “Linda, uma história horrível”, intitulada (10) “Beauty”, na antologia *The Penquim Book International Gay Writting* (1995), pela Viking Press, com tradução de David Treece, publicada na Inglaterra; o lançamento da (11) antologia de contos *Ovelhas negras* (1995), pela Sulina; e o lançamento de (12) *Molto Lontano di Mariebad* (1995), pela Editora Zanzibad, com tradução de Bruno Parsico. Caio F. também participaria de uma turnê pela Europa, divulgando e lendo contos dos livros publicados. Além disso, poucos meses antes de sua morte, o autor foi escolhido pela Câmara Rio-Grandense

exterior o impulsionaram a espaços que ainda não haviam sido alcançados como autor de literatura. Se, na década de 1970, quando foi pela primeira vez à Europa para tentar a vida longe dos ditames da ditadura, seus escritos produzidos nos *squatterhouses* se resumiam a anotações em papéis e diários, agora, juntamente a outros, publicados, ocupavam as vitrines de livrarias¹⁸¹, ao lado de grandes clássicos, em cidades europeias. Tudo isso fazia surgir no autor uma vontade de viver e escrever ainda mais¹⁸². Em carta ao amigo José Marcio Penido, de novembro de 1990, diz: “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)” (ABREU, 2002a, p. 192). Lamentavelmente, Caio F. não viveria até o fim daquela década. Acometido pela Aids, descoberta quatro anos mais tarde, em 1994, o autor passaria a enfrentar os sintomas e, conseqüentemente, as internações cada vez mais frequentes motivadas por doenças oportunistas que surgiam com a debilidade de um paciente portador do vírus, em um período cujos medicamentos, além de experimentais, ainda eram bastante caros e escassos¹⁸³. É após a crise da descoberta, que iria culminar em uma de suas primeiras idas ao hospital como paciente soropositivo, que Caio F. decide escrever aos leitores de sua

do Livro, para ser patrono da 41ª Feira do Livro de Porto Alegre, a esse fato menciona o caráter póstumo que sente carregar com o convite em entrevista a José Castelo, para o “Segundo Caderno”, do Jornal *O Estado de São Paulo*, em dezembro de 1995: “Agora me convidaram para ser patrono – eu digo padroeiro – da Feira do Livro de Porto Alegre. Digo que serei padroeiro porque existe ultimamente essa áurea póstuma em torno de mim” (A entrevista consta no acervo de Caio Fernando Abreu na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 47272).

¹⁸¹ Em entrevista para José Castelo, para o “Segundo Caderno” do Jornal *O Estado de São Paulo*, em dezembro de 1995, Caio recorda o fato de *Dragões* estarem na vitrine de uma livraria francesa, entre os livros recomendados à época de sua publicação: “Tenho uma lembrança muito bonita dessa época. Ao lado do restaurante em que eu trabalhava, havia uma livraria chamada *Compendium*. Eu saltava do metrô, estava inteiramente sem dinheiro, mal alimentado e via, na vitrine da livraria, a edição francesa dos *Dragões* em posição destacada entre os livros recomendados. Aquilo, pelo menos, me dava uma sensação de nobreza” (Consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 47272). O trabalho no restaurante e as dificuldades financeiras à época, Caio relata à amiga Hilda Hilst, em carta de dezembro do mesmo ano: “*Dulce Veiga* vai bem. [...] Talvez um dia isso dê algum dinheiro e mais serenidade para escrever, mas por enquanto a realidade vai ser lavar pratos neste restaurante Francês em Camden Town, um bairro punk, e tudo isso me encanta porque pelo menos minha vida não se tornou gorda e chata” (ABREU, 2016, p. 130).

¹⁸² Em carta a amiga Maria Lídia Magliani, de setembro de 1991, Caio menciona: “Tenho achado viver tão bonito. Talvez porque ande, como nunca, perto da ideia da morte [...]. Sei lá. Mas tenho pensado, e estou tão cheio de projetos para livros novos que só penso nisso. Em conquistar energia – e tempo, e condições – para escrevê-los” (ABREU, 2002a, p. 224).

¹⁸³ Em carta a Luciane Samôr, em fevereiro de 1995, Caio menciona a morte do irmão de uma de suas amigas, acometido pela Aids, e os remédios, antes utilizados por ele, deixados para o autor: “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 (ele era biólogo, tentou desesperadamente viver – decidi morrer quando começou a perder a visão e os movimentos)” (ABREU, 2002a, p. 327).

coluna semanal¹⁸⁴ do jornal *O Estado de São Paulo*, revelando a sua real situação. É “para além dos muros”, do que seria uma espécie de nova morada de alguém, acostumado a “correr o mundo”, que o autor se vê obrigado a diminuir o ritmo e mudar sua rotina¹⁸⁵. Assim, entre 21 de agosto e 18 de setembro de 1994, em três crônicas, revelaria ser portador do vírus da Aids.

Na “Primeira carta para além dos muros”, o autor padece de um encontro com a própria realidade. Caio F. que, durante anos, acompanhou – através dos amigos e conhecidos – e escreveu [sobre] a doença, partindo da perspectiva do outro, do que seria carregar o estigma de um soropositivo, se deparava com a experiência assustadora de ser mais um dos contaminados pelo vírus. Na narrativa da crônica, tal como Walter Benjamin descreve a experiência do narrador, definindo-o em duas categorias – o camponês sedentário e o marinheiro comerciante –, Caio F. se vê transpondo a linha do primeiro, passando a viver a experiência do segundo, ou seja, daquele que observa o outro para escrever, passa a ser o próprio objeto da escrita, pois torna-se a causa pela qual também escreve. Nesse sentido, vive uma situação potencialmente traumática¹⁸⁶, uma vez que, num primeiro momento, não é capaz de organizar em si os acontecimentos: “Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente” (ABREU, 2014b, p. 124), nem dar nome à razão do seu sofrimento: “ainda estou um pouco dentro daquela coisa estranha que me aconteceu. É tão impreciso chamá-la assim, a Coisa Estranha” (p. 125).

¹⁸⁴ Em entrevista a Nayse Lopez, em 1995, Caio diz por que decidiu revelar a todos ser portador do vírus HIV: “Nunca me passou pela cabeça esconder isso, como não escondi nada até hoje. Como eu viveria se tivesse escondido? Não poderia ver as pessoas, morar com meus pais aqui em Porto Alegre. Não. **As pessoas deveriam ter esta noção da morte.** Foi uma barra pesadíssima, mas agora me sinto bem, tanto de cabeça como fisicamente”. (A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 46635, grifo meu).

¹⁸⁵ “fui obrigado a parar. Há quatro anos eu viajava sem parar [...]. Perdi toda atração que tina por bares, por noite [...]. Tudo isso me obriga a ter uma vida bastante reclusa e muito regrada”. (Entrevista concedida a Jerônimo Teixeira, em maio de 1995, para o Segundo caderno do jornal *Zero Hora* e consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 47269).

¹⁸⁶ Em artigo intitulado *A Aids nas crônicas de Caio Fernando Abreu*, Magri (2013) aponta que a dificuldade que o narrador encontra em nomear aquilo que o afeta é percebida desde a primeira linha da carta-crônica, o que seria, aos olhos da autora, uma reação própria de quem sofreu um trauma. Nesse sentido, “este sujeito não encontra meios para descrever o horror a que foi submetido e, por outro lado, a compreensão da dimensão desse sofrimento só pode ser alcançada na medida em que for possível verbalizá-lo. Trata-se, portanto, de uma via de mão dupla entre evento e linguagem, em que um complementa o outro, ao mesmo tempo em que um falta ao outro. É por isso que o narrador enfatiza que precisa encontrar uma forma de ser claro, ou seja, a verbalização mais precisa possível do evento traumático” (MAGRI, 2013, p. 173).

Além do medo¹⁸⁷ da Aids, havia em Caio F., tal como a morte, uma certeza antecipada da doença, uma vez que o autor compreendia que alguns de seus comportamentos em relação à prática sexual aumentavam o risco de contraí-la. Essa relação, entre a prática sexual e o medo do contágio, esteve presente na narrativa intitulada “Noites de Santa Tereza”, um dos primeiros contos de Caio F. a discutir a questão da Aids no Brasil, ainda no início da epidemia, em meados dos anos 1980¹⁸⁸. No conto, um personagem mulher¹⁸⁹, utilizando-se de uma linguagem bastante “pornográfica”¹⁹⁰, descreve suas aventuras sexuais com desconhecidos, durante as noites, em um bairro carioca chamado Santa Teresa. Nesse caso, a satisfação sexual, levada ao extremo, tem como consequência gerar no personagem a desconfiança de estar acometido pelo vírus da Aids: “tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite, muito além deste verão sem fim. Uns gânglios, umas fraquezas, sapinhos na boca toda, será? Tenho lido coisas por ai, dizem, sei lá. Não duro

¹⁸⁷ O medo da Aids já atormentava o autor uma década antes de ter testado positivo para a doença. Em carta para os amigos (1) Luciano Alabarse e (2) Luis Arthur Nunes, de julho de 1984, cujos fragmentos são apresentados respectivamente, na sequência, Caio revela como a simples presença da doença o abalava: (1) “Como anda a história da AIDS, por aí? Aqui acalmou, mas correm uns horrores vezenuando, há duas semanas foi um amigo-de-um-amigo, quer dizer, foi-se. [...] andei promiscuo demais. Ah que ânsia de pureza, e meeeeeeeedo da marca de Caim” (ABREU, 2002a, p. 89); e (2) “AIDS e overdose – são meus maiores meeeeeeeedos” (p. 90). Além disso, Caio F. já suspeitava estar contaminado desde a época em que havia escrito as cartas. Em entrevista a Marcelo Secron Bessa, para a *Revista Palavra*, da PUC-Rio, realizada alguns meses antes de sua morte, e publicada postumamente em 1997, o autor revela: “provavelmente já sou soropositivo há 10 anos. Se tivesse feito o teste e dado positivo e fosse me tratar há 5 ou 6 anos atrás, eu já estaria morto. Já estava morto” (ABREU, 1997, p. 09). Em outras ocasiões, Caio menciona que houve, em alguns momentos, uma quase realização “do Teste” – forma de se referir ao exame para saber se estava com HIV – e a possibilidade de já tê-la contraído. É o caso das cartas a José Marcio Penido, de novembro de 1990: “Fui ao médico: herpes braba. Texto dele: Se não secar dentro de uns dez dias, aconselho você a fazer O TESTE. Secou. Ufa!” (ABREU, 2002a, p. 189); e a Maria Lídia Magliani, em julho de 1991: “não fui até aí para, por exemplo, contar que estou com Aids e tenho pouco tempo de vida. Na verdade, não sei se estou. Tanto Ronaldo, o ex-terapeuta, quanto Sandra, que é imunologista, se recusam terminantemente a me apoiar na decisão de fazer O Teste. Eles acham que não há absolutamente nenhum sintoma. Prefiro acreditar, claro” (p.216), e em setembro daquele mesmo ano, “objetivamente, a Sandra-médica está começando a considerar a ideia, também, de fazer O Teste. E eu não sei se quero” (p. 224).

¹⁸⁸ Em entrevista para Paulo César Teixeira, para a revista *IstoÉ*, em junho de 1995, Caio F. fala sobre a primeira vez que ouviu falar da doença: “foi em 1981. Morava num hotel em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, e certo dia escutei na televisão a notícia sobre a morte do costureiro Marquito, vítima de uma doença estranha que estaria matando homossexuais nos Estados Unidos. [...] para mim era algo improvável, próximo à ficção científica, que acontecia em um país estrangeiro. Depois, passou a acontecer em meu país com gente conhecida [...]. Mais da metade dos meus amigos morreu de Aids. Entre eles, o mais conhecido era Cazuzá”. (A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 46177).

¹⁸⁹ Porto (2011), ao analisar o conto em sua tese de doutorado intitulada *Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*, aponta que o autor apresenta um narrador-personagem que ousou relatar suas experiências sexuais num contexto em que este registro sempre foi próprio dos homens, sinalizando um rompimento dessas práticas narrativas que sempre pertenceram ou atribuíram ao universo masculino “o poder e a tarefa de escrever sobre tais temas” (PORTO, 2011, p. 60).

¹⁹⁰ Essa definição é dada pelo próprio autor, na publicação de *Ovelhas negras*: “foi escrito em 1983 [...] e nunca publicado, creio, por ser às vezes francamente **pornográfico**” (ABREU, 2002b, p. 81, grifo meu). Isso se confirma na linguagem utilizada no conto como, por exemplo, em “me penetras por trás como uma cadela, a grande cabeça roxa da tua piça encharcada pela minha saliva” (ABREU, 2002b, p. 81) e “acarício culhões de estivadores pelo cais, mas acordo às quatro da manhã para chupar outra vez o guarda noturno, depois às seis me faço enbarbar em pé pelo negrão jardineiro” (p. 81).

muito, acho” (ABREU, 2002a, p. 82), o que, para Porto (2011), associa a doença-Aids com a morte, fazendo com que o desfecho do texto “assuma uma perspectiva melancólica de um sujeito tendo a sensação que pode estar se despedindo da vida” (PORTO, 2011, p. 60).

Quando se olha novamente para a carta escrita em 1994, percebe-se nela um sujeito-autor que, assim como o personagem do conto da década anterior, também teve uma vida sexual bastante ativa, o que acabaria resultando no desfecho “trágico” da doença. Além disso, apesar de uma suposta-aceitação-inicial, Caio F. enfrenta bastante dificuldade em compartilhá-la com o público, mesmo reconhecendo de sua parte a necessidade de se manter transparente em atitudes e palavras. Assim, ainda nessa primeira carta, o autor menciona o esforço enorme que faz ao escrevê-la, de dentro do lugar – embora não haja menção ao hospital – de onde se recupera depois de ser levado para tratar, não apenas o surto que teve, após o período da descoberta, mas também os primeiros sintomas: “É com terrível esforço que te escrevo [...]. Nessas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar” (ABREU, 2014b, p. 124).

Nesse sentido, coube ao leitor, através dos elementos presentes na descrição da carta, formular hipóteses sobre o quê, e de onde o autor escrevia: “Houve depois uma máquina redonda feito uma nave espacial onde enfiaram meu cérebro para ver tudo o que se passava dentro dele” (ABREU, 2014b, p. 125-126) e “vejo construções brancas e frias além das grades deste lugar onde me encontro” (p. 126). A carta é também reveladora de como se deu parte do processo de aceitação de Caio F., após a realização do teste e da descoberta da doença, seus primeiros dias de lucidez e serenidade, interrompidos mais tarde pela não aceitação em relação a sua soropositividade, o que resultaria em um surto, obrigando que as pessoas no seu entorno providenciassem a sua internação: “Devo ter gritado, e falado coisas aparentemente sem sentido, e jogado coisas para todos os lados, talvez batido em pessoas [...] Embora amarrado como um bicho na maca de metal, eu queria proteger meus pés” (ABREU, 2014b, p. 125). Ao finalizar o texto, reitera não só a sua pretensão em revelar o que se passa consigo, assim como diz que é a única forma que tem de fazê-lo, dadas as circunstâncias em que se encontra no momento da escrita: “A única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever” (p. 126).

Duas semanas depois, na “Segunda carta para além dos muros”, Caio F. revela outras pistas a serem consideradas pelo leitor, na tentativa de compreender a mudança ocorrida na vida do autor. Dessa vez, o narrador do texto parece mais conformado¹⁹¹, deixando de focar na carga emocional que a realidade lhe provoca para se ater nos detalhes em relação: (1) ao lugar onde está, sua localização – em frente ao um cemitério e muito próxima à viadutos bastante movimentados: “quando sozinho, depois, tentando ver os púrpuras do crepúsculo além dos ciprestes do cemitério atrás dos muros – mas o ângulo não favorece, e contemplo então a fúria dos viadutos” (p. 128); (2) àqueles que compartilham o mesmo espaço – embora ocupando lugares distintos – e auxiliam na sua recuperação como médicos, enfermeiros, funcionários do hospital, a quem chama de anjos: “No caminho do inferno encontrei tantos anjos [...]. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras baldes com desinfetantes. Recolhem as asas e esfregam o chão” (p. 127); e (3) àqueles que padeceram vitimados pelo vírus da Aids, a quem, de forma sutil – sem fazer inferências – menciona,

chegados deste Outro Lado de Todas as Coisas. Reconheço um por um. Contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nureiev, identifico os passos balarinos-nô de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Cyril Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Nelson Perlongher. Ao som de Lóri Finokiario, Hervé Guibert, continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. **Tantos, meu Deus, os que se foram**”. (ABREU, 2014b, p. 128, grifo meu)

Ao apontar algumas personalidades vitimadas pela Aids, o texto de Caio F. aproxima o leitor àqueles cuja morte – antes mesmo de ocorrer – havia se tornado um sintoma cotidiano. Ao fazer isso, mostra que a presença da doença não se restringia a grupos minoritários e periféricos, mas circulava numa diversidade de segmentos culturais e sociais, fazendo parte de uma realidade que, por ocupar todos os espaços, não podia mais ser negligenciada. Nesse sentido, traz a questão do vírus para o debate na figura de sujeitos de prestígio social – seus feitos, músicas, filmes, etc. –, tencionando uma diminuição do estigma galgado no preconceito, na desinformação e na falta de acolhimento daqueles que

¹⁹¹ Silva (2014), em sua dissertação de mestrado intitulada *Um “eu” que se vai – abordagem tensiva do acontecimento nas Cartas para além dos muros de Caio Fernando Abreu*, entende a segunda carta como algo que transcende ao medo: “é um ir além da vergonha, é a tentativa de construção de uma existência, ainda que virtualizada, que, mesmo falha, pretende-se plena, realizada” (SILVA, 2014, p. 108).

padeciam esquecidos nos leitos dos hospitais. Por fim, o autor agradece aos profissionais da saúde e se despede ciente das dificuldades que a condição soropositiva lhe impunha, sem se esquecer de mencionar o quanto fundamental eram, naquele momento, o amparo, o cuidado e a aceitação: “Aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos [...] nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos [...] pairando sobre o abismo. Lá embaixo, uma rede de asas ampara nossa queda” (p. 129).

Caio F. publicaria mais duas cartas. Uma, duas semanas depois, intitulada “Última carta para além dos muros”, que tinha como objetivo principal falar abertamente, pela primeira vez, da doença. Nela, o autor rompe o silêncio e retoma sua competência linguística e comunicativa, pois enuncia claramente seu estado. A justificativa é então motivada pela necessidade que sente de manter uma transparência entre Caio-autor-escritor-jornalista e seu público-leitor: “Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade [...]. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo” (p. 130). Assim, de forma objetiva, sem mais rodeios, revela-se: “Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febre, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, **o resultado. HIV, positivo**” (p. 131, grifo meu). Em entrevista a Renato Duarte para o Segundo Caderno do jornal *Zero Hora*, de 28 de setembro de 1994, Caio F. aponta para a importância de falar sobre o tema no sentido de dar voz a esses sujeitos-contaminados, lançando luz sobre a causa e quebrando o preconceito ainda bastante presente à época: “Refletindo com mais calma, percebi que, falando sobre isso, você está lutando contra o preconceito”¹⁹². Apesar de acreditar que a crônica não teria grande repercussão, os textos lhe renderam a primeira página no *Jornal da Tarde*, conforme relata na mesma entrevista:

Fui comprar o jornal na Praça da Alfândega e a chamada era: “Escritor revela estar com Aids!”, com minha foto embaixo. [...] Peguei o jornal embarquei num taxi e voltei para casa atemorizado e bravo. Mas a matéria era decente. Aí percebi que não podia ser ingênuo a ponto de achar que poderia mexer com um assunto desses e controlar o que seria dito.

Fragilizado, num quarto de hospital, entre altas e baixas, Caio F. continuava insistindo, escrevendo, planejando e projetando o futuro. Na “última carta”, explicita o modo como a sua relação com a doença passa também a pautar a sua relação com a vida: “A vida me dava pena, e eu não sabia que o corpo [...] podia ser tão frágil e sentir tanta dor”

¹⁹² A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 47280.

(ABREU, 2014b, p. 131). A ideia da morte, a partir da doença, causa tristeza no autor, de modo que, para minimizá-la, um dos mecanismos utilizados passa a ser observar ainda mais a vida¹⁹³ em todos os detalhes, como uma tentativa de fuga da realidade de estar contaminado pelo vírus da Aids: “só aquela imensa pena de Coisa Vida dentro e fora das janelas, bela e fugaz feito as borboletas que duram um só dia depois do casulo. **Pois há um casulo rompendo-se lento, casca seca abandonada**” (p. 131, grifo meu). Conforme o autor, o “casulo que se rompe” faz surgir um novo Caio F., mais consciente, ausente de vaidades e apaixonado pela vida. Em entrevista para Ricardo Carle, quase um ano depois de escrever a crônica, Caio F. diz: “Morri em agosto de 1994, no Hospital Emilio Ribas em São Paulo. Depois disso, estou renascendo lentamente. Havia, ainda há, uma nova pessoa emergindo em mim. Mais humana, acho, sem vaidades [...]. Tenho mais Força e Fé agora, isso é que importa”¹⁹⁴. Algo que já havia dito pouco meses antes para Priscila Simões, do *Jornal da Tarde*, em 10 de maio de 1995, em resposta à pergunta sobre o vírus da Aids tê-lo deixado mais positivo. Naquela ocasião, Caio diz: “A consciência de que posso morrer fez com que a vida ficasse mais preciosa e ao mesmo tempo leve. Passei a valorizar as pequenas coisas e me tornei mais concentrado”¹⁹⁵.

Em “Mais uma carta para além dos muros”, escrita um ano depois daquela em que revela sua soropositividade, à véspera do que seria o seu último natal, em 24 de dezembro de 1995, o autor mistura – num tom intimista – ficção e realidade. O texto revela um suposto encontro de Caio F. com a morte: “Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto refletido em suas pupilas dilatadas” (ABREU, 2014b, p. 228). Nesse encontro, o autor descreve, através de um breve relato, como foi encarar a face da morte. Ao vê-la roçar-lhe o rosto, Caio F. fala sobre o horror e a necessidade em manter-se atento a qualquer indício de que ela poderia levá-lo: “Nas pupilas dela, desmesurados buracos negros que a qualquer segundo poderiam me sugar para sempre, para o avesso, se eu não permanecer atento – nas pupilas dela vejo meu próprio horror refletido. (p. 229). Para ele, a

¹⁹³ Quando não está no hospital para tratar de doenças oportunistas em consequência da Aids, Caio F. passa a cuidar do jardim na casa dos pais no bairro Menino Deus. Essa relação do autor com a natureza e a grandiosidade dos detalhes nas pequenas coisas passam a figurar textos e cartas. Na crônica “Breves memórias de um jardineiro cruel”, escrita em dezembro de 1994, Caio fala sobre a relação de amor que estabeleceu com o jardim, cultivando plantas e livrando-as das pragas que apareciam por lá: “De manhã cedo, com uma pá, tenho me dedicado a recolher cadáveres de caramujos empalados” (ABREU, 2014b, p. 154). Em carta a Gerd Hilger, de novembro de 1994, diz: “Acordo cedo, durmo cedo, cuido muito do jardim. Plantei muitas flores, hoje foi uma roseira vermelhíssima. [...] Estou feliz, em harmonia” (ABREU, 2002a, p. 323). À Maria Augusta Autoun, em dezembro de 1995, diz: “Minha fonte de energia maior é o meu jardim. Estou ficando craque! Dou certo principalmente com roseiras, sempre-vivas, crisântemos” (p. 344).

¹⁹⁴ A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 47310.

¹⁹⁵ A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 46733.

morte “não parecia cruel, apenas exata, meticulosa sacerdotisa” (p. 229), e “linda, mas também medonha, e agora também mítica” (p. 230), tão próxima do autor, fazendo-o lembrar de sua condição de ser finito: “Tão próxima da minha cara e do meu horror de verme vivo” (p. 230). Por isso, como já havia mencionado em cartas e entrevistas anteriores, na crônica, Caio F. ratifica seu pedido por mais tempo, recorre a Deus, fala das histórias ainda não contadas e menciona o jardim que cultivava na casa dos pais: “Eu gritava Senhor de Toda Luz e de Tudo que Existe, dai-me força Fé e Luz [...]. Senhor, não agora, porque eu não quero que seja agora. Minhas histórias não escritas, meu jardim? Desafiei Deus, sinto muito, era a única maneira de me salvar” (p. 229).

Ainda na crônica, Caio aponta para o aspecto incógnito da morte, a qual, além da indefinição do seu próprio acontecimento, não aponta para um lugar, a não ser aquele construído no imaginário social, seja ele o céu ou o inferno: “ir. Para o outro lado, onde? Eu não quis. Ou foi Deus que não deixou? Não era hora ou Deus nem tem nada a ver com isso ou qualquer outra coisa, e sequer existe. Não sei. Sei, sem dúvida que a vi” (p. 230). Caio F., enfim, fala sobre como foi deparar-se com a morte no hospital e mostrar-se consciente e sereno ao refletir sobre o fato de que ela voltará, como um fenômeno, que, embora ainda não dado, é certo: “Sei, sem dúvida, que a vi [...]. Desapareceu. Não temo que volte um dia. E voltará, sina de todo humano” (ABREU, 2014b, p. 230). Por fim, pautando uma espécie de simbologia natalina, cujo símbolo máximo do cristianismo representa o nascimento e a vida, Caio F. afirma: “Amanhã à noite volto a nascer. Você também [...]. Façamos um brinde a todas as coisas que o Senhor pôs na Terra para o nosso deleite e terror. Brindemos à vida” (p. 231).

A doença e a morte também perpassam um dos últimos contos que o autor escreveria em fevereiro de 1995. Intitulado “Depois de agosto” e publicado na antologia *Ovelhas negras* naquele ano, o texto é repleto de referências da vida do autor¹⁹⁶: a doença, a internação e a relação do personagem com a sua condição de HIV positivo; os tratamentos e a saída do hospital; os espaços de convivência; o amor sempre à espreita e o medo de não estar pronto para correspondê-lo – agora acompanhado do que considera ser um agravante,

¹⁹⁶ O título do conto faz referência às mudanças que aconteceram após o autor realizar o teste de HIV, em agosto do ano anterior, quando, enfim, é diagnosticado com a doença. Em entrevista a Eduardo Lanius, para o *Jornal do Comércio*, em dezembro de 1994, Caio F. fala sobre o que mudou com a descoberta da doença: “Em agosto eu fiz o teste, deu positivo. Foi terrível e maravilhoso, porque minha visão de mundo mudou completamente. Eu apenas tomei consciência de coisas que as pessoas deviam estar conscientes o tempo todo, que vou morrer e que a vida tem que ser boa em cada minuto [...]. Depois que deu positivo, foi como se eu tivesse parado de fugir de uma coisa que me persegue”. (A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 47274).

devido às limitações que acredita haver por conta da doença –; os sonhos e a vontade de viver um pouco mais diante da proximidade com a morte. Em entrevista a Clodoaldo Lobo, para o “Caderno 2” do jornal *A tarde*, em julho de 1995, Caio F. fala sobre como a doença mudou sua relação com a escrita e sua percepção e visão de mundo, além de mencionar como foi o processo de criação do conto:

Eu acho que a doença suavizou muito a minha visão de mundo. Meu olhar sobre a realidade tornou-se mais doce. *Ovelhas negras* é, de todos, no momento, o meu livro preferido. E, nele, o conto que gosto mais é o último, “Depois de agosto” (escrito depois de um internamento). Eu tive que vencer muitas coisas, resistências, medos, para conseguir escrever aquela história. Como a minha visão de mundo mudou, talvez a minha escrita também, até nas crônicas¹⁹⁷.

A narrativa não só reúne as principais inquietações do autor, refletidas no personagem, mas também dialoga com a maneira como a doença era encarada durante a sua segunda década de existência conhecida, quase sempre amedrontando e perturbando os portadores do vírus. Mangueira *et al.* (2011), em uma análise do conto, aponta para um narrador que reflete a voz da consciência do personagem, o que acaba “criando a imagem que perpassa na mente do doente, como se ele falasse para si mesmo, numa espécie de monólogo interno” (MANGUEIRA, *et al.*, 2011, p. 163).

Nesse monólogo, repete insistentemente que é tarde para tudo, a alegria, os amores, a saúde, tarde demais até para estar vivo: “Naquela manhã de agosto, era tarde demais [...] tarde demais para a alegria [...] para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada [...]. Tentando não ver os túmulos do outro lado da avenida” (ABREU, 2002b, p. 121). A narrativa é dividida em partes, cujos títulos conduzem a temática, dinamizando o texto, que inicia com um clima pesado, mas é amenizado ao longo do desenrolar dos acontecimentos. O segundo título, Primavera, é seguido por Jade, Anunciação, Oriente, Soneto, Fuga, Sonho, Capitulação, Espelho, Valsa, Finais, terminando em Bolero. Apesar de o texto evoluir positivamente, referências à morte estão presentes desde o início. O primeiro título, “Lázaro”, leva o leitor a refletir sobre a proximidade da narrativa com o personagem bíblico de mesmo nome descrito em João 11 – 1:29, e que, tendo falecido de uma enfermidade – não mencionada –, é ressuscitado por Cristo. No conto, o personagem não morre, mas sua experiência de quase morte o faz parecer um sobrevivente – quase um ressuscitado, muito semelhante ao personagem bíblico, que, tendo sucumbido, retorna à vida em um ambiente onde a maioria dos pacientes com a mesma

¹⁹⁷ A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 46638.

doença morre. Assim, ao sair do hospital carregado por amigos, evita olhar para o cemitério do outro lado, tentando observar e focar no movimento nas ruas e avenidas, apesar de não se sentir mais pertencente àquele espaço. Trata-se de um limbo estabelecido na dualidade, na qual geograficamente estão o espaço dos mortos, de onde conseguiu escapar, e o dos vivos, do qual não mais pertence: “Tentando não ver os túmulos, mas sim a vida louca dos túneis e viadutos [...] daquela cidade à qual, há mais de mês, deixara de pertencer” (ABREU, 2002b, p. 121).

No tempo, a construção da narrativa vai sendo desenvolvida, partindo do mês de agosto, que folcloricamente carrega forte negatividade, por ser considerado um mês de mau agouro, seguindo os meses e as estações do ano. Em “Primavera”, a tristeza e a desesperança dão lugar a um personagem que aceita sua condição de ser um sobrevivente dependente de tratamentos que precisam ser rigidamente seguidos para mantê-lo vivo: “Nem sempre ria. Pois havia também horários rígidos, drogas pesadas, náuseas, vertigens, palavras fugindo, suspeitas no céu da boca, terror suado e estrangulando as noites, e olhos baixos no espelho a cada manhã” (p. 122), e, portanto, nessa condição de sobrevivente, entendendo ser “tarde demais” para tudo, decide viajar, pois precisa aproveitar o tempo que ainda lhe resta: “vou viajar. Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, rever, transver, milver tudo o que não vi e ainda mais do que já vi” (ABREU, 2002b, p. 122). Para Manguiera *et al.* (2011), o conto “mostra o personagem mutilado pela sua condição de incapaz, alheio a si mesmo, ao outro e ao mundo, aquele que não tem a que recorrer. É a condição de um doente que não tem mais tempo, pois agora para tudo é tarde demais” (MANGUEIRA *et al.*, 2011, p. 165).

A próxima parte, “Jade”, relata a viagem desejada pelo personagem para a costa, em um lugar “onde as águas verdes pareciam jade cintilando no horizonte” (ABREU, 2002b, p. 122) como em um cartão postal. Apesar do cenário paradisíaco, se mantém a presença de influxos pessimistas carregados pelo pensamento – nunca esquecido – de ser sempre tarde demais. Contudo, somado a esse pensamento, acrescenta-se uma indagação que é feita apenas para si e compartilhada com o leitor, uma vez que não há ninguém em sua volta. Nessa indagação, o personagem questiona que se havia realmente ficado tarde demais para voltar a vivenciar o que era comum ao “outro”, que, diferente dele, não estava condenado pela sua condição-doença-finitude, ou até mesmo que talvez pudesse ser cedo demais: “se ficara mesmo tarde demais para todas as coisas dos Viventes Inconscientes, como passara a chamar as Pessoas do Outro Lado [...] poderia também ser, cedo demais, você não acha?

perguntava sem fôlego a ninguém” (p. 122). Silva *et al.* (2017) aponta para um tipo de dualidade nesse ponto “que oscila entre o sábio, sujeito que conhece aspectos existenciais ocultos aos demais indivíduos, por meio da proximidade da morte, e o transgressor, para quem a felicidade já não passa de ilusão” (SILVA *et al.*, 2017, p. 198-199).

“Anunciação” e “Oriente” revelam a presença de outro personagem que chega através da recomendação dos amigos do protagonista, que, assim como ele, não é nomeado. Inicialmente, há um descontentamento. Os cuidados excessivos dos amigos, o que inclui a inserção desse outro na ambiência do seu cotidiano – um quase obstáculo –, o fazem lembrar “da própria fragilidade”, já que é ele um contaminado (ABREU, 2002b, p. 123), e “a voz do outro. A invasão do outro. A gentil crueldade do outro, que certamente faria parte do outro Lado” (p. 123). Isso demonstra o preconceito, calcado no seio da sociedade, invadindo o próprio sujeito discriminado: “por que te atreves, se não podemos ser amigos simplesmente. [...] Pois se desde agosto tornar-se o tão impuro que sequer os leprosos de Cartago ousariam tocá-lo, ele, o mais sarnento de todos os cães” (p. 124). Apesar disso, a presença desse outro o leva a deparar-se com o inesperado ressurgimento do desejo, “Soube no segundo em que o viu” (p. 123), inflamado por um beijo, que o surpreende, já que se considera leproso entre os sãos “e de repente meu santo Antônio um beijo de língua morna molhado na boca até o céu” (ABREU, 2002b, p. 123).

Em “Soneto”, sexta parte do conto, o personagem, que antes andava preso à ideia de vida acabada, à morte, começa a ver a possibilidade de um recomeço, mesmo que ainda dentro de uma forma fechada (tal como um soneto), atrelado ao que era antes, a quando ainda fazia parte da roda, e os beijos não surpreendiam, pois não se sentia condenado, “leproso”, sujo: “quase não conseguia mais olhar para fora. Como antigamente, como quando fazia parte da roda, como quando estava realmente vivo – mas se porra ainda não tinha morrido caralho” (p. 124). Assim, movido por essa dualidade, o personagem necessita decidir entre viver ou não esse “amor-anunciação-orientado”, depositado novamente na sôfrega esperança acompanhada pelo desejo, “E talvez não fosse tarde demais, afinal, pois começou desesperadamente outra vez a ter essa coisa sôfrega: a esperança. Como se não bastasse veio também o desejo” (p. 124).

A próxima parte da narrativa, “Fuga”, mostra o personagem retornando em viagem para o sul em uma quase fuga, que objetiva inviabilizar o reencontro com o “pretendente”, inflamado pelo medo, “O medo não diziam” (p. 125), e acompanhado de um desejo não consumado, “afligia muito querer e não ter. Ou não querer e ter. Ou não querer e não ter. Ou

querer e ter” (p. 125). Assim, o protagonista se culpa por ainda ser desejoso, algo que se mantém desde o início da descoberta de sua vilipendiosa e fatídica condição, desde agosto, sendo acompanhada por elementos que conduzem o leitor mais uma vez a pensar a morte como “solução final”, como pode ser observado na parte intitulada “Capitulação”: “Nosferatu, desde agosto, aquela espada suspensa, pescoço na guilhotina, um homem-bomba cujo lacre ninguém se atrevia a quebrar” (p. 125). É em “Espelho” que os personagens-amantes descobrem as similitudes, já que é revelado que o pretendente também carrega a doença, fazendo ruir os obstáculos anteriormente alicerçados, que impediam o vislumbre de uma vida a dois:

- Nosso amigo te contou?
- O quê?
- O outro pegou na mão dele. A palma era lisa, fina, leve, fresca.
- Que eu também.
- Ele não entendia.
- Que eu também – o outro prosseguiu.
- O ruído dos carros nas curvas de Ipanema, a lua nova sobre a lagoa. E feito um choque elétrico, raio de Iansã, de repente entendeu. Tudo.
- Você também – disse, branco.
- Sim – o outro disse sim. (ABREU, 2002b, p. 126)

Assim, entendendo viver os mesmos dilemas, ambos no mesmo ritmo, tal uma “Valsa”, passam a dividir um mundo que lhes é igual, cujas lembranças boas são entrecortadas pela realidade dos “condenados pelo vírus”, “seminus viraram a noite espalhando histórias desde a infância sobre a cama [...]. Dividia-se entre natações, vitaminas, trabalho sono e punhetas loucas para não enlouquecer de tédio e terror [...]. Retrovírus, Pulmão em sagitário, alçaçuz, zidovudina” (ABREU, 2002b, p.126), que agora não mais afasta, mas torna-se ponto comum em suas “marginalidades”, ao ponto de não se importarem mais com os Outros do lado de lá, pois a suas semelhanças os tornavam únicos e inacessíveis: “Belos, inacessíveis como dois príncipes amaldiçoados e por isso mesmo ainda mais nobres” (p. 126). Apesar disso, em “Finais”, título que está relacionado a desfechos distintos dos personagens, encaminha-se uma série de dubiedades que resultará na separação acordada pelos dois, em que cada um seguirá o seu destino, o seu final: “Na manhã de Iemanjá, ele jogou rosas brancas na sétima onda, depois partiu sozinho. Não fizeram planos” (p. 127). A palavra “talvez”, nessa parte da narrativa, marca os conflitos e as incertezas que permeiam a vida destes doentes, cuja morte está sempre no horizonte:

Talvez um voltasse, **talvez** outro fosse. **Talvez** um viajasse, **talvez** outro fugisse [...]. **Talvez** ficassem curados ao mesmo tempo ou não. **Talvez** um partisse, outro ficasse. **Talvez** um perdesse peso, o outro ficasse cego [...]. **Talvez** um se matasse,

o outro negativasse. Sequestrados por um OVNI, mortos por bala perdida, quem sabe.

Talvez tudo, **talvez** nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém o início da morte dos dois. (p. 127, grifos meus)

Se antes a morte, como uma sentença, carregava uma tardia possibilidade de vida, agora essa (vida) permanece pulsante, “mesmo quando chove ou o céu tem nuvens, sabem sempre quando a lua é cheia. E quando mingua e some, sabem que se renova e cresce e torna a ser cheia outra vez e assim por todos os séculos e séculos” (p. 127). Por fim, os personagens do conto mantêm o combinado de que não esqueçam um do outro:

Quatro noites antes, quatro depois do prelúdio, cada um em sua cidade, em hora determinada, abrem as janelas de seus quartos de solteiro, apagam as luzes e abraçados em si mesmos, sozinhos no escuro, dançam boleros tão apertados que seus suores se misturam, seus cheiros se confundem, suas febres se somam. (p. 127)

Durante a narrativa, é perceptível como o personagem é sufocado pela sua condição de doente, que transforma seu cotidiano e o torna um sujeito sem perspectivas, já que está sempre na iminência de um fim que se aproxima e se esvai. Para Manguiera *et al.* (2011), o personagem vive um questionamento existencial sobre o sentido da vida, que é traduzido em símbolos e metáforas daquele que aguarda o dia de sua morte colocando em cena “a opressão, a melancolia e o vazio de quem está fadado ao fim” (MANGUEIRA *et al.*, 2011, p. 168).

Apesar de se defrontar com a condição ontológica de ente finito, Caio passa a negá-la ou desacreditá-la para si naquele momento, em virtude dos projetos que, como pode ser visto anteriormente, se multiplicavam materializados nos convites para publicações, adaptações ou participações em eventos e feiras. Até mesmo em sua última carta ao amigo Gerd Hilger, em janeiro de 1996, um mês antes de morrer, Caio ainda insistia no futuro, agarrando-se aos remédios, aos tratamentos, aos projetos. Era um recomeço que não veio, em um Caio exalando sua paixão pela vida: “Sobrevivi. Agora me recupero. Fraco fisicamente, fortíssimo no espírito. Hoje comecei a recombinação AZT-3TC. Vamos lá, tenho fé [...] 96 para mim será ano de recolhimento, estudo, muita literatura. Se Deus quiser e ele quer” (ABREU, 2002a, p. 34). Importante lembrar que, naquele período, deparar-se com a Aids era também compreender-se impotente diante da inevitabilidade do fim, mesmo que esse fim não se apresentasse num horizonte possível de ser mensurado, com data, hora e local para acontecer. À morte não há, para além da certeza do fim, algo que tire da

subjetividade o fato, a sentença. Há, sim, a possibilidade de sua materialidade na presença de um teor sepulcral que uma doença, como a Aids¹⁹⁸, carregava à época, hoje muito menos estigmatizada, dada a eficácia do tratamento.

Ricoeur, em *Vivo até a morte seguido de fragmentos*, aponta para essa ideia abstrata da finitude, que ruma para o limite a partir de um sempre aquém, cujo marco, o olhar não é capaz de ultrapassar. Ou seja, a morte, apesar de certa, não permite que os indivíduos saibam seu desfecho – quando, onde ou como se dará. Isso veicula uma certeza para agir sobre o “desejo de ser e o esforço de existir” (RICOEUR, 2022, p. 11). No livro, Ricoeur (2022) procura confrontar a ideia da morte como agonia antecipada num esforço para libertar a inevitável aceitação do morrer e da própria agonia do moribundo no olhar do outro. O autor traz como elemento para elucidar seu pensamento o testemunho de médicos em terapias paliativas para aidéticos e cancerosos incuráveis – aqueles em fase terminal. Primeiro, enquanto ainda estão lúcidos, os doentes, que estão morrendo, não se percebem como mortos, mas como ainda vivos¹⁹⁹; depois, “o que ocupa a capacidade de pensamento ainda preservada não é a preocupação com o que existe depois da morte, mas a mobilização dos recursos mais profundos da vida para continuar se afirmando” (p. 13). Nesse sentido, diante da morte, o ser e o existir tornam-se determinantes para o autor.

Como pode ser percebido ao longo da tese, assim como para Ricoeur, Caio F. também fala da imprevisibilidade da morte e passa a vê-la como uma passagem para um outro lado²⁰⁰. Em outra crônica semanal para o *Estado de São Paulo* escrita poucos meses antes de morrer, em novembro de 1995, intitulada “Entrevisão do trem que deve passar”, o autor compara a passagem da vida e a chegada da morte a chegadas e partidas de um trem na plataforma de uma estação: “se trata de um espaço aberto. Como a plataforma de uma estação” (ABREU, 2012, p. 221-222). Embora o espaço, na crônica, seja definido, não há como precisar o tempo em que os fatos ocorrem: “Está amanhecendo. Não, talvez esteja

¹⁹⁸ Esse teor pode ser percebido em entrevista a Luciano Trigo, para o “Segundo Caderno” do jornal *O Globo*, em outubro de 1994, na qual Caio F. menciona a relação doença-morte no paciente contaminado: “a única coisa que o HIV me dá é uma coisa que devia ter antes, a certeza de que vou morrer”. (A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 46649).

¹⁹⁹ Caio não se via como um indivíduo cuja morte estava próxima. Quando se recupera de uma complicada cirurgia na vesícula e tem alta para passar as festas de ano novo em casa, decide realizar sua vontade de passar uns dias na Praia do Rosa, em Santa Catarina. Por conta da viagem, sua mãe não pode acompanhá-lo, então o autor convida a amiga Déa Martins. Caio não percebe ou se recusa a aceitar, mas, assim como a mãe, está perto do fim.

²⁰⁰ Em entrevista para Wálamo Paz, do *Jornal da Tarde*, de setembro de 1994, Caio F. fala sobre a vida e a morte: acho que esta vida é ilusão. Acho que a coisa está ali. Do outro lado. O que nós chamamos de morrer é como renascer para outros planos. Além disso, já que isto aqui onde vivemos é tão fugaz, morrer deve ser algo prazeroso. (A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 46757).

anoitecendo. Impossível dizer baseado apenas nessa luz nem clara nem escura, suspensa na atmosfera, uma luz que não tem nada de visível, nem de sol nem de lua” (p. 221), e “Não sei se na transição do dia para a noite, da noite para o dia. Nem mesmo se algum outro tempo no meio da manhã ou da tarde” (p. 221). Para o narrador, o que realmente importa é ter alguém aguardando na estação, “Mas ela [a luz] não importa. Nem importa se você está sentado, em pé ou mesmo deitado. Importa você estar lá” (p. 221).

O texto caminha para uma espécie de reflexão sobre a vida. Tem-se um escritor que entrevê o leitor – personagem da crônica –, numa espécie de seletividade, que invisibiliza os outros, “por algum motivo não entrevejo os outros que talvez estejam também lá, apenas você, num zoom seletivo que exclui os demais” (p. 222), lançando luz apenas para o personagem parado na estação, “Você está lá [...] Não posso descrever seus traços, nem mesmo dizer se é homem ou mulher, vejo apenas um vulto” (p. 221), a espera de uma viagem que não sabe quando ou para onde será, “você é alguém que vai viajar para longe, ao amanhecer. Eu poderia até afirmar isso, e ninguém duvidaria” (p. 222). Na crônica, embora o amanhecer seja o tempo do embarque, não há o tempo preciso do amanhecer, já que a luz confunde o narrador, que não sabe precisar o momento exato da entrevista. Nem mesmo a estação, a chegada e a partida do trem são referências para que ele possa definir a passagem do tempo e a chegada desse “amanhecer da viagem”: “O que passa é apenas o tempo. Sei que passa não porque a luz se modifique ou aconteça alguma coisa, mas pelos seus pequenos movimentos, um passo, um braço, que revelam ansiedade e espera” (ABREU, 2012, p. 222). Assim, o tempo, aqui, é entendido como a duração entre a espera de quem sabe que vai partir e a sua partida, de modo que a duração, ela própria, seria a paciência da espera, “O que se pode fazer numa situação como essa [...] a não ser esperar? Esperamos todos. [...] Horas, dias, meses, anos e anos. Ninguém sabe quanto” (p. 328). A morte é, nesta perspectiva, algo irreversível e, é na iminência do fim, que está no horizonte daqueles que esperam, que a vida acontece. Conforme Caio F., enquanto espera, o futuro passageiro se distrai e, por vezes até se esquece da viagem:

Podemos nos distrair enquanto esperamos, ligar o rádio, olhar pela janela, abrir a geladeira, mastigar alguma coisa, beber mais água neste dia seco, até mesmo ligar a TV para entrar noutras histórias, falsas ou verdadeiras, mas ondem aconteçam coisas, em vez de ficarmos parados nesta onde nada acontece desde as primeiras palavras. (p. 222-223)

Quando enfim acontece, e a morte chega carregada em sua “tragicidade”, surpreende aquele que leva. Isso ocorre, não pelo ineditismo – empiricamente, a morte sempre esteve

no outro –, mas pela imprevisão: “Então acontece. É tão surpreendente que aconteça que pouco importa seja a única coisa que poderia acontecer. O trem chega e para” (p. 223). Na estação, aquele que vai partir se transforma em ausência. Conforme o autor, sua presença física não fará mais parte do cenário, há a passagem do antes – a espera – para o depois, o mistério, de uma existência que não é a mesma que se vivia, mas outra, impossível de descrever: “Na plataforma você começa a tentar colocar as bagagens dentro dele. Mas elas não saem do chão. O trem apita, o trem vai partir. Você percebe que não pode levar nada além de você mesmo e entra no trem” (p. 223). Nada pode ser levado, nem mesmo as bagagens. Aquele que embarca deixa tudo, as roupas, os sonhos, o corpo:

isso que você tenta fazer entrar no trem, e que é o seu corpo, também não pode entrar. Então você o deixa, deixo o vulto que entrevejo jogado na estação junto com as bagagens. O trem então parte levando de você algo que nem você nem eu sequer conseguimos entrever. Outra coisa, talvez nada, porque nada podemos garantir ter visto partir dentro do trem. (ABREU, 2012, p. 223)

Na crônica, Caio F. define a morte como a aterrorizante passagem de um ser para o nada, o aniquilamento em relação ao antes e sua a indefinição em relação ao depois, de modo que, embora seja real, tudo o que se sabe a respeito é vago e impreciso: “Você não grita nem acorda. Não há terror, mesmo sendo aterrorizante: é assim que é. E pior ainda, não se trata de um sonho” (p. 223). Com isso, a morte, ao aniquilar o ser, abre as portas para um além-inalcançável, uma incógnita que não se define apesar de seu próprio acontecimento: “Ninguém sabe quando passa o trem. Nem para onde vai. E não se leva nada. Isso é tudo o que sabemos” (p. 224). A vida terrestre, mortal, a temporalidade desta vida, se arruína a cada instante passado. Para Caio F., a doença só acelerou o processo, fazendo “o trem chegar mais cedo”, sem, contudo, diminuir seu apreço pelo tempo que ainda restava. Para o autor, a escrita, linha que o mantinha vivo, alçava-o do mundo das sombras, dos esquecidos – LGBTQIAPN+, aidéticos, pobres, trabalhadores, periféricos –, para torná-lo protagonista, eterno. Nesse sentido, aproximar a produção literária de Caio Fernando Abreu à temática da morte com a Aids, torna possível pensar ambas como um espelhamento de momentos importantes da trajetória de vida do autor. O HIV foi a face da sua morte²⁰¹, mas também o paradoxo que o faz despertar para a vida, que passa a ganhar contornos de urgência diante do inevitável final de sua existência.

²⁰¹ Em entrevista para Paulo César Teixeira, da revista *IstoÉ*, de junho de 1995, o autor menciona: “para mim, o HIV é simplesmente a face da minha morte. E é coerente com a vida”. (A entrevista consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema 46177).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS. CAIO F. AS MORTES, OS TRAUMAS E OS LUTOS NA VIDA E NA LITERATURA

Fumo em silêncio.
Ainda no envelheci
mas já não sou mais moço.
Tenho uns fios brancos
umas queixas, uns cansaços
certo jeito de sorrir
com a boca
enquanto os olhos permanecem parados.
Tivesse sido o que não fui
teria jeito?

ai geladas alquimias
ai vazias catedrais
ai sonhos despedaçados

jogados pelas esquinas

Fumo em silencio.
Na noite de outubro
que mais parece agosto
esta chuva, essa fadiga
os fantasmas de mim
esvoaçam pelo quarto.
Não arrastam correntes
nem soltam gemidos:
são fantasmas discretos.
E eu mesmo, que os fiz,
nunca lhes vi as faces
que nem chegaram a ter.

Poema *Assombrações*²⁰², escrito por Caio Fernando Abreu, em 26 de outubro de 1981.

O caminho percorrido sobre a ficcionalidade e Caio Fernando Abreu, durante este estudo, nos permitiu verificar que sua produção literária é atravessada por processos de perdas e lutos, sendo a morte – objetiva ou não – um dos principais fios condutores de sua narrativa, por onde perpassam elementos conflituosos da miséria humana, entre os quais o de que conforme Becker (1973) nascemos para o fim. Ao encerrarmos este percurso, algumas indagações acerca das motivações que levaram o autor a delimitar sua escrita partindo dessas experiências de perda, ou seja, partindo de questões que apontam para rupturas no processo de existência do sujeito, foram, enfim, elucidadas. Apesar disso, reconhecemos que, embora o autor tenha estabelecido, ao longo de sua obra, projetos literários muito bem elaborados, não há como afirmar que tais elementos – a morte, os lutos e as perdas – fazem parte de um percurso literário totalmente consciente, uma vez que esses são invariavelmente caminhos nebulosos que se constroem ao longo da vida, de modo que não há como precisar quando, se, e como se darão.

Ler Caio Fernando Abreu é, para além de um percurso literário, se deparar com aspectos muito pessoais da infância, da adolescência e da vida adulta do autor. Particularidades essas que ele utiliza na elaboração dos contos, novelas, romances, crônicas, poemas e que também fazem parte das entrevistas e cartas trocadas ao longo dos anos. Como uma espécie de divã, no qual qualquer assunto pode ser discutido, em suas

²⁰² O poema faz parte no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47677.

publicações, Caio aborda muitos temas ainda considerados tabus para a sociedade da época à qual escreve, tendo como os principais a Aids e as representações sociais da morte, sobre os quais figuram personagens que se deparam com a perda ao longo da vida, seus processos de enlutamento resultantes dessas transformações. Assim, muito mais do que abordar sobre a perspectiva objetiva da morte, Caio aponta para momentos em que o sujeito se depara com o esvaziamento de uma configuração de vida metódica, em que uma “possível zona de conforto” nunca se estabiliza – é a perda de emprego, os projetos não realizados, os sonhos frustrados, os amores terminados ou não correspondidos, os espaços perdidos, os traumas vivenciados, as liberdades sitiadas, os amigos mortos. Um *continuum* recomeço atravessado por estados de luto e melancolia cíclicos de um drama individual que ilumina os dramas gerais de suas narrativas.

É muito característico da obra de Caio Fernando Abreu a utilização de personagens não nomeados, representando indivíduos em crise. Essa não estabilidade da identidade ligada ao nome possibilita atingir um alcance maior de sujeitos – leitores – que se deparam com suas histórias, identificando-se, o que permite representar num sentido mais amplo determinados grupos. Isso é possível de ser observado em “Pequeno monstro” e “Retratos”, duas narrativas sobre as quais a perda e os lutos aparecem em uma perspectiva de mudança na vida dos personagens, sendo naquela em relação a uma passagem natural da vida do sujeito, e nessa exprimindo um sentido de escolha, de troca de um ambiente. Um processo que fica mais evidente ao longo da vida.

Caio F. entende que é preciso dar sentido ao desenvolvimento de sua atividade com a escrita. Por isso, a utiliza como forma de expressar suas ideias e percepções acerca da realidade que vive, o que o torna uma espécie de porta voz de temáticas que lhe são muito importantes. Assim, certos traumas ocasionados por esses processos de perda, melancolia e enlutamento foram sendo diluídos por Caio F. através da utilização da escrita. Nela, era capaz de organizar seus pensamentos e refletir com maior profundidade sobre o contexto e a sociedade na qual estava inserido e sobre a qual insistentemente criticava. Contudo, para Caio F., escrever não era suficiente para dar conta de muitas de suas demandas psicológicas, sendo necessária a realização de terapia, pauta que também é inserida em seus escritos, através do conto “Pera, uva, maçã”, no qual a conduta dos personagens se opera no conflito de sua própria existência.

Em “Aqueles dois”, a narrativa aborda, além de questões de cunho moralista, as quais definem o tipo de sociedade à época de sua produção, as múltiplas relações no

ambiente de trabalho, e a uma entrega dos indivíduos a esse espaço burguês, que lentamente passa a controlar suas ações e seu tempo. Ao fazer parte de grupos minoritários, Caio F. apresenta uma crítica ao discurso persuasivo que culpabiliza as vítimas, como ocorre em “Garopaba mon amour”, narrativa que mostra o controle de corpos marginalizados por um Estado higienista, que manipula, impondo um espaço social completamente ausente de liberdade. É neste lugar que, na clandestinidade, a população LGBTQIAPN+ existia, sofrendo o peso da ação repressiva da ditadura, vivenciando suas perdas e lutos.

Em “Lixo e Purpurina” e “London, London, Ajax, brush and rubbish”, a adoção de uma escrita que insere a mistura da língua portuguesa às demais línguas, objetiva expressar a condição de estrangeiro dos personagens, principalmente em momentos em que Caio F. também o é. Essa estrangeiridade simboliza a melancolia e o luto pelo espaço perdido. Outro aspecto importante que foi observado e que diz respeito ao espaço é utilizado, por vezes, de maneira paradoxal, como ocorre em “Do outro lado da tarde”. Nessa narrativa, a escolha do lugar para representar o término de uma relação aparece no espaço de um parque – lugar de ludicidade e divertimento, contrastando com o sentimento melancólico da perda. Ademais, a narrativa aponta uma melancolia – a patologia de um luto ainda não totalmente superado. Enfim, há também o espaço de um exílio forçado sendo utilizado alegoricamente, para representar o período ditatorial, em “O mar mais longe que vejo”, remetendo o leitor aos processos de perda traumáticos, resultantes daquele período, por um personagem esfacelado pela tortura, que, sofrendo uma espécie de exílio forçado, passa a conviver com marcas que transformam não apenas seu corpo, mas também seu destino, revelando seu anseio a um desejo de morte.

O trauma também é recorrente em outras narrativas e pode ser especialmente observado, partindo da representação de aspectos da ditadura militar, oportunizando que leitores de outras épocas possam compreender aquele momento da história do Brasil. Essas discussões emanam das lembranças do autor, como, por exemplo, a infância, servindo de base para a escrita de contos como “Oásis”, cuja narrativa revela a ruína de uma visão ingênua e infantil sobre o período, que é atravessado pela realidade e pelo choque. Mais uma vez é o lúdico que dará lugar a uma realidade indesejada, desencadeando perdas e traumas que permanecem no imaginário dos personagens. Para Caio, até o fim dos seus dias, a ditadura tolheu, em vários níveis, possibilidades de ampliar seu público leitor, já que, por diversas vezes, não só presenciou, mas também foi vítima de intimidação e censura. Assim como no conto mencionado, “Cavalo branco no escuro” também aponta para um

texto permeado por antíteses, reveladoras de conflitos, e fluxos de consciência, denunciando um sujeito incapaz de organizar sua própria realidade.

Como foi possível observar, Caio Fernando Abreu foi um dos primeiros autores a inserir em suas narrativas a problemática da Aids. Inicialmente, partindo do medo e da discriminação que o estigma causava, procurando mostrar o desgaste psicológico a que esses sujeitos estavam condicionados. Em “Dama da noite” e “Linda, uma história horrível”, figuram personagens cujos conflitos apontam para situações muito próximas da realidade, funcionando não apenas como mecanismos de representação social, mas também como uma afirmação do autor, enquanto protagonista de um cenário que se construía em paralelo à epidemia. A morte aparece como protagonista, pois é o elemento fim a que a maioria dos sujeitos infectados é condenada. Além disso, a doença, que se espalha pelos grandes centros, faz como que o medo acompanhe as relações antes mesmo de iniciarem. Assim, a perda passa a estar ligada ao corpo – o desejo, o sexo, o prazer, já que a doença torna a sexualidade como algo perigoso, ligando a morte à exploração do prazer. Os contos então revelam a realidade de muitos sujeitos contaminados e mortos pelo vírus. Essas narrativas são baseadas nas experiências que o autor Caio F. teve com pacientes terminais desde o início da epidemia. Como vimos, conforme Landsberg (2009), a morte não está ligada unicamente ao processo de envelhecimento, está, antes de tudo, no outro, passando a ser uma lembrança permanente naqueles que ficam.

Nas narrativas de Caio F., o imbricamento entre ficção e realidade está pautado em contextos atravessados por uma sangrenta ditadura e uma assustadora epidemia, dois temas cujo desfecho está condicionado à morte. Assim, é ela, muitas vezes, a principal protagonista de seus escritos. Através de um olhar atento, o autor traz para o conjunto de suas produções discussões importantes sobre a vida e o comportamento humano diante do fim. Em seus últimos dias, Caio F. demonstra inúmeras vezes sua paixão pela vida: na barganha; na sua relação com as plantas – a vida pulsando no jardim de casa; nos projetos; nos amigos. Sua condição de soropositivo lhe permite dialogar com o outro, no sentido de esclarecer que no moribundo a vida ainda pulsa, é preciosa e carece de cuidado, amparo e aceitação de um desprendimento gradual daquilo que um dia foi. O autor aponta para o fato de que, embora a certeza da morte esteja no horizonte de cada um, a vida ainda acontece. Assim, é ilusão querer se libertar destas temáticas. Essas considerações nos levam a compreender a obra de Caio F. como uma maneira de alçar, ao primeiro plano da narrativa, temáticas que, embora banidas, se produzem e fazem parte da sociedade que pretende

divinizar a vida, sem um olhar atento para a morte. São esses dois polos da existência humana e os sentimentos que eles despertam que grande parte da obra trata, servindo como elementos para orientar pensamentos e comportamentos em relação a nós mesmos, enquanto sujeitos cuja “finitude crônica” está presente desde o nascimento.

REFERÊNCIAS

Vou sendo agora, decididamente, esse
leque quebrado, esse compasso, essa pena de pavão
espatifada. E sobretudo, bem ao fundo, quieta,
a caixinha de música que no silêncio vasto
inventa solitária, na sua alma mecânica e atônita
uma outra melodia, mais sonora, que anunciarei
bem alto, qualquer dia
(e até esse dia o que verás de mim
será secreto, será magia).
Por enquanto assim, de mofo. Baço.
Provisoriamente, guardei minha alegria.
Mas sou bonito assim: quase nascendo.
Quem canta, custa a morrer e eu não sabia.

Poema *Utopia*²⁰³, escrito por Caio Fernando Abreu, entre 27 e 28 de abril de 1982.

Obras de Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando. **O inventário do irremediável**. Porto Alegre, Movimento, 1970.

_____. **Triângulo das águas**. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. **O inventário do ir-remediável**. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. **Caio Fernando Abreu: cartas**. Ítalo Moriconi (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002a.

_____. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: L&PM, 2002b.

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

_____. **A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986-1996)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **Pedras de Calcutá**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014a.

_____. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014b.

_____. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2015a.

_____. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

Entrevistas, depoimentos e outros escritos de Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando. Cantiga de hoje à noite. [**Poema**] 13 de abr. de 1969. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47463).

²⁰³ Consta no acervo do autor na DELFOS DIGITAL da PUC-RS, com registro no sistema número 47685.

_____. Não estou satisfeito com nada do que escrevi. [**Depoimento**] cedido a Sérgio Tross. 1970. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47401).

_____. Press to open. [**Poema**] 04 de fev. de 1974. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47321).

_____. Quatro histórias de um novo tempo. [**Entrevista**] cedida a Félix Athayde. 1975. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47339).

_____. Um jovem escritor na monarquia das letras. [**Entrevista**] cedida a Moacir Amâncio. 1977. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 46068).

_____. Os ratos peludos. [**Entrevista**] cedida à Cecília Prada. 1977. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 46179).

_____. Cotidiana nº 1. [**Poema**] 1978. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47521).

_____. Assombrações. [**Poema**] 26 de out. de 1981. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47677).

_____. Utopia. [**Poema**]. 28 de abr. de 1982. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47685).

_____. Felicidade é ter amigos. [**Entrevista**] cedida a Juarez Fonseca. 1982. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47252).

_____. Caio Fernando Abreu, o artífice que domestica a realidade e usa a palavra para explodir a emoção. [**Entrevista**] cedida a Paulo Mohylovski. 1986. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47217).

_____. Ficção nos tempos do cólera. [**Entrevista**] cedida à Sônia Coutinho. 1988. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47123).

_____. Entre o mofo e o paraíso. [**Entrevista**] cedida à Soraiá Mesquita e Kátia Lombardi. 1988. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 4720).

_____. Os morangos de Caio F. estão maduros. [**Entrevista**] cedida a Jotabê Medeiros. 1988. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47214).

_____. Bordeaux. [**Poema**] 1993. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47397).

_____. As ficções de uma vida transitória. [**Entrevista**] cedida a Luciano Trigo. 1994. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 46649).

_____. Caio está voltando para casa. [**Entrevista**] cedida a Renato Duarte Mendonça. 1994. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47280).

_____. Caio Fernando Abreu só pensa em escrever. [Entrevista] cedida a Wálamo Paz. 1994. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 46757).

_____. Um sábado para lembrar Caio Fernando Abreu. [Entrevista] cedida a Eduardo Lanius. 1994. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47274).

_____. A marginalia de Caio Fernando Abreu. [Entrevista] cedida a Jerônimo Teixeira. 1995. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47269).

_____. Eu sou vida, eu não sou morte. [Entrevista] cedida a Clodoaldo Lobo. 1995. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 46638).

_____. Caio reúne fragmentos de sua obra. [Entrevista] cedida à Márcia Feijó. 1995. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 46663).

_____. O confronto com a morte é um alívio. [Entrevista] cedida à Nayse López. 1995. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 46635).

_____. A volta de Morangos mofados. [Entrevista] cedida à Priscila Simões. 1995. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 46733).

_____. Caio Fernando Abreu vive surto de criação. [Entrevista] cedida a José Castello. 1995. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47272).

_____. Sem vergonha de ter Aids. [Entrevista] cedida a Paulo César Teixeira. 1995. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 46177).

_____. Caio Fernando Abreu: bodas de prata com a literatura. [Entrevista] cedida a Ricardo Carle. 1995. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 47310).

_____. In BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. Palavra. Departamento de Letras PUC-Rio, n. 4, p. 7-15, 1997. Rio de Janeiro: Grypho

_____. Stone Song. [Poema] 1996. (Acervo Caio Fernando Abreu – Delfos/PUC-RS, nº 4748)

Artigos, livros e demais estudos sobre Caio Fernando Abreu

AGRA, Elisabete Borges. **Da utopia diluída ou da utopia superada**: uma leitura de contos de Caio Fernando Abreu. 2008. 86f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Campina Grande: UEPB, 2008.

AZEVEDO, Guilherme Lubaran de. História e literatura: as vozes de uma geração nos contos de CFA. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, EDIPUCRS, n. 2, p. 126-140, 2011.

BARBOSA, Neslon Luis. Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”. 2008. 401f. **Tese** (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.

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

CANTARELLI, Ana Paula. Idas e vindas ao Passo da Guanxuma: a relação entre espaço ficcional e memória na obra de Caio Fernando Abreu. 2010. 135f. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2010.

CARDOSO, Ana Maria. Sonho e transgressão em CFA: o entrelugar de cartas e contos. **Tese** (Doutorado em Literatura Brasileira) UFRGS, Porto Alegre, RS, 2007.

COIMBRA, Rosicley Andrade. Corpo abjeto e identidade desviante em “Pequeno monstro”, de Caio Fernando Abreu. **Revista Litterata**, v. 8, p. 63-82, 2018.

COUTO, Bruno Oliveira; PIMENTEL, Ary. Caio Fernando Abreu e os novos limites do humano: retratos de uma subjetividade esfacelada diante da pós-modernidade. **Mafuá**, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 19, 2013.

DIP, Paula. **Para sempre teu Caio F.** – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2014.

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

JESUS, André Luiz Gomes de. As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu. 2010. 185f. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, 2010.

MAGRI, Milena Mulatti. História, trauma e testemunho no conto “Os Sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu. **Revista Literatura em Debate**, v. 4, n. 6, p. 70-88, jan.-jul., 2010.

_____. A Aids nas crônicas de Caio Fernando Abreu. **Revista Estação Literária**, Londrina v. 11, p. 170-182, jul. 2013.

MANGUEIRA, J. V.; FERREIRA, M. A. C. G.; SILVA, Antonia Marly Moura da. A violência velada e revelada em três contos de Caio Fernando Abreu. **Revista Investigações**, UFPE, v. 24, p. 159-176, 2011.

MASSOTTI, João Paulo. Repressão, censura e silenciamentos: a ditadura militar brasileira aos olhos de Caio Fernando Abreu. **Dissertação** (Mestrado em Letras). Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen – RS, 2016.

_____. Caio Fernando Abreu e a Brasiliense: relação autor-editora durante o período pós-ditatorial. In: **Estudos e pesquisas sobre a Literatura Brasileira** [livro eletrônico]. Vol. I. Roger Goulart Mello (Org.). Rio de Janeiro, RJ: e-Publicar, 2021.

MENDES, Fernando Oliveira. Linda, uma história horrível: a literatura encontra o vírus da Aids. **Revista Itinerários**, Araraquara, SP, n. 13, p. 217-223, 1998.

PEREIRA, Valéria de Freitas. Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas. **Dissertação** (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, USP, 2008.

PORTO, Luana Teixeira. Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social. 2005. 162f. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, 2005.

_____. Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu. **Tese** (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

PORTO, Ana Paula; PORTO, Luana Teixeira; MOZZAQUATRO, Luziane Boeno; LONDERO, Maria Isabel. Literatura e história em “O mar mais longe que eu vejo”, de Caio Fernando Abreu. **Revista Idéias**, Santa Maria, 2002.

REGO, Sidileide Batalha do. Fingimento e máscara: o jogo ficcional em três contos de O ovo apunhalado. 2016. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2016.

SILVA, Luis Antonio Damasceno. Um ‘eu’ que se vai: abordagem tensiva do acontecimento nas Cartas para além dos muros de Caio Fernando Abreu. 2014. **Dissertação** (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Caio F: consciência de si, consciência do outro. **O Eixo e a Roda**, Minas Gerais, UFMG, v. 15, p. 91-96, 2007.

SILVA, Roseane G; ALVES, Samara; WELTER, Juliane V. A autoficção em Caio Fernando Abreu, o “biógrafo das emoções. **Revista Entrelaces**, v. 1. n. 9, p. 189-204, Jan.-Jun., 2017.

ZOTTINO, Taryne Cavalcante; PEREIRA, Volmir Cardoso. Uma análise do conto “Retratos”, de Caio Fernando Abreu. **Cine-Fórum**, UEMS, v. 2, n. 2, 2021.

Bibliografia geral

ABERASTURY, Arminda. O adolescente e a liberdade. In: _____. **Adolescência normal**. Trad. Suzana Maria. Garagoray Bailve. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981. p. 8-19.

ABERASTURY, Arminda; KNOBEL, Maurício *et al.* **Adolescência normal**. Trad. Suzana Maria. Garagoray Bailve. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa. Posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, n. 31, v. 57, p. 9-43, set. 1998.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, Papirus, 1994.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Trad. Maria Helena Franco Martins. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BETTIOL, Maria Regina Barcelos. **A escritura do intervalo**: a poética epistolar de Antônio Vieira. São Leopoldo: Unisinos, 2008.

BÍBLIA, Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Loyola, 2001.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BRASIL. Lei 5.089, de 30 de agosto de 1966. Proíbe a impressão e a circulação de publicações destinadas à infância e à adolescência, que explorem temas de crimes, de terror ou de violências. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 31 de agosto de 1966. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5089-30-agosto-1966-364668-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

BRASIL. Lei nº 5.250, de 09 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 10 de fevereiro de 1967. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15250.htm#:~:text=Regula%20a%20liberdade%20de%20manifesta%C3%A7%C3%A3o%20do%20pensamento%20e%20de%20informa%C3%A7%C3%A3o.&text=Art%20.,lei%2C%20pelos%20abusos%20que%20cometer>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BRASIL. Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. **Constituição de 1967**, Brasília, DF, 26 de janeiro de 1970. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BRAUNSTEIN, Néstor. **Sobrevivendo ao trauma**. (Trad. M. Kupferberg. Recuperado de <<http://nestorbraunstein.com/escritos/index>>. 2006. Acesso em: 05 abr. 2022.

CARDOSO, Marília Rothier. Carta de leitor: reflexões a partir de uma seção do arquivo de Pedro Nava. In: GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádya Battella (Orgs.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 333-340.

CARUSO, Igor A. **A separação dos amantes: uma fenomenologia da morte**. São Paulo: Diadorin: Cortez, 1986.

CROWCROFT, Andrew. **O psicótico: compreensão da loucura**. Trad. Marcello A. Corção. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1971.

DUNKER, C. **Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos seguido de envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro/RJ; Jorge Zahar, 2001.

FICO, Carlos. Prezada censura: cartas ao regime militar. **TOPOI – Revista de História**, Rio de Janeiro, v. 5, p. 251-286, 2002.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. (1933 [1932]). Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. V. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 11-220.

_____. (1856-1939). **Obras completas**. Volume XIII: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917) / Sigmund Freud; tradução Sergio Tellaroli; revisão da tradução Paulo César de Souza. — São Paulo: Companhia das Letras, 2014

_____. **Escritos sobre a guerra e a morte**. Coviña: Lusofia Press, 2009.

_____. **História do movimento psicanalítico**. Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. Vol XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905). **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Inibição, sintoma e angústia (1926). In: _____. **Obras completas**. Vol. XVII. Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 9-98.

_____. Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914). *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Cinco lições da psicanálise (1910 [1909]). In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 4-36.

_____. Linhas de progresso na terapia psicanalítica (1919 [1918]). In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 98-105.

_____. Recomendações ao médico que pratica a psicanálise (1912). In: _____. **Obras completas**. Vol. X. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“o caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos. (1911-1913). São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 111-122.

_____. Análise terminável e interminável (1937). In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 135-164.

FURLONG Andy; CARTMEL Fred. **Young People and Social Change: New Perspectives**. 2. ed. New York: Open University Press, 2007.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.

_____. Estética da morte. **Gragoatá**, Niterói, RJ, n. 31, p. 51-61, 2011.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

KLEIN, Melanie. **O sentimento de solidão: nosso mundo adulto e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1971.

KNOBEL, Maurício. A síndrome da adolescência normal. In: _____. **Adolescência normal**. Trad. Suzana Maria. Garagoray Bailve. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981. p. 20-63.

KOVÁCS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes; 1985.

KUCINSCKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: os tempos da imprensa alternativa**. 2. ed. São Paulo: Editora Página Aberta, 2001.

LACAN, Jacques. **O simbólico, o imaginário e o real: nomes-do-pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1964). **O Seminário – livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

LANDSBERG, Paul-Ludwig. **Ensaio sobre a experiência da morte e outros ensaios**. César Benjamin (Org.). Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-RIO, 2009.

LAPLANCHE, Jean.; PONTALIS, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva. Histórias da Aids no Brasil, v. 2. **A sociedade civil se organiza pela luta contra a Aids** / Lindinalva Laurindo-Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira. - Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**. Literatura. São Paulo, Editora Unesp, 2017.

MELO E CASTRO, E. M. Odeio cartas. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Natália Battella (Orgs.) **Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudos sobre cartas**. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

MÉTRAUX, Jean-Claude. **Lutos coletivos e criação social**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, Mar. 2007.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. Mem Martins: Europa-America, 1970.

NETTO, José Paulo. **Pequena história da ditadura militar brasileira (1964-1985)**. São Paulo: Cortez, 2014.

NERY, Antônio Augusto. Fradique Mendes e o Satanismo Baudelairiano. **Revista Estação Literária**, Londrina, p. 335-346, jan. 2015.

OMETTO, Ana Maria H. *et al.* Economia brasileira na década de oitenta e seus reflexos nas condições de vida da população. Departamento de Economia Doméstica da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz (ESALQ/USP) – Piracicaba, SP – Brasil. **Revista Saúde Pública**, p. 403-415, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos – SP: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996.

PIMENTA, Melissa de Mattos. “*Ser jovem*” e “*ser adulto*”: identidades, representações e trajetórias. 2007. 464f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, 2007.

QUINALHA, Renan; GREEN, James; CAETANO, Márcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro**. São Paulo: ECA-USP, 2018.

RIAUDEL, M. Correspondência secreta (Ana Cristina César). In: GALVÃO, Walnice Nogueira, GOTLIB, Nádia Battella. **Prezado senhor, prezada senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 95-99.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

_____. **Vivo até a morte**: seguido de fragmentos. Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

ROSENTHAL, Gela; KNOBEL, Mauricio. O pensamento no adolescente e no adolescente psicopático. In: _____. **Adolescência normal**. Trad. Suzana Maria. Garagoray Bailve. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981. p. 84-92.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO (RS). **Lei 13, de 16 de março de 2006**. Cria o Troféu Caio Fernando Abreu – Prêmio Destaque do ano da Educação e Cultura Santiaguense. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rs/s/santiago/lei-ordinaria/2006/2/13/lei-ordinaria-n-13-2006-cria-o-trofeu-caio-fernando-abreu-premio-destaque-do-ano-na-educacao-e-cultura-santiaguense>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

_____. **Lei 131, de 13 de dezembro de 2011**. Denomina auditório Caio Fernando Abreu. Disponível em: <<https://www.santiago.rs.gov.br/uploads/legislations/923/03e3e9c7fc3b807881877d73c2e01aee.doc>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória, guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, p.65- 82, 2008.

_____. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. NETROSKI, Arthur (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SILVA, Juremir Machado da. **1964: golpe midiático-civil-militar**. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SPEECE, Mark W.; BRENT, Sandor. Children's Understanding of Death: A Review of Three Components of Death Concept. **Child Development**, v. 55, n. 1, p. 1671-1686, 1984.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. ed. São Paulo: Objetiva, 2018.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. **A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970**. São Paulo: Hucitec, 2011.

VIORST, Judith. **Perdas necessárias**. Trad. A. S. Rodrigues. 4. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.