

BIOGRAFEMAS DE CAIO FERNANDO ABREU: ENTRE O TEXTO, A VIDA E O CINEMA

BIOGRAFEMAS CAIO FERNANDO ABREU: BETWEEN THE TEXT, THE LIFE AND CINEMA

Rodrigo da Costa Araújo
(UFF/FAFIMA)

Rodrigo da Costa Araújo é Professor de Literatura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé (FAFIMA), Mestre em Ciência da Arte e Doutorando em Literatura Comparada (UFF/ Niterói-RJ). Organizou as coletâneas *Literatura e Interfaces*, *Leituras em educação e Literatura infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite* e *Saberes Plurais: educação, cultura e escola* (Editora Opção).

E-mail: rodricoara@uol.com.br

Resumo: Estudamos neste trabalho o processo de representações da vida, que paralelo ao corpo escritural, se levanta e se questiona, no cenário dos textos, um corpo aquém e além do real, porque advindo da ficção, mas que, pelas leituras aqui abordadas, fazem lembrar a imagem-corpo do escritor que se constrói na recepção do leitor em contato com a obra. Corpo escritural e corpo autoral são os recortes do olhar que (re)constrói o retrato biografêmico e conceitua o que vem a ser a escritura de Caio Fernando Abreu (1948-1996).

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Biografema. Crônicas

Abstract: We studied in this work the process of representations of life, parallel to the body that book, gets up and asks, in the setting of texts, a body within and beyond the real, arising because of the fiction, but that the readings discussed here, reminiscent of the writer's body-image that is constructed at the front desk of the reader in touch with the work. Body book author and body indentations are looking to (re) constructs the picture biografêmico and conceptualizes what is to be the deed of Caio Fernando Abreu (1948-1996).

Keywords: Caio Fernando Abreu - biografema - chronic

ENTRE O TEXTO, A VIDA E O CINEMA

Uma vida: estudos, doenças, nomeações. E o resto? Os encontros, as amizades, os amores, as viagens, as leituras, os prazeres, os medos, as crenças, os gozos, as felicidades, as indignações, as tristezas: em uma só palavra: as ressonâncias? - No texto - mas não na obra.

Roland Barthes

Para a busca de um possível retrato da escritura de Caio Fernando Abreu (1948-1996), a que nos propomos, seguimos os passos do signo-biografema¹, comprometido com as interpenetrações vida/grafó e operacionalizado pelo semiólogo Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003). A vida, nesse sentido, pode ser lida e interpretada como uma narrativa que se deixa contar em forma de ficção, e que embaralhada com a obra, deixa entreter a epígrafe aposta a este texto.

Juntos aos fragmentos de Caio Fernando Abreu estas são momentos

1 O biografema, segundo Barthes, nunca é uma verdade objetiva: "O biografema nada mais é do que anamnese factícia: a que eu empresto ao autor que amo". A biografemática – "ciência" do biografema – teria como objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontínua; essa "biografia" diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido. O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo - leitor. (PERRONE-MOISÉS 1983, p. 15)

mágicos e significativos do filme *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) - considerado um verdadeiro hino de amor ao cinéfilo - do cineasta Woody Allen e também parte do título desse ensaio. O filme, como as narrativas de Caio, é um jogo de significações e burlas: o desvio acaba sendo o caminho e nem sempre o explícito revela tudo. A metalinguagem, recurso linguístico tanto no filme como nas narrativas de Caio, acaba sendo uma escolha, ou melhor, um intertexto presente (e constante). Aqui, o que está em discussão não é o cinema em si, mas o desejo do diretor de brincar com o cinema e de revelar, como em Caio, uma grande paixão: paixão de escre(vi)ver, de narrar, de citar ou citar-se - tudo embaralhado, à deriva, à descontinuidade, a vazios e lacunas, lentos contornos, fragmentos de si ou imagens cinematográficas.

Filme e texto, indiscutivelmente ligados, impulsionam-se pela necessidade de memorização, fragmentos e resíduos do que podemos chamar, de acordo com o título deste ensaio - biografemas de Caio Fernando Abreu: entre o texto, a vida e o cinema. Segundo Barthes (2004, 126), o biografema nunca é verdade capturável: “O biografema nada mais é do que uma anmmese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo”. O biografema-escritura de Caio Fernando Abreu assume, pelo viés semiológico barthesiano, o signo edênico de *O prazer do texto*, em que se assume e se mascara a escritura como “kama sutra da linguagem”. (BARTHES 2004, p. 11).

Convergência, assim, o biografema e a escritura transgressora do gaúcho em que, como em Barthes, os acontecimentos existenciais são transcritos em fatos de linguagem. O mesmo pode ser visto em *A Rosa Púrpura do Cairo*, quando Cecília, uma dona de casa infeliz vê no cinema uma fuga para atravessar a tela e viver com os personagens do filme a que assiste por diversas vezes. Perdida entre sonho e realidade, a cinéfila convive com seu ídolo, percebendo o mundo de outro jeito, ora misturando-se com seu mundo real, ora vivendo o mundo do filme.

Assim, os biografemas, o filme citado, antes de tudo, apresentam-se como narrativas, ou seja, buscam em sua essência contar uma história, esteja ela retomando um passado ou, reforçando, no momento da enunciação, o passado reconstruído como novo presente.

Nesse sentido, o caráter de veracidade, não verossimilhança, tanto no filme e nos jogos metalinguísticos vividos por Cecília ou nos biografemas de Caio, só existe no plano simbólico. Narrar-se, descobrir-se e, em última instância, criar-se - misturar-se na ficção e nos recortes de realidade do narrar, narrando-se, o sujeito do discurso surge, precipuamente, na

dimensão da linguagem, que se realiza no tempo narrado, na enunciação, plasmando-se o sujeito com o crivo da alteridade.

Dessa forma, a pressuposta identidade ou retrato da identidade, que se busca, inexistente, levando o signo biografema nitidamente ao campo da ficção, embora permaneça, como toda autobiografia, uma história da vida.

A ficção como confissão

A vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.

Roland Barthes.

A obra ficcional, segundo Costa Lima (1991), organiza-se no plano da *persona*², mas desvia-se dela, possibilitando uma visão à distância, em outro espaço. Percebemos isso ao ler o conto “O Rapaz mais triste do mundo”. Esse conto ressoa uma cidade-solidão na voz do narrador pós-moderno, que tenta dar veracidade à narrativa, fala da angústia existencial do sujeito solitário, na grande cidade. O bar, que é o espaço do encontro, do desejo, pode ser lido também como o espaço de algo fechado, um aquário que sufoca e angustia.

Isso pode ser visto na seguinte passagem:

Antes que o homem se vá, consigo vê-lo sorrir de manso e então mentir ao garçom dizendo sim, dizendo não, quem sabe. E o que disser, como eu, será verdade. Aqui de onde resto, sei que continuamos sendo três e quatro. Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, mais você: nós quatro, um único homem perdido na noite, afundado nesse aquário de águas sujas refletindo o brilho do neon. Peixe cego e ignorante de meu caminho inevitável em direção ao outro que contemplo de longe, olhos molhados, sem coragem de tocá-lo (ABREU, 1988, p. 67).

Assim, nessa paisagem contemplativa e verborrágica, as imagens que se traçam dessa cidade-texto em palimpsesto na narrativa permitem ler o espaço como signo à deriva, como não-fluidez. A imagem que se cria nesse álbum em ruínas se caracteriza como algo corroído, carregado de

² Segundo Luiz Costa Lima, o autor só se constitui como *persona* quando o mesmo cria *carapaças simbólicas do indivíduo*. É no exercício dos vários papéis que o homem se constitui e marca sua alteridade, quer real, quer ficcional. O papel do autor (ser biográfico) é recriar o mundo (ficcional) como possibilidade discursiva. Numa relação hierarquizada, teríamos aquele que cria (autor) e aquele que é criado (*persona*), mas, quando esses dois elementos estão inseridos num texto ambos se constituem e se definem como seres *signícos*. Poderíamos dizer então, que o autor biográfico cria uma espécie de *persona-autor*, que se interpõe textualmente num desdobramento metalinguístico.

fragmentos e contradições. Muitas vezes, essa paisagem demonstra o falso, sob os brilhos e neons luminosos, clausura e solidão, luzes e sombras presentes no cenário finissecular.

Comandado pela luminosidade da cidade-espetáculo e de neons, o escritor, também como seus personagens andarilhos pela noite, deixa-se marcar pela vida e, tomado por ela, corporifica na escritura que caminha em direção ao outro, os espaços de descoberta. Por trás de neons, a narrativa revela um centro urbano ambíguo: ao mesmo tempo que pode ser pensado como espaço de encontro e realização, também pode se tornar uma teia que envereda os personagens na inútil busca da identidade e completude que a cidade-espetáculo não oferece. Uma cidade que se reduz ao jogo de luzes e seduz os personagens como peixes cegos e ignorantes num aquário.

Como num jogo de filmagem, os contos de Caio imitam a linguagem cinematográfica, portanto revelam espaços reduzidos e instáveis, formados por sombras, reflexos e perspectivas em abismo. A iluminação, como nos filmes, pode ser entendida como um dos modos de estruturação do interior. É através da relação entre luz e sombra que se estabelece o lugar das coisas que desaparecem. Trata-se de um mundo fotográfico, imóvel, suspenso no tempo, a visão de algo que vai logo sumir - um mundo do simulacro, do artificialismo.

Entretanto, a obra de Caio prende-se mais ao seu tempo, ao espaço urbano em que vivera. Os personagens andarilhos navegam entre “punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico” (ABREU, 1988, p. 57), num cenário finissecular. É nesse cenário decadentista, de peças montadas, que Caio exercita a metalinguagem, a linguagem que também é um jogo nela mesma, campo onde o real e o ficcional se misturam, linguagem que convoca o pagamento e a revelação da cidade-montagem. “Pudesse eu ser o grande Zeus Olimpo e destruiria a cidade com raios flamejantes só para viver no momento da luz elétrica do raio” (ABREU, 1988, p. 60). Nesse jogo de inscrever/escrever-se - marca do escritor que cita - o conto faz alusão ao poeta Antonio Augusto Aladasso Couto - é que Caio Fernando Abreu revela seu processo de metaficção:

Antes que eu os sugasse com os meus olhos ávidos dos encontros alheios, para dar-lhes vida, mesmo esta precária, de papel, onde Zeus Olimpo Oxalá Tupã também exercem seu poder sobre predestinados simulacros. (ABREU, 1988, p. 60).

A cidade-simulacro é labiríntica, entre relances de flashes psicodélicos e sombras, com seus becos e vilas, mesmo com praças e grandes avenidas é representada, muitas vezes, como círculo asfixiante dos personagens. O sujeito pós-moderno enclausurado na sua solidão e na divisão dos vários “eus” configura-se como elementos que permitem o acesso, ainda que sombrio, a “uma outra realidade”, ou fuga a esta que o atormenta.

Da colagem e da escrita

Como numa espécie de técnicas narrativas que imitam ou se aproximam da montagem cinematográfica e da colagem nas artes plásticas, a narrativa de Caio desestruturaliza e desfigurativiza, na medida em que se negam os elementos estruturais tradicionais da narrativa linear.

Observando Clarice, Lygia Fagundes Telles, João Gilberto Noll e outros escritores contemporâneos, por exemplo, percebe-se que o objeto literário sofreu transformações irrecuperáveis no Modernismo, ainda mais no Pós-Modernismo com o incentivo e bombardeios pela imagem. O século XX que começou investindo nos estudos sobre a linguagem chegou ao final totalmente contaminado pela sedução dos recursos visuais.

Caio Fernando Abreu não ficou fora disso. Cria uma arte, como numa espécie de “recorte colagem” questionando a representação da realidade reelaborada no modernismo e ainda mais esgarçada na pós-modernidade, como uma maneira de quebrar os princípios da representação naturalista. Nesse caso, suas narrativas produzem uma certa capacidade de criar recursos ou de recortar uma forma e reavivá-la em outro contexto oferecendo ao leitor um novo sentido de colagem, reforçando ainda mais os sentidos de intervenção, aproximação e questionamento do que é representado.

Desse modo exigem-se novas relações com o leitor desavisado, exigem-se uma recepção já prevista na lírica moderna, de enfrentamento e não de consolação catártica. A narrativa pós-moderna de Caio, nesse sentido, provoca o desequilíbrio no confronto de suas convenções, expõe-se ao leitor como recorte, como fragmento polifônico e intencionalmente reiterado do mundo da ficção e da arte.

As palavras e as imagens nas narrativas construídas por Caio não se referem a coisas, pessoas ou objetos, mas a sistemas de signos e enquanto tais são anteriormente elaborados. Desse modo, o perverso e transgressor escritor exige uma recepção que saiba se impor frente às noções ingênuas

de representação, oferecendo ao leitor um novo espaço a ser explorado através de prática do “recorte colagem”, que depende fundamentalmente da autorreflexividade concretizada na indeterminação, no jogo e, principalmente, na ironia.

É nessa Sociedade do Espetáculo, apontada por Guy Debord e esgarçada ao máximo na produção pós-moderna de Caio que faz surgir um estilo que alude a cada vez mais o rigor do real da Estética Naturalista. Nesse caso podemos dizer que sua escritura possui matrizes que dialogam com o neonaturalismo³. Isso pode ser visto com maiores detalhes no conto Sargento Garcia - uma narrativa que relata, violentamente, uma iniciação homoerótica e sexual de um adolescente que ao se alistar no exército, no momento da entrevista se vê envolvido por um sargento. Como um estranho no quartel, Hermes recusa-se a submeter a uma relação dominador/dominado e apesar das estranhezas, acaba sendo envolvido por Garcia, o sargento dominador.

Outro conto que revela esse olhar neonaturalista e que pode ser lido como uma espécie de romance-móvil, segundo o autor, é Linda, uma história horrível, do livro *Os Dragões não conhecem o Paraíso*. O conto, como num diário autobiográfico, relata o retorno de um homem que volta para a casa de sua mãe, numa cidade do interior, Passo de Guanxuma. Embora, sem nenhuma referencia ao significativo AIDS, há claras pistas que este sujeito é portador do vírus e já está manifestando alguns sintomas da doença. O conto cita, ainda, a poeta Ana Cristina César, também morta muito jovem, e amiga pessoal do escritor. Tudo relatado, com máscaras de narrador atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o tempo todo representa.

Todo o universo de Linda, uma história horrível está marcado não só pela decrepitude inevitável de todas as coisas como também pelo amor por coisas frágeis que inevitavelmente vão aparecer. A doença do personagem central faz com que ele desenvolva uma ternura especial por todo aquele universo em decadência da casa materna para onde ele retorna. O envelhecimento da mãe, o velho tapete da casa - “antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro - agora, que cor?” (ABREU, 1988, p.13), a velha cadela chamada Linda e sua tosse de-

³ Neonaturalismo: As diferenças e particularidades do dito “neo-naturalismo” em relação ao Naturalismo do século XIX são explicitadas por alguns estudiosos como Flora Sussekind, visando a deixar claro que a tendência aqui apontada não é uma mera imitação do Naturalismo original, mas uma linha adotada por alguns autores que dialoga facilmente com os valores sócio-culturais do século XIX, porém com evidentes particularidades contextuais e estéticas.

safinada e seca, enfim, todo o ambiente em que se encontra o protagonista revela a mesma decrepitude que a AIDS pode provocar em suas vítimas. Todos, naquele espaço, a velha cadela, a mãe, a casa antiga e o homem contaminado terão que conviver com suas precariedades.

Por outro lado, é dessa insuficiência de realismo, ou desse naturalismo às avessas, mas vincado às impressões do real, que Caio insiste em partir, explorando (ou jogando?) contradições inerentes ao fato de ser e não ser um escritor neonaturalista, uma vez que não registra fatos, mas narra cenas, constroi e solicita o onírico o tempo todo.

Enfim, os textos de Caio – tomados tanto nos contos, como nas crônicas, entrevistas e fragmentos de vida, aproximam-se, de uma tendência frequente em autoras como Virginia Woolf e Clarice Lispector, utiliza-se do fluxo de consciência para manifestar os estados pré-lógicos de suas personagens pós-modernas e urbanas, temperando essa característica com mais exageros da famosa ironia machadiana, ironicamente bem posta, e, por vezes, pitadas naturalistas de captação de personagens e temas a gosto de um Nelson Rodrigues ou Dalton Trevisan.

Mas, a isso tudo se acrescentam relações ainda mais corroídas que o naturalismo, a AIDS que ronda as relações dos personagens, a melancolia que sugere uma visão anti utópica de que o futuro é vazio, o presente deixa de ser, já que reforça-se em ruínas, um passado, irrecuperável.

Epígrafes & intertextos com outras artes

[...] Minha crônica seria como uma foto, conto um curta metragem, romance um longa metragem, talvez. Ao fazer fotos, coloco nelas toda a minha atenção, o mesmo cuidado e carinho do que ao fazer um curta ou um longa. Não há “pior” nem “melhor”. [...] Como escritor, para mim, escrever um texto é entregar-se a ele, seja qual for o seu gênero, e fazê-lo o melhor possível. Escrevo uma crônica com a mesmíssima intensidade que um conto ou a apresentação de um pintor num catálogo ou uma resenha literária.

Abreu (1995, p. 7)

Caio Fernando Abreu, como numa espécie de caleidoscópio de citacionalidade, não apresenta o menor problema em misturar citações e referências diversas. Adora epígrafes e faz da sua escritura um tapete citacional, um mosaico onde tudo pode entrar para ficar mais colorido. Clarice Lispector (sua autora preferida), Fernando Pessoa, Federico Garcia Lorca, Borges, Hilda Hilst, Ana Cristina César ou outros considerados mais

populares, como: Cassandra Rios, Carlos Zéfiro ou Adelaide Carraro, sem escapar os poetas alternativos ou marginais. Mistura, ainda nessa, “poética do recorte-colagem” citações de obras cinematográficas do chamado cinema de arte, da chanchada nacional e de filmes e atores populares de Hollywood.

Segundo Carvalho(2004, p. 368):

Muitos textos de Caio Fernando Abreu são iniciados com referências a músicas - populares, folclóricas ou eruditas - que sugerem a sonoridade que deve acompanhar a leitura do texto em questão. Convivem igualmente hinos de Santo Daime, pontos de umbanda e candomblé, Caetano, Gil, Cazuzza, Lennon, Wagner... Eis aí uma postura de ecumenismo multiculturalismo.

Esses procedimentos intertextuais parecem buscar uma espécie de sustentação musical como pano de fundo para suas narrativas. Uma espécie de trilha sonora que acompanha a feitura do texto, como se fosse uma narrativa cinematográfica. Sua escritura parece sempre se defrontar com a incompletude, com a ausência de sentido que parece persistir apesar do uso das palavras.

A música parece ser utilizada para, de algum modo, preencher o vazio deixado pela palavra anunciada. E não apenas a música: o cinema, os textos de outros autores, literários ou não, socialmente aceitos pelos círculos intelectuais dominantes ou não.

Além desses recursos, é possível perceber na maioria de seus contos, o intertexto epigráfico funcionando como chave de codificação e recodificação de leitura, em virtude de reduplicar seus títulos, ao mesmo tempo marca como maneira de diálogo do texto com a semelhança referenciada. Fabio Lucas (1971, p. 26) ao estudar a epígrafe afirma: “Tão difundida é a sua adoção que uma perfeita investigação teria de alcançar não somente poetas e ficcionistas, mas também críticos, historiadores, cientistas, etc”.

Tudo serve como recurso para provocar certo mal-estar na comunicação, ou como maneira de explorar todos os sentidos do leitor - uma espécie de antiepifania⁴ dos sentidos. Seu texto é de natureza deslocada, oblíqua, obscura, ainda quando fala do banal; é metafísico como Clarice, ainda quando rema antimetafisicamente na desconstrução deste barco em naufrágio; e torna-se antimetafísico de novo ao apoiar-se no aqui e agora do momento da escritura, como uma fotografia.

⁴ Antiepifanias: termo usado por Olga de Sá para representar as epifanias do feio, da náusea ou epifanias irônicas e corrosivas que também revelam o ser, pelo seu avesso. Conceito utilizado pela autora para estudar a obra de Clarice Lispector.

Essa conjugação de “músicas”, de diferentes estilos e tradições de linguagem musical, esses recursos da narrativa cinematográfica em articulação com a linguagem passam a ser, no talento neodecadentista do escritor, um poderoso processo alegórico e um modo de questionar as relações entre sujeito e objeto, as formações da subjetividade, extremamente desrespeitas no período da ditadura militar.

Essa explosão do eu nas narrativas, uma maneira verborrágica de ser, traduzem marcas da subjetividade que aparecem em sua obra tão fortemente múltipla, que se dispersa, quase necessariamente, em fragmentações constantes. O eu que Caio Fernando Abreu rastreia não é um eu enclausurado em sua individualidade e unidade, mas um eu relacional - como o da instância teatral de *Pela Noite* - tecendo-se e destecendo-se num incessante diálogo de vozes, que o constroem e desconstroem.

Já em “Linda uma história horrível”, a relação de suplemento dessa literatura de carência dá-se com a pintura. A narrativa se apresenta, no seu tecido fragmentado, como manchas, fugazes instantes, quase como pinceladas impressionistas, sugerindo ao leitor a correlação entre o texto verbal e o imagético-pictórico da dor, ambos focalizados por Caio como não-figurativos. Uma dor que não se encontra em significantes, mas no constante e reelaborado processo de significação.

Em dado momento, a narrativa aponta enlace e esta carência:

[...] Então fez uma coisa que não faria, antigamente. Segurou-o pelas orelhas para beijá-lo não na testa, mas nas duas faces. Quase demorada. Aquele cheiro - cigarro, cebola, cachorro, sabonete, cansaço, velhice. Mais qualquer coisa úmida que parecia piedade, fadiga de ver. Ou amor. Uma espécie de amor [...] (ABREU, 1988, p. 21)

Nesse sentido essas ideias e confissões de Caio parecem dialogar com Michel Foucault quando diz que, no mundo ocidental a partir do século XVIII, a individualidade está intimamente ligada à verdade que o eu busca no fundo de si. Falar-se, confessar-se, tornou-se um imperativo típico dessa época.

[...] a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessada. A confissão difundiu-se amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos; confessam-se passado e sonhos. Confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias, emprega-se

a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de contar a outrem, como o que se produzem livros [...] (FOUCAULT, 1988, p. 59).

Esse jogo de citações em Caio, para complementar sua ficção sugere um entendimento do texto não mais como produto, significado fechado em si mesmo, mas como produtividade segundo Kristeva, uma relação corpo-linguagens, palavra-corpo, corpo-imagem em permanente expansão. A articulação de seus contos com cinema, pintura, música, próximo até da estrutura de vídeo-clip, como aponta Thiago Soares vai além de qualquer compreensão da arte que se feche numa perspectiva de mimesis da representação.

Nesse esgotamento narrativo, que joga com várias linguagens, o escritor parece ser consciente de que nenhuma arte poderá dizer tudo, pintar tudo, mas por outro lado, parece-nos sugerir também, no conjunto de sua obra, um fazer plural de vozes, de fontes, de registros, diversas constelações de dizeres e fazeres.

Essa dinâmica de linguagens incorporadas por Caio em sua tessitura narrativa parece fazer parte da esteira de conceitos de Bakhtin sobre dialogismo, como numa espécie de algo exterior que pode ser interiorizado e ganha um fundo perceptivo na composição do próprio diálogo interior do ser humano. Recursos externos que interferem profundamente na perspectiva sentimental dos personagens que vivem na cidade.

Essa dinâmica de que apontamos acima são encontrados em vários textos dele, como: Os Sobreviventes, que abre com uma epígrafe “Para ler ao som de Ângela Ro-Ro” ou sugestões da linguagem do videoclipe, que segundo Thiago Soares se aproximam dessa estrutura com os videoclipes de Madona ou Michael Jackson, numa espécie de “configuração estético-narrativa do gênero terror-adolescente” (SOARES 2003, p. 103). Essa estrutura também pode ser claramente subentendida nos contos: A Dama da Noite, Para uma Avenca Partindo, Sapatinhos Vermelhos ou em Anotações sobre um amor urbano.

Envolvendo-se espessamente com a truculência dos sentidos e com as metáforas e metonímias de ressonâncias antropofágicas, Caio cita, recria, reescreve e promove encontros inesperados de “fragmentos” do contexto histórico ao mesmo tempo permutáveis e incongruentes entre si, ou ainda, do instante rápido e fragmentado.

Sua prática textual leva ao extremo o esgarçamento do Realismo, filtrando-o de veios românticos e, aproximando-se, na prática textual, da

proposta de Barthes e desconstrução das categorias que fundamentam a metafísica ocidental. Fiandeiro e esteta pós-moderno, o autor de *Morganos Mofados* lança ao leitor o desafio de suas narrativas contorcidas e, acima de tudo, porosas e neodecadentistas.

Fotografias da vida: a crônica de Caio Fernando Abreu

Tentando captar o instante e o inusitado como fotografia da vida, as crônicas de Caio Fernando Abreu possuem o flash do momento que tentam capturar, sem perder a marca da subjetividade e o efeito de sentido confessional de suas narrativas, o instante. Privilegiando recortes rápidos, suas crônicas trabalham com textos fragmentados, momentos da memória colhidos de forma aleatória, recorre à profusão de discursos (literário, teatral, cinematográfico e musical), reforçando a polifonia discursiva.

O biógrafo da emoção⁵ - como ele próprio gostava de se intitular - “manifesta em suas crônicas suas opiniões sobre política, amor, cidadania, preconceito e solidão”, segundo (SILVA, 1998, p 39). Sua tessitura, como cronista, embaralha sua persona, ao retratar temas recorrentes de suas narrativas maiores. Porque tais textos não só constroem o mosaico textual do ficcionista, além de denunciarem sua relação com a escrita, como seu veio poético, ou também outros recursos estilísticos, tais como: epígrafes, citações diversas, interrupção da ideia, o tom confessional, a fragmentação do sujeito e marcas extremamente pessoais.

A crônica “O rosto atrás do rosto”, uma das mais bonitas da coletânea, apesar de ser escrita em terceira pessoa, não exclui o sujeito, gerando, assim, uma aproximação entre o eu que enuncia e o enunciado.

Por trás da máscara, por debaixo do outro rosto estava o rosto dele mesmo. Inteiro e sem ferimento algum, o rosto dele mesmo. E era lindo, o próprio rosto vivo atrás da máscara morta do outro rosto. Ele ficou olhando o próprio rosto. Ele estendeu as mãos e tocou o próprio rosto com todo carinho - e era muito, esse carinho - que era capaz (ABREU, 1996, p 37).

Como um Narciso ferido e num jogo teatral, o enunciador narra a história de um “eu” que se identifica com o “próprio rosto” - apesar de encontrar muitas faces antes disso. A identidade, antes unificada e estável, é tematizada, nesta crônica, pelo viés pós-moderno extremamente fragmentada, entregue à multiplicidade de identidades, muitas vezes contradi-

⁵ Título da entrevista: *Um biógrafo da emoção*. p. 6 In: *Caio Fernando Abreu. autores gaúchos*. Porto Alegre: IEL; ULBRA: AGE, 1995

tória ou mesmo não resolvida. A identidade pós-moderna, é segundo Hall (2005. p. 13), uma “celebração móvel”, um estado de permanente mutação em relação às formas pelas quais somos interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Tanto para Hall, como para Caio, a identidade unificada, completa, segura e coerente, é apenas uma representação. Na crônica, pelos viés clariceano - intimista e poético - desconstrói-se o discurso do sujeito centrado e permanente, passando pelo sujeito sociológico, formado e modificado através de um diálogo contínuo com outros e consigo mesmo. “Ele ficou olhando o próprio rosto”. (ABREU, 1996, p. 37).

A imagem que o “eu” enunciador narra, como se estivesse frente a um espelho estilhaçado, dialoga com a epígrafe (texto emprestado de Nelson Brissac Peixoto - do livro *Cenários em ruínas*) do conto O rapaz mais triste do mundo. “São aqueles que vêm do nada e partem para lugar nenhum. Alguém que aparece de repente, que ninguém sabe de onde veio e nem para onde vai. *A mano ut of nowhere*”.

Na crônica, reitera-se o discurso da epígrafe do conto para enunciar a percepção difusa do espaço e da identidade que equivale à fusão com diversos “rostos” não-dissociáveis entre si. A identidade, nessa crônica, só se constrói com a fusão dessas múltiplas identidades, que se confundem – uma espécie de metamorfose diante do espelho.

Essa percepção, como os biografemas difusos de Caio, constroem-se numa escritura como ruína alegórica de uma saturação dos signos. Uma visão de pós-modernidade defendida por Hutcheon como escritura palimpsestica, sem perder de vista o comprometimento ideológico e político, que sublinha o discurso da identidade. Metonimicamente, a crônica sugere, através de uma linguagem extremamente antiepifânica, que devemos nos olhar ao espelho e despir-nos das máscaras que possuímos - seja visíveis ou apenas discursivas. Tudo parece lembrar, propositalmente, uma frase de Clarice Lispector que diz: “O outro do outro é sempre eu.”

Como Caio Fernando Abreu, suas crônicas e contos retratam a itinerância, o sujeito andarilho como característica que estrutura o viés estilístico para moldar personagens que vagueiam pela cidade, pelo mundo, sem destino certo, expostos aos próprios instintos.

Com ironia requintada e modo sublime de escrever, herdados de Machado de Assis e Clarice, seus narradores ou personagens em meio à superposição de fatos e delírios surgem indefinidos quanto à própria sexualidade e descontentes com a existência. A força da escritura, com um

estilo muitas vezes cruel, assume sem perder a sedução, o vigor da paixão e do corpo, configurando-se nas crônicas e em seus contos como transgressões à ordem social repressora.

Seus leitores vivem a sensação dessas fotografias tiradas aleatoriamente, no impulso de uma escritura que foge a todas as regras, constituindo-se um discurso da estranheza, do atípico, do inesperado.

Na crônica “Extremos da Paixão”, narra-se aludindo aos poetas Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade, projetando no discurso vozes autorizadas para falar dos descontroles do amor. Com a ajuda de ícones das Literaturas Portuguesa e Brasileira, não só o discurso do enunciador-cronista ganha força argumentativa, como também lhe é permitido transformar os “extremos” em poesia. Profunda, complexa e passional, a escritura de Caio considera o homem pós-moderno um ser nos limites do desejo, capaz de romper fronteiras e violar padrões. O mesmo se dá na crônica “Pequenas Epifanias”, que propõe, através de um depoimento verborrágico, a conversão do amor eterno ao instante epifânico, o enunciador revela a natureza contraditória desse sentimento e oferece, através de inúmeras ironias, um amor impuro, com toque de dor e desgosto.

Esses recursos de mascaramentos, jogos de simulacros, incapacidade de lidar com o amor, também podem ser percebidos no conto “Pela Noite”. Como vampiros homoeróticos vestidos de preto, Pêrsio e Santiago conjugam as pulsões de Eros e Tânatos, encarnam a violência e a solidão urbana, o amor e a “coragem de ser bicho”. “O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. Se o amor for a coragem de ser bicho. Se o amor for a coragem da própria merda.” (ABREU, 1996, p.114).

Outro tema, que perpassa suas crônicas-cartas (quatro no total), é a morte⁶. Impossível falar dos biografemas de Caio sem falar, quase que obrigatoriamente, dela - algo que, no início, aparece sob a tematização da angústia, da solidão, do desconforto que a pós-modernidade nos proporciona. Mais tarde, assume representações do escrever-viver desregrado, o prazer dos excessos que se inscreve nela. Talvez seja por isso que Bataille defina Eros como o impulso que tem a morte em suas bases, e que por isso não se contrapõe a ela, mas a incorpora, como o ficcionista, em sua essência.

⁶ A morte e o estranhamento, segundo a pesquisadora, não estão vinculados apenas à AIDS. Os personagens de seus contos têm relação estreita com a morte, vivendo situações-limite. Por vezes a persegue procurando prazeres arriscados como sexo e drogas, outras vezes descobrem-se mortos em vida, como o personagem de *Retratos*. Adriana Castilho Gomes. *A Poética da Felicidade*. (Dissertação de Mestrado) RJ; UFRJ. 1999. p. 40.

Nas crônicas-cartas, como diário íntimo lido em partes, Caio não explicita declaradamente que se descobriu portador do vírus HIV. Figurativizada como “coisa estranha”, na primeira crônica, a morte configura-se no corpo com signos da “dor”, “veias inchadas”, “tubos de plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias”. Assim, o tema da morte vai assumindo força, gradativamente de uma carta para outra. Ficcionalizada na ilusão discursiva de que a doença não existe; é apenas uma “vertigem”, algo transitório. O leitor constrói, através das pistas fornecidas, um jogo de esconde-esconde.

Na “Segunda Carta para além do muro” - após as pistas fornecidas na primeira - ganham vez o surto e a vertigem. Ao delirar, vertiginosamente com “anjos”, “querubins”, “serafins” e “demônios”, o sujeito ficcionaliza um céu no qual os “anjos”, nem tão celestiais assim, representam o elo com o mundo real.

Ao revelar o “teste” e que era “HIV positivo”, o enunciador, agora destemido, sugere, através da força dos argumentos, conquistar o enunciário, que deverá agir de forma não-preconceituosa na nova condição. Afinal, “o que importa é a Senhora Dona Vida”. Na quarta e última carta-crônica, constata-se o confronto do enunciador com a morte, ficcionalizada como: “Uma cara que se conquista ou ousa, que a vida traça, impõe e esculpe fundo em lascas e vincos feitos num mapa em relevo”. (ABREU, 1996, p. 183).

Nessa “cara”, que sintetiza as ruínas, as vivências do sujeito, as amarguras e os prazeres de estar no mundo contrapõe-se à face tradicional da morte, mas nem por isso é menos assustadora ou dolorosa: “Nas pupilas dela vejo meu próprio horror refletido (ABREU, 1996, p. 183)”.

A representação da morte, nesta Última carta para além dos muros, já não surge como um fado árduo para o enunciador. O que se percebe é um reconhecimento da transitoriedade humana e condição no mundo. “A morte, aquela que sempre esta à espreita, é sinônimo de um recomeço” (SILVA, 1998, p. 91).

Assim, falar pelo corpo significa também um excesso de simbolização, pois o significante, fixando-se nos órgãos, lhes retira e (re)cria outras leituras. A interpretação desse corpo exige que se privilegie a leitura da natureza figurada, o não dito da fala e dos gestos, abandonando-se, portanto, seu sentido literal e imediato.

Na configuração do autorretrato, Caio posa para os interlocutores, ou se abre em confissões aos amigos mais próximos; projeta-se simultane-

amente nas cartas-crônicas de sua produção literária e ensaística, ou nas imagens criadas pelos diferentes interlocutores. O perfil vai-se delineando com a ajuda de vários olhares e por um amálgama de diversos tons – uma espécie de narrativas porosas e de faces duplas, que atravessam vários lados.

Considerações finais: um outro retrato

Em Caio Fernando Abreu, máscaras e *personae* se movimentam e teatralizam-se na superfície textual da sua escritura como substrato eminentemente de seus fragmentos e biografemas.

Como no filme *Cecília de, A Rosa Púrpura do Cairo*, Caio além de entretecer o real e o imaginário na sua vida, compõem a própria textualidade com máscaras e as *personae*. O “vivido” por Cecília na vida “real” exige proporções reduplicadas quando “re-vivido” pela ficção cinematográfica. Caio, cinéfilo como Cecília, cria suas narrativas e crônicas, confundindo o confessional com o ficcional, o real com o simulacro, o pastiche do passado com a realidade atual, o apolíneo com o dionísio – uma textualidade que lembra *A Festa de Babette* ou instaura crises e silêncios, como em *Má Educação*, do cineasta Pedro Almodóvar.

Suas ficções e crônicas abstratamente “aproximam-se cada vez mais do objeto de si mesma, criando, assim, uma natureza íntima cuja força motriz é ela própria. Em ciclos concêntricos, tudo converge para uma organização suprarreal de transcendência, como na proposta do autor, em que estes contos formariam uma espécie de romance-móvil”. (SEFRIN, 1988, p. 11).

Desse processo em palimpsesto as epígrafes exigem e participam ativamente no mosaico textual e pulsante, às vezes aleatoriamente, outras vezes intermediariamente ligando partes, sugerindo coparticipantes ou subtítulos - instaurando diálogos. Seus textos aproximam-se do que Kristeva chamou de significância: “mergulhado na língua, o ‘texto’ é, por conseguinte, o que ela tem de mais estranho: aquilo que a questiona, aquilo que a transforma, aquilo que a descola de seu inconsciente e do automatismo”. (KRISTEVA, 1974, p. 10).

Como Barthes, Caio Fernando Abreu cria e leva seus textos ao campo do prazer, inovando o corpo. “O Prazer do Texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias”. (BARTHES, 2004, p. 24). A retomada barthesiana do hedonismo celebra com a escritura e biografemas de Caio Fernando Abreu o prazer corporal em sua poética, como,

também, o desvio do signo, a fragmentação, a transgressão - a leveza e a paixão de escrever. Talvez tenha sido por isso que Caio numa entrevista a Revista Blau afirmou⁷: “Sou mais Barthes, sou ‘barthesiano’. Vou pelas coisas que me dão prazer em leitura, cinema e música”. (1995, p. 6).

Esses talvez sejam os biografemas difusos recriados na escritura e lidos como em *A Rosa Púrpura do Cairo*. Tudo como ele mesmo afirmou “meu caminho é outro, corre por fora. É o viajante de Horácio Queiroga, envenenado pela cobra, descendo o rio.” Uma escritura em torno dos impulsos antagônicos de morte e vida, onde o erotismo se articula. Um erotismo que nos dirige à morte, exatamente quando o que buscamos é perpetuar a vida, permanecer, continuar, prolongar indefinidamente o instante do gozo textual.

Assim, as estratégias discursivas utilizadas em suas crônicas correspondem, formalmente, a um caráter ideológico transgressor. A tática de velar para revelar, fechando as cortinas para que somente o leitor perspicaz penetre nos discursos, parece produzir efeito de teor erótico na linguagem do “conto ou não conto?”

Sem rios e sem rosas, mas com metáforas extremamente significativas, Caio, na crônica “A Morte dos Girassóis”, revela em tom de ironia, a situação de um homem que, ao vê-lo no jardim, diz: “Me disseram no Bonfim que você morreu na quinta-feira” Em resposta a este interlocutor, o narrador fala dos desafios de ser um girassol: “Girassol leva tempo se preparando, cresce devagar enfrentando mil inimigos, formigas vorazes, caracóis do mal, ventos destruidores. Depois de meses, um dia pá! Lá está o botãozinho todo catita, parece que vai abrir” (ABREU, 1996, p. 134).

Como Caio com o girassol, Barthes, apesar dos propósitos específicos, o apelo ao corpo parece trazer consigo a constante possibilidade de transformação. As próprias formulações barthesianas, às vezes, segundo CULLER (1988, p. 86), “sugerem que aquilo que vem do corpo é mais profundo, verdadeiro e, acima de tudo, mais natural que o resto”. Tanto Caio, como Barthes entendem que podem “fazer tudo com a linguagem, mas não com o corpo. O que escondo pela linguagem, meu corpo o diz”. (BARTHES 1994, p. 90)

7 Um biógrafo da emoção. p. 6 In: *Caio Fernando Abreu*: autores gaúchos. Porto Alegre: IEL;ULBRA: AGE, 1995.

Referências

ABREU, Caio F. *Morangos mofados*. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

_____. *O ovo apunhalado*. São Paulo: Sciliano, 1992.

_____. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Cartas*. Ítalo Moriconi (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Entrevista. *Blau*, Porto Alegre, n. 4, Jun. 1995. p.07

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Trad. Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo. Martins Fontes, 2003. (coleção Roland Barthes).

_____. *O prazer do texto*. São Paulo. Perspectiva, 2004.

_____. *O grão e a voz: entrevistas 1961-1980*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo. Martins Fontes, 2004.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo. Martins Fontes, 2003. (coleção Roland Barthes).

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Claudia Fares. São Paulo: Ars, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais*. Trad. Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM, 2001.

CARVALHO, Luis Cláudio da Costa. *Pensando a margem: um diálogo com Hilda Hilst e Caio Fernando Abreu*. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira: Rio de Janeiro - RJ, 2004.

CULLER, Jonathan. *As ideias de Barthes*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix: Editora da USP, 1988

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1988.
- GOMES, Adriana Castilho. *A poética da felicidade*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JENNY, Laurent. Poétique. *Intertextualidades*. Revista de Teoria e Análise Literárias Trad. Clara C. Rocha, Coimbra, 1979.
- KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- UCAS, Fábio. Da Epígrafe. In: _____. *Fronteiras imaginárias*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1971.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Barthes: o saber com sabor*. Brasiliense. São Paulo, 1983.
- SANTIAGO, Silviano. O nNarrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60
- SEFRIN, André do Carmo. Caio: entre dragões e velhos morangos. *Suplemento Literário*. Amazonas, Manaus, junho. 1988, nº 20, ano 2, p.11.
- SEPÚLVEDA, Lenirce. *A escrita do corpo: a citacionalidade em Caio Fernando Abreu*. Niterói: UFF: Faculdade de Letras, (Tese de Doutorado em Letras), 2003. mimeo.
- SILVA, Flávia Lúcia Espíndola. *Pequenas epifanias: A Argumentação em Crônicas de Caio Fernando Abreu*. (Dissertação de Mestrado) Niterói: UFF, 1998.
- SOARES, Thiago. *Loucura, chiclete & som: a prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu*. Universidade Federal de Pernambuco. Tese de Mestrado em Teoria da Literatura, 2003.
- SEPÚLVEDA, Lenirce. *A escrita do corpo: a citacionalidade em Caio Fernando Abreu*. Niterói: UFF: Faculdade de Letras (Tese de Doutorado em Letras), 2003. mimeo.
- SOARES, Thiago. *Loucura, chiclete & som: a prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu*. Universidade Federal de Pernambuco. Tese de Mestrado em Teoria da Literatura, 2003.

FILMOGRAFIA

A Rosa Púrpura do Cairo, de Woold Allen.(1985)