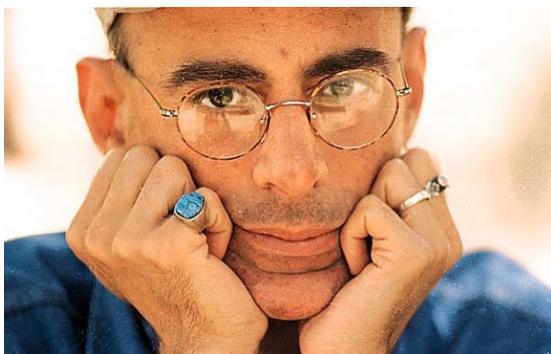


CAMILA MORGANA LOURENÇO

**A EXPERIÊNCIA DO CONTO
em Caio Fernando Abreu**



**FLORIANÓPOLIS
2013**

CAMILA MORGANA LOURENÇO

**A EXPERIÊNCIA DO CONTO
em Caio Fernando Abreu**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura – Área de Concentração em Teoria Literária sob a orientação da Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos na linha de pesquisa Literatura e Memória.

**FLORIANÓPOLIS
2013**

**“A experiência do conto em Caio Fernando
Abreu”**

Camila Morgana Lourenço

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof.^a Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
ORIENTADORA



Prof.^a Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



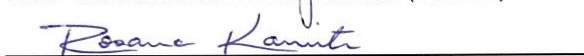
Prof.^a Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)
ORIENTADORA E PRESIDENTE



Prof.^a Dra. Márcia Ivana Lima e Silva (UFRGS)



Prof.^a Dra Dilma Beatriz Rocha Juliano (UNISUL)



Prof.^a Dra. Rosana Cássia Kamita (UFSC)



Prof. Dr. Márcio Markendorf (UFSC)



Prof. Dr. Luiz Alberto Scotti de Almeida (UFSC)

Prof. Dr. Pedro de Souza (UFSC)

*A quem me tem a seus pés
— e guardada no coração.*

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, em especial — e sempre. A maternagem que acompanha cada gesto. A generosidade de ser quem é: autêntica, bela, única. A capacidade de entender, respeitar limitações e potencializar qualidades. A audição fina. O olhar atento. A presença acessível. A mão estendida. A confiança oferecida. Os saberes compartilhados. Os retornos imediatos. As oportunidades apresentadas. O raro que lhe é tão [sobre]natural: a perícia de se posicionar ao lado, ainda que esteja sempre à frente, acolhendo a autoria alheia e preservando a liberdade do estilo autoral — aplaudindo-os tacitamente, sem jamais os tolher, abafar, censurar ou reprimir. Pelo pouco dito e pelo muito que fica silenciado, ainda que exista com força e solidez afetiva, eu lhe agradeço, em gesto (eterno e irrevogável) de reverência e humildade, respeito e reconhecimento, admiração e bem-querer.

À Universidade Federal de Santa Catarina e ao Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu em Literatura, cada oportunidade: acadêmica, estrutural, financeira. Minha vivência no ambiente universitário da instituição, ainda que com duração infinitamente menor do que eu desejara, sempre foi desafiadora e privilegiada.

Convivi com professores apaixonados pelo seu fazer pedagógico, recebi apoio funcional nos trâmites processuais regimentais e estabeleci amizades bem-vindas, sempre dispostas a dialogar além dos contornos da sala de aula. Por tudo isso, rendo meus sinceros agradecimentos a cada docente do seletor corpo do Curso com quem pude me aperfeiçoar intelectualmente, projetar questionamentos e encontrar respostas e outras significações, além de Tânia Regina Oliveira Ramos: Raúl Hector Antelo, Susana Célia Leandro Scramim, Wladimir Antônio Costa Garcia, Marcos José Muller Granzotto, Pedro de Souza, Maria Lúcia de Barros Camargo e Manoel Ricardo de Lima. Agradeço, ainda, dos encontros viabilizados no mesmo ambiente, muito especialmente a: Elba Maria Ribeiro, Lênia Pisani Gleize e Artur de Vargas Giorgi — a carga de atenção e assistência, a generosidade e compartilhar tarefas e leituras, saberes e angústias, sorrisos e percepções.

Ao Marcio Markendorf, a melhor metade de mim — do primeiro ao último suspiro, da mais recente à mais antiga interlocução. Todas as vidas juntos — as de antes de hoje, as que ainda virão. Cada [re]encontro mágico. Cada flerte intelectual. Cada provocação teórica. E toda iluminação. Sua presença me fertiliza, me ampara, me envaidece, me seduz — me ajuda a pensar, me ensina a viver.

A quem me nutre de orgulho desde as primeiras memórias: Célia, Osvaldo e Juliano Javert Lourenço. O exemplo que fica. O amor que acalma e preenche, encoraja e faz vencer.

Aos amigos de todas as horas, Melani Daisy Sabino e Carlos Dalmiro Silva Soares. O presente de encontrar o laço afetivo que não se desfaz jamais. O presente da convivência com Caio César, seu filho, nosso pequeno deus. O presente de compartilhar o essencial da vida, de apresentar respostas para as perguntas que sequer foram formuladas. Amor hoje. Amor sempre. Amor para além do corpo físico e do plano atual.

Ao Pai Dan D'Oxalá, que me escolheu para partilhar ensinamentos grandes demais para caber dentro dos livros. Obrigada por me querer perto, respeitar quem eu sou e me mostrar um novo jeito de estar no mundo — e dialogar com o astral.

À Profa. Dra. Amândia Maria de Borba, que me incentiva, todos os dias, a voar como ela na superfície infinita do conhecimento, servindo de exemplo, ao revelar como se opera cada manobra no céu — pelo movimento harmonioso das asas e pela escolha acertada dos rumos. Agradeço sobretudo o expediente diferenciado, a reverência especial, a serenidade, a complacência e a inspiração. Todos os dias.

À Cirlene Inacio da Graça, que transparece a vontade de crescer comigo, somando habilidades nas horas de apuro profissional e reafirmando, em ações, dizeres e atitudes, a generosidade de assumir tarefas alheias e indicar caminhos de felicidade e fé. Obrigada pelo arrimo, pelas conversas sérias, pela lealdade — e pela lucidez capaz de me trazer de volta à realidade objetiva e imediata.

À primeira mestre nas letras, Cidália Maria Menon, que se escreveu em mim — porque educar é, antes de tudo, acolher e encantar.

Porque é preciso viver e instituir novos trajetos no tempo presente — ainda que o terror interno fuja de todas as maneiras do real e do agora.

*À Iansã, que me guia no mundo dos vivos.
À M., que torna possível viver — e sonhar.*

*O real precisa ser ficcionado
para ser pensado.*
Jacques Rancière.

*Não se arrancam palavras do nada: as
palavras brotam de coisas e seres vivos.*
Caio Fernando Abreu

*Eu gostaria de reescrever o mito de Ícaro.
Mas nunca fui à Grécia. Preciso ir para vera
luz da ilha de Creta. Não escrevo senão
sobre o que conheço profundamente.*
Caio Fernando Abreu

RESUMO

Esta pesquisa investiga a incorporação da experiência na literatura de Caio Fernando Abreu (1948-1996), tendo como objeto de estudo contos do escritor apresentados na coleção *Caio 3D*. Tal análise busca identificar de que forma a experiência ilumina o percurso da escrita, o biográfico passa a significar neste discurso ficcional, a experiência e a memória se introduzem na estruturação da narrativa. Além disso, oferece subsídios para compreender o *modus operandi* adotado pelo autor na construção dos contos, numa trajetória executada para indicar que a experiência pessoal de Caio Fernando Abreu se mistura a experiências artificiais na composição de uma escritura que parece se querer mais que literária, sobrepujando essa condição para assumir uma outra — a de uma escritura ora biográfica, ora ficcional, capaz de estetizar muitas vidas.

Palavras-chave

Caio Fernando Abreu, conto, experiência, memória.



ABSTRACT

This research investigates the incorporation of experience in Caio Fernando Abreu's literature. It has as object of study short stories written by Caio Fernando Abreu (1948-1996) presented in collection *Caio 3D*. This analysis intends to identify how the experience illuminates the journey of writing, the biographical comes to mean in this fictional discourse, the experience and the memory are introduced in the structure of narrative. It also offers subsidies to understand the *modus operandi* adopted by the author in the construction of short stories in a trajectory performed to indicate that personal experience mixes itself with artificial experiences in composition of a writing that seems to want itself more than literary, overcoming this condition to take another – that of a writing sometimes biographical, sometimes fictional, with capacity for aestheticize many lives.

Key-words

Caio Fernando Abreu, short story, experience, memory.



RÉSUMÉ

Cette recherche examine l'intégration de l'expérience dans la littérature de Caio Fernando Abreu (1948-1996), ayant comme objet d'étude les histoires présentées en collection *Caio 3D*. Cette analyse vise à identifier comment l'expérience humaine éclaire le itinéraire de l'écriture, le biographique vient à signifier ce discours fictif, l'expérience et la mémoire sont introduits dans la structuration du récit. En outre, il accorde des subventions à comprendre le *modus operandi* adoptée par l'auteur dans la construction des contes, dans une trajectoire effectuées à indiquer que l'expérience personnelle de Caio Fernando Abreu se mêle à expériences artificielles à composer une écriture qui semble vouloir plus que littéraire, de surmonter cette condition pour prendre un autre – celui d'une écriture parfois biographique, parfois fictive, peut esthétiser nombreuses vies.

Mots-clés

Caio Fernando Abreu, conte, l'expérience, la mémoire.

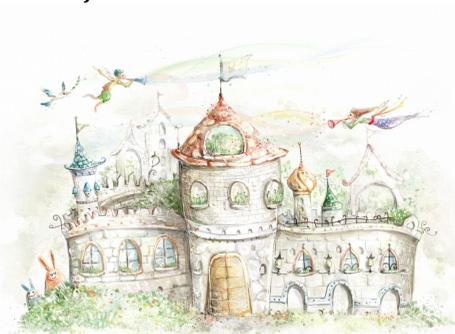


SUMÁRIO

Introdução	21
O autor-objeto	30
A obra-objeto	47
Contar o conto em Caio Fernando Abreu	67
Por uma poética do conto em Caio Fernando Abreu ...	96
Caio Fernando Abreu e a experiência no conto	135
O fragmento testemunhal	147
Considerações finais	163
Referências	169
De Caio Fernando Abreu	169
Sobre a obra de Caio Fernando Abreu	171
Geral	174



INTRODUÇÃO



“Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão.”¹

Caio Fernando Abreu

Minha escrita está sitiada pela voz de um outro — com nome e sobrenome. Trata-se do escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996), cuja dicção literária se projeta no texto, caminhando pelas linhas para ocupar espaços abertos e franquear espaços para si, oferecendo-se, com regularidade, ora ao vampirismo², ora à reprodução autorizada.

Nesta perspectiva, ao abrir caminho para essa outra voz — que, enquanto “estilo verdadeiro”³, sabe assumir o tom do discurso

¹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.171. A epígrafe reproduz a introdução escrita para o conto **Depois de Agosto** (Uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la distancia*).

² É operado sempre que “as asas apertam o pescoço da palavra em questão até a sufocar”, permitindo que a palavra, o trecho reproduzido sob a tutela do sinal gráfico, volte a se aventurar livremente, agora livre do muro que as aprisionara, a prisão representada pelas asas (In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p.100).

³ Para Alfred Alvarez, o estilo verdadeiro é a voz do escritor — aquela capaz de envolver o leitor, fazendo-o perceber que o que ele está escutando realmente tem importância (In: A

e se posicionar em *off* na cena e nos bastidores do texto, alastrando-se na invisibilidade cênica, ainda que sem emitir os ruídos vocais ou perpetuar os rastros do corpo —, meu propósito não é ser porta-voz do escritor, nem retrair meu discurso para privilegiar o dele, mas viabilizar uma forma de Caio Fernando Abreu ler a sua própria obra, escutar⁴ o seu próprio canto⁵ — e assinalar a sua própria (ins)piração.

Em outros termos, significa fazê-lo dialogar consigo, a salvo da antiga autoridade do autor, submetendo a linguagem literária à experiência de novas combinações e a leitura a “um exercício de ficcionalização da paternidade literária, de conversão do autor”⁶, para aproveitar Maria Esther Maciel — e, na carona, Tzvetan Todorov, que, ao prefaciá-la coletânea de alguns dos seus ensaios críticos, toma para si objetos de sua autoria para empreender um novo estudo com eles, tarefa que lhe demanda se tornar seu próprio leitor, “como se fosse algum outro que tivesse escrito em meu lugar”⁷.

Assim, os encontros entre os discursos, o acadêmico e o literário, são provocados pela tensão inerente à construção deste texto — caracterizado pela presença quase orgânica do ficcionista referido, que ergue a cortina para exibir o corpo, “que é imagem antes de ser objeto”⁸, ao introduzir seu canto e as melodias que um dia criou. Afinal, não é de hoje que tenho flertado com Caio

voz do escritor. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p.50).

⁴ Ao ler uma narrativa de ficção, o leitor tem, diante de si, ao pé do seu ouvido, uma voz que lhe conta uma história, a qual, além de ser escutada, preserva sua individualidade, dado que “é diferente de qualquer outra que já se tenha escutado” (ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p.18). Tal voz, segundo Alfred Alvarez, enquanto presença viva por trás das palavras, fala diretamente com esse leitor. Ou seja, nesse processo, o leitor dá ouvido à voz do escritor, criada para tocar o leitor e conectá-lo à narrativa ficcional.

⁵ O canto do narrador, de acordo com Maurice Blanchot, “é a extensão em que, na presença de uma recordação, vem à fala o acontecimento que aí se efetiva” (*A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.143.) — papel que, no campo literário, seria desempenhado pela escrita, que, a partir do ato de lembrar, efetivaria o acontecimento na narrativa.

⁶ MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p.28.

⁷ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.17.

⁸ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.25.

Fernando Abreu — e, como ele, “não acho bonito que a gente se disperse assim, só isso. Encontre, desencontre e nada mais, nunca mais, é urbano demais”⁹, conforme assinala em trecho de narrativa epistolar.

A relação se estica e se estreita com o tempo, atravessando-o, desde os primeiros contatos. Sim, é destas relações incomuns, que somente se justificam pela existência do afeto — “que você ama tanto que quer ficar mofando dentro deles, delas. Quer ver toda hora.”¹⁰. Caio Fernando Abreu me experimenta, me aguça, me adoça — me envolve como um abraço neste lugar de muitos simbolismos chamado literatura, no qual é sempre uma outra voz que vem dizer¹¹ — para dizer mais, para reverberar. Sua voz transita sobre e entre o meu discurso, me alarga — e me aproxima da literatura e das teorias que me conectam a ela. Literalmente. “Você lê e sofre. Você lê e ri. Você lê e engasga. Você lê e tem arrepios. Você lê, e a sua vida vai-se misturando no que está sendo lido.”¹²

Nossa história começa pela leitura das *Cartas*¹³ que Caio Fernando Abreu não escreveu para mim. Refiro-me às correspondências do autor doadas por distintos dos seus destinatários¹⁴, após a morte do missivista-emissor, e agrupadas em

⁹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.141. A epístola tem data de 10 de agosto de 1985 e é dirigida ao escritor e fotógrafo internacional de moda, Sérgio Keuchgerian (1962-), que conhece Caio Fernando Abreu em São Paulo, na década de 1980 (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.). O conto **I. Linda, uma história horrível** é dedicado a ele pelo autor (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.21.).

¹⁰ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro* (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.107. A passagem está presente na crônica **Pra embalar John Cheever**, originalmente publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 05 de agosto de 1987, que trata da paixão do autor por certas manifestações artísticas, sejam livros, canções, filmes, peças etc..

¹¹ Para Ricardo Piglia, a verdade, apreendida pela testemunha, teria a estrutura de uma ficção na qual o narrador que a escreve se enuncia como se fosse um outro — e a literatura seria, então, esse lugar em que é sempre um outro que vem dizer (Cf: Uma proposta para o novo milênio. Tradução de Marcos Visnadi. *Edições Chão da Feira*, Lisboa, Buenos Aires, Caderno de Leituras n.2, jan. 2012. Disponível em: <<http://www.chaodafeira.com/?p=93>>. Acesso em 15 jan. 2012).

¹² ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro* (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.108. O intervalo pertence à crônica **Pra embalar John Cheever**.

¹³ Trata-se do livro intitulado *Cartas* (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.).

¹⁴ Por ordem alfabética, estes são os destinatários presentes na edição de *Cartas*: Adriana Calcanhotto; Albert von Brunn; Bruna Lombardi; Charles Kiefer; Cida Moreira; Cláudia,

livro pela editora Aeroplano — depois de pinçadas, organizadas e comentadas por Ítalo Moriconi, convidado a participar do até então projeto por Heloisa Buarque de Hollanda¹⁵.

A publicação reúne fragmentos como este em que Caio Fernando Abreu inicia a interlocução anotando trivialidades do seu cotidiano na cidade que lhe serviu tantas vezes de morada e cenário, São Paulo: “uns dias *assoberbados* — e eu sem tempo pra te escrever. Um dia azul lindo, depois de chuva e frio. Azul, azul. Blue. Passei quatro dias no Rio [de Janeiro] — fui entregar os originais do *Ovo* [*O ovo apunhalado*]¹⁶ [...]. Passa uma borboleta preta e amarela.”¹⁷, registra logo na abertura da missiva endereçada a Luciano Alabarse¹⁸ — na qual, mais adiante, o emitente menciona

Nair e Zaél de Abreu; Déa Martins; Flora Süssekind; Gerd Hilger; Gilberto Gawronsky; Guilherme de Almeida Prado; Hilda Hilst; Jacqueline Cantore; João Silvério Trevisan; José Márcio Penido; Luciano Alabarse; Lucienne Samôr; Luiz Arthur Nunes; Luiz Fernando Emediato; Marcelo Sebá; Marcos Breda; Maria Adelaide Amaral; Maria Lídia Magliani; Mário Prata; Myriam Campello; Regina Duarte; Sérgio Keuchgerian; Sonia Coutinho; Stella Miranda; Suzana Saldanha; Thereza Falcão; Vera, Henrique e Maria Augusta Antoun. Já a coleção *Caio 3D* apresenta correspondências redigidas por Caio Fernando Abreu aos seguintes receptores: Adriana Calcanhotto; Betty Milan; Charles Kiefer; Cida Moreira; Cláudia, Nair e Zaél de Abreu; Fanny Abramovich; Gerd Hilger; Guilherme de Almeida Prado; Hilda Hilst; Jacqueline Cantore; Jorge Cabral; José Márcio Penido; Luciano Alabarse; Lucienne Samôr; Luiz Arthur Nunes; Luiz Fernando Emediato; Maria Adelaide Amaral; Maria Clara Cacaia Jorge; Maria Lídia Magliani; Mário Prata; Paula Dip; Suzana Saldanha; Vera, Henrique e Maria Augusta Antoun.

¹⁵ “Dela foi a idéia de publicar as cartas de Caio Fernando Abreu, reforçada pelo entusiasmo de Luciano Alabarse, num encontro que ambos tiveram em Porto Alegre, antes ainda que eu me integrasse ao projeto.”, detalha Ítalo Moriconi (Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.20). Em entrevista à Agência RBS, o organizador da edição conta que Luciano Alabarse tinha planos de trabalho e projetos com as correspondências de Caio Fernando Abreu mantidas no acervo pessoal pelo interlocutor, motivado pelo valor documental e artístico das narrativas (Cf: MOSCOVICH, Cíntia. Correspondências de Caio Fernando Abreu. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 23 dez. 2002. Variedades, p.4-5).

¹⁶ O título apresenta contos escritos entre 1969 e 1973, nos trânsitos empreendidos por Caio Fernando Abreu por Campinas, São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro. Foi lançado em 1975, apesar dos trechos cortados pela Instituição Cultural que o coeditou na época.

¹⁷ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.94. O trecho pertence à correspondência destinada a Luciano Alabarse com data de 24 de agosto de 1984.

¹⁸ Luciano Alabarse (1953-) é diretor de teatro e de espetáculos musicais em Porto Alegre (RS). Com Caio Fernando Abreu, realizou vários trabalhos em parceria, como montagens de peças teatrais e adaptações de romances. Enquanto foi Diretor da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, criou o espaço Caio F., um terraço com vista para o rio Guaíba no qual se realizam encenações de vanguarda (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.). “Caio e Luciano eram ‘irmãos de vida’, desde a década de 60. Iniciaram carreiras teatrais quase juntos e a amizade se manteve com

que a carta que motivou a devolutiva lhe parecera triste. “É mais uma vibração do que uma observação intelectual. Assim — perdão — como se estivesse deixando tudo acontecer mais no plano abstrato, porque o real-palpável não está te dando satisfações. Claro que posso estar enganado.”¹⁹

Diante da amostra — que compila, em cerca de 500 páginas, mais de uma centena de correspondências assinadas pelo autor em diferentes fases da vida dele, entre 1965 e 1996, nas quais apresenta a forte relação mantida com a vida e a arte, oferecendo, a seu modo e de acordo com as suas lentes flexíveis, certa construção biográfica de si e uma topografia das décadas vivenciadas —, despontam interesses, desafios, inquietações. Afinal, a prosa epistolar comporta uma diversidade de aspectos, da qual Caio Fernando Abreu não se furtou. “Suas cartas eram pequenas obras de arte: escritas à máquina, na sua inseparável Olivetti Lettera 22, vermelha e portátil, [...]. Eram cartas densas, sem entrelinhas, e, no entanto, cheias delas.”²⁰, revela Paula Dip²¹, que costumava ler e reler as correspondências expedidas pelo escritor-missivista, com indispensável carga de atenção e entrega, tentando compreender o todo da mensagem e vislumbrar significados em metáforas, ironias e ambiguidades. “Pelas mãos dele, a crônica e a carta na verdade

trocas de cartas nos períodos em que Caio vivia fora.” (BARROS, André Luiz; MITCHELL, José; PAIVA, Anabela. Com a Aids, a descoberta real da vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 fev. 1996. Caderno B, p.05.). De acordo com reportagem do jornal *Zero Hora*, manteve intensa amizade com Caio Fernando Abreu desde os tempos de adolescência dos dois (Cf. GUTKOSKI, Cris. Cartas de Caio F. saem do ineditismo. *Zero Hora*. Porto Alegre, 27 maio 2000. Cultura, p.03-05) — a qual confirma, ao escrever, como convidado, a contracapa do Segundo Caderno – Especial de *Zero Hora* publicado um dia após a morte de Caio Fernando Abreu: “conheço Caio desde a juventude. Estivemos juntos todo esse tempo, fossem quais fossem as distâncias e as dificuldades. Amo o meu amigo desde sempre, com esse amor que dedicamos aos eleitos, aos abençoados, aos que se fizeram necessários.” (Zero Hora. Segundo Caderno – Especial. Porto Alegre, 26 fev. 1996. p.04.).
¹⁹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.95. O fragmento também deriva da missiva endereçada a Luciano Alabarse com data de 24 de agosto de 1984.

²⁰ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.44.

²¹ Paula Dip é jornalista e artista plástica. Conhece Caio Fernando Abreu em 1979, na redação da Editora Abril. Com ele, estabelece longa amizade, dentro e fora do ambiente profissional (Cf: DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.). O conto **Pela passagem de uma grande dor**, integrante do livro *Morangos mofados*, é dedicado a Paula Dip pelo autor (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c, p.36.).

cediam completamente lugar ao cuidadoso trabalho da metáfora.”²², acrescenta Italo Moriconi.

A partir disso, como estudar o discurso epistolar²³ de um narrador profissional, que, como qualquer outra evocação em primeira pessoa, carrega marcas, posturas e ideais de quem a enuncia, devendo ser examinada com os mesmos cuidados com que se examina outro discurso²⁴ qualquer? De que forma deslocar o plano ficcional do plano documental, já que “literatura não é documento”²⁵ e “o autor não [se] imprime no negativo”²⁶, conforme alerta Ana Cristina Cesar²⁷ — autora da máxima: “Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa.”²⁸? Ou, para além disso, seria a carta um objeto peculiar de fruição estética — impregnado, portanto, de valores líricos e experimentos estilísticos —, “em que literário e extraliterário se alternam”²⁹ e se combinam na urdidura do texto? Ora, trata-se de questionamentos que, entre tantos outros, novos ou recorrentes, ainda não deixaram de assombrar, cutucar fantasmas e gerar faíscas — e outros mistérios. Não importa. É assim mesmo, sobretudo para uma pesquisadora frequentemente enredada por uma espécie de curiosidade intelectual que pressupõe

²² MORICONI, Italo. Escrita vertiginosa. In: ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.13.

²³ O tema foi pesquisado de 2005 a 2007 (Cf: LOURENÇO, Camila Morgana. *Entre o arroubo e a esquiwa*: as confissões de Caio Fernando Abreu. Florianópolis: 2007, 98 f. Dissertação (Mestrado em Literatura – Área de concentração em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina.).

²⁴ Segundo observa Beatriz Sarlo em entrevista publicada no jornal *Diário Catarinense* por ocasião da divulgação do livro *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (Cf: BREUNIG, Rodrigo. Diante do passado inabordável. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 03 nov. 2007. Cultura, p.02-03.).

²⁵ Título de pesquisa acadêmica desenvolvida pela poeta Ana Cristina Cesar (1952-1983) (In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b, p.09.).

²⁶ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b, p.79.

²⁷ A primeira edição comercial de *A teus pés* (1982), de Ana Cristina Cesar (1952-1983), teve a contracapa assinada por Caio Fernando Abreu.

²⁸ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b, p.202. A frase abre o ensaio crítico “O poeta é um fingidor”, de Ana Cristina Cesar, publicado originalmente em 30 de abril de 1977 no *Jornal do Brasil*. Nele, a autora faz a crítica do livro *Cartas de Álvares de Azevedo*, publicado naquele ano pela Academia Paulista de Letras, alertando acerca da leitura ingênua do organizador quanto à sinceridade presente na narrativa epistolar, que apareceria, na abordagem da edição, como um termômetro de verdade.

²⁹ ANGELIDES, Sofhia. *Carta e Literatura*: Correspondência entre Tchékhev e Górkí. São Paulo: USP, 2001, p.14.

“idêntica *atitude inquisitiva* diante dos livros e do universo”³⁰, suas linhas, suas trapaças, seus jogos e seus enigmas — essas estradas imaginárias que a mente projeta, para lembrar Davi Arrigucci Jr.³¹.

Afinal, interessa-me pensar que esboços interpretativos são válidos à medida que os objetos de saber são submetidos “não mais a uma instância de verdade, mas a um pensamento de *efeitos*”³² — mais compatível com a sensibilidade afetiva que acompanha o ser humano nas perguntas lançadas por ele ao mundo e aos pares. Pois a academia borbulha, ferve, renova-se e atualiza-se com cada um deles — deixando-se, ainda, encantar. Porque a narrativa de Caio Fernando Abreu faz isso com a gente, ao se oferecer ao deleite — e à interlocução, motivada sobretudo pela intensa comunicabilidade com o leitor —, para além de um objeto de investigação científica: “queria que você entendesse os meus poços escuros, os meus becos — que me fazem mergulhar em silêncios às vezes longos”³³, registra o escritor em carta a João Silvério Trevisan³⁴.

Em seguida, a história se volta para a produção genuinamente literária ou publicamente de ficção — que já rondava, chacoalhando os quadris, bem ao gosto de Jean Baudrillard³⁵, num jogo de sedução que não passa pela esfera da natureza, mas pela ordem do artifício, do signo e do ritual: “Fiquei tão só, aos poucos. [...] Às vezes, nos fins de semana principalmente, tiro o fone do gancho e escuto, para ver se não foi cortado. Não foi. Então me sinto protagonista de um filme chamado *Criaturas que o mundo esqueceu*.”³⁶, destaca Caio Fernando Abreu em outra correspondência.

³⁰ ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e Comentário: Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.229.

³¹ ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Neste ensaio, o autor propõe que a poesia traz em si, feito um enigma, algo do sentido do mundo que somente ela, na sua forma, pode apresentar.

³² BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.105.

³³ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.497. O extrato apresentado aparece em missiva datada de 20 de novembro de 1977.

³⁴ O escritor João Silvério Trevisan (1944-) conhece Caio Fernando Abreu, seu companheiro de geração, na década de 1970, quando participava de grupos pioneiros de militância em defesa dos direitos dos homossexuais (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.).

³⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. 6.ed. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2006.

³⁶ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.230. O fragmento epistolar destina-se a Maria Lídia Magliani com data de 27 de janeiro de 1992.

Porque a dicção ficcional espreitava a narrativa epistolar. Era sentida. Impunha-se em alguns trechos. Mascarava-se noutros. Dominava parágrafos inteiros. Reinava na ponta dos dedos do autor — e os dedos dele “cruzaram-se aos meus num gesto que parecia amor antigo”³⁷ —, intervindo decisivamente na narrativa, “com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”³⁸, como neste recorte em que o escritor personifica a localidade em que se encontra ao se comunicar com Maria Lídia Magliani³⁹: “Ando feliz, feliz-clichê: amo Paris. Acho que nunca disse isso para cidade nenhuma. As cidades, você sabe, são falsas e traiçoeiras. Paris, você quer casar comigo?”⁴⁰.

Em outros termos, o produto ficcional de Caio Fernando Abreu se oferecia, em diversidade de gêneros, à leitura — e à imersão investigativa —, quando eu ainda cursava o mestrado⁴¹ (2005-2007) — e antes ainda: nos sobrevoos, rasantes e rastejos empreendidos pela pós-graduação. Parar significaria frear um impulso vital, correr “o risco de ficar amputado, ou pior, de perder a identidade”⁴². Porque algo na produção literária do autor parecia se querer descoberto a ponto de me cativar — e de não se ir embora de mim, como aqueles devaneios quase amorosos “que se esgarçam

³⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.164. O intervalo apresentado pertence ao conto **A hora do aço**, escrito, segundo Caio Fernando Abreu informa na introdução da narrativa, absolutamente fiel a um sonho, “o que não o tornou menos misterioso” (p.161).

³⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.221.

³⁹ A artista visual Maria Lídia Magliani (1946-2012) se torna amiga de Caio Fernando Abreu no início dos anos de 1970, em ambiente universitário de Porto Alegre. Na mesma década, trabalha com o escritor no jornal *Zero Hora* (Cf. ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.). Primeira negra a se formar na Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, segundo reportagem veiculada no periódico *Zero Hora*, também fez ilustrações para a *Folha da Manhã e O Estado de S. Paulo* (Cf. Morre aos 66 anos a artista plástica pelotense Maria Lídia Magliani. *Zero Hora*. Porto Alegre, 21 dez. 2012. Segundo Caderno. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2012/12/morre-aos-66-anos-a-artista-plastica-pelotense-maria-lidia-magliani-3990264.html>>. Acesso em 21 dez. 2012.).

⁴⁰ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.292. A fatia se apresenta em correspondência datada de 26 de março de 1994, durante estada do escritor em Paris.

⁴¹ Em Literatura – ênfase em Teoria Literária, na Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos.

⁴² PEN, Marcelo. Quem tem medo de Caio F.?. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.12.

esfiapados para mergulhar”⁴³ em outra superfície do imaginário —, feito neste intervalo extraído do conto **X. Mel & girassóis**, em que narra o encontro feliz de um homem e uma mulher durante as férias passadas em uma praia qualquer:

Como naquele conto de Cortázar — encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzeado. Sétimo ou oitavo porque era mágico e justo encontrarem-se, Libra, Escorpião, exatamente nesse ponto, quando o eu vê o outro. Encontraram-se, enfim, naquele dia em que o branco da pele urbana começa a ceder território ao dourado, o vermelho diluiu-se aos poucos no outro, então dentes e olhos, verde de tanto olharem o sem-fim do mar, cintilam feito os de felinos espiando entre moitas. Entre moitas, olharam-se. Naquele momento em que a pele entranhada de sal começa a desejar sedas claras, algodões crus, linhos brancos, e a contemplação do próprio corpo nu revela espaços sombrios de pêlos onde o sol não penetrou. Brilham no escuro esses espaços, fosforescentes, desejando outros espaços iguais em outras peles no mesmo ponto de mutação. E lá pelo sétimo, oitavo dia de bronzeado, passar as mãos nessas superfícies de ouro moreno provoca certo prazer solitário, até perverso, não fosse tão manso, de achar a própria carne esplêndida.⁴⁴



⁴³ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.164. O recorte reproduzido pertence ao conto **A hora do aço**.

⁴⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.89. O conto **X. Mel & girassóis** integra o livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, cuja primeira edição é de 1988. O volume *Caio 3D: O essencial da década de 1980* reedita os treze contos presentes em *Os dragões não conhecem o paraíso*.

O autor-objeto

Caio Fernando Abreu começa a escrever para se ocupar — não se relacionava, aparentemente, muito bem com as pessoas da geração dele. “O meu companheiro de quarto se mudou; disse que eu tinha o costume de estudar alto; atrapalhava-o e, à noite e de manhã cedo, não o deixava dormir. Achei fraca a desculpa; deve é ter-se enchido da minha cara (o que não é nada difícil).”⁴⁵, partilha, aos 16 anos de idade, em carta ao progenitor — num extrato que se poderia equiparar, ficcionalmente, a este, recortado da amostra contística do autor: “Verdade, eu tinha qualquer coisa assim como andar de costas, quando todos andam de frente. Qualquer coisa como gritar, quando todos calam. Qualquer coisa que ofendia os outros, que não era a mesma deles e fazia com que me olhassem vermelhos”⁴⁶. Tal condição parece se estender por todas as fases da vida do prosador: “Fui sempre sozinho. Sempre.”⁴⁷.

Talvez se sentisse diferente dos outros, mal compreendido, desambientado, deslocado, emudecido — um tanto feito “dama da noite”, uma das personagens criadas pelo autor: “Como se eu estivesse por fora do movimento da vida. A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. Sem fazer nada, como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros.”⁴⁸. Motivo de sobra para se ocupar de si — e

⁴⁵ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.353. O intervalo reproduzido se apresenta na missiva destinada ao pai do emissor, Zaél Menezes de Abreu, em 22 de agosto de 1965, período em que os estudos se desenvolviam em um internato.

⁴⁶ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.47. A passagem advém do conto **O mar mais longe que eu vejo**.

⁴⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.351. O fragmento pertence a depoimento dado por Caio Fernando Abreu ao jornal *Zero Hora* em 1972.

⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.83. O trecho dá início ao conto **IX. Dama da noite**. A designação “dama da noite” é encontrada em cantigas de candomblé, do qual o autor talvez tenha extraído outros elementos referenciais para a construção do conto. Na narrativa, o contista faz várias referências ao ato de “rodar”, ainda que, por vezes, o combine, no texto, à roda-gigante, lembrando o ritual das giras e as pombagiras — peculiares ao candomblé. Também infere, ao comentar as vestimentas dos frequentadores do bar em que a personagem dama da noite está, que a cor preta absorve vibração negativa, diferentemente do branco, conforme ele aponta no conto, remetendo às prescrições seguidas pelo candomblé — “E era meio bruxo: fazia horóscopos, interpretava tarôs, tinha pais de santo e orixás, dava conselhos, lia o que escrevíamos, distribuía elogios, ou nem tanto, nos mostrava seus contos, pedia opinião, apontava caminhos. E escrevia sem parar.”, testemunha Paula Dip

de seus escritos, novos e antigos, acabados ou não — até descobrir que precisa escrever por necessidade de escrever⁴⁹ — pelo gesto em si, tal qual percebem a jornalista Paula Dip⁵⁰, ao ponderar que a vida de Caio Fernando Abreu era escrever, e o escritor Sérgio Sant’Anna, entre outros, ao depreender que, pelo trabalho literário, Caio Fernando Abreu buscava “poetizar o que havia de mais cru e escancarado na sua existência — e sina — onde não podendo faltar o escatológico, esse era submetido à alquimia das obras pacientemente elaboradas, numa necessidade permanente de escrever e reescrever, até a morte.”⁵¹.

Tal prática possivelmente acompanha este extrato do prelúdio do conto denominado **Morangos mofados**: “Era dentro disso que precisava mover-se sob o risco de. Não sobreviver, por exemplo — e queria? Enumerava frases como é-assim-que-as-

(*Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.25.).

⁴⁹ Estudos literários confirmam que essa necessidade de escrever para viver não é exclusividade de Caio Fernando Abreu — declarações de foro íntimo também: “Ler e escrever dá sentido à minha existência, existência, que, de outra forma, seria baça e vazia de significados. Uns ganham dinheiro, outros roubam, outros matam, há os que choram. Eu escrevo.”, revela o contista Hélio Pólvora (1928-) (Entrevista com Hélio Pólvora. *Rascunho*. Curitiba, ed. 144, abr. 2012. Disponível em:

<<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/contos-frequentemente>>. Acesso em 23 abr. 2012). A escritora Lygia Fagundes Telles (1923-), interlocutora de Caio Fernando Abreu e autora do prefácio da primeira edição de *O ovo apunhalado* (1975), é outro exemplo. Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, Lygia Fagundes Telles anuncia que o amor pela escrita lhe devolveu a vontade de viver depois da morte do único filho: “Eu estava muito triste, angustiada, sem interesse por objetos ou por pessoas [...] Minha salvação foi escrever, foi a única coisa que me seduziu.” (BRASIL, Ubiratan. Lygia Fagundes escrever para viver. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 30 ago. 2007. Caderno 2, p.D2.). Em carta de 28 de abril de 1994, postada a Luciano Alabarse, Caio Fernando Abreu registra o contato com a escritora: “Quem me escreveu mesmo foi Lygia Fagundes Telles, e minha mãe — que mãe é mãe. Mas não me queixo. O amor que sinto pelos outros quase sempre é suficiente, não precisa nem ter volta.” (*Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.305-306). Pouco tempo depois, em depoimento a *Gazeta do Povo*, Caio Fernando Abreu confidencia que Lygia Fagundes Telles leu seus primeiros textos, a pedido do escritor, que, na época, se atreveu a procurá-la (Cf. FERNANDES, José Carlos. Um lugar para plantar morangos. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 3 jul. 1995. Caderno G, p. 3). Além disso, de acordo com reportagem especial do jornal *Zero Hora*, a família de Caio Fernando Abreu doou a Luciano Alabarse uma coleção de cartas originais recebidas pelo escritor, entre as quais correspondências redigidas por Lygia Fagundes Telles, segundo relato de Luciano Alabarse (Cf. GUTKOSKI, Cris. Cartas de Caio F. saem do ineditismo. *Zero Hora*. Porto Alegre, 27 maio 2000. Cultura, p.03-05).

⁵⁰ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

⁵¹ SANT’ANNA, Sérgio. Caio Fernando procurava lírica do desterro. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27 jul. 1996. Caderno 2, p.D9.

coisas-são ou que-se-há-de-fazer ou apenas mas-afinal-que-importa.”⁵². Escrever torna-se, progressivamente, a cruz e o destino de Caio Fernando Abreu, seu objeto e objetivo de vida, conforme o próprio autor enfatiza em expediente epistolar endereçado aos pais em 1969, dias depois de completar 21 anos de idade e decidir, de fato, investir na carreira de escritor, mesmo reconhecendo que estaria sujeito a enfrentar muitas dificuldades:

Não me importo de trabalhar num escritório ou em qualquer outro lugar — preciso começar a minha vida, e achei que o Rio seria o melhor lugar para isso. Mesmo que no começo seja tudo meio duro, que eu passe dificuldades e sinta falta de certas comodidades com que me acostumei. Eu quero escrever — e somente no Rio existem possibilidades de se conseguir alguma coisa. [...] É duro para mim ficar longe de vocês, de Gringo, Felipe, Márcia e Cláudia, que eu amo tanto e queria ter sempre perto, mas escolhi a literatura como caminho, e tenho que aceitar todas as coisas resultantes dessa escolha, sejam elas boas ou más.⁵³

Em cartas redigidas pouco antes de sua morte — ocorrida em 25 de fevereiro de 1996⁵⁴ —, Caio Fernando Abreu reverbera, em tom de queixa, a chateação de se sentir novamente só — abandonado pelos amigos, que fazia questão de manter perto: “Ele cultivava a arte de fazer amigos: gostava dos seus como ninguém; dedicava-se a eles, e foi com essa mania de criar laços que me cativou.”⁵⁵.

⁵² ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c, p.142. O conto **Morangos mofados** também intitula o livro em que aparece, cuja edição de lançamento é de 1982.

⁵³ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.378. O fragmento reproduzido está em carta remetida aos pais de Caio Fernando Abreu, Nair Loureiro de Abreu e Zaél Menezes de Abreu, com data de 19 de setembro de 1969, quando ele esteve, então, hóspede da escritora Hilda Hilst, na Casa do Sol, em Campinas. Nela, o emissor relata dificuldades financeiras e esforços empreendidos para iniciar a carreira de escritor.

⁵⁴ Conforme documentam, por exemplo, registros jornalísticos da época, sobretudo no seu Estado de origem: “Caio morreu ontem, às 13h30min, em consequência da Aids, no Hospital Moinhos de Vento, em Porto Alegre.” (Zero Hora. Segundo Caderno – Especial. Porto Alegre, 26 fev. 1996. p.04.).

⁵⁵ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.39.

No primeiro dos envelopes, o receptor é o cineasta Guilherme de Almeida Prado⁵⁶. A seguir, caminhando com o tempo cronológico, surge o diretor e ator teatral Gilberto Gawronski⁵⁷. “Na verdade me sinto cada vez mais *une vieille dame*, sempre meio fatigada e necessitada de solidão.”⁵⁸, escreve a Gilberto Gawronski. “Como te disse, voltei a SP ano passado, após dez meses de ausência, sem trabalho, sem casa sem nada. Discretamente, enviei sinais de socorro aos amigos. Ninguém ajudou. Me virei sozinho. Isso me endureceu um pouco mais.”⁵⁹, expõe a Guilherme de Almeida Prado — um dos amigos que, segundo o prosador, lhe silenciaram ajuda quando mais precisava —, reproduzindo, adiante na correspondência, passagem do cartunista Georges Wolinski: “*Si tout le monde était comme moi, je n’aurais pas besoin de detester les autres!*”⁶⁰.

Os trechos, redigidos no fim da vida do autor, reprisam a solidão registrada por ele nos tempos de colegial — quando Caio Fernando Abreu sai da cidade natal, a gelada Santiago do

⁵⁶ Caio Fernando Abreu conhece Guilherme de Almeida Prado (1954-) no início da década de 1980, em São Paulo, quando os dois são então apresentados pela atriz carioca Imara Reis (1948-) (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.). O cineasta roteirizou e dirigiu o filme *Onde andaré Dulce Veiga?* (2007), baseado no livro homônimo de Caio Fernando Abreu e no qual atuaram, além de Imara Reis, atores globais como Carolina Dieckmann, Eriberto Leão, Maitê Proença, Júlia Lemmertz e Christiane Torloni (Cf: ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA. Direção, Roteiro e Montagem de Guilherme de Almeida Prado. Brasil; Chile: Star/Raiz, Califórnia Filmes, 2007. 135min, son., color. Port.).

⁵⁷ Gilberto Gawronski (1963-) e Caio Fernando Abreu se conhecem em 1983, por ocasião da participação do ator no elenco da primeira montagem da peça teatral *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, escrita por Caio Fernando Abreu na década de 1970 e dirigida por Luciano Alabarce, em Porto Alegre. (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.). O conto **Red a roses for a blue lady**, escrito em 1969, é dedicado a ele pelo autor (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.253.)

⁵⁸ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.301. O trecho foi extraído da correspondência remetida a Gilberto Gawronski com data de 24 de abril de 1994, quando o escritor estava em Paris para o lançamento badalado de livros seus, com participações em programas de televisão e em jornais e revistas com circulação nacional.

⁵⁹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.295. O fragmento pertence à carta remetida a Guilherme de Almeida Prado, durante período vivido em Paris, com data de 12 de abril de 1994.

⁶⁰ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.296. O trecho também aparece na correspondência a Guilherme de Almeida Prado com data de 12 de abril de 1994. Na tradução para o português constante da edição, é possível ler: “Se todos fossem como eu, eu não precisaria detestar os outros.” (p.296).

Boqueirão⁶¹, no interior do Rio Grande do Sul, para estudar, como aluno interno, no Instituto de Porto Alegre, na capital: “Quero que a senhora imagine o que senti ao me ver sozinho naquele quarto frio e enorme. [...] Confesso que tive vontade (e tenho) de morrer. [...] Os guris daqui me tratam muito mal, vivo sozinho. À noite choro muito.”⁶², relata em composição epistolar direcionada aos pais, Nair e Zaél de Abreu —, na fase adulta e ao adoecer. No início da década de 1980, outra correspondência retoma o tema da solidão: “Estou cansado de segurar esta barra sozinho e não sei como vai ser. A sensação geral, em São Paulo, faz algum tempo, é de não ter mais nenhum amigo. Então fico mergulhado nas histórias que escrevo, leio, vejo e vivendo assim como por transferência.”⁶³, externa ao interlocutor.

Além disso, Caio Fernando Abreu fazia registros, em entrevistas concedidas a jornais e em cartas, em que afirmava se expressar muito melhor por meio da escrita do que falando ou apenas sendo quem era. Preferia dispor tudo no papel — envelopar e postar ao destinatário — a telefonar para quem quer que fosse: “Quando eu escrevo eu consigo ordenar tudo aquilo que eu penso. Agora, quando eu falo ou quando eu sou, simplesmente, não consigo ordenar nada. Eu sou da maneira mais caótica possível.”⁶⁴.

Tal predileção tendia a prevalecer também no ambiente profissional, segundo recorda a então vizinha de redação do autor na Editora Abril, Paula Dip, ao descrever o meio de comunicação escolhido para mensagens, comentários, cantadas e torpedos nos idos em que o correio eletrônico ainda não existia: “quando o trabalho estava manso — ou enlouquecido —, as laudas viravam

⁶¹ Em Santiago do Boqueirão é comum soprar o Minuano, vento que, segundo Caio Fernando Abreu, somente existe no Rio Grande do Sul e nos Andes. “Zune fininho nas portas e janelas, corta os lábios e atravessa qualquer roupa. Minuano é cortante, impiedoso, gelado.” (ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.462.). O extrato é de abril de 1974, conforme o registro apresentado na publicação citada.

⁶² ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.351. O retalho reproduzido tem data de 10 de março de 1965, quando Caio Fernando Abreu contava 16 anos de idade.

⁶³ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.215. O intervalo integra carta com data de 10 de setembro de 1981.

⁶⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.350. O trecho deriva de depoimento concedido por Caio Fernando Abreu à publicação *Cepegê* de outubro de 1970 e publicado com o título **Eu me sinto superfeliz quando encontro uma pessoa tão confusa quanto eu**.

planadores e nossos melhores origamis eram feitos de ‘bilhetinhos’ para recados urgentes, rodados num papel branco fosco de melhor qualidade e bem menores que as laudas”⁶⁵.

Subtraídos os devidos exageros retóricos de um escritor profissional — que insinua encontrar, na prática da escrita, o antídoto contra a sensação de gratuidade no existir —, é possível compactuar com a declaração apresentada por Caio Fernando Abreu e vislumbrar nela — além da proximidade com Gilles Deleuze e o seu *Abecedário*⁶⁶, no que se refere ao ato de falar como algo sujo, provido de impurezas, distanciado da limpeza atribuída ao ato de escrever — certa coragem quanto à verdade de si, para pensá-la com Michel Foucault⁶⁷, no estudo em que o teórico problematiza a verdade a partir da relação estabelecida entre o sujeito (o objeto biográfico) e o modo como ele se elabora, que não se baseia mais na sua obra e no seu discurso, mas na própria vida do sujeito⁶⁸ — capaz de sustentar, na sua história de vida, uma potência ética, um engajamento subjetivo, um franco falar.

“Eu acho então que se escrever te dá um sentido para estar viva (ou a ilusão de um sentido, que importa?), então vai e escreve e diz tudo e rasga o coração, as vísceras, expõe tudo, grita, esperneia — *no papel*.”⁶⁹, recomenda o escritor, confirmando a impressão

⁶⁵ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.21.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Direção de Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 1989. (transcrição de entrevista).

⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité*. Paris: Gallimard; Seuil, 2009.

⁶⁸ Neste estudo, Michel Foucault vasculha o passado, encontrando no pensamento grego clássico — no movimento cínico — o substrato necessário para investigar a estilística da existência, ou seja, a história da vida como beleza possível; pois lhe interessa, naquele momento, estudar o artista no processo de construção de si como verdade subjetiva outra. Em termos precisos, significa identificar a correspondência ética entre o modo de ser e o próprio ser, a maneira de viver e a maneira de dizer — e, ainda, se o objeto biográfico é mesmo um sujeito *parresiasta*, aquele capaz de dar testemunho da verdade no seu modo de vida, tornando legível no corpo a presença de uma verdade plena, despida de falsidade (Cf: GROS, Frédéric. *A parrhesia* em Foucault. In: GROS, Frédéric (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004, p.155-166.).

⁶⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.204. O fragmento pertence à carta endereçada à jornalista e produtora de TV, Jacqueline Cantore, com data de 03 de janeiro de 1981. O itálico obedece à edição de origem. No mesmo ano, após o suicídio de Ana Cristina Cesar, ocorrido em 29 de outubro, Caio Fernando Abreu registra, também em correspondência a Jacqueline Cantore, a tristeza motivada pela perda da poeta que dispunha, entre poucos, de uma arma de

exarada por Jeanne Callegari no perfil *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*⁷⁰, ao exprimir que Caio Fernando Abreu marcava com a literatura os caminhos percorridos, servindo-se das palavras como instrumento de sobrevivência.

Aos 6 anos de idade, acontece a estreia dele no espaço literário. Caio Fernando Abreu — que, na infância, prefere desenhar e escrever a jogar bola com outras crianças, de acordo com o perfil mencionado — é alfabetizado e logo escreve o primeiro conto, conforme asseguram seus relatos pessoais, sem se despir de certo anteparo positivista. Em entrevista à *Gazeta do Povo*, revela que a sua “vocação de escritor” se deve, entre outros fatores, a uma espécie de defeito de fabricação. “Tenho um excesso de fantasia e a necessidade de sempre criar um mundo imaginário, paralelo ao mundo real. Mesmo antes de começar a escrever (e eu comecei muito cedo, aos seis anos de idade) contava histórias para as minhas tias e primos.”⁷¹

Aos 18 anos, Caio Fernando Abreu tem a experiência de publicar, pela primeira vez, um texto ficcional de sua autoria. Trata-se do conto **O príncipe sapo**, veiculado na revista *Cláudia* — e incluído, décadas mais tarde, no livro *Ovelhas negras*⁷². Pois é desses escritores que remexem o passado em resgate e em defesa das suas

sobrevivência: a literatura (Cf. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.).

⁷⁰ CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

⁷¹ In: FERNANDES, José Carlos. Um lugar para plantar morangos. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 3 jul. 1995. Caderno G, p.03.

⁷² *Ovelhas Negras* reúne uma série de contos não incluídos em livros anteriores por ocasião da censura militarista vigente ou por critério do escritor — ao levar em conta temáticas específicas, unidades formais e condenações pessoais, como considerar determinado texto hermético ou juvenil demais, por exemplo —, a porção inédita do livro, e contos publicados em edições alternativas — em antologias organizadas por força de concursos literários, revistas ou jornais. Um desses casos é o conto **Venha comigo para o reino das ondinas**, escrito em 1976 e não incluído no livro *Pedras de Calcutá* para não quebrar o clima urbano pretendido para o título — cujo tema predominante é a juventude brasileira aprisionada pela repressão política. Pelo mesmo motivo, a narrativa continuou na gaveta até entrar em *Ovelhas negras*. Outro exemplo é o conto **Noites de Santa Tereza**, escrito em 1983, no Rio de Janeiro, entre as novelas sobre a solidão que formariam o título *Triângulo das águas*. Segundo o autor, a narrativa se manteve inédita por tanto tempo em razão da linguagem pornográfica, afetada e chula. **Triângulo em cravo e flauta doce**, escrito em 1971, no Rio de Janeiro, faria parte do livro *O ovo apunhalado*, publicado em 1975, caso não tivesse sido censurado. Em 1978, foi publicado pela revista *Ficção*. Já **A visita**, escrito em 1969, no interior de São Paulo, foi veiculado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* e no jornal *Correio do Povo*.

ovelhas — sejam negras ou não —, aparentemente jamais expulsas do rebanho. “Será falta de rigor? Pouco me importa.”⁷³, ele estima, no texto introdutório do livro *Ovelhas negras*, referindo-se ao hábito de não jogar fora as narrativas que escrevera — incluídas aí as correspondências redigidas e não postadas⁷⁴ por razões assemelhadas às que levaram à retenção, sob o seu domínio, das narrativas de ficção. Afinal, com elas escolhe, ainda menino, conviver e partilhar mais do que a presença — seus delírios e suas paixões, seus martírios e suas convicções. “Eu fujo dos rótulos, não escrevo sobre uma geração. Não há uma postura deliberada, mas escrevo sobre o mistério e sobre as pessoas e isso tudo foi espontâneo em mim desde os seis anos de idade.”⁷⁵, declara o escritor, em tom pomenorizado, como se ensaiasse um biografema⁷⁶ de si mesmo.

Ao longo da vida, Caio Fernando Abreu mantém consigo as várias versões de um texto — que faz questão de guardar, da frase registrada em guardanapo de botequim aos delírios vanguardistas impressos, anos à frente, em computador —, segundo sentença o autor, a respeito de si mesmo, em apresentações elaboradas para livros seus. Ademais, sabia respeitar o próprio texto, o filho adormecido, as ovelhas geradas, a ponto de atenuar a mais impiedosa autocrítica. “Graças a essa obsessão foi que nasceu *Ovelhas Negras*, livro que se fez por si durante 33 anos. De 1962 até 1995, dos 14 aos 46 anos, da fronteira com a Argentina à Europa.”⁷⁷, revela na introdução escrita em 1995 para o livro — seleta de dispersos até então marginalizados, as ovelhas negras do rebanho

⁷³ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p.03.

⁷⁴ Conforme confessa, talvez com algum gigantismo, a João Silvério Trevisan em correspondência de 20 de novembro de 1977: “Respondi imediatamente. Só que não enviei a carta, como de outras vezes. Aliás, já te escrevi inúmeras vezes — mas nunca enviei. Faço isso muitas vezes (ninguém tem tantas cartas não-enviadas na gaveta como eu) —, às vezes por autocrítica exagerada, insegurança, falta de tempo, sei lá.” (ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.495.).

⁷⁵ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.255. O intervalo citado pertence a uma matéria feita com Caio Fernando Abreu pelo jornal *Correio Brasiliense* e publicada em 30 de janeiro de 1984.

⁷⁶ Em síntese, com base em Leyla Perrone-Moisés, biografema é aquele detalhe a que ninguém atribuiria importância e que leva o leitor a formular, com tais pormenores, um outro texto — do escritor amado e do próprio leitor (Cf. *Roland Barthes*. 2.ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985.).

⁷⁷ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p.03. O livro recebeu, em 1996 — ano de morte do escritor —, o prêmio Jabuti de melhor livro de contos do ano.

produtivo de Caio Fernando Abreu que tiveram como destino inicial os arquivos empoeirados do escritor. O que não significava que fossem textos com menor valor literário — peças de museu, restos. Estavam mais para “uma espécie de autobiografia ficcional”⁷⁸, como o próprio prosador os percebe enquanto organiza a edição. “Revê-los foi como rever a mim mesmo. Com algum mau humor pelas ingenuidades cometidas.”⁷⁹, assinala no prefácio do livro de contos *O ovo apunhalado*.

Na idade adulta, Caio Fernando Abreu esteve, entre muitas idas e vindas — deslocamentos físicos e geográficos, malas feitas, desfeitas e refeitas —, na grande imprensa, embora mantivesse sempre ativa a prática literária — em meio a rotinas, rodeios e roteiros. Foi colaborador de vários periódicos, rato de redação — ainda que ali não encontrasse a emoção, a satisfação e o lugar desejados: “É quase trágico, às vezes, sentir que sacrifico a literatura em função do trabalho jornalístico, para sobreviver.”⁸⁰, pontua, com certo alarde favorecido pela narrativa em primeira pessoa. Italo Moriconi oferece justificativa para tal comportamento: “Sua trajetória de vida fornece um bom retrato da conspiração permanente operada pela sociedade brasileira no sentido de impedir ou dificultar a profissionalização do escritor-artista.”⁸¹ — cenário em que, ainda segundo o crítico citado, a precariedade da cultura literária impera, gerando impactos igualmente precários no mercado editorial.

Assim como outros escritores, Caio Fernando Abreu fez renda do jornalismo — motivado essencialmente por demandas financeiras, conforme algumas crônicas e registros particulares do autor sinalizam, em especial a coleção de cartas mencionada: “além de trabalhar à tarde copidescando as reportagens infectas dos repórteres meio débeis mentais daqui, estou como uma espécie de

⁷⁸ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p.03.

⁷⁹ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p.12. O fragmento está no prefácio escrito pelo autor para a reedição do livro em 1984. Nele preponderam os temas da memória e da identidade e a crítica à sociedade de consumo.

⁸⁰ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.510. O trecho está em carta remetida à atriz e diretora teatral Suzana Saldanha em 09 de abril de 1979 — diretamente de São Paulo. Suzana Saldanha e Caio Fernando Abreu se conheceram em Porto Alegre na década de 1990 (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.).

⁸¹ MORICONI, Italo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.11.

correspondente do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, [...] uns free-lancers para a revista de domingo da *Zero Hora*⁸².

Afinal, precisa garantir, sem recorrer ao arrimo paterno — o que nem sempre é possível evitar —, o sustento de si até obter o passe livre da ficção — e do tempo que reivindica a palavra, à qual jamais economizou o convívio e as doses recorrentes e renovadas de atenção e esmero. “Eu sobrevivo com jornalismo, mas [o jornalismo] não me é essencial. Não tem me acrescentado muito fazer jornalismo.”⁸³, conta ao jornal *O Estado de S. Paulo*, no final da década de 1980, apontando, ainda, que o trabalho jornalístico não lhe causa inquietações, apesar da exposição ao público-leitor — condição contrária à suscitada pelo trabalho empreendido com a literatura, segundo expõe em entrevista: “O meu livro ficou pronto na sexta. O fim de semana ficou todo perturbado, o meu livro vai para a rua, minhas emoções, vou ficar exposto. Me deu uma sensação de estar jogando o coração no meio da rua. Inquieto, inseguro, medroso.”⁸⁴.

Em poucas linhas, a atividade jornalística se inicia em 1968⁸⁵, com o lançamento da revista *Veja*⁸⁶, em São Paulo. Naquele ano, Caio

⁸² ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.433. O extrato reproduzido pertence à correspondência endereçada a Vera Antoun com data de 18 de janeiro de 1973. Vera Antoun (1956-) é médica psiquiatra e vive no Rio de Janeiro. Conhece Caio Fernando Abreu em 1970, durante evento de lançamento do romance *Limite branco*. Na época, o escritor também vivia no Rio de Janeiro e, por uns tempos, mora na casa da família de Vera (Cf. ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.). Às atividades profissionais citadas, o missivista adiciona: a escrita de contos, de uma novela escatológica, um romance parado e da peça infantil **A comunidade do arco-íris**.

⁸³ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.260. O intervalo pertence a uma entrevista dada em 23 de março de 1988 por ocasião do lançamento do livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*.

⁸⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.261. O recorte citado também integra entrevista concedida pelo prosador em 23 de março de 1988, motivada pelo lançamento da seleta de narrativas contísticas *Os dragões não conhecem o paraíso*.

⁸⁵ Ano de fechamento político no país — e “incremento de uma produção cultural marginalizada dos circuitos institucionalizados” (CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b, p.222). Em 13 de dezembro, o Ato Institucional nº 5 (AI-5), “um dos mais conhecidos e rígidos dos dezessete emitidos durante o regime civil-militar brasileiro”, foi decretado no Brasil, conforme Cíntia Lima Crescêncio (*Veja os feminismos em páginas (re)viradas (1968-1989)*). Florianópolis: 2012, 167 f. Dissertação (Mestrado em História – Área de concentração em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina, p.21). Segundo a pesquisadora, o AI-5 garantia uma série de poderes ao Presidente da República, como, por exemplo, a suspensão de direitos políticos de

Fernando Abreu abandona o curso de Letras, recém-iniciado por ele na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, na qual também cursa, sem concluir, Arte Dramática⁸⁷ — tinha aversão a prazos, programas, currículos, segundo ele sugere em relatos publicados na imprensa brasileira ou mesmo em cartas —, para integrar a primeira equipe de redatores da *Veja*.

A seguir, na década de 1970, atua como redator das revistas *Manchete* e *Pais & Filhos* e do jornal *Zero Hora*, colaborador do *Suplemento Literário de Minas Gerais* e de diversos órgãos de imprensa — *Opinião*, *Movimento*, *Ficção*, *Inéditos*, *Versus*, *Paralelo*, *Escrita*, *Folha da Manhã*⁸⁸, *Pop* — e editor da revista *Nova*. Paula Dip oferece pequenos registros fotográficos desse período, recortados da memória que, naquele período, costumava operar ao som das máquinas de escrever:

Parece que foi ontem: ele era alto, magro, pernas longas, pés descalços e caminhava pelos corredores da Editora Abril, num ritmo quase baiano, não fosse gaúcho. Jeans, camiseta, óculos redondinhos, lembrava John Lennon. Fumava sem parar, roía as unhas e passava a mão nos cabelos semilongos, um misto de príncipe Valente com cantor de rock. Tinha voz grave e lânguida, articulava as palavras, saboreando-as lentamente. [...]

Éramos jovens jornalistas ganhando a vida nas redações. A Abril parecia repartição pública:

qualquer cidadão e a cassação de mandatos eletivos nas esferas municipal, estadual e federal.

⁸⁶ Foi lançada com a data de 11 de setembro de 1968, antes, portanto, do AI-5.

Inicialmente suas matérias não eram assinadas (Cf: CRESCÊNCIO, Cíntia Lima. *Veja os feminismos em páginas (re)viradas (1968-1989)*. Florianópolis: 2012, 167 f. Dissertação (Mestrado em História – Área de concentração em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina).

⁸⁷ “Caio não chegou a terminar nenhum dos cursos. Não precisava. Escrevia desde criança e transitar da prosa de ficção para a dramaturgia era um passo natural e inevitável.”, informa o diretor teatral Luiz Arthur Nunes (Caio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 fev. 1996. p.09.). “Eu parei de estudar. Eu não tenho especialização nenhuma em nada (nem quero). Eu não voltaria à faculdade.”, relata Caio Fernando Abreu (*Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.472.). O fragmento epistolar está dirigido a Vera Antoun com data de 09 de julho de 1974.

⁸⁸ No prefácio de **Antípodas**, Caio Fernando Abreu revela que a narrativa referida fora publicada em dezembro de 1977, na *Folha da Manhã*, na qual mantinha uma página para publicar, semanalmente, “*o que quisesse*; *sempre com belas ilustrações de [Maria Lídia Magliani]*.” (*Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.147).

ficava num velho armazém da rua do Curtume, bairro fabril da Lapa de Baixo, zona oeste de São Paulo. Carpete barato, desbotado, o teto escuro; tudo em tons de preto, cinza e verde, tipo camuflagem de guerrilha [...].

Vizinhos: ele redator da *Pop* — primeira revista jovem de que se tem notícia — e eu recém-contratada pela *Nova* — a revista da mulher moderna.⁸⁹.

Nos idos de 1980, Caio Fernando Abreu trabalha na redação de *Leia Livros* — “tô aqui segurando esta barra do *Leia* desde outubro [...] Patrão pão-duríssimo, na redação sou praticamente só eu — o que tem o lado gostoso, do trabalho artesanal, quase de recortar figurinha, mas tem também o lado do massacre mesmo.”⁹⁰ —, *IstoÉ, A-Z e O Estado de S. Paulo* e escreve roteiros para séries de TV, filmes e peças teatrais — sem abandonar produções isoladas, como críticas de livros para a revista *Veja* e matérias para a *Nova*, às quais ainda concilia copidesques e traduções para a *Brasiliense*. “Em 1983, convidei-o para fazer parte da revista *Around*, que eu editava com Antonio Bivar, e ele se encantou com Joyce Pascowitch, que dirigia a revista, mas adorava reclamar da ‘patroa’ [...]. Achava que ganhava pouco e trabalhava demais.”⁹¹ Na década seguinte, volta a colaborar com *O Estado de S. Paulo*, na condição de cronista semanal.

Às incursões supostamente compulsórias pela imprensa, Caio Fernando Abreu associa a criação literária: “Ainda assim, escrevo todos os dias praticamente, registrando fatos, sensações, conhecimentos, esboçando textos que depois se transformam em contos, novelas ou peças de teatro.”⁹², partilha em entrevista. “Trabalho: hoje fiz — SOZINHO — DUAS páginas do jornal. Repórter, redator, copydesk, editor — só faltou mesmo a diagramação e a fotografia. Fui pra lá às 9 da matina, cheguei em

⁸⁹ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.19-20.

⁹⁰ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.37. O intervalo pertence à missiva destinada à escritora Sonia Coutinho com data de 18 de maio de 1982.

⁹¹ DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.30-31.

⁹² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.256. A declaração foi feita por Caio Fernando Abreu ao jornal *Correio Brasiliense* e publicada em 30 de janeiro de 1984 sob o título **Sem amor, só a loucura**.

casa quase 10 da noite. Ufa. Mas sabe que eu gosto?”⁹³, detalha em seção epistolar, expondo, em seguida, a satisfação com o ambiente de trabalho neurótico da redação e com o exercício diário da escrita — que ganharia produtividade depois do término do expediente profissional.

De fato, o narrador extrapola os limites do conto. Escreve novelas, romances, crônicas. Faz ficções curtas e estendidas. Arrisca ser um pouco poeta também. Compõe peças para o teatro e cenas dramáticas avulsas — seu jeito contista de ser também teatral. Adapta textos de outros autores para o teatro. Transita, com facilidade e desenvoltura, entre os gêneros. Brinca com referências, ritmos e linguagens. Narra, representa, relata — “Ele escrevia por prazer, vocação e compulsão”⁹⁴, confirma Ítalo Moriconi, reforçando a evidente necessidade ininterrupta e fundamental de escrever, escrever, escrever. “Um gesto reiterado de afirmação da vontade de existir e fazer-se compreender.”⁹⁵, para quase vampirizar assertiva originalmente aplicada a Ana Cristina Cesar por Viviana Bosi.

Com efeito, Caio Fernando Abreu vive, aparentemente, dentro e fora da obra — “Às vezes, escreve-se um livro como se fosse para não morrer. Eu disse às vezes, mas me pergunto se não será quase sempre assim. De qualquer forma, este foi.”⁹⁶, estima —, entrelaçando realidade, a matéria viva do narrador, e imaginação, a fonte inventiva do escritor. Bruno Souza Leal, no estudo *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*, defende percepção semelhante a esse respeito, ao considerar que a narrativa de Caio Fernando Abreu dialoga com o seu tempo — um tempo capaz de contemplar: “o tempo do eu, subjetivo; o tempo do mundo, da realidade, do outro; e o tempo da existência, da condição humana, um tempo mítico que perpassa e justifica todo um estado

⁹³ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.480. A passagem integra carta ao escritor e jornalista mineiro Luiz Fernando Emediato (1951-) com data de 06 de outubro de 1976.

⁹⁴ MOSCOVICH, Cíntia. Um poeta nos passos de Caio. Entrevista concedida por Ítalo Moriconi. *Zero Hora*. Porto Alegre, 21 dez. 2002. Cultura - Segundo Caderno, p.05.

⁹⁵ BOSI, Viviana. Leitor. In: CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. BOSI, Viviana (Org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p.12.

⁹⁶ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.137. O trecho pertence à crônica **Despedida provisória**, originalmente veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 16 de dezembro de 1987. O livro a que o autor se reporta na narrativa é *Os dragões não conhecem o paraíso*, lançado em 1988.

de coisas”⁹⁷ — e habita um entrelugar; ou seja, reside entre o particular e o comum, o efêmero e o permanente, “a ligação estreita com o mundo no qual se inscreve (e ao qual se escreve) e a sua própria autonomia”⁹⁸.

Tal parecer se reafirma em Nelson Luís Barbosa, para quem Caio Fernando Abreu não esteve alheio às experiências da geração dele, ao fazer questão de retratá-las na sua obra: “Mas, mais que isso, essa escrita revela em si a própria crise da representação literária ao expor a experiência do próprio autor/narrador como o elemento determinante de sua criação assumida em sua vivência real.”⁹⁹.

Daniel Furtado Simões da Silva não se descola das análises oferecidas a respeito da escrita de Caio Fernando Abreu, ao alegar que a narrativa em questão se destaca pelo labor empreendido, no decorrer de toda a obra, com a linguagem, pelo aproveitamento de subsídios autobiográficos e pelo olhar crítico lançado sobre a realidade. Para o pesquisador, as experiências do escritor se refletem nas suas narrativas, evidenciando a conexão que Caio Fernando Abreu mantinha entre aquilo que vivia e os textos que escrevia, “entre a forma como pensava e encantava o ato de escrever e a vida”¹⁰⁰ — prática decisiva ao desenvolvimento temático das narrativas e à incorporação, ainda que dramatizada, de subjetividades e emoções: “a forte simbiose que estabelecia entre suas experiências e o conteúdo de seus textos aparece verdadeiramente como uma estratégia literária, isto é, uma maneira consciente de elaborar seus textos.”¹⁰¹.

⁹⁷ LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002, p.85.

⁹⁸ LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002, p.85.

⁹⁹ BARBOSA, Nelson Luís. Imagem e memória na auto-ficção de Caio Fernando Abreu. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.25, n.71, apr. 2011, p.287-299, p.288. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 jan. 2012.

¹⁰⁰ SILVA, Daniel Furtado Simões da. Memória e Teatralidade: interpenetrações na obra de Caio Fernando Abreu. *Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, URI, v.4, n.1, Dossiê Especial, p.93-102, jan. 2010, p.93. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/10Daniel_Furtado_Silva.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2011.

¹⁰¹ SILVA, Daniel Furtado Simões da. Memória e Teatralidade: interpenetrações na obra de Caio Fernando Abreu. *Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, URI, v.4, n.1, Dossiê Especial, p.93-102, jan. 2010, p.94. Disponível em:

Em vida, Caio Fernando Abreu publica doze livros¹⁰², além de textos avulsos em antologias com outros autores na década de 1970: *Roda de fogo* (1970), *Assim escrevem os gaúchos e Teia* (1976), *Histórias de um novo tempo* (1977) e *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea* (1978). “Andei escrevendo bastante. De repente, acho que está saindo um livro novo.”¹⁰³, conta, como de costume, em correspondência a Charles Kiefer¹⁰⁴, afirmando, na sequência, ter passado “os últimos meses envolvido com uma pequena novela, *O marinheiro*, tão desesperadamente solitária e tão alucinadamente onírica que eu tinha medo de não voltar cada vez que mergulhava nela. Acho que está pronta.”¹⁰⁵.

As seletas de contos — donas do que Lygia Fagundes Telles chamaria, ao prefaciá-las, de certa loucura lúcida ou uma espécie de enfeitiçamento próprio de “encantador de serpentes que, despojado e limpo, vai tocando sua flauta e as pessoas vão se aproximando de todo aquele ritual aparentemente simples, mas terrível porque revelador de um denso mundo de sofrimento. De piedade. De amor.”¹⁰⁶ — predominam na obra do escritor — *Inventário do ir-remediável* (Movimento, 1970), *O ovo apunhalado* (IEL/Globo, 1975), *Pedras de Calcutá* (Alfa-Ômega, 1977), *Morangos mofados* (Brasiliense, 1982), *Os dragões não conhecem o paraíso* (Companhia das Letras, 1988) e *Ovelhas Negras* (Sulina, 1995¹⁰⁷) —,

<http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/10Daniel_Furtado_Silva.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2011.

¹⁰² Vários títulos foram traduzidos para outros idiomas e veiculados na Europa. Segundo Italo Moriconi, a obra de Caio Fernando Abreu atingiu o pleno processo de internacionalização em 1994 — ano em que o autor adoeceu de Aids —, iniciado em 1991, com o lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso* nas versões traduzidas para o inglês e o francês (Cf. MORICONI, Italo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.11-21.).

¹⁰³ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.42. O intervalo está em carta remetida com data de 16 de novembro de 1982.

¹⁰⁴ Charles Kiefer (1958-) conhece Caio Fernando Abreu no Sul, no início da década de 1980 (Cf. ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.). Hoje assina a autoria de mais de 30 livros e é professor universitário no Rio Grande do Sul.

¹⁰⁵ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.42. O livro *Triângulo das águas*, publicado em 1983, apresenta a composição ficcional denominada **O marinheiro**.

¹⁰⁶ TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p.10.

¹⁰⁷ No ano anterior, segundo Italo Moriconi, Caio Fernando Abreu lança, no Salão do Livro de Paris, a coletânea de contos *L'autre voix* (Complexe, 1994), juntamente com o romance *Que'st devenue Dulce Veiga?* (Autrement, 1994) e a novela *Bien loin de Marienbad* (Arcane

que inclui, ainda, os romances *Limite branco*¹⁰⁸ (Expressão e Cultura, 1970) e *Onde andar Dulce Veiga?* (Companhia das Letras, 1990) e as narrativas novelescas *Triângulo das guas* (Nova Fronteira, 1983), *Mel e girassóis* (Mercado Aberto, 1988), *As frangas* (Globo, 1989) e *Bien loin de Marienbad* (Arcane 17, 1994).

Vários títulos também foram traduzidos para outros idiomas e comercializados na Alemanha, Bélgica, Itália, Holanda, França e Inglaterra, ainda em vida. Caio Fernando Abreu costumava acompanhar, por opção própria, os processos de comercialização — “Ray-Gde, minha agente alemã, vendeu *Dulce Veiga* para as ditions du Seuil, a segunda editora mais poderosa da França (a primeira, sure, é a Gallimard).”¹⁰⁹, relata a Guilherme de Almeida Prado — e de tradução das narrativas, conforme compartilha em algumas das conversas escritas com o então tradutor alemão do romance *Onde andar Dulce Veiga?*, Gerd Hilger:

Chegou da França o *Marienbad*: uma edição linda. Reli, e acredita que gostei? Ainda vou dar umas mexidinhas no texto, claro (perfeita!), mas me agrada essa procura-de-alguém-que-não-está-lá-e-que-também-procura-por-quem-é procurado. Há tropeços de tradução de Claire, mas nada grave.

Chegou também a capa french de *Dulc Veig* (atenção na pronúncia, meu bem) — bela também, uma loura tipo 50’s com cigarro, você vai gostar —  muito nós.

Esse povo de França me convoca para ir em março *lançar* (suponho que subirei na Torre Eiffel — ou no Arco do Triunfo? — ou na Pont Neuf? —ou no alto do Café de Flore? — e jogarei livros em todas as direções). Arrumaram um programa de TV no dia 20, na France 2, dizem que  o the best. Claaaaaaro

17, 1994) (Cf: Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.).

¹⁰⁸ A reedição do título pela Agir Editora apresenta prefácio escrito por Caio Fernando Abreu em 1992, para a edição de 1994, no qual registra que *Limite branco* fora escrito em 1967, 25 anos antes do prefácio referido. Trata-se da história de um adolescente, o personagem Maurício, que sai do interior do Rio Grande do Sul para Porto Alegre no final da década de 1960 (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.).

¹⁰⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c, p.201. O intervalo reproduzido integra correspondência datada de 12 de fevereiro de 1991, durante período em que Caio Fernando Abreu vive em Londres.

que eu vou — mas laikamente, as usual, fico à espera de passagem-hospedagem e alguns biscoitos para cães.¹¹⁰



¹¹⁰ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.284. A passagem está presente em missiva datada de 03 de fevereiro de 1994. O conto **Bem longe de Marienbad**, escrito em dezembro de 1992, em Saint-Nazaire, na França, é dedicado a Claire Cayron, a tradutora citada no trecho epistolar que, segundo o missivista, foi grande amiga de Simone de Beauvoir (Cf. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.25.).

A obra-objeto

Para definir o objeto de estudo, optei então pela coleção *Caio 3D*¹¹¹ — formada por três volumes que reúnem parte da obra literária de Caio Fernando Abreu, além de depoimentos e correspondências, organizando-a nas três décadas que dão título a cada exemplar, em conformidade com os registros obtidos quanto à data em que os textos foram originalmente publicados: *Caio 3D: O essencial da década de 1970*; *Caio 3D: O essencial da década de 1980*; *Caio 3D: O essencial da década de 1990* —, para me deter nos contos do escritor ali apresentados — gênero literário que lhe rendeu maior visibilidade e com o qual obteve uma série de prêmios literários e menções honrosas.

A seleção referida me ofereceria o recorte necessário para o desenvolvimento da pesquisa, ao reunir 69 exemplares¹¹² do gênero localizados no intervalo temporal de cerca de 30 anos — amostra da produção narrativa de Caio Fernando Abreu apresentada como exemplar e valiosa¹¹³ em cada um dos períodos abrangidos. Tal panorama me pareceu ideal ao objetivo geral da pesquisa: Identificar a incorporação da experiência na literatura de Caio Fernando Abreu, tendo como universo de estudo a coletânea de contos do escritor coligida na série *Caio 3D*¹¹⁴, comercializada pela Agir Editora¹¹⁵. Afinal, segundo sentença Jonathan Culler, “a literatura tem como matéria toda a experiência humana e, particularmente, a ordenação, interpretação e articulação da

¹¹¹ Títulos da série comercializada pela Editora Agir e lançada depois da morte do autor, em 2005 e 2006: *Caio 3D: O essencial da década de 1970*; *Caio 3D: O essencial da década de 1980*; *Caio 3D: O essencial da década de 1990*.

¹¹² Segundo a classificação adotada na coleção *Caio 3D* para as narrativas.

¹¹³ Esta pesquisa não analisa a validade (ou não) da essencialidade proposta pela coleção *Caio 3D* quanto aos textos apresentados em cada volume.

¹¹⁴ A série apresenta, além de textos já publicados, material inédito e trechos introdutórios escritos por Caio Fernando Abreu para a reedição da sua obra, nos quais o escritor repercute sobretudo cenários pessoais que o acompanhavam durante a gestação e a publicação primeira do material.

¹¹⁵ O posfácio não assinado do primeiro volume da série assinala: “Em três volumes, cronologicamente divididos nas décadas de 1970, 1980 e 1990, a coleção *Caio 3D* traça um panorama exemplar e valioso da produção de Caio Fernando Abreu em cada um desses períodos. Cada volume apresenta uma obra significativa da década enfocada, além de poesias, contos, cartas e depoimentos representativos de sua atividade, da evolução de sua escrita e de seu modo de pensar.” (In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.357.).

experiência”¹¹⁶. Além disso, é prudente considerar que “o trabalho com narrativas está sempre, e inevitavelmente, relacionado à problemática da experiência”¹¹⁷, conforme realça, num viés antropológico, Luciana Hartmann, ao defender que o ato de narrar a experiência seria uma forma de o ser humano manifestar, comunicar e compreender a experiência abordada.

Por outro lado, a escolha do conto — enquanto modalidade discursiva de análise — acena para várias origens. A principal talvez seja a forma compacta, contida e fragmentária da narrativa — a preferida de Caio Fernando Abreu, que, notadamente, lhe reserva o cume do seu *menu* literário, ao se ocupar dela com maior ênfase do que das demais narrativas —, intuitivamente lançada, sempre, ao recomeço: “Gosto de seu jeito de pincelada, ou de foto Polaroid”¹¹⁸ — dispositivo capaz de congelar a imagem e a reproduzir, na forma documental, instantaneamente, encurtando o tempo¹¹⁹ da espera pelo seu resultado. Pois tudo que o conto não quer é dar conta do todo — “incapaz de dizer a totalidade”¹²⁰ da história, de uma história, e de eliminar suas reticências no “espaço amplo e maleável da ficção”¹²¹ —, mas por ele passar, atravessando-o, tomando-o como intervalo ficcional, recorte, fragmento, num verdadeiro efeito bumerangue: “algo assim como um tremor de água dentro de um

¹¹⁶ CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997, p.17.

¹¹⁷ HARTMANN, Luciana. *Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos*. Florianópolis: UFSC, 2011, p.229.

¹¹⁸ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.157. O trecho se refere ao conto **Sagrados laços**. Está na introdução escrita para ele.

¹¹⁹ Para Beatriz Sarlo, a velocidade é definidora do cenário cultural desde o final dos anos de 1980, assim como o instantâneo e o imediato. Nesse contexto, a “aceleração que afeta a duração das imagens e das coisas afeta também a memória e a lembrança” (*Tempo Presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.95.), sinaliza ela, remetendo-se à recuperação das memórias culturais e à construção de identidades, ao alertar para a ameaça que o desgaste dessa aceleração é capaz de provocar no tempo presente — gerando nele um vazio de passado que as operações da memória se esforçam para corrigir.

¹²⁰ ARRIGUCCI JR., Davi. Escorpionagem: O que vai na Valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.09.

¹²¹ ARRIGUCCI JR., Davi. Escorpionagem: O que vai na Valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.10.

cristal, uma fugacidade numa permanência”¹²², como afirmaria Julio Cortázar, sem resistir à analogia — nem ao imaginário¹²³, com suas linhas de ternura, potência e explosão.

Além do mais, “só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós”¹²⁴ — impressão que, com Julio Cortázar, adquire os seguintes termos: “o único modo de se conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema”¹²⁵. E Caio Fernando Abreu sugere exercer, cada vez mais, esse feitiço no leitor — com contos “absolutamente lapidados, reduzidos ao essencial cintilante”¹²⁶ —, apreendendo-o, numa parceria implícita, perpetuada pelas redes sociais¹²⁷ abrigadas pela internet na contemporaneidade: “Falávamos de caracóis, mas no vidro se

¹²² CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 150-151.

¹²³ Para refletir com Roland Barthes, no trecho em que aponta que, quando resiste à analogia, é, de fato, ao imaginário que resiste: “Todas as explicações científicas que recorrem à analogia — e elas constituem legião — participam do engano, formam o imaginário da Ciência.” (*Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.57).

¹²⁴ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.151.

¹²⁵ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.157.

¹²⁶ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.341. As características traçadas dizem respeito aos contos de *A faca no coração*, livro de Dalton Trevisan que estava sendo lido por Caio Fernando Abreu naquele período, e são apresentadas em carta dirigida a José Márcio Penido com data de 22 de dezembro de 1979. O valor dado à narrativa é mais um indicativo de que Caio Fernando Abreu também era leitor de contos, o que ele próprio confirma em depoimentos a veículos de comunicação de massa e em referências diretas, como epígrafes de narrativas escritas por ele.

¹²⁷ Reportagem publicada em jornal de circulação nacional aponta Caio Fernando Abreu como ícone literário das redes sociais, superando uma posição até então ocupada por Clarice Lispector, com a reprodução de trechos de obras da escritora. *A performance* na rede revela, em uma hora de Twitter, 271 citações de Caio Fernando Abreu contra 123 de Clarice Lispector e 24 de Carlos Drummond de Andrade (Cf: Pequenas epifanias. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 30 out. 2011. Ilustrada, p.E1.). Além disso, conforme assinala Maria Adelaide Amaral, a obra de Caio Fernando Abreu “afinal permanece e sobrevive a ele atemporal e universal” (A paixão segundo Caio F.. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.09.).

refletiam as mãos em movimentos descontrolados de acender cigarros, a madeira da parede suportando papéis, fotografias, cartazes, e eu já não tinha nada além de palavras formuladas em perguntas despidas¹²⁸.

Adicionalmente, esse interesse, como não poderia deixar de ser, também não se descola do jornalismo. É, pelo contrário, estreitamente condizente com o meu lugar de enunciação. Ou seja, diz profundo respeito à minha formação jornalística e a esse esforço técnico operado pelo narrador do presente para se apropriar do imediato — de uma fatia da realidade cotidiana — sem rodeios retóricos, nem matizes decorativos, pois deve sustentar um protocolo particular de leitura/recepção, obedecendo aos formatos narrativos e aos limites de espaço/tempo, primando pelo poder de concisão e síntese/senso de objetividade e economia discursiva — prática que, em certa medida, encontra familiaridade com o procedimento narrativo instituído pelo contista, que não dispõe do tempo como aliado: *“El verdadero cuento tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esa especie de ley universal de la proporción inversa entre intensidad y extensión, según la cual sólo lo breve puede ser intenso”*¹²⁹, como observa Carlos Pacheco, apoiado em Edgar Allan Poe¹³⁰ e *“su propia noción romántica”*¹³¹ de conto, da qual me ocuparei no capítulo inicial deste trabalho, **Contar o conto em Caio Fernando Abreu**. Tal aproximação entre os gêneros narrativos naturalmente considera suas diferenças. Afinal, “escrita informativa e escrita criativa são formas diferentes de conhecimento”¹³² — ainda que esta também possa oferecer informação — e que, por essa razão, demandam distintas habilidades, além de relações diferenciadas com a linguagem e o receptor.

¹²⁸ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.113. O recorte abre o conto de nome **A chave e a porta**.

¹²⁹ PACHECO, Carlos. Criterios para una conceptualización del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.19.

¹³⁰ O escritor Edgar Allan Poe (1809-1849) é referência nos estudos realizados sobre o gênero conto.

¹³¹ PACHECO, Carlos. Criterios para una conceptualización del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.19.

¹³² ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p.17.

Assim, eleito o objeto e definidos os objetivos geral e específicos — pois a pesquisa também busca entender de que forma a experiência ilumina o percurso da escrita de ficção de Caio Fernando Abreu, o biográfico passa a significar neste discurso ficcional, a experiência e a memória se introduzem na estruturação da narrativa, além de oferecer subsídios para compreender o *modus operandi* adotado pelo autor na construção dos contos —, era preciso traçar metas e estabelecer hipóteses sem cair na armadilha de pensar o objeto do modo já pensado.

Para tanto, é importante adiantar que, neste estudo, a memória — categoria a ser mais detalhadamente explorada no capítulo **Caio Fernando Abreu e a experiência no conto** e que teria como função dar a conhecer o passado (ou algum passado) — não é problematizada pela perspectiva bergsoniana, que, sinteticamente, percebe a “memória pura”¹³³ — aquela considerada a memória representativa — como o registro perene de tudo que ocorre à consciência individual, contemplando a sua duração completa e guardando cada fato, cada ação, com sua data, seus atores, seu lugar — uma vez que, na tese de Henri Bergson, o passado se conserva inteiro na pureza da memória; e a lembrança seria a sobrevivência fiel desse passado. A categoria prefere levar em conta, nesta pesquisa, a configuração apresentada por Gilles Deleuze no seu *O abecedário*¹³⁴, em que revela que a memória não é um arquivo indestrutível que pode ser acionado, mas uma faculdade que afasta o passado daquele que deseja acioná-la, fazê-la funcionar.

Nessa perspectiva, rejeitar o passado requer muita memória — noção que se complementa, de alguma maneira, com ressalva lançada por Beatriz Sarlo, com base em pesquisa desenvolvida acerca dos dilemas que envolvem a memória, sobretudo após o fim das ditaduras estabelecidas na América Latina da década de 1960, e a respeito da qual a autora propõe certa revisão: “a memória não tem uma força tão grande como parece ganhar nos discursos contemporâneos”¹³⁵.

¹³³ Cf. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4.ed. São Paulo: WMF M. Fontes, 2010.

¹³⁴ DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Direção de Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 1989. (transcrição de entrevista).

¹³⁵ In: COSTA, Carlos. Perfil – Beatriz Sarlo. *Cult*. São Paulo, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/perfil-beatriz-sarlo>>. Acesso em 11 dez. 2010. O trecho reproduzido integra o perfil referenciado e foi extraído da entrevista realizada pelo repórter em julho de 2004, em Buenos Aires. A pesquisa em questão

A seguir, era necessário, então, experimentar — com o sentido que Gilles Deleuze¹³⁶ aplica ao termo —, traçar uma linha de fuga, tomar de empréstimo outras, dobrá-las, enfrentar o dragão¹³⁷ — enquanto imagem trabalhada por Caio Fernando Abreu no conto **XIII. Os dragões não conhecem o paraíso**, no qual os dragões são apresentados como criaturas solitárias, isoladas, independentes, que não dividem hábitos, nem transparecem sentires —, fixar o novo, o nascente, o atual. Agregar à academia. Ser teoricamente fértil, produtiva, cintilante, persuasiva. Mas como fazê-lo com pertinência? Como trazer o original ou algo de atual ao centro da reflexão? Como pensar a experiência no conto — na forma breve que caracteriza o gênero —, admitindo, conforme estabelece Walter Benjamin¹³⁸, que a experiência que transita de uma boca a outra boca e a outra ainda é a fonte na qual se alimentam todos os narradores?

Julio Cortázar endossa tal postulada ao compartilhar que, certa vez, uma amiga lhe contou — sem a pretensão anunciada de que os episódios narrados servissem de matéria-prima ao contista — algumas aventuras de uma criada que se converteram em substrato literário: “Enquanto ouvia a narrativa, senti que isso podia chegar a ser um conto. Para ela esses episódios não eram mais que histórias curiosas; para mim, bruscamente, se impregnavam de um sentido que ia muito além do seu simples e até vulgar conteúdo.”¹³⁹.

Dessa forma, para empreender certo efeito novo — acerca do gênero conto e quanto ao conceito de experiência no conto —, procuro problematizar o objeto segundo os objetivos propostos e compreendê-lo a partir de perspectivas teóricas oferecidas especialmente por autores como Roland Barthes, Walter Benjamin,

resultou no livro *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2005), publicado no Brasil dois anos depois pela Companhia das Letras (*Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*).

¹³⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.

¹³⁷ A justificativa é a sua natureza estranha, invisível e que vê, no conflito (não na harmonia), o paraíso: “Quem só acredita no visível tem um mundo muito pequeno. Os dragões não cabem nesses pequenos mundos de paredes invioláveis para o que não é visível.” (ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.132.).

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹³⁹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.156.

George Bataille, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Paul Ricouer — entre outros referenciais norteadores, a exemplo de Italo Moriconi, Nádía Battela Gotlib e Davi Arrigucci Jr..

Esse impulso teórico, no qual a predileção por Roland Barthes é notável e invariavelmente saliente — tendo em vista a afinidade teórica com a produção do autor apresentada neste estudo e a admiração afetiva pelo seu postulado crítico e seu estilo ensaístico inspirador —, encontra ressonância no pressuposto de que nenhuma teoria literária tem origem apenas na literatura ou seja aplicável somente a ela, como quer Terry Eagleton¹⁴⁰.

Com base nesse arranjo referencial, dedico-me à investigação da categoria referida como componente da escrita literária de Caio Fernando Abreu — que, “ficcional ou não, lembra o girassol a buscar o facho de luz renovadora, nutritiva, de dentro da noite mais escura do ser puramente material, corporal”¹⁴¹, para referendar Italo Moriconi —, como marca do sujeito no discurso, vitamina voltada a lhe confiar certo tom artístico que, ainda que desejado, não pode ser reproduzido da mesma maneira por outro escritor, pois pertence à determinada “obra” e, por essa razão, identifica o autor dessa “obra”, sendo reconhecido, por sua vez, pelo leitor.

Trata-se, portanto, de encarar a experiência como algo que ilumina o percurso da escrita ou como aquilo que irriga o processo literário, a prática languageira, para dialogar com Mario Vargas Llosa — quando explicita que, “em tudo mais que escrevi, parti de algumas experiências vivas em minha memória e estimulantes para a minha imaginação, e fantasiei algo que reflete de maneira muito infiel esses materiais de trabalho”¹⁴² —, ao analisar os contos de Caio Fernando Abreu, considerando perspectivas como a de que a literatura, ao impor “uma consciência dramática da linguagem”¹⁴³, leva o leitor “a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa”¹⁴⁴ — diferentemente do que se propõe, em princípio, a

¹⁴⁰ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁴¹ MORICONI, Italo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.14-15.

¹⁴² LLOSSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004, p.17.

¹⁴³ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.05-06.

¹⁴⁴ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.06.

narrativa jornalística, “ao isolar os acontecimentos do âmbito em que pudessem afetar a experiência do leitor”¹⁴⁵, como infere Walter Benjamin, para quem o narrador extrai da experiência aquilo que narra¹⁴⁶, seja da experiência de si ou daquela relatada por outros sujeitos, conforme a exploração crítica da categoria apresentada no capítulo **Caio Fernando Abreu e a experiência no conto**, cuja referência perpassa passagens narrativas contísticas como esta, selecionada para ilustrar a produção ficcional do autor da década de 1970:

Aí nessas horas eu pego e sento numa praça, desabotô tudo, tiro os sapatos, as meias e fico ali sentado, um tempo. As coisas que acontecem numa praça — não precisa nem a gente prestar atenção nelas, elas só vão acontecendo em volta, não importa que ninguém se importe. Uma vez me ofereceram erva, os senhores sabem o que é, não? Pois é, eu não quis, nem sei por que, tem um amigo meu que diz que tudo é bom como experiência, mas tem umas experiências que eu não quero mesmo ter porque acho que tudo vai ficar muito difícil e eu não vou conseguir mais ficar dentro de mim mesmo¹⁴⁷.

Neste sentido, aliada a considerações como, por exemplo, a que sustenta que toda ficção encerra em si um ponto de partida incrustado no conjunto de vivências daquele que lhe deu origem, para continuar com Mario Vargas Llosa — ou recorrer a Jorge Luis Borges, cujas narrativas orbitavam em redor das lembranças pessoais incertas, da vida extraviada e “da experiência artificial”¹⁴⁸, impessoal —, tem me parecido apropriado estabelecer, em especial, um contato mais próximo com a *mimesis* — entendida como produção da diferença movida por um desejo de semelhança na representação da realidade, conforme a reelaboração do conceito

¹⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.106.

¹⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁴⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.255. O extrato reproduzido é do conto **Red roses for a blue lady**, escrito em 1969.

¹⁴⁸ Cf: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.44.

proposta por Luiz Costa Lima¹⁴⁹, após a análise de uma série de teóricos que trabalham a categoria¹⁵⁰, na qual a *mimesis*¹⁵¹ é pensada para além da noção renascentista de *imitatio*.

Afinal, o teórico considera que ela também atualiza a realidade, que lhe está dada antes dela, na medida em que o ato de representar, então compreendido como *mimesis*, pressupõe a *performance* ou, em outras palavras, um processo de experimentação da alteridade, de produção de diferença — no qual “sua atividade interna converte a semelhança buscada em diferença alcançada”¹⁵² —, tendo em vista as categorias nas quais a literatura, para Roland Barthes, estaria amarrada (*mathesis*, *mimesis* e *semiosis*)¹⁵³, no que lhe cabe à representação¹⁵⁴ do real¹⁵⁵, um suposto real histórico, e da realidade, ou à tentativa, sempre falha, de representá-los por meio da linguagem (literária) — “o mundo, como objeto literário, escapa; o saber deserta a literatura, que não pode mais ser nem *Mimesis*, nem *Mathesis*, mas somente *Semiosis*, aventura da linguagem possível, numa só palavra: *Texto*”¹⁵⁶ —, sua alquimia, seus deslocamentos (infinitos) e avatares: “No máximo

¹⁴⁹ LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

¹⁵⁰ Incluindo Erich Auerbach e o seu *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* — no qual o teórico concebe o processo da *mimesis* numa relação mais simplificada entre realidade e texto, em que o texto seria efeito depurado da realidade, um equivalente dela (Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.).

¹⁵¹ Na perspectiva oferecida por Muniz Sodré, é válido ponderar que “há mímeze da vida real na ficção literária, mas a especificidade desta última se encontra no interior de um círculo discursivo das obras que pode ser resumido pelo nome de ‘literatura’, ou seja, o literário nasce da literatura, sem deixar de prestar atenção ao vivido” (A experiência narrativa. In: SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009, p.162).

¹⁵² LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: 34, 1995, p.257.

¹⁵³ Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. 14.ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010.

¹⁵⁴ A esse respeito, é interessante observar o exemplo trazido da literatura por Muniz Sodré: “o escritor costuma buscar algo situado além da crueza factual das coisas, como deixa bem claro um personagem literário do romancista uruguaio Onetti: ‘Para mim, os fatos crus e nus não significam nada. O que importa é o que contêm ou o que acarretam; e depois verificar o que há por trás disso e por trás disso de novo até o fundo definitivo que nunca poderemos tocar.’” (A experiência narrativa. In: SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009, p.164.).

¹⁵⁵ Como representar o real, se “o real concreto é aquele que se apresenta materialmente à nossa percepção”, conforme prescreve Sergio Vilas Boas (*Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Unesp, 2008, p. 162.)?

¹⁵⁶ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.136.

sussurrava doçuras tipo: ‘Fica agora assim por favor parada contra essa janela de vidro que a luz do entardecer está batendo nos seus cabelos e eu quero guardar para sempre na memória esta imagem de você assim tão linda’.”¹⁵⁷.

Para Roland Barthes, é prudente situar, a prática de escrita se articula sobre os três conceitos gregos citados: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. O primeiro deles corresponderia à literatura como fonte de conhecimento, abrigo de todos os saberes; o seguinte, à literatura como representação ou recriação do real pela linguagem; e o terceiro diria respeito à literatura como jogo de signos. Com base nisso, a literatura aparece, para o crítico, como a disciplina mais importante do sistema formal de educação. Afinal, a literatura não fixa os saberes, mas os faz transitar, atribuindo-lhes um lugar indireto, insuspeito — “através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático.”¹⁵⁸.

Neste aspecto, as reflexões apontam que Caio Fernando Abreu sugere operar uma transposição simbólica da experiência¹⁵⁹, trabalhando, no mesmo plano, o recurso literário e a materialidade do corpo — o fazer como elemento fundante da escritura; a corporalidade, com seus movimentos e sua mobilidade, como instrumento de produção textual —, num alinhavo à inferência feita por Roland Barthes¹⁶⁰, ao estabelecer que a escritura passa pelo corpo, reconhecendo a projeção do corpo do artista na obra — a sua presença: “Olho a cidade enlameada, varrida por ventos vindos quem sabe desse mar que por enquanto nem vejo. No meio do olhar, uma palavra me vem à mente: *sinistrée*. Não sei de onde vem, nem lembro, mas fico a mastigá-la em voz alta muitas vezes, feito um

¹⁵⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.23. O fragmento pertence ao conto **Ao simulacro da imagerie**.

¹⁵⁸ BARTHES, Roland. *Aula*. 14.ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010, p.18.

¹⁵⁹ Segundo Márcia Denser, na cena literária, Caio Fernando Abreu não forja verdades, “porque nela acontece o autoquestionamento, a revelação, o desnudamento, algo que se realiza quase sempre pela via negativa, pela técnica da inversão (claro) — da qual Caio é mestre — de dizer pelo não dito, significar pelo oposto ou pelo implícito, pelo subtexto ou pela elipse — suas ilhas de silêncio.” (A crucificação encarnada nos anos 80. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.09-10.). O conto **IX. Dama da noite**, presente na edição citada, é dedicado a ela pelo autor.

¹⁶⁰ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

mantra”¹⁶¹, narra Caio Fernando Abreu em **Bem longe de Marienbad**.

Sob essa posição, é como se o corpo se oferecesse como elemento ficcional, como fator articulador da intenção estética e recurso incentivador do processo criativo e criador do autor, do desenrolar da malha textual e/ou até mesmo do “desejo enquanto ‘letra’, ou seja, ‘inscrição no discurso’”¹⁶² — ou, ainda, da língua enquanto falo que fala: “os dentes cortam a palavra, tornam-na precisa, miúda, intelectual, verídica, mas, pela língua tudo passa — porque se estende, se arqueia como um trampolim — permite à linguagem explodir, ressoar”¹⁶³.

Afinal, o que está antes da escritura — e depois do tema — “é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido”¹⁶⁴, conforme sintetiza Julio Cortázar, fazendo eco em Caio Fernando Abreu, que, ao receber um prêmio do Instituto do Livro da Secretaria da Educação e Cultura do Rio Grande do Sul pelo conto **A visita**, declara-se satisfeito pelo valor atribuído à narrativa referida e também comprometido, em certa escala, com o seu leitor — “ao mesmo tempo, isso me deixa com uma baita sensação de responsabilidade, e mesmo de solidão, que não sei ainda se é agradável ou não. [...] Isso me compromete com quem me lê.”¹⁶⁵ —, ainda que, certa vez, tenha anunciado que, durante o exercício da escrita, não se ocupe com o lugar do leitor:

Ter leitores me espanta, não consigo acreditar muito nisso. As cartas, alguns telefonemas também, desmentem essa sensação. E é aí que sinto medo, porque vem o peso da responsabilidade sobre o que dizer. Mas, se

¹⁶¹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.27.

¹⁶² PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria; Edusp, 1995, p.19.

¹⁶³ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.192.

¹⁶⁴ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.156.

¹⁶⁵ O prêmio é de 1972, e o conto **A visita** fora escrito em 1969 e incluído, depois, no livro *O ovo apunhalado*. A declaração está originalmente publicada no jornal *Zero Hora* (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.352.).

deixo o medo baixar, eu travo e não escrevo nada. Então, quando sento para escrever, é como se não tivesse leitor algum em parte alguma do mundo. Fico só preocupado em dizer algumas coisa em que eu mesmo *realmente* acredite. Que seja verdade *dentro* de mim, e assim será muito amplo: porque eu sou todo mundo, entende?¹⁶⁶.

Para tanto, sirvo-me da abordagem moderna do conto trabalhada, com pertinência, sobretudo, por Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Ricardo Piglia — entre outros referenciais auxiliares, como Nádia Battela Gotlib¹⁶⁷ e Charles Kiefer¹⁶⁸ — para então perceber o conto — “esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”¹⁶⁹, segundo o define Julio Cortázar — na sua potência e no seu caráter fragmentário e tenso — capazes de imprimir “esse clima próprio [...] que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela.”¹⁷⁰.

Em resumo, interessa-me tomar o conto como essa narrativa compacta que rompe com o princípio da continuidade lógica, linear, pois é feita de condensação, seleção, recorte, limite — encerrando em si um relato secreto, o caráter duplo da forma do conto, possível graças a características como: a força discursiva, a clareza narrativa, que lhe garante a leitura de consumo imediato, a métrica confiada à manipulação dos recursos narrativos, a tensão e a novidade. Propriedades que lhe rendem metáforas como a que o compara a

¹⁶⁶ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.49. A passagem pertence à crônica **Lamúrias com chantili**, originalmente veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 09 de outubro de 1986.

¹⁶⁷ Cf: GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006, p.13.

¹⁶⁸ Cf: KIEFER, Charles. *A poética do conto*: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.

¹⁶⁹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.149.

¹⁷⁰ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.157.

um combate pugilista travado entre o texto literário e o leitor e ganhado “por *knock-out*”¹⁷¹ — ou seja, “é tão uma paulada — na cara —, que o leitor tem que estar firme para segurar e para poder captar o que o conto quer dizer”¹⁷², na voz de Ronaldo Correia de Brito¹⁷³. Nessa espécie forjada de ringue em que o bom contista aparece como um perspicaz boxeador, é como se o conto vencesse o leitor por nocaute, com um golpe repentino e decisivo — pois “*asoma a la superficie de la conciencia de un solo golpe, aparece ante ella subitamente, como el fogonazo de un flash, corresponde a una impresión única y vigorosa*”¹⁷⁴ —, em oposição ao romance, que o ganharia sempre por pontos, por acumulação progressiva — ao valer-se da memória associativa e da construção gradual do ambiente ficcional representado na narrativa.

Neste contexto, é prudente retomar que isso acontece porque, no romance, é possível “fazer viagens, grandes viagens verticais — para cima, para baixo, para os lados —, com os personagens”¹⁷⁵ — para voltar a Ronaldo Correia de Brito, no trecho em que pondera que, diferentemente do leitor do conto, o leitor do romance pode divagar durante a leitura, manter uma atenção até certo ponto divagante, pular páginas, ir adiante na história. “E é o personagem que ajuda nessa viagem. Mas no conto, não. Você não pode perder tempo. Nem o leitor pode perder tempo”¹⁷⁶, prescreve — aproximando-se de Moacyr Scliar, para quem o contista deve evitar a divagação, tendo em vista a forma sintética do conto e que “o saco do leitor tem capacidade limitada”¹⁷⁷ —, conferindo ao gênero um

¹⁷¹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.152.

¹⁷² Ronaldo Correia de Brito. In: Paiol Literário com Ronaldo Correia de Brito. *Rascunho*. Curitiba, ed. 139, nov. 2011, p.05.

¹⁷³ Além de escritor, é médico e dramaturgo. Nascido em 1950, publicou os livros *Faca* (2003), *O livro dos homens* (2005), *Retratos imorais* (2010) e *Galiléia* (2008) — vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura e traduzido para o francês e o espanhol (Cf.: Paiol Literário com Ronaldo Correia de Brito. *Rascunho*. Curitiba, ed. 139, nov. 2011, p.04.).

¹⁷⁴ PACHECO, Carlos. Criterios para una conceptualización del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a uns teoria del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.19.

¹⁷⁵ Ronaldo Correia de Brito. In: Paiol Literário com Ronaldo Correia de Brito. *Rascunho*. Curitiba, ed. 139, nov. 2011, p.05.

¹⁷⁶ Ronaldo Correia de Brito. In: Paiol Literário com Ronaldo Correia de Brito. *Rascunho*. Curitiba, ed. 139, nov. 2011, p.05.

¹⁷⁷ In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.69.

público-alvo mais atento, já que a narrativa demanda tal concentração, ao contar, na configuração proposta por Ricardo Piglia¹⁷⁸, duas histórias como se fossem apenas uma.

Neste entremeio, outra categoria de análise ganha relevo nos deslocamentos críticos realizados: a memória — esta que, ressignificada por Caio Fernando Abreu, rende observações como a de que “é safada: elimina o amargo, a peneira só deixa passar o doce. Então eu tinha esquecido que esta cidade te cobra preços altos. Ela é uma mulher (ou um homem) belíssima(o) que se oferece, tentadora(o), como se amasse, te envolve, te seduz”¹⁷⁹ —, que, para um outro escritor, existe com a finalidade de se tornar, por meio da escrita, esquecimento — este que, observado com as mesmas lentes de Maurice Blanchot, não é senão aquilo que se posiciona em segredo na memória, as ditas coisas esquecidas “por um poder de esquecer que nos ultrapassa e as ultrapassa em muito [...], já que aquilo que assim se apaga de nós deve retornar-nos, enriquecido dessa perda e acrescido dessa falta, idealizado, como se diz”¹⁸⁰ —, nos seguintes termos: “Se há alguma coisa que define a minha intenção de escrita é de fato tentar me livrar da memória. É fazer com que tudo se torne esquecimento. Esses livros, à medida que são escritos, vão se tornando estranhos a mim. Sinto uma quase agonia.”¹⁸¹.

Caberia, neste sentido, à memória — esse buraco negro que nunca se cansa de não conseguir ser preenchido no tempo presente, pois não passa de uma apresentação do passado construída no (e a partir do) tempo presente ou, como prefere Maurice Halbwachs, ao depurar o tratamento confiado à memória nos estudos de Henri Bergson, extrapolando a dimensão pessoal da memória, trata-se de “uma reconstrução do passado com ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se

¹⁷⁸ Cf. PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁷⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.244. O fragmento integra correspondência a Luciano Alabarse datada de 1º de agosto de 1984.

¹⁸⁰ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.51.

¹⁸¹ Ronaldo Correia de Brito. In: Paiol Literário com Ronaldo Correia de Brito. *Rascunho*. Curitiba, ed. 139, nov. 2011, p.05.

já bem alterada”¹⁸² —, a possibilidade de, em associação com a experiência, tornar-se princípio formal de estilo e estruturação de uma obra a ponto de contribuir para a formação da atitude estética — cuja manifestação independe de qualquer relação direta com fatos biográficos, conforme depreende Davi Arrigucci Jr.¹⁸³. Parecer que remete a Walter Benjamin, quando postula que “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo”¹⁸⁴. Isso ocorre porque, para Walter Benjamin, a experiência “forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”¹⁸⁵.

De fato, a operação referida efetiva-se porque o registro da memória não tem como compromisso a tradução integral do passado, segundo adverte Márcio Seligmann-Silva¹⁸⁶, ao considerar seu estatuto fragmentário — de escombros e destroços —, cuja base se fundamenta na experiência individual e coletiva e no apego a locais simbólicos — juízo que desafia a tese bergsoniana e se ajusta às proposições de, por exemplo, Ecléa Bosi e Marlene de Fáveri. Para esta, a memória, além de ser, de certa forma, refém do esquecimento e do silenciamento, em certos casos, dispõe do poder de encantar e afetar o recordador com seus pormenores fugidios, pois “as narrativas expressam-se a partir de pontos de vista próprios, buscadas do ontem e reinterpretadas hoje, ressignificadas, sim, porque os signos, e seus significados correlatos vêm da imagem de cada um e que toca a dimensão da vida”¹⁸⁷. Em Ecléa Bosi, a lembrança, igualmente conceituada à luz de Maurice Halbwachs, “é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.”¹⁸⁸.

¹⁸² HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p.71.

¹⁸³ ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e Comentário: Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.107.

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.105.

¹⁸⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

¹⁸⁷ FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Itajaí: Univali; Florianópolis: UFSC, 2004, p.25.

¹⁸⁸ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Edusp, 1987, p.17.

Para além disso, lembrar não seria reviver as experiências do passado no momento presente, mas produzir certa diferença — reelaborar, repensar, reconstruir as experiências passadas, “extraídas” da memória, com imagens, percepções e representações do tempo dito atual —, relacionando-se com o passado enquanto tempo passado. Pois, para aproveitar Henrique Espada Rodrigues Lima Filho¹⁸⁹, em estudo empreendido sobre a memória, lembrar não significa emitir relatórios de determinadas memórias, mas reorganizar o passado a partir do contexto presente. Ou, para dizer com a força de Paul Ricoeur, lembrar “é não somente acolher, receber uma imagem do passado, mas também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa”¹⁹⁰ a partir da memória então ativada, exercitada.

A partir das perspectivas apresentadas, a possibilidade de trabalhar o biográfico como pretexto literário — como artimanha, manha e malha do texto — aparece, saliente: “**28 de janeiro**/Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (Players Number Six, o mais barato)”¹⁹¹, a exemplo de como Caio Fernando Abreu narra no conto **Lixo e Purpurina** — escrito em fragmentos identificados por data, sugerindo um diário particular —, numa tentativa, talvez, de reprodução ou representação dramática da experiência articulada à vivência do autor em Londres, na década de 1970. “Nunca tive nada a não ser a bagagem de minhas experiências”¹⁹², ele declara. Ou quiçá: num agenciamento entre vida e arte, experiência e escrita — por que, afinal, conforme aventa Walter Benjamin, não seria do narrador moderno a atribuição de “trabalhar a matéria-prima da experiência — a sua e a dos outros — transformando-a num produto sólido, útil e único?”¹⁹³

¹⁸⁹ LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Descirreconstrução: cultura e memória* em Pedro Nava. Florianópolis: 1993, 141 f. Dissertação (Mestrado em Literatura – Área de concentração em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina.

¹⁹⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et. al.]. Campinas: Unicamp, 2007, p.71.

¹⁹¹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.194.

¹⁹² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.278. O intervalo citado integra entrevista concedida pelo escritor ao *Jornal da Tarde*, de São Paulo, publicada em 11 de outubro de 1994.

¹⁹³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.221.

Dessa forma, procuro, na primeira parte desta pesquisa, **Contar o conto em Caio Fernando Abreu**, empreender uma exploração teórica consistente do gênero literário enfocado — o conto. O esforço, neste sentido, reside em contar o conto na sua acepção moderna, apresentando marcas e elementos formativos, e, quando pertinente, atribuir-lhe novas armações teóricas a partir da exibição e sustentação embasada das hipóteses, oferecendo, adicionalmente, subsídios teórico-críticos para identificar o *modus faciendi* adotado por Caio Fernando na construção dos contos, objeto deste estudo, já que o escritor também transitou por outros gêneros narrativos, como o romance, a novela, o teatro, a poesia, a crônica —, dando a conhecer alguns de seus contos, extraídos da coleção *Caio 3D*, para ilustrar as disposições tecidas quanto a traços e marcas, imprimindo densidade às posições defendidas.

Mais à frente, no capítulo dedicado à experiência, **Caio Fernando Abreu e a experiência no conto**, passo a associar a categoria experiência ao gênero-alvo a partir de diferentes abordagens teóricas, articulando outras categorias a ela permeáveis, como a memória e o testemunho¹⁹⁴ — pensado, a partir da perspectiva oferecida pela teoria literária, como o depoimento credível realizado no tempo presente, a apresentação de um ponto de vista daquele que esteve presente à determinada cena (e sabe por ter visto ou ouvido) ou viveu certa experiência sensível e pode atestar a verdade do vivido —, ambas relacionadas ao passado, sempre fragmentário da temporalidade por atender aos dispositivos dos registros pessoais e/ou coletivos, incapazes de restituí-lo ou representá-lo na sua totalidade.

De fato, o sujeito que narra opera também a seleção daquilo que se dispõe a narrar — colocando-se à prova do esquecimento

¹⁹⁴ De acordo com Giorgio Agamben, “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impossibilidade de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (*O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 147.). Ou seja, o conceito de testemunho, neste estudo, respeita um paradigma que conflita com a fidelidade e a exatidão do simbólico, narrado no presente (ou representado pela narrativa), e o seu correspondente real, distante no passado (Cf: SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 08 ago. 2010.).

que envolve, antecede, “funda e arruína toda memória”¹⁹⁵, conforme prevê Maurice Blanchot —, jamais alcançando o todo do observado em determinado espaço e momento, segundo propõe Marlene de Fáveri, numa abordagem predominantemente histórica, revelando que narrar é “dar textura às tramas através de escolhas”¹⁹⁶.

A partir dessa concepção, meu empenho reside na exploração do *corpus* literário da pesquisa, por meio da análise e decodificação do *modus operandi* de Caio Fernando Abreu iluminado pela experiência — identificando as arregimentações linguísticas, as dimensões ficcionais, as extrações textuais e os movimentos de linguagem no conto —, seus processos de produção e exercício da atividade criativa; sem deixar de lado a representação da experiência na literatura do autor — com seu tom referencial, suas linhas de fuga da realidade e suas evasivas ficcionais. Pois é preciso reter que a escrita literária em questão assume diferentes vozes, condensando elementos ficcionais, biográficos, performáticos. Como, afinal, o ficcional e o biográfico perpassam pelos contos do autor — demarcados por traços característicos das inscrições do eu, que se ocupam em afirmar, negar e, ao mesmo tempo, recalcar a complexidade inerente à relação de Caio Fernando Abreu com a realidade?

“Você quer escrever. Certo, mas você *quer* escrever? Ou todo mundo te cobra e você acha que *tem* que escrever?”¹⁹⁷, questiona Caio Fernando Abreu em trecho de correspondência ao jornalista José Márcio Penido¹⁹⁸, para, à frente, recomendar ao destinatário-amigo que, para fazer literatura, é necessário remexer na memória mais recente e na memória da infância, nos sonhos e nos fracassos,

¹⁹⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3*: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.148. Para o teórico, a memória funda-se essencialmente sobre o esquecimento, do qual não é possível escapar, preservando o homem daquilo que ele é e instituindo o seu próprio apagamento.

¹⁹⁶ FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra*: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina. Itajaí: Univali; Florianópolis: UFSC, 2004, p.21-22.

¹⁹⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*: O essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.340. O recorte pertence à correspondência remetida a José Márcio Penido com data de 22 de dezembro de 1979. A mesma missiva também está presente na edição *Cartas* (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.516-523.).

¹⁹⁸ José Márcio Penido (1945-) e Caio Fernando Abreu se conhecem na década de 1970, em São Paulo, por causa do jornalismo. Trabalham juntos na Editora Abril, com a produção de fascículos, e no *O Estado de S. Paulo* (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.).

nas mágoas e nos delírios, nas fantasias e nas vontades — aventando, em certa medida, o diálogo intenso e necessário entre a subjetividade e o imaginário, o biográfico e o ficcional. “Quanto a mim, [...] passei os dias falando sozinho, mergulhado num texto, consegui arrancá-lo. Era um farrapo que tinha me nascido em setembro, em Sampa. Aí nasceu, sem que eu planejasse. Estava pronto na minha cabeça. Chama-se *Morangos mofados*”¹⁹⁹, revela o contista mais adiante na carta, remetendo-se, sem notificações escancaradas, a Gilles Deleuze, para quem escrever é, necessariamente, forçar a linguagem, forçar a sintaxe até o limite em que a expressão se torna possível em várias formas — incluindo aquele que separa a linguagem do silêncio: “A literatura e o ato de escrever têm a ver com a vida. Mas a vida é algo mais do que pessoal. [...] Mas também não se escreve pelo simples ato de escrever. Acho que se escreve porque algo da vida passa em nós. Qualquer coisa. Escreve-se para a vida.”²⁰⁰. Ou como talvez dissesse Caio Fernando Abreu: Vive-se para escrever. “As pessoas gostam de aventura, de viagens, trepações loucas. E eu nunca tive nem fiz essas coisas. Queria escrever qualquer coisa muito grande, ou muito triste [...] que alguém, se descobrisse, publicasse”²⁰¹, narra o ficcionista no conto nominado **O ovo**.

Tal perspectiva permite examinar, de alguma maneira, a percepção de si de Caio Fernando Abreu, por meio da análise de entrevistas e depoimentos concedidos pelo autor, de textos de apresentação de algumas de suas narrativas ficcionais, de produções literárias e correspondências em que o escritor aborda a experiência de escrever, de narrar, de trabalhar com o conto: “Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra.”²⁰², ele exprime — sem ofuscar alerta emitido por Michel

¹⁹⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.341. O trecho foi extraído de carta remetida a José Márcio Penido com data de 22 de dezembro de 1979. A primeira edição da seleta de contos *Morangos mofados* é de 1982.

²⁰⁰ DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Direção de Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 1989. (transcrição de entrevista).

²⁰¹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.39.

²⁰² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.251. O recorte foi extraído de correspondência endereçada aos pais de Caio Fernando Abreu com datada de 12 de agosto de 1987.

Foucault a Claude Bonnefoy, durante entrevista realizada em 1966 e publicada no Brasil em 2004, no qual infere que o discurso detém sua própria fisionomia, com suas características e ritmos de funcionamento; além disso, “os discursos não são apenas uma espécie de película transparente através da qual e graças à qual enxergamos as coisas, eles não são simplesmente o espelho do que é e do que pensamos.”²⁰³.

Afinal, não há como prescindir da tese de que tudo retorna — ainda que sob a dinâmica da espiral²⁰⁴, cujo retorno se dá pela diferença, pelo deslocamento, e não pela forma originária, da repetição ou da cópia, regulamentando a dialética do antigo e do novo, do tradicional e do contemporâneo —, embora regresse na forma de ficção, conforme sustenta Roland Barthes, para quem todo enunciado originário de um escritor preserva “um operador secreto, uma palavra inexpressa”²⁰⁵ — ou “uma última coisa, mas ao mesmo tempo também a impossibilidade de uma última coisa”²⁰⁶, para lhe associar Giorgio Agamben —, algo como um ruído, um rubor. Uma centelha. Uma descoberta. Uma invenção.



²⁰³ A palavra nua de Foucault. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21 nov. 2004. Mais! Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2111200424.htm>>. Acesso em 09 abr. 2005.

²⁰⁴ Em ensaio sobre a obra de Réquichot, Roland Barthes aborda o simbolismo da espiral, assinalando que a espiral, para o pintor, representou um signo novo — a partir do qual ele soube desenvolver “uma nova sintaxe, uma nova língua — e por este fato é uma escritura” —, possível graças ao movimento dado ao signo pelo peso da mão, do corpo, que faz avançar o traço: “O sentido corpóreo da espiral repetida é o fato de que a mão não abandona o papel antes de ver exaurido um certo prazer” (*O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.199-200.).

²⁰⁵ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.174-175.

²⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p.46.

CONTAR O CONTO em Caio Fernando Abreu



“Uma carta é difícil — imagine um conto.”¹
Caio Fernando Abreu

É segunda-feira na narrativa de Caio Fernando Abreu (1948-1996): “Muito tempo olhando a capa da nova edição de *Morangos mofados*. Antes de morrer, Alex rasgou o céu. Por trás há outro céu, cheio de estrelas. E um duende solto no espaço.”². Adiante, a crônica indica, no fragmento terça-feira, a intempérie enfrentada pelo autor para escrever: “Não, não me drogo nem bebo. Tento controlar as palavras. Elas quase não saem, ou saem ásperas demais. O dia inteiro de verão extemporâneo, como se houvesse uma bolha à minha volta. Ninguém se aproxima muito. [...] Debruço na máquina de escrever”³. A irritação do narrador persiste na quarta-feira — “Atravesso o dia me debatendo como uma baleia encalhada. Quem me salva é Antônio Bivar: rolo de rir, à noite: *Alice. Que delícia!* Saio com a

¹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.455. O recorte se encontra em correspondência de 19 de outubro de 1973.

² ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.88. O trecho está na crônica **Diário de bordo II**, originalmente publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 08 de abril de 1987. A estrutura da narrativa está fragmentada nos sete dias da semana, nesta ordem: segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado, domingo.

³ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.88. A passagem citada também advém da crônica **Diário de bordo II**.

música de Rita Lee e Roberto de Carvalho na cabeça.”⁴ — e parece não abandonar o escritor mesmo no dia seguinte — “**Quinta:** Querendo desesperadamente escrever uma história, antes que fuja para sempre. Corro de um lado para outro — trabalho, correio, telefones, bancos. Consigo anotar algumas frases no caderninho.”⁵ — e ainda a seguir, na sexta-feira: “Fumo demais, das onze da manhã às nove da noite, acorrentado no jornal. Fujo correndo, ao menor sinal de liberdade. Menos uma sessão maldita. Na batalha dos táxis, lembro que há mais de mês não vou ao cinema. Enumero todos os filmes na cabeça.”⁶.

A partir de contextos como esse, que talvez consiga representar, com alguma carga de verdade⁷, mesmo que alegórica, a rotina do prosador — uma vez que os trechos reproduzidos derivam de uma narrativa conceitualmente híbrida⁸, a qual margeia factual e ficcional sem imprimir vetos à ficção ou instituir compromissos anunciados com a realidade do cotidiano e/ou a veracidade do que é narrado, por mais que apresente situações verificáveis no dia-a-dia de um escritor, com seu caráter subjetivo,

⁴ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.88. O fragmento pertence à crônica **Diário de bordo II**.

⁵ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.89. O intervalo deriva da crônica **Diário de bordo II**.

⁶ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.89. O retalho também descende da crônica **Diário de bordo II**.

⁷ Neste enunciado, o termo “verdade” não pretende ser aplicado segundo critérios de veracidade cognoscitiva, conforme adverte Anatol Rosenfeld (*A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000), ao ponderar que o termo referido, sempre que se reportar à ficção, extrapola o seu significado original, designando a coerência entre o imaginário de personagens e as situações miméticas que lhes dizem respeito.

⁸ De acordo com Massaud Moisés, a crônica, originalmente destinada ao leitor de jornal, é a ficção do cotidiano efêmero, oscilando entre o jornalismo e a literatura, o relato impessoal de um fato trivial e a recriação fantasiosa do dia-a-dia: “apesar de fazer do cotidiano o seu hùmus permanente, não visa à mera informação: o seu objetivo, confesso ou não, reside em transcender o dia-a-dia pela universalidade de suas virtualidades latentes” (*A criação literária*: prosa II. 17.ed. São Paulo: Cultrix, 2001, p.104.). Ou seja, na crônica, os fatos da vida comum ganham a importância dada pela abordagem subjetiva do cronista, que os narra se utilizando de recursos literários, linguagem atual e estilo pessoal de escrever. Em consonância com o prescrito, Marcelo Pen, ao se referir à produção textual de Caio Fernando Abreu, toma as crônicas do autor como fonte semibiográfica e as correspondências e os depoimentos, material biográfico (Cf: Quem tem medo de Caio F.?. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.09-16.).

de conversa ao pé do ouvido —, como pensar a operação de escrita do conto por Caio Fernando Abreu durante a solidão mais que essencial do escritor, o seu recolhimento, no espaço maleável da linguagem? “Procuro deixar à parte essa compreensão muito intelectual do que estou fazendo. Deixo as teorias sempre de lado. Fiz Faculdade de Letras durante dois anos e fiquei intoxicado, com medo de elucubrações.”⁹, avisa o prosador, performático, em entrevista ao jornal *Correio Brasiliense*.

Afinal, das crônicas¹⁰ redigidas sob encomenda pelo autor — ao ritmo dos jornais, com seu padrão linguístico e seu enfoque factuais, seus prazos, protocolos e limites disciplinares — às narrativas tradicionalmente ficcionais — como o conto, composto sob a cadência e a autonomia do artista de ficção —, emerge a comunicabilidade da escrita de Caio Fernando Abreu, capaz de instituir uma relação de proximidade com o leitor nos diferentes gêneros literários. “Por mais que reclamasse do tempo precioso roubado pelo trabalho do jornal, a eletricidade vertiginosa do tom pessoal, assim como as metáforas implícitas e explícitas de seus contos e romances, sem dúvida originavam-se da energia do cronista.”¹¹, confirma Italo Moriconi.

Em **Diário de bordo II**, Caio Fernando Abreu registra, como se estivesse preenchendo o (quicá “um”) diário¹² pessoal — plataforma discursiva ordinariamente reservada às confidências e

⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.255. A entrevista, que aborda a experiência de Caio Fernando Abreu como escritor, é originalmente veiculada em 30 de janeiro de 1984 com o título **Sem amor, só a loucura**.

¹⁰ Segundo o jornalista e crítico de *O Estado de S. Paulo*, Antonio Gonçalves Filho — então editor do Caderno 2 no período em que Caio Fernando Abreu volta a colaborar como cronista naquele jornal em 1993 —, o escritor se mostrava “disposto a fazer da crônica uma narrativa explicitamente autobiográfica e escandalosamente literária. Ao optar pela epístola, abdicava de sua história pessoal em favor da literatura.” (As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/23358748/Caio-Fernando-Abreu-Pequenas-epifanias>>. Acesso em: 28 jun. 2008.).

¹¹ MORICONI, Italo. Escrita vertiginosa. In: ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986-1996)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.13.

¹² Para Maurice Blanchot, o escritor que escreve o seu diário busca, por meio dessa atividade, estabelecer uma relação consigo, na qual seja possível se recordar de si mesmo, de quem ele é fora do espaço literário: “esse livro na aparência inteiramente solitário — é escrito com freqüência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra.” (*O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.19.).

memórias de si e ao registro da intimidade e do cotidiano no espaço privado, embora também seja eleita pelo autor como destino ficcional¹³ — e disfarçando a arte de escrever, a angústia travada com a falta de tempo livre, tão comum na atualidade, para o fazer literário. “Preciso de tempo, preciso parar com o jornal, senão as histórias continuarão sendo devoradas. Sem elas não vivo. Ou vivo assim, a seco, sempre esta coisa atravessada na garganta.”¹⁴, assinala, nos idos de 1980, descartando, aparentemente, do repertório artístico pessoal, as crônicas destinadas ao jornal — “E jornal — quem não sabia fique sabendo — acaba com a cabeça (e o corpo) de qualquer um.”¹⁵. Mas o que determina, de fato, o *modus operandi* de escrever contos de Caio Fernando Abreu? É possível traçá-lo, confiando, objetivamente, na pertinência de tal atribuição — sem pretender simplificar essa questão que nada tem de simples?

Em correspondência a José Márcio Penido — na qual o incentiva a escrever e sugere lhe emprestar parte da experiência empreendida no processo de produção dos contos integrantes do livro *Morangos mofados*¹⁶, recém-concluído pelo missivista, conforme também anuncia na mensagem —, Caio Fernando Abreu aborda o assunto de modo a responder às muitas dúvidas do interlocutor, ainda que aponte a inexistência de caminhos a serem ensinados ou aprendidos quando o objetivo é escrever ficção:

Seguinte, das poucas linhas da tua carta, DOZE frases terminam com ponto de interrogação. São, portanto, perguntas. Respondo a algumas. A solução, concordo, não está na temperança.

¹³ Refiro-me especialmente ao conto **Lixo e purpurina**, cuja forma de apresentação remete a um diário, sobretudo porque os fragmentos estão identificados por datas: de 27 de janeiro a 29 de maio. No preâmbulo, o autor assinala que a narrativa nasceu em Londres, em 1974, e reúne trechos verdadeiros e trechos ficcionais (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.193-215).

¹⁴ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.89. O trecho deriva da crônica **Diário de bordo II**.

¹⁵ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.90. O extrato pertence à crônica **Querem acabar comigo**, veiculada originalmente na edição de 29 de abril de 1987 do jornal *O Estado de S. Paulo*. Nela, a dificuldade de escrever do autor se torna o fato motivador da crônica.

¹⁶ Seleta de contos originalmente publicada em 1982. O conto que dá título ao livro é dedicado a José Márcio Penido (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c., p.141).

Nunca esteve nem vai estar. Sempre achei que os dois tipos mais fascinantes de pessoas são as putas e os santos, e ambos são inteiramente destemperados, certo? Não há que abster-se: há que comer desse banquete. Zézim, ninguém te ensinará os caminhos. [...] Ninguém nunca me ensinou caminho nenhum, nem a você, suspeito. Avanço às cegas. [...] Quem procura não acha. É preciso estar distraído e não esperando absolutamente nada. Não há nada a ser esperado. Nem desesperado. Tudo é maya/ilusão. Ou samsara/círculo-vicioso.¹⁷

Para impulsionar a escrita, a recomendação de Caio Fernando Abreu — que se aproxima da de escritores como Lygia Fagundes Telles, que, em entrevista¹⁸ concedida a Clarice Lispector, frisa o caráter inexplicável do ato da criação, embora admita que a raiz de seus contos possa ter várias origens (uma simples imagem, uma frase ouvida sem querer, um devaneio), e Jorge Amado, cuja produção textual normalmente deriva de fatos, ideias, percepções e emoções, “esse ponto de partida vive dentro mim, de repente se afirma, começo a ver personagens e ambientes. [...] parto de minha experiência de vida para a criação. Invento muito, mas nunca invento no ar, minha inventiva tem sempre algo em que se apoiar”¹⁹ — parece ser viver o cotidiano mais ordinário, assumindo a feitura do próprio caminho. “Você me pergunta: que que eu faço? Não faça, eu digo. Não faça nada, fazendo tudo, acordando todo dia, passando café, arrumando a cama, dando uma volta na quadra, ouvindo um som, alimentando a Pobre.”²⁰, detalha na narrativa epistolar, com base na própria experiência, divulgada anos mais tarde.

“O mais complicado é que, para escrever, é preciso ver o mundo. Aos domingos ou nos outros dias. Ir ao cinema, namorar, visitar amigos — essas coisas. Não se arrancam palavras do nada: as

¹⁷ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.516-517. O intervalo deriva da missiva remetida a José Márcio Penido com data de 22 de dezembro de 1979.

¹⁸ Cf. LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

¹⁹ In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.22-23.

²⁰ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.517. O fragmento também integra a epístola postada a José Márcio Penido com data de 22 de dezembro de 1979.

palavras brotam de coisas e seres viventes.”²¹, anota na crônica **Querem acabar comigo** — aventando, em certa medida, o diálogo imprescindível entre a subjetividade, a realidade, o imaginário, o biográfico e o ficcional. Trata-se, portanto, de estabelecer relações com a realidade do mundo e as suas formas — prática que, de maneira geral, já é, por si só, fracionada e limitada, motivada pela visão fragmentária do ser humano sobre a realidade, segundo postula Anatol Rosenfeld²² — e percebê-las ou aproveitá-las no domínio da prosa — lembrando, conforme define Roland Barthes, que a literatura “sempre tem o real por objeto de desejo”²³, ainda que a linguagem jamais consiga dar conta do real.

Final, de acordo com registros deixados por Caio Fernando Abreu, escrever, enquanto ato de criação e construção verbal, demanda a rendição do criador, ao extrair, de dentro de si — feito Jorge Amado, que declara escrever somente “aquilo que nasce e cresce dentro de mim”²⁴, e/ou Fernando Sabino, para quem “a verdadeira inspiração é aquela que nos impele a escrever sobre o que não sabemos, justamente para ficar sabendo”²⁵ —, o verdadeiro produto dessa atividade solitária — na qual também aposta José Castello, ao inferir que o escritor “precisa de solidão, precisa de liberdade interior, precisa de fantasia e de devaneio. É às cegas, quase como que numa ‘revelação’, que ele encontra o que vai escrever.”²⁶ — que, muitas vezes, se assenta nas necessidades interiores²⁷ do escritor:

²¹ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.90. A crônica circulou originalmente na edição de 29 de abril de 1987 de *O Estado de S. Paulo*.

²² Cf. CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

²³ BARTHES, Roland. *Aula*. 14.ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010, p.21.

²⁴ In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.25.

²⁵ In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.33.

²⁶ In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.67. José Castello (1951-) tem oito livros publicados, alguns deles finalistas do prêmio Jabuti.

²⁷ Para Hélio Pólvora (1928-), a verdadeira literatura se faz, como também acredita Caio Fernando Abreu, em silêncio e sem propósitos críticos ou fins comerciais: “Escreve para desabafar, movido por necessidade interior; para calar por algum tempo os teus fantasmas, para consolar-te, para purgar.” (In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.79.). Em

Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho, ‘apaga o cigarro no peito/ diz pra ti o que não gostas de ouvir/ diz tudo’. Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a ‘função social’, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora.²⁸

Nesse mergulho interior sobre o qual Caio Fernando Abreu discorre, seria então possível inventar as vias a serem percorridas em favor da escrita literária, como acessar a memória, remexer na infância, revirar sonhos e fracassos, retomar mágoas e esperanças, mover dissabores e lirismos, despertar fantasias e culpas; enfim, penetrar, de alguma maneira, o inconsciente²⁹ — a experiência subjetiva — para, então, encontrar o próprio texto objetivo, o objeto literário — perspectiva que remonta a Ricardo Piglia³⁰, para quem nenhuma história é produzida senão com os enredos da própria vida. “Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira

Caio Fernando Abreu, a escrita aparece como a única maneira conhecida de o aproximar de uma realidade incompreensível e amedrontadora: “Filtrar esse real através da ficção foi o jeito que encontrei de torná-lo suportável. Nesse sentido, a criação literária tem muito a ver com a ‘loucura’ — mas uma loucura criativa, não destrutiva, voltada para a tentativa de organizar um caos que, por definição, é inorganizável.” (Entrevista com Caio Fernando Abreu. *Blau*. Porto Alegre, n.4, p.07, jun. 1995.).

²⁸ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.517-518. O recorte também pertence à carta endereçada a José Márcio Penido datada de 22 de dezembro de 1979.

²⁹ A categoria, para Gilles Deleuze, é pensada não como teatro, representação, mas como fábrica, como máquina, como produção. “O inconsciente produz. Não pára de produzir.” (*O abecedário de Gilles Deleuze*. Direção de Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 1989. (transcrição de entrevista).).

³⁰ Cf. PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor.”³¹, indica Caio Fernando Abreu na missiva citada, encorajando o receptor a compreender os próprios meandros da criação e, assim, atacar os aparentes entraves descobertos no exercício da escrita ficcional — ou mesmo fazer do caos instituído o produto da criação.

“De repente, isso que parece ser uma dificuldade enorme pode estar sendo simplesmente o processo de gestação do sub ou do in-consciente.”³², atina o prosador, lembrando assertiva de Nélida Piñon, que acredita que, por mais que o escritor presida o texto em produção, há elementos no texto que lhe escapam o controle, superando-o: “Não me descuido do irracional, que também é uma dádiva, um conhecimento sempre atualizado. Não me desfaço do que me chega à porta para fecundar-me, ainda que eu lhe ceda a casa e a organização dos móveis.”³³.

De qualquer modo, talvez nem o testemunho da prática de escrita ficcional de Caio Fernando Abreu facilitaria a composição de pareceres conclusivos sobre o assunto: “quando [me] sento para escrever, é como se não tivesse leitor algum em parte alguma do mundo. Fico só preocupado em dizer alguma coisa em que eu mesmo *realmente* acredite. Que seja verdade *dentro* mim”³⁴, registra em **Lamúrias com chantili**, externando uma espécie de confissão ou mesmo um biografema de si muito ao tom dos autobiografemas³⁵, essas pequenas unidades autobiográficas extraídas do imaginário afetivo — e que, por isso, não se prestam nem se limitam a ser verdades objetivas, o que, de forma alguma, as invalida ou lhes diminui o valor —, encontrados em *Roland Barthes*

³¹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.519. O intervalo também se origina da correspondência dirigida a José Márcio Penido com data de 22 de dezembro de 1979.

³² ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.519. A passagem também integra a missiva remetida a José Márcio Penido com data de 22 de dezembro de 1979.

³³ In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.47.

³⁴ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.49. A crônica **Lamúrias com chantili** é originalmente publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* de 09 de outubro de 1986.

³⁵ De acordo com Leyla Perrone-Moisés, biografema é o pormenor desconsiderado, aquele detalhe a que ninguém atribuiria importância: “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.” (*Roland Barthes*. 2.ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.15.).

por Roland Barthes³⁶, no qual o autor afirma, de maneira instigante, entre outras coisas, que “não há biografia a não ser a da vida improdutiva.”³⁷.

Ao procurar pistas a esse respeito em escritos de si, entrevistas³⁸ e narrativas literárias de Caio Fernando Abreu, é preciso ter cautela e ainda problematizar a falta de limites precisos entre a dimensão do real e o estatuto do ficcional — “porque eu sou todo mundo, entende?”³⁹. Além do quê, não há como negar o fato de que verdade e mentira se alicerçam sobre as mesmas estruturas discursivas.

Em exposição feita por Amanda Lacerda Costa⁴⁰ — amparada em depoimento dado pelo escritor a respeito do seu processo particular de criação literária, em 1990, durante mesa redonda promovida na Fundação Casa de Rui Barbosa —, Caio Fernando Abreu revela seguir três etapas na elaboração de suas produções ficcionais. A fase inicial, chamada “criação inconsciente”, demanda um período temporal indefinido em que a gestação da obra se efetiva com base em ideias arquitetadas intuitivamente — por meio de experiências pessoais, sociais e/ou culturais —, e concebidas interiormente. Para tanto, o escritor se serve das anotações depositadas em cadernos e diários íntimos, assim como de recortes de revistas, fragmentos de narrativas literárias de outros escritores, poemas e mapas astrológicos, entre outros amuletos, até sentir a

³⁶ Neste título, o crítico afirma que o biografema é uma reminiscência factícia: “aquela que eu atribuo ao autor que amo” (BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.126.).

³⁷ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.14.

³⁸ É prudente observar, com a lucidez de Santuza Cambraia Naves, que as entrevistas acabam sempre lidando com personagens, os entrevistados, “cujas identidades são construídas a partir de processos de seleção” que destacam determinados aspectos e silenciam outros (A entrevista como recurso etnográfico. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.155-164, jul./dez. 2007. Disponível em:

<<http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca21/arqs/matraca21a10.pdf>>. Acesso em 08 fev. 2009.).

³⁹ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.49. O recorte também deriva da crônica **Lamúrias com chantili**.

⁴⁰ COSTA, Amanda Lacerda. *360 graus: Uma literatura de epifanias* – O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: 2008, 169 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16230/000695387.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 abr. 2010.

obra pronta na mente. Na sequência, aciona a etapa “fluxo prático”, em que se coloca a escrever, com disciplina e dedicação diária — e, em grande parte das vezes, após o término do expediente de trabalho como jornalista —, consultando, sempre que necessário, outros referenciais. Tal fase se alterna com a etapa seguinte, a “lapidação”, na qual Caio Fernando Abreu, além de escrever e revisar o texto, toma notas e passa o texto a limpo na máquina de escrever: “tenho sempre a impressão de que escrever uma obra de ficção tem um pouco a ver com a escultura bruta, uma rocha dentro da qual existe uma forma escondida. A golpes de formão, de machado, você vai chegando naquela coisa clara oculta dentro do bruto.”⁴¹.

Neste contexto, para Sofhia Angelides, por exemplo, os testemunhos pessoais e as correspondências de um escritor podem assumir a dimensão literária sempre que ali se apresentar a função poética, pois o discurso, nos dois casos, “é marcado por um procedimento peculiar que permitirá, muitas vezes, a fruição estética”⁴² — fundindo, em alguns trechos, personalidade literária e sujeito histórico. Além disso, convém observar, com Antonio Candido, que, eventualmente, a declaração de um criador acerca da própria criação é ilusória: “Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou.”⁴³.

Um exemplar disso pode ser extraído da epístola em que Caio Fernando Abreu descreve mordomias disponíveis aos hóspedes da Maison des Écrivains Étrangers⁴⁴, localizada no norte da França —

⁴¹ ABREU, Caio Fernando. Depoimento: *Ficções*. n.2, Rio de Janeiro, p.83, 1998.

⁴² ANGELIDES, Sofhia. *Carta e Literatura: Correspondência entre Tchékhev e Górkí*. São Paulo: USP, 2001, p.23.

⁴³ CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.69.

⁴⁴ A experiência é viabilizada por bolsa internacional concedida a escritores estrangeiros. Caio Fernando Abreu anuncia, em várias correspondências, que, além da hospedagem privilegiada — com apartamento amplo e mobiliado e com vista para o mar em Saint-Nazaire, pequena cidade localizada entre Bretagne e Pays du Loire —, a bolsa tem validade de dois meses e inclui 7,5 mil francos mensais (cerca de 1,5 mil dólares na época), mais passaporte livre para apresentações teatrais, sessões de cinema e deslocamentos com táxi. Antes dele, Ricardo Piglia e Reinaldo Arenas lá estiveram. Em carta a Maria Adelaide Amaral, datada de 10 de novembro de 1992, Caio Fernando Abreu faz menção às presenças: “Por aqui já passaram Ricardo Piglia, que deixou um texto lindo, Goytisoló, Reinaldo Arenas (ficou três dias — tinha medo de jogar-se pela janela, um 10º andar — e acabou fazendo isso mesmo, seis meses depois em New York), mais dinamarqueses, africanos, para nós desconhecidos. [...] Por trás de tudo, claro, há aquela

ao ocupar, em 1992, um dos apartamentos no local —, e a rotina disciplinar adotada para escrever, a convite da editora da Maison, a Arcane 17, uma novela⁴⁵: “Durmo cedo, acordo cedo. Cozinheiro, caminho na praia. Leio muito, [...]. Algumas frases geram e vêm inteiramente redondas na cabeça. Anoto, converso com Isabelle, que mora na janela da cozinha — do lado de fora: é uma gaivota.”⁴⁶ — a mesma espécie de ave encontrada, inadvertidamente ou não, na narrativa elaborada pelo autor no período em que esteve em Saint-Nazaire:

Um grande pássaro branco, talvez uma gaivota, pousa na janela da cozinha e olha para dentro, para o interior escuro do apartamento onde estou parado e respiro lento, quieto, abafado, tentando não despertar nada vivo aqui dentro. [...] Curvo-me em frente à janela e fico olhando, do outro lado da vidraça, para os olhos do grande pássaro quase totalmente branco, vejo melhor agora e assim de perto certas penas cinza-claras no seu dorso. Seus olhos cor-de-laranja vivo, fulvos, com pequenas pupilas negras encravadas no centro, olham sem medo algum para minhas pupilas dilatadas.

delicada hipocrisia primeiro-mundista, querendo dar uma forcinha aos pobres-artistas-latino-americanos-meio-mortos-de-fome.” (*Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.205-206.). De acordo com reportagem de *O Estado de S.Paulo*, Caio Fernando Abreu ocupou o mesmo apartamento da Maison des Écrivains Étrangers em que Reinaldo Arenas ficara anos antes (Cf: CASTELLO, José. A condenação que virou alegria de viver. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 dez. 1994. Caderno 2 - Especial Domingo, p.03.).

⁴⁵ Segundo reportagem de *O Estado de S.Paulo*, trata-se de *Bien Loin de Marienbad* (Cf: CASTELLO, José. A condenação que virou alegria de viver. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 dez. 1994. Caderno 2 - Especial Domingo, p.03.). A novela apresenta a história de um viajante anônimo que se desloca seguindo pistas deixadas por outro personagem sem nome (K), este que, em fuga, deixa para trás retalhos de papel com trechos de, por exemplo, narrativas de Reinaldo Arenas (Cf: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.25-43.). Em mensagem a Maria Clara Cacaia Jorge, postada de Saint-Nazaire em dezembro de 1992, Caio Fernando Abreu conta que finalizou “*O leopardo dos mares*” (*Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.211.), novela escrita por ele durante a estada na Maison des Écrivains Étrangers. Conforme nota do editor de *Caio 3D*, a novela saiu no Brasil com o título *Bem longe de Marienbad*, incorporada ao livro *Estranhos estrangeiros*, também reproduzido no terceiro volume da coleção *Caio 3D* (Cf: *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.).

⁴⁶ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.245. A fração exibida pertence à correspondência destinada a Guilherme de Almeida Prado e datada de 19 de novembro de 1992.

Curvo-me mais, ajoelho-me no chão, apóio o braço direito no metal gelado da pia, aproximo o rosto, comprimo a testa contra a vidraça. O pássaro vira o pescoço, me examina de perfil, o bico afiado. Mas antes que eu espalme a mão sobre o vidro e sequer comece a pensar que poderia talvez abrir a janela para deixá-lo entrar ou para que eu mesmo pudesse sair, quem sabe, acontece outra vez aquele ruído de asas e de repente o pássaro se foi. [...] Apenas o grande pássaro quase todo branco não está mais atrás da janela da cozinha — só as manchas escuras de fezes endurecidas no chão de cimento, algumas penas brancas entre elas, testemunham a sua visita.⁴⁷

Ao pretensamente se desnudar ao olhar alheio e/ou formular uma possível nudez biográfica ao interlocutor, Caio Fernando Abreu se beneficia da sua condição de escritor, manejando, com maestria, pares conceituais discutíveis, ambíguos e contraditórios — real/irreal, verdade/mentira, documento/ficção —, sem os delimitar na narrativa epistolar, urdida com artimanha e intenções nem sempre demarcadas: “de repente você perde o pé e de tanto fingir que está profundamente infeliz, acaba não sabendo mais separar o palco da realidade.”⁴⁸. Afinal, como aponta Ana Cristina Cesar: “Ninguém escreve uma poesia e bota junto: isto é uma poesia, não me peçam pra explicar! [...] É que em carta fica difícil o limite entre o arbitrário, o gratuito, o vôo e a correspondência, a significação, a comunicação.”⁴⁹. Além do mais, é importante associar, a esse contexto, que “a voz que pensa (ou as vozes que pensam) nunca é a mesma que escreve”⁵⁰, conforme situa Cristovão Tezza, ao detalhar que a separação, vigente entre a realidade referencial e o plano linguístico, se estabelece também entre os sujeitos — já que a

⁴⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.33-36. Os fragmentos reproduzidos provêm da novela *Bem longe de Marienbad*, concluída em Saint-Nazaire, em dezembro de 1992.

⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.75. O retalho deriva de correspondência destinada a Jacqueline Cantore com data de 1^o de novembro de 1983.

⁴⁹ CESAR, Ana Cristina. *Correspondência Incompleta*. FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999a, p.197.

⁵⁰ TEZZA, Cristovão. O espírito da prosa: Fragmentos de um ensaio sobre a literatura. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 22 abr. 2012. Ilustríssima, p.06.

voz do escritor, em cada etapa do texto, não pode ser completamente a voz dele.

Em Wolfgang Iser, a mera oposição prática⁵¹ adotada como critério para classificar ficção e realidade, textos ficcionais e textos de não ficção, é criticamente desconstruída à medida que o teórico lança a seguinte questão: “Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?”⁵². Ora, cabe admitir, com o teórico, que há elementos da realidade no texto ficcional — a qual não se converte em ficção somente por constar numa narrativa ficcional, ao mesmo tempo em que nela não se reproduz enquanto realidade como tal. “Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida.”⁵³, sentencia. Para tanto, entra em cena o imaginário do escritor, que assumirá a tarefa de se relacionar com a realidade retomada pelo texto, tendo em vista que o ato de fingir não pode ser subtraído da realidade pretensamente repetida — seja ela de ordem social, emocional ou sentimental.

Em **Itinerário**, Caio Fernando Abreu exemplifica tais pressupostos teóricos, ao narrar, em primeira pessoa do singular, a história de um homem às voltas com a sua solidão, cujo itinerário é construído a partir do núcleo menor, próximo do narrador, o parque, passando, progressivamente — ou em câmara rápida, caso estivesse escrevendo o roteiro de um produto cinematográfico —, para espaços cada vez maiores e mais abrangentes — o bairro, a cidade, o país, o hemisfério, o sistema solar — até encontrar-se novamente só, dentro dele mesmo, de quem parece jamais ter saído ou de quem talvez jamais consiga se distanciar por mais que alterne os percursos:

⁵¹ Em síntese, o senso comum, importado de Terry Eagleton, estabelece que há apenas um significado para as coisas em geral — o qual normalmente é óbvio, evidente por si mesmo, como se estivesse estampado na face dos objetos distribuídos no mundo (*Teoria da literatura*: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.).

⁵² ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p.384.

⁵³ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p.385.

De repente, estou só. Dentro do parque, dentro do bairro, dentro da cidade, dentro do estado, dentro do país, dentro do continente, dentro do hemisfério, do planeta, do sistema solar, da galáxia — dentro do universo, eu estou só. De repente. Com a mesma intensidade estou em mim. Dentro de mim e ao mesmo tempo de outras coisas, numa sequência infinita que poderia me fazer sentir grão de areia. Mas estar dentro de mim é muito vasto. Minhas paredes se dissolvem. Não as vejo mais, e por um instante meu pensamento se expande, rompendo limites num percurso desenfreado. Nesse rápido espriar, meu ser anexa a si as coisas externas. O parque, as árvores, o sol, as gentes deixam de ter existência privada e, dentro de mim, estão sob meu domínio. Como membros de meu corpo, ou pensamentos já feitos ou palavras já formuladas — eles se aninham em mim, fazendo parte do meu ser.⁵⁴

Desse modo, é oportuno considerar, com Wolfgang Iser, que a prática de fingir — sinalizadora do fictício no texto ficcional —, ao provocar a reprodução de elementos da realidade no texto, imprime, nele, a sua marca, conferindo, ao imaginário, por meio da transgressão, um arranjo no qual a realidade reproduzida se converte em signo e o imaginário, em efeito do referido — pois, nesse processo, adquire um atributo de realidade, uma aparência de real.

Adicionalmente, o exercício de fingir, como transgressão de limites, expressa sua ligação com o imaginário — entendido sob a perspectiva proposta por Gilles Deleuze, ou seja, enquanto “indiscernibilidade entre o real e o irreal”⁵⁵ —, levado a sair do modo originalmente difuso, sem objeto de referência, para operar no modo determinado a fim de permitir o cumprimento do objetivo estabelecido pelo ato de fingir. “Desaparece assim a oposição entre ficção e realidade, pois, como ‘saber tácito’, ela sempre implica um

⁵⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.61. A passagem dá início ao conto **Itinerário**, originalmente integrante do livro *Inventário do ir-remediável*.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992, p.84.

sistema referencial que o ato de fingir, enquanto transgressão de limites, não mais pode levar em conta.”⁵⁶

Neste entremeio, é prudente reter que os traços indicativos da criação autoral podem ter sido arditosamente plantados, em distintas superfícies, para permitir a composição de um retrato final projetado por Caio Fernando Abreu — distante e/ou próximo de uma arquitetura fiel de si mesmo — a partir da narrativa em primeira pessoa, capaz de servir como repositório de experiências e, concomitantemente, suporte para a invenção — operando, nesse movimento, a fusão e/ou a desterritorialização das formas discursivas, cada vez mais indeterminadas. Sobretudo se as lentes adotadas para a análise forem tomadas de empréstimo de Italo Moriconi, que defende que as narrativas do escritor descendem da mesma matriz produtiva, independentemente do gênero discursivo escolhido — sejam resenhas, matérias jornalísticas, escritos de si, peças de teatro, crônicas ou ficções. “Tudo produto de um mesmo processo de vida se fazendo na escrita, enunciação e enunciado condicionando-se mutuamente, escrita alimentando-se de vida, vida transcendida pelo simbólico, metáfora que universaliza.”⁵⁷, decreta o pesquisador, retomando, tacitamente, impressão socializada por Félix Guattari e Gilles Deleuze acerca da literatura de Franz Kafka, sobre a qual sinalizam que, se as cartas fazem plenamente parte da obra, “é porque são uma engrenagem indispensável, uma peça motriz da máquina literária tal como Kafka a concebe”⁵⁸.

Em entrevista a Cíntia Moscovich, Italo Moriconi reforça a sentença mencionada, confirmando — após exame da produção epistolar de Caio Fernando Abreu — a relação existente entre as correspondências e a criação ficcional do autor: “o Caio que fala nas cartas é mais o Caio pessoa, embora, claro, o Caio-pessoa fosse integralmente, 24 horas por dia, o mesmo Caio escritor.”⁵⁹, pontua,

⁵⁶ ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p.387.

⁵⁷ MORICONI, Italo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.15.

⁵⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003, p.58.

⁵⁹ In: MOSCOVICH, Cíntia. Um poeta nos passos de Caio. Entrevista concedida por Italo Moriconi. *Zero Hora*. Porto Alegre, 21 dez. 2002. Cultura - Segundo Caderno, p.04.

ressaltando a qualidade literária da epistolografia⁶⁰ do prosador — “no meio de descrições do cotidiano e observações sobre comportamentos e sentimentos, emergem parágrafos, trechos inteiros, cartas inteiras que são pura literatura, puro vôo criativo e poético.”⁶¹.

Sendo assim, como não desconfiar da sinceridade da mão que segura a pena e está acostumada a carregar nas tintas — como o faz ao assinar o seguinte extrato: “No meu demente exercício para pisar no real, finjo que não fantasio. E fantasio, fantasio. Até o último momento esperei que você me chamasse pelo telefone. Que você fosse ao aeroporto. *Casablanca*, última cena. Todas as cartas de amor são ridículas.”⁶²?

Antes de ensaiar qualquer trajetória argumentativa, é preciso espreitar, com a perspicácia de Maria Helena Werneck, que o “corpo, sujeito ao olhar alheio, [...] não se oferece em suplício. Ao contrário, revigora-se ao tornar visível no abatimento, ao narrar os cuidados de si”⁶³ — prática que favorece a “percepção de si”⁶⁴ do autor ou a imagem de si que deseja dispor ao outro, ao transferi-la para o papel fino da carta; em especial, ao incorporar, a esta análise, a pretensão anunciada por Caio Fernando Abreu de que o seu

⁶⁰ Para Márcia Denser (1954-), as cartas de Caio Fernando Abreu apontam, entre outras dominantes, a necessidade que o escritor tinha de mentir para os outros, ocultando sua natureza privada. “Caio era cheio de mistérios, segredos” (A crucificação encarnada nos anos 80. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.11.), situa a escritora, esclarecendo que o autor sempre silenciava suas ligações com o Rio Grande do Sul para o grupo de escritores com o qual convive nos anos passados em São Paulo, temendo ser considerado provinciano — mesmo procedimento adotado com as peças teatrais e as produções para a televisão, as quais também eram mantidas em segredo por receio de parecer um artista menor aos olhos dos pares.

⁶¹ In: MOSCOVICH, Cíntia. Um poeta nos passos de Caio. Entrevista concedida por Italo Moriconi. *Zero Hora*. Porto Alegre, 21 dez. 2002. Cultura - Segundo Caderno, p.04.

⁶² ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.140. O recorte está presente em missiva a Sérgio Keuchgerian datada de 10 de agosto de 1985.

⁶³ WERNECK, Maria Helena. “Veja como ando grego, meu amigo.” Os cuidados de si na correspondência machadiana. In: GALVÃO, Walnice; GOTLIB, Nádia (Org.). *Prezado senhor, Prezada senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.141.

⁶⁴ Giovanni Levi, ao se ocupar dos usos da biografia, destaca que a noção de si esteve, durante determinadas épocas da história, particularmente restrita: “o que era tido como socialmente determinante e comunicável apenas encobria de maneira bastante inadequada o que a própria pessoa considerava essencial. Esse problema, hoje colocado às claras, é o mesmo que o século XVIII havia explicitamente formulado.” (Usos da biografia. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. 6.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p.170.).

epistolário pessoal ocupasse a dimensão pública depois da morte do escritor: “Já leste carta tão besta? Pois é, vai saindo. Nas minhas obras póstumas, você jura que elimina as mais imbecis?”⁶⁵.

Assim, com base na revelação da vontade mencionada, seja ela forjada ou não, Caio Fernando Abreu estaria se contendo enquanto missivista emissor de pareceres sobre si e seu círculo de relações pessoais, sociais e profissionais? Estaria se servindo de máscaras e luvas ao laborar a re(a)apresentação de si e dos pares na escrita dita confessional, lustrando, desse modo, o discurso na elaboração da narrativa de si? Estaria, ainda, maquiando experiências cotidianas sob o signo do artifício, construindo simulacros e/ou pastiches de confissão, tingindo revelações — sob certa influência de Roland Barthes, que costumava atribuir a “fragmentos auto-narrativos um leve tom de farsa”⁶⁶, possivelmente amparado pela certeza de que “a sinceridade não passa de um imaginário de segundo grau”⁶⁷?

De fato, é sensato reconhecer, com Beatriz Resende, que escritores não são ingênuos — nem pretendem. Para Caio Fernando Abreu, o escritor — figura neurótica por natureza — “não sabe viver ao vivo, ele vive através de espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável. [...] Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos.”⁶⁸. Diante disso, ingenuidade seria desconsiderar que vida e obra, confissão e ficção possam integrar a mesma trama narrativa — ou assumir um estatuto complexo, diferente daquele que normalmente lhe seria emprestado —, da qual nem as escritas de si se furtam, com suas caligrafias secretas adulteradas: “Ao escrever meu Diário estou, por estatuto, condenado à simulação.”⁶⁹.

Ao negar a sinceridade do seu diário, Roland Barthes reivindica, segundo a pesquisadora recém-nominada, “para a

⁶⁵ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.127. O retalho apresentado descende da correspondência destinada a Jacqueline Cantore com data de 18 de abril de 1985.

⁶⁶ Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. 2.ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.18.

⁶⁷ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.447.

⁶⁸ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.141. O extrato pertence à correspondência remetida a Sérgio Keuchgerian com data de 10 de agosto de 1985.

⁶⁹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.460.

condição literária uma ingenuidade tão impossível quanto inútil. Condenando o diário como simulação, termina por garantir sua literaridade, sua importância como escritura, autorizando sua publicação⁷⁰ — já que, para o crítico, a justificativa da existência de um diário íntimo, enquanto como obra, apenas poderia se dar no plano literário⁷¹. Difícil não concordar. Caio Fernando Abreu, leitor de Roland Barthes — escolhido para assinar a epígrafe da novela *Pela Noite*⁷² com um recorte de *Fragmentos de um discurso amoroso*⁷³ —, parece autenticar prática similar, confiando, para tanto, na oscilação e na articulação desavisada entre documento e literatura, confissão e provocação, identidade privada e *persona* ficcional. “Estou assim, o turbante dá impressão de pesar uma tonelada. Mas quando penso em me jogar pela janela, coloco duas gotas de Paloma Picasso. Santo remédio. Falando sério, sua naja, morro de saudade.”⁷⁴, registra o escritor, com forte carga performática, sugerindo extrapolar a fidedignidade da paisagem íntima para jogar com o regime da verdade — que aparece, na narrativa, como possibilidade, como alegoria. Até porque a literatura não se restringe à confissão ou à ciência, para voltar a Cristovão Tezza, ainda que ambas “estejam quase sempre presentes em praticamente tudo que se escreva — o impulso de falar de si mesmo e o impulso de dizer a verdade.”⁷⁵.

⁷⁰ RESENDE, Beatriz. “Ah, eu quero receber cartas”: a correspondência de Ana Cristina César. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes Femininas: Gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, p.308-309.

⁷¹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁷² Cf. ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.53. Esta novela originalmente pertence ao *Triângulo das águas*, lançado em 1983.

⁷³ Trata-se de trecho da figura “noite”: “Mas também, às vezes, a Noite é outra: sozinho, em postura de meditação (será talvez um papel que me abribuo?), penso calmamente no outro, como ele é: suspendo toda interpretação; o desejo continua a vibrar (a obscuridade é transluminosa), mas nada quero possuir, é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: *estoy a oscuras*: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor.” (BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 5.ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985, p.152.).

⁷⁴ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.278-279. O intervalo pertence à missiva dirigida a Gerd Hilger com data de 22 de setembro de 1993.

⁷⁵ TEZZA, Cristovão. O espírito da prosa: Fragmentos de um ensaio sobre a literatura. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 22 abr. 2012. Ilustríssima, p.06.

Michel Foucault⁷⁶ também aponta nessa direção, ao sustentar que a carta é um olhar que se dirige ao recebedor e, simultaneamente, uma forma de o emissor se oferecer ao interlocutor pelo que lhe diz a respeito de si mesmo — exercício que ativa o caráter subjetivo do discurso verdadeiro. “Caio buscava a verdade na palavra”⁷⁷, sustenta Luciano Alabarse, com base no convívio dele com o escritor. “Verdades duras, deitadas sobre tapetes que pareciam ser sempre de cor púrpura desbotada, mirando tetos invariavelmente manchados de mofo e solidão, como no conto **Linda, uma História Horrível**”⁷⁸, adiciona, em tom lúdico, tangendo o caráter visceral da escrita de Caio Fernando Abreu e encontrando na ficção do autor modelo evidente disso. Que verdade é essa que assume feições corporais ao se deitar sobre tapetes?

Acerca desse aspecto, Roland Barthes oferece subsídios elucidativos, ao aludir ao pronome “eu” como “o pronome do imaginário”⁷⁹ durante a operação de “se escrever” — na qual o simbólico se projeta como imediato e o sujeito, como seu próprio símbolo e sua própria história. Ou seja, sob tal ótica, o narrador, ao escrever sobre si, atua, ao mesmo tempo e com efetiva liberdade, como autor e personagem — posto que o “eu é um ‘fazedor de pose”⁸⁰, fruto não de intenção, mas efeito. E, nessa operação, é provável que não se policie quanto à quantidade de ficção capaz de existir na percepção de si, conforme intui Bella Jozef⁸¹ — passando,

⁷⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992, p.127-160.

⁷⁷ In: GUTKOSKI, Cris. Cartas de Caio F. saem do ineditismo. *Zero Hora*. Porto Alegre, 27 maio 2000. Cultura, p.03.

⁷⁸ In: GUTKOSKI, Cris. Cartas de Caio F. saem do ineditismo. *Zero Hora*. Porto Alegre, 27 maio 2000. Cultura, p.03. No conto **Linda, uma História Horrível**, Caio Fernando Abreu narra logo na abertura: “Só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo a escada. E reviu o tapete gasto, antigamente púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro — agora, que cor?” (*Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.21). Mais adiante na narrativa, um dos personagens faz referência ao teto mencionado por Luciano Alabarse: “Ele sacudiu a cabeça, ela não notou. Olhava para cima, para a fumaça do cigarro perdida contra o teto manchado de umidade, de mofo, de tempo, de solidão.” (ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.26).

⁷⁹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.71.

⁸⁰ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.446.

⁸¹ Cf. JOZEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Discurso histórico & narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998, p.295-308.

pelo contrário, a se aproveitar dessa potência ficcional, ao se posicionar no centro do discurso e se projetar às investidas de si mesmo e do leitor. “Com efeito, é quando divulgo minha *vida privada* que me exponho mais: não por risco de ‘escândalo’, mas porque, então, apresento meu imaginário em sua mais forte consistência”⁸², exprime Roland Barthes, aventando a conexão inevitável entre o privado de si levado à condição pública pelo viés do imaginário — então mobilizado pelo “eu” que se enuncia.

Neste intervalo, viável é recorrer às impressões de Deonísio da Silva — para quem “o contista deve ser a lenha de sua própria fogueira”⁸³ ou, em outros termos, dispor de si mesmo como substrato literário — quanto à liberdade desfrutada pelo escritor na seleção dos temas a serem trabalhados por ele no espaço literário, incluindo Caio Fernando Abreu — que, para Amanda Lacerda Costa⁸⁴, fez da vida e da literatura uma junção inalterável. “Para um romancista, tudo é tema, todos são personagens, inclusive o próprio escritor. O mundo é um grande romance que ainda não lemos, que sobretudo ainda não entendemos. [...] Por isso a liberdade é nosso principal patrimônio.”⁸⁵

A partir disso, se aspectos da vida pessoal — como o sofrimento convocado pela solidão, o convívio com a Aids, as experiências no exterior, as escolhas literárias e culturais — são introduzidos na produção ficcional de Caio Fernando Abreu, que não obstrui a entrada de referências autobiográficas no espaço literário, descartar a possibilidade de que o contrário — que recursos do campo da ficção seriam aproveitados na tessitura epistolar, potencialmente no preenchimento de lacunas residentes na memória⁸⁶ — seria verificado no seu epistolário tomaria

⁸² BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.96.

⁸³ In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.72. Deonísio da Silva (1958-) tem 23 livros publicados.

⁸⁴ COSTA, Amanda Lacerda. *360 graus: Uma literatura de epifanias – O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: 2008, 169 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16230/000695387.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 abr. 2010.

⁸⁵ SILVA, Deonísio da. O escritor se defende com a palavra. *Zero Hora*. Porto Alegre, 7 jan. 1995. Segundo Caderno, p.05.

⁸⁶ A esse respeito, é prudente intercalar formulação apresentada por Ecléa Bosí (*Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Edusp, 1987.), para quem a memória é

dimensões de ingenuidade. Afinal, trata-se de um espaço de subjetividade igualmente fértil ao missivista enquanto superfície de contágio e entrelaçamento entre biográfico e literário, real e ficcional — categorias governadas pelas mesmas digitais.

De fato, validar qualquer raciocínio sob esse prisma seria sucumbir ao reducionismo, sobretudo diante de fragmentos tomados de empréstimo da produção oficialmente ficcional de Caio Fernando Abreu, como este, derivado do conto **Carta para além do muro**⁸⁷, cujo título já anuncia o tom e o teor característicos da

trabalho — não sonho. Por isso, demanda dúvida quanto à sobrevivência intocada do passado no inconsciente de cada sujeito, pois a lembrança é uma imagem produzida com base nos suportes que estão, no tempo presente, à disposição do recordador, povoando sua consciência atual.

⁸⁷ Ao se descobrir contaminado pelo vírus HIV, Caio Fernando Abreu anuncia, por meio de uma série de três crônicas, a primeira delas chamada **Primeira carta para além do muro**, veiculada na edição de 21 de agosto de 1994 de *O Estado de S. Paulo*, estar com Aids: “Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. [...] É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras — como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers dói fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar.” (*Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/23358748/Caio-Fernando-Abreu-Pequenas-epifanias>>. Acesso em: 28 jun. 2008.). A respeito do meio utilizado para comunicar a doença, Caio Fernando Abreu esclarece: “Eu estava no hospital e deveria mandar uma crônica para o Estadão. Tinha passado três dias inconsciente. E só poderia escrever sobre aquilo. O fato estava ocupando um espaço de 100% na minha cabeça. Sempre fui muito pessoal naquilo que produzo, honesto com o leitor. E aí saiu um primeiro texto, meio confuso hermético. Depois veio uma segunda crônica, um pouco mais clara e a terceira nasceu abrindo o jogo.” (In: FERNANDES, José Carlos. Um lugar para plantar morangos. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 3 jul. 1995. Caderno G, p.03.). A crônica publicada na sequência, na edição de 04 de setembro de 1994 de *O Estado de S. Paulo*, chama-se **Segunda carta para além dos muros** e enfoca, em meio a muitas metáforas, as pessoas conhecidas ou não, a quem Caio Fernando Abreu se refere como anjos na narrativa, que a doença tem colocado no caminho dele: “No caminho do inferno encontrei tantos anjos. Bandos, revoadas, falanges. Gordos querubins barrocos com as bundinhas de fora; serafins agudos de rosto pálido e asas de cetim; arcanjos severos, a espada em riste para enfrentar o mal. Que no caminho do inferno encontrei, naturalmente, também demônios. E a hierarquia inteira dos servidores celestes armada contra eles. [...] Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes. Recolhem as asas e esfregam o chão, trocam lençóis, servem café, enquanto outros medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre. Já os anjos debochados do meio da tarde vestem jeans, couro negro, descobriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de

confidência requerida pelo território epistolar e supostamente lançada ao leitor de feições familiares, aquele indivíduo, eleito entre tantos, a quem caberia a exibição da verdadeira intimidade, dos códigos mais secretos e dos pormenores desenhados no dia-a-dia:

Olha, estou escrevendo para só pra dizer que se você tivesse telefonado hoje eu ia dizer tanta, mas tanta coisa. Talvez mesmo conseguisse dizer tudo aquilo que escondo desde o começo, um pouco por timidez, por vergonha, por falta de oportunidade, mas principalmente porque todos me dizem sempre que sou demais precipitado, que coloco em palavras todo meu processo mental (*processo mental: é exatamente assim que eles dizem, e eu acho engraçado*) e que isso assusta as pessoas, e que é preciso disfarçar, jogar, esconder, mentir. Eu não queria que fosse assim. Eu queria que tudo fosse muito mais limpo e muito mais claro, mas eles não deixam, você não me deixa. Hoje eu achei que ia conseguir, que ia conseguir dizer, quero dizer, dizer tudo aquilo que escondo desde a primeira vez que vi você, não me lembro quando, não lembro onde. Hoje havia calma, entende? Eu acho que as coisas que ficam fora da gente, essas coisas como o tempo e o lugar, essas coisas influem muito no que a gente vai dizer, entende?⁸⁸.

Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall, notícias da noite (onde todos os anjos são pardos), recados de outros anjos que não puderam vir por rebordosa, preguiça ou desnecessidade amorosa de evidenciar amor." (*Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/23358748/Caio-Fernando-Abreu-Pequenas-epifanias>>. Acesso em: 28 jun. 2008.). A terceira crônica da série, publicada originalmente em 18 de setembro de 1994 em *O Estado de S. Paulo*, chama-se **Última carta para além dos muros** — misto de escrita confessional e profissional, correspondência e crônica: "Imagino que você tenha achado as duas cartas anteriores obscuras, enigmáticas como aquelas dos almanaques de antigamente. Gosto sempre do mistério, mas gosto mais da verdade. E por achar que esta lhe é superior te escrevo agora assim, mas claramente. Não vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo." (Última carta para além dos muros. *Zero Hora*. Porto Alegre, 26 fev. 1996. Segundo Caderno – Especial, p.03.). Neste caso, entre o mascaramento e o despojamento de si, Caio Fernando Abreu privilegia o segundo sem se descolar do primeiro. Elege o espaço público do periódico para explicitar sua condição íntima ao leitor, que parece figurar na narrativa como um velho confidente.

⁸⁸ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.249. O extrato inicia o conto **Carta para além do muro**.

Com base em Michel Foucault, tais recursos narrativos dificilmente seriam descartados, pois, no tempo histórico ocupado por Caio Fernando Abreu, a ligação íntima entre a individualidade do sujeito e a verdade de si tende a prevalecer e a se disseminar — de modo imperativo, ainda que conflituoso, já que a exposição desse indivíduo aciona o jogo (característico da linguagem) entre o dito e o não dito, entre aquilo que se diz, aquilo de que se priva dizer e o jeito como se diz. E mais. Para o teórico, “passou-se a uma literatura ordenada em função de uma tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma de confissão acena como o inacessível”⁸⁹.

Por outro lado, enquanto afirma estar anotando histórias — indicativo do nascimento de futuras narrativas literárias⁹⁰ —, Caio Fernando Abreu faz questão de registrar que suas ficções não o rejeitam, deixando, nas linhas e entrelinhas, indícios da existência de algo que cumpra a função de o rejeitar. Seria a citada vida real? É possível. “Talvez seja sina, essa de escrever, e então ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real — como as pessoas que não criam costumam ter. E deve estar certo assim, deve haver uma ordem e um sentido nisso”⁹¹, pondera o autor, remetendo a Márcia Denser — para quem o prosador, no espaço genuíno da ficção, “não mente nunca, porque nela acontece o autoquestionamento, a revelação, o desnudamento, algo que se realiza quase sempre pela via negativa, pela técnica da inversão (claro) — da qual Caio é mestre — de dizer pelo não dito”⁹².

⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 10.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.59.

⁹⁰ Segundo reportagem veiculada no *Jornal do Brasil* após a morte de Caio Fernando Abreu, ocorrida em 25 de fevereiro de 1996, o escritor mantinha um diário no qual “anotava impressões cotidianas, idéias que seriam depois trabalhadas em contos e romances.” (BARROS, André Luiz; MITCHELL, José; PAIVA, Anabela. Com a Aids, a descoberta real da vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 fev. 1996. Caderno B, p.05.). Antonio Gonçalves Filho confirma a informação, ao pontuar que: “Da morte mítica que o inspirou a começar um diário um mês antes de partir, só se pode assumir como modelo alguém além do mundo secular. Mas, como os mortos não se exprimem, Caio tratou de adiantar o expediente para que não fosse mal compreendido.” (As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/23358748/Caio-Fernando-Abreu-Pequenas-epifanias>>. Acesso em: 28 jun. 2008.).

⁹¹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.149-150. A passagem epistolar tem data de 27 de janeiro de 1987.

⁹² DENSER, Márcia. A crucificação encarnada nos anos 80. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.09-10.

Em **Querem acabar comigo**, Caio Fernando Abreu — na pele do cronista que, no entender de Ana Cláudia Viegas⁹³, articula, sem rupturas aparentes, as categorias de escritor empírico, autor e narrador — explora a possível autêntica dificuldade encontrada no ato de escrever, marcando o esforço necessário à atividade mencionada:

É que nem sempre consigo escrever sem sofrer um pouco. Mesmo quando até me divirto, sempre é necessário remexer um pouco mais fundo, e remexer mais fundo cansa. Ando cansado. Porque não é muito simples escrever, não é assim: você senta, põe papel na máquina e escreve. Às vezes não vem nada. Outras, vem confusamente. Só depois de escrever três ou quatro laudas aparece uma frase — e essa frase é a coisa, o resto não interessa.⁹⁴.

Discurso semelhante aparece em diversas narrativas epistolares, emitidas em diferentes fases da vida do escritor e destinadas a distintos receptores. Talvez pretendesse, com a ênfase, demarcar a natureza realista do fazer literário — ou da rotina escolhida para si. Pois escrever, para Caio Fernando Abreu, demanda trabalho, esforço, disciplina, dedicação — percepção com a qual compactuam outros nomes da literatura, como Luiz Antonio de Assis Brasil⁹⁵, ao avaliar que a arte de escrever é uma conquista diária, morosa e difícil, ainda que prazerosa, e que o bom escritor é aquele que “reconhece as dificuldades do seu texto e o coloca sempre sob suspeita.”⁹⁶.

⁹³ Cf: VIEGAS, Ana Cláudia. O “eu” como matéria de ficção – o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. *Texto Digital*, Florianópolis, v.4, n.2, dez. 2008. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/14061>>. Acesso em 09 jan. 2010.

⁹⁴ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.90. O trecho deriva da crônica intitulada **Querem acabar comigo**.

⁹⁵ Luiz Antonio de Assis Brasil (1945-) tem 18 livros publicados, três deles adaptados para o cinema. O romance *A margem imóvel do rio* é vencedor dos prêmios Jabuti e Portugal Telecom (2004) (Cf: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009.).

⁹⁶ In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.31.

Com efeito, após a conclusão da seleta de novelas *Triângulo das águas*⁹⁷, lançada na década de 1980, Caio Fernando Abreu, ao mesmo tempo em que se confessa esgotado e em fase de recuperação, compartilha com o interlocutor nominado: “Eu gosto, eu na verdade nem sei dizer se ‘gosto’ — sei que doeu muito para nascer, foi o que mais exigiu, foi o que mais trabalhei. Sou capaz de localizar qualquer frase dele em cinco segundos, de tanto que reescrevi os originais e as provas.”⁹⁸.

Anos antes, depois do término do livro de contos *O ovo apunhalado*, o prosador festeja a maturidade da produção recém-nascida — isenta do verniz literário imposto, sob advertência, por Clarice Lispector⁹⁹ —, demonstrada pela abertura a influências como a loucura, o lirismo e o misticismo, para, a seguir, pontuar que o custoso trabalho de escrita prossegue, ainda que, “estranhamente, cada vez com mais dificuldade (no sentido de mais respeito para com a ‘coisa literária’) e também com mais prazer. Há uma peça infantil quase pronta, um romance interrompido por falta de vivência e uma novela ainda na cuca.”¹⁰⁰.

⁹⁷ O título, lançado em 1983, após *Morangos mofados*, é reconhecido pelo prêmio Jabuti em 1984. *Triângulo das águas* reúne as novelas: **Dodcaedro, O marinheiro e Pela noite**. Na apresentação escrita para a republicação do livro, Caio Fernando Abreu registra, em 1991, que este, comparado aos demais livros do autor, é atípico. “Eu simplesmente posso dizer que não o escrevi: fui escrito por ele. Ao contrário de todos os outros, não segui nenhum seguro plano prévio. Eu simplesmente não sabia ao certo o que queria dizer ou contar.” (Para não gritar. In: ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005d, p.11.), justifica.

⁹⁸ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.70. O recorte

pertence à missiva datada de 18 de outubro de 1983 e dirigida a João Silvério Trevisan.

⁹⁹ A escritora é citada por Caio Fernando Abreu em correspondências, assim como a obra dela, da qual o autor incorpora, sem omissões, referências e influências. A novela *As frangas* é dedicada a Clarice Lispector, “que também gostava delas [as frangas]” (ABREU, Caio Fernando. *As frangas*. 2.ed. ver. São Paulo: Globo, 2001, p.07.). Antonio Gonçalves Filho certifica a assertiva, ao pontuar que Caio Fernando Abreu, “a exemplo de seu modelo Clarice Lispector, pertencia a um mundo ancestral de bruxos e oráculos. Sua primeira linguagem, incontaminável, foi a da sua presença real no mundo, a consciência de que teria de experimentá-lo com o corpo, escrever sua história com as chagas do laboratório lingüístico em que esse foi transformado pelo próprio autor muito antes da doença terminal que o levou.” (As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/23358748/Caio-Fernando-Abreu-Pequenas-epifanias>>. Acesso em: 28 jun. 2008.).

¹⁰⁰ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.431. O extrato epistolar descende de correspondência destinada a Hilda Hilst com data de 11 de janeiro de 1973.

Mais à frente, na década de 1990, com a finalização do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, outro relato epistolar de Caio Fernando Abreu reaviva o desgaste proveniente da prática de escrita ficcional, incluindo as marcas herdadas pelo corpo. Nele, é possível identificar o caráter envolvente da narrativa — capaz de descartar qualquer intenção de evocar a possível falta de verdade sobre o verdadeiro na coleção de correspondências do autor:

Imagina: escrever, agora, dói não mais como metáfora, mas fisicamente. Nos últimos seis/sete meses, escrevendo entre oito/dez horas por dia, fiquei com um PUTA desvio na coluna. Com o frio (muito), piora. Tem dias que não existem emoções, nem pensamentos: só dor. Pontos de fogo nas costas.

[...] Mas isso tem me deixado assim, pensando: curioso que o ato de criar possa arrebear o corpo da gente. Penso em John Fante, cego e com as pernas amputadas por causa da diabetes, ditando seus últimos livros à mulher. Há algo de *muito* belo nisso.

Então fica assim: *Onde andaré Dulce Veiga?* Foi o livro que mais me doeu. Veja só: em nenhum momento ele fluiu. Foi escrito gota-a-gota, palavra por palavra. Será lançado nos primeiros dias de setembro, e eu estou naquela fase em que não sei mais o que escrevi. De um mês pra cá, tentando emergir dele, sinto uma saudade louca daquele universo, daquelas personagens. É muito triste acabar um livro — ou não?¹⁰¹.

No respeitado terreno ficcional, por sua vez, parece não ser diferente. Afinal, nele também é possível detectar registros da exaustão que acompanha o empreender literário, a começar pela

¹⁰¹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.186. O fragmento provém de missiva dirigida a Luciano Alabarse e datada de 02 de agosto de 1990. Adicionalmente, é salutar destacar que o teor da conversa citada reaparece, em tom assemelhado, em carta postada a outro interlocutor, José Márcio Penido, exatos três meses depois. Nela, Caio Fernando Abreu externa que *Onde andaré Dulce Veiga?* “foi um livro que carreguei na cabeça e no coração durante 13 anos, e segurei pelos cabelos durante um ano de trabalho duro. Até hoje não sei como consegui escrevê-lo numa Hermes Baby. Foram umas duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Resultado: desvio de coluna. Não me queixo não.” (*Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.190.).

década de 1970. Já no primeiro volume de *Caio 3D*, dois contos dão conta de abordar a temática: **O mar mais longe que eu vejo** — ficção escrita em primeira pessoa do singular na qual o narrador-personagem vive sozinho numa gruta localizada em uma ilha onde não há nada nem ninguém além de um farrapo de folha de livro, o que restou do quê, um dia, fora um livro — e **Inventário do ir-remediável** — que narra, também na primeira pessoa, o encontro afetivo de dois homens destinado a fracassar, apesar da entrega inicial de cada um.

Logo na abertura, **O mar mais longe que eu vejo**¹⁰² — narrativa contística originalmente integrante do livro de estreia do autor, *Inventário do ir-remediável*, e eleita para representar parte da produção artística de Caio Fernando Abreu nos anos de 1970 — traz um extrato revelador a esse respeito: “Meu corpo está morrendo. A cada palavra, o meu corpo está morrendo. Cada palavra é um fio de cabelo a menos, um imperceptível milímetro de ruga a mais — a mínima extensão de tempo num acúmulo cada vez mais insuportável.”¹⁰³. Mais adiante, o conto **Inventário do ir-remediável** volta a explorar, de forma tensa e ambientada, o tema mencionado:

Espalma as mãos sobre o teclado da máquina. Bate, leve. Podia escrever um poema. Não. Recusa mesmo essa espécie de alívio. Não quer a cor. Prefere o dilaceramento cada vez mais intenso, mais insolucionado. Precisa sofrer e morrer muitas vezes por dia para sentir-se vivo. [...] Um certo prazer em saber-se assim

¹⁰² O conto **O mar mais longe que eu vejo** explora, além da solidão do personagem exilado, com memórias esparsas e confusas, sentires como o ódio, o desespero, a falta de liberdade. Trata-se de uma delicada alegoria à ditadura militar no país, com influência do realismo mágico latino-americano: “Havia outras pessoas, sim. Não aqui, mas lá, bem para lá do mar que eu avistava de cima da elevação e que é o mar mais longe que eu vejo. Mais longe ainda tinha gente, a gente que me trouxe para cá. Só não lembro mais por quê. Verdade, eu tinha qualquer coisa assim como andar de costas, quando todos andam de frente. Qualquer coisa como gritar, quando todos calam. Qualquer coisa que ofendia os outros, que não era a mesma deles e fazia com que me olhassem vermelhos, os dentes rasgando as coisas, eu doía neles como se fosse ácido, espinho, caco de vidro. Então eles me trouxeram. [...] Lembro, sim. Eu lembro que havia coisas escuras que eles faziam e que eu não fazia, correntes, sim, sim, eu lembro: havia correntes e fardas verdes e douraduras e cruzeiros, havia cruzeiros, cercas de arame farpado, chicotes e sangue” (*Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.47.).

¹⁰³ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.45.

solto, assim perdido entre as coisas, assim contendo um mal-estar que ninguém saberia de quê. O tic-tac das máquinas de escrever. O sol coado pelas persianas. Uma brecha de luz em cima da mesa. A sombra de seu perfil na parede. Amassa várias folhas de papel, joga-as no chão, gesto brusco. Você sabe que vai ser sempre assim. Que essa queda não é a última. Que muitas vezes você vai cair e hesitar no levantar-se, até uma próxima queda. Prefere jogar-se numa atitude que seria teatral, não fosse verdadeira, sentir os espinhos rasgando a carne, as pedras entrando no corpo, o rosto espatifado contra o fim desconhecido. Precisa ir até o fundo.¹⁰⁴.

Com base nesse labor que não se opera facilmente e perpassa, de alguma forma, as diferentes plataformas enunciativas utilizadas por Caio Fernando Abreu no decorrer da sua jornada literária, desenvolve-se a poética do conto do autor, a sua voz. “Escrevo lento demais, preciso de tempo para pensar, reler, reescrever. Um domingo inteiro nem sempre basta.”¹⁰⁵, sintetiza o prosador, confirmando que a escritura, além de ser substrato¹⁰⁶ para a vida e o viver — “escrevendo assim, para sobreviver, não escrevo o que me mantém vivo — outras coisas que não estas.”¹⁰⁷, comunica,

¹⁰⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.135.

¹⁰⁵ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986-1996)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.90. O retalho pertence à crônica **Querem acabar comigo**.

¹⁰⁶ A esse respeito, vale reapresentar trecho da crônica **Despedida provisória**, em que particulariza, referindo-se ao livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988): “Às vezes, escreve-se um livro como se fosse para não morrer. Eu disse às vezes, mas me pergunto se não será quase sempre assim. De qualquer forma, este foi.” (ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986-1996)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.137.). A crônica mencionada é originalmente veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo* de 16 de dezembro de 1987.

¹⁰⁷ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986-1996)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.91. O fragmento deriva da crônica **Querem acabar comigo**. Tal assertiva amplia suas fronteiras interpretativas se lida à luz de Amanda Lacerda Costa, no intervalo em que estabelece que a literatura, enquanto arte, “é meio e instrumento para o equilíbrio e a evolução do ser, levando à afinação com a alma e a ultrapassar os limites do individual e a participar do coletivo, reativando, assim, a conexão com o universo.” (*360 graus: Uma literatura de epifanias – O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: 2008, 169 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em:

referindo-se à crônica composta das cinquenta linhas semanais produzidas com *deadline* para o jornal (e que, no dia seguinte, para seu desolamento, seria destinada a embrulhar peixe na feira, assumindo uma finalidade outra) —, é fruto de um elaborado processo de criação. Ou, ainda, para dizer em outros termos: “a arte do conto é produto de uma construção. Paciente arquitetura de palavras e enredos.”¹⁰⁸. Afinal, embora não pareça, nenhum escritor é senhor¹⁰⁹ do que escreve: “A experiência da escrita é uma luta. Uma luta contínua, cansativa e sem fim.”¹¹⁰.



<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16230/000695387.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 abr. 2010).

¹⁰⁸ CASTELLO, José. In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.55.

¹⁰⁹ Neste entremeio, é importante observar, com Maurice Blanchot, o caráter inapreensível da palavra, ainda que o escritor possa desenvolver a capacidade de forte domínio sobre as palavras e sobre aquilo que intenta fazê-las exprimir — já que “esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida” (*O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.15.).

¹¹⁰ LUCAS, Fábio. In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.28. Fábio Lucas (1931-) tem mais de 50 livros publicados.

Por uma poética do conto em Caio Fernando Abreu

Se o texto escrito, como registra Caio Fernando Abreu, “não tem close, não tem zoom-lento-de-aproximação, não tem trilha sonora para introduzir a revelação com algo ao fundo como ‘A sagração da primavera’ [...], não tem *spotlight* para acender no momento exato, no centro do palco”¹¹¹, como captar a poética do conto do autor? Há, na construção dos contos de Caio Fernando Abreu, um método predominante, algo que aponte a adoção ou a invenção de uma espécie de “fórmula mágica” — lembrando, para tanto, que narrar é, de fato, misterioso, segundo postula Maurice Blanchot¹¹²? Afinal, “na arte não tem controle de qualidade, juramento, exame antidoping, plano de metas, luvas de borracha, testemunha, esterilização de instrumentos, cálculo de lajes, nada que precise ser perfeito. O artista, como o mágico, acredita na mentira. Fabula.”¹¹³.

Para tanto, o que reserva a fortuna crítica¹¹⁴ do escritor? A amostragem publicada e consultada revela uma série de abordagens teórico-reflexivas diferenciadas acerca da obra de Caio Fernando Abreu, motivadas por interesses variados, sobretudo a partir da

¹¹¹ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.65. O trecho pertence à crônica **Gente deve ser bom**, veiculada originalmente na edição de *O Estado de S. Paulo* de 24 de dezembro de 1986. “A Sagração da Primavera”, citada no trecho reproduzido, possivelmente seja a peça coreográfica considerada marco na vanguarda artística e na dança, cuja música é de Igor Stravinsky e a coreografia, de Vaslav Nijinsky (Cf: A sagração da primavera. *Bravo*. São Paulo, set. 2009. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/sagracao-primavera>>. Acesso em 10 fev. 2013.).

¹¹² BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3*: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

¹¹³ MORAIS, Fabio; DARDOT, Marilá. *Conversas* – blá blá blá. Florianópolis: Par(ent)esis, 2009, p.09.

¹¹⁴ Vários estudos pertencentes à recepção crítica da obra de Caio Fernando Abreu apontam que a ficção do autor é raramente incluída em manuais da historiografia literária brasileira. No entanto, a produção do escritor é mencionada em outros referenciais de cunho crítico voltados à literatura regional (rio-grandense) e brasileira. Nestes, a crítica legitimada nos corredores institucionais — com representantes como Flora Süssekind (*Literatura e Vida Literária*: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.), Luiz Costa Lima (O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário – ensaios*. São Paulo: LR, 1983.) e Antônio Hohlfeldt (*Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.) — se ocupa em encaixar, numa leitura predominantemente pedagógica, a literatura de Caio Fernando Abreu dentro de determinada vertente de criação, categoria e/ou geração literária, colocando-o ao lado de outros escritores.

segunda metade da década de 1990 — quando as críticas sobre a produção ficcional do autor até então concentradas em suplementos literários e cadernos de cultura de jornais, nas quais o enfoque recai especialmente nos aspectos sociais e nas vibrações políticas vislumbrados nos textos do escritor, migram para o reduto acadêmico —, com a realização de pesquisas integralmente dedicadas à literatura do autor, cujo pioneirismo cabe a Bruno de Souza Leal, com a dissertação intitulada *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*¹¹⁵ (1995) — na qual o investigador elege o eixo metrópole/identidade/sexualidade como motor da produção do escritor, sobre o qual se assenta a criação de personagens desconstruídos e em busca de identidade na metrópole caótica contemporânea.

De tal universo, entretanto, destacam-se estudos acadêmico-científicos sobre: a articulação da literatura (ou de uma produção narrativa isolada) do autor com outras manifestações artísticas, como a música ou o cinema, com ressaltos para o pesquisador Rodrigo da Costa Araújo¹¹⁶; aproximações estéticas, no viés comparatista, entre a obra do escritor e a de outros autores da literatura; temas explorados por Caio Fernando Abreu na sua obra (ou em determinado produto ficcional) — como o amor, a Aids, a vida urbana, a repressão, a solidão, a melancolia, o misticismo —, os quais passam por análises sob distintos enfoques teóricos, incluindo a vertente político-social; a relação intertextual mantida pelo autor com os diferentes gêneros narrativos; questões abrangendo identidade, gênero e/ou sexualidade na obra do escritor; aspectos (auto)biográficos, autoficcionais e memorialísticos na produção literária de Caio Fernando Abreu, além de pesquisas envolvendo, individualmente, exemplares ficcionais do autor — sobre os quais o

¹¹⁵ A dissertação, desenvolvida no Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e defendida em 1995, foi publicada pela Annablume, em 2002, preservando o título original (Cf: LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.).

¹¹⁶ Cf: ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *Matrizes fílmicas na narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu*. Niterói: 2008, 108 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte – Área de concentração em Análise e Crítica de Arte) – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2008_rodrigo_c_araujo.pdf. Acesso em: 20 abr. 2010.

objetivo é desvendar características e/ou recursos literários predominantes ou mesmo a interlocução e/ou associação da narrativa e do narrador com o contexto da produção, o espaço histórico-social e as representações socioculturais.

Diante disso, guardadas as devidas imprecisões — como alguns exames isolados do processo de criação de determinado conto —, não há referencial disponível capaz de contribuir de maneira decisiva com o estabelecimento de uma proposta poética do conto em Caio Fernando Abreu, admitindo o seu conjunto mais abrangente — bem como do papel da experiência no “modelo” por ele desenvolvido —, para o qual, no entanto, não deixam de auxiliar, em particular, as pesquisas empreendidas por Luana Teixeira Porto: *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu: Fragmentação, melancolia e crítica social (2005)¹¹⁷ e *Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu* (2011)¹¹⁸.

De todo modo, é prudente iniciar o traçado pretendido pela teoria do conto, sem o intento de apresentar uma percepção totalizadora do gênero — ou a sua evolução histórica —, mas de esboçar um retrato teórico necessário do gênero, respeitando os objetivos desta pesquisa, a partir de vozes que, de uma forma ou de outra, trabalham a técnica e a prática do conto.

Em termos mais precisos, trata-se de dialogar, em especial, com teóricos-contistas modernos que subsidiam a leitura e a análise críticas do ato criativo de Caio Fernando Abreu na feitura do conto — prevendo desvelar os princípios formais predominantes no seu projeto contístico —, ainda que o escritor não seja um deles — embora sinalize práticas comuns aos pares e/ou mestres, a exemplo de Jorge Luis Borges que, de acordo com Charles Kiefer, outro teórico-contista, “transformou o modo de ler seus pares em

¹¹⁷ PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu: Fragmentação, melancolia e crítica social. Porto Alegre: 2005, 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=29247>. Acesso em: 20 jul. 2007.

¹¹⁸ PORTO, Luana Teixeira. *Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: 2011, 239 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29436>>. Acesso em: 29 set. 2012.

elemento estruturante de sua própria poética”¹¹⁹, ao se reconhecer melhor leitor que escritor. “Há treze meses não tenho domingos — aquele dia em que os outros vão ao cinema, namoram, visitam amigos. Os outros, não eu. Eu fico em casa, escrevendo.”¹²⁰, anota Caio Fernando Abreu na crônica **Querem acabar comigo**, sinalizando a opção pelo recolhimento¹²¹ no ambiente privado — ou seja, pela solidão essencial¹²², necessária para se dedicar à prática da escrita ficcional no espaço aberto pela criação. Opção à qual se filiam Marcelo Backes¹²³, ao refletir que o contista deve escrever para si mesmo — fechando-se no seu universo, no qual não há ninguém além dele e de seus personagens —, e Miguel Sanches Neto, para quem “um grande texto é a expressão da solidão própria do criador”¹²⁴.

Entretanto, diferentemente da crônica¹²⁵ — cujo próprio vocábulo remete a tempo¹²⁶ (*chrónos*) e, no início da era cristã,

¹¹⁹ KIEFER, Charles. *A poética do conto*: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011, p.20.

¹²⁰ ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.90. A passagem deriva da crônica intitulada **Querem acabar comigo**.

¹²¹ Tal recolhimento é relatado por Caio Fernando Abreu, ao se referir à construção textual do livro *Triângulo das águas*: “para escrevê-lo como pedia, foi preciso abandonar temporariamente São Paulo para viver um ano num quarto de hotel em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Ele exigia liberdade, solidão, desprendimento, descobri depois.” (Para não gritar. In: ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005d, p.11.).

¹²² Cf. BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

¹²³ BACKES, Marcelo. In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.81. Marcelo Backes (1973-), além de ficcionista autor de quatro títulos, é tradutor e crítico literário.

¹²⁴ SANCHES Neto, Miguel. In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.81. Miguel Sanches Neto (1965-) tem vários livros publicados, como *Primeiros contos* (2008) e *A guerra do chiclete* (2008).

¹²⁵ Trata-se, na perspectiva moderna, da narrativa que se alterna entre o jornalismo e a literatura, o relato objetivo de um fato trivial e a recriação do cotidiano pela via ficcional, conforme postula Massaud Moisés — para quem, a crônica, além de ser um texto breve, assentado no acontecimento real e nos temas do cotidiano, suas ressonâncias e seus movimentos, apresenta marcas como linguagem predominantemente referencial, de imediata apreensão pelo leitor, foco no “eu” narrativo e na subjetividade do narrador, diálogo com o interlocutor implícito e estilo revelador de personalidade literária, pelo uso que faz de recursos provenientes da literatura (Cf: MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 17.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.). Tal mobilidade entre os gêneros, da qual dispõe a crônica, é bem-vindo na perspectiva estudada por Érica Michelline, à medida que o condicionamento do gênero aos métodos e às técnicas de sua categoria pode restringi-lo, impedindo-o de amplificar sua dimensão textual (A crônica no universo jornalístico e

designa a relação de fatos organizados em uma disposição temporal ou o relato cronológico de acontecimentos, para aproveitar Massaud Moisés¹²⁷ —, narrativa que nasce para envelhecer, acompanhando, a partir do século 19 e da incorporação da acepção moderna pelo gênero, que o afasta da conotação originalmente historicista, o descarte do folhetim¹²⁸ ao final do dia — por mais que se proponha, na contemporaneidade, a resistir à fugacidade do tempo nas coleções de crônicas reunidas em livro —, o conto literário se impõe ao tempo, ao envelhecimento e ao esquecimento. Não caduca assim que o dia termina. Com ele, prevalece o caráter atemporal da arte.

Além disso, é prudente situar que os contos já não se iniciam mais assim: Era uma vez¹²⁹, “há muito adormecido, todas as princesas de todos os contos de fada desfilam por tua cabeça”¹³⁰. A justificativa, por ora, soa simples: os contos literários, na atualidade, dispensam fadas e feiticeiras, princesas e plebeus — referenciais

literário. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v.3, n.4, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_04/contemporanea_n04_10_EricaMiche.pdf>. Acesso em 08 fev. 2009.).

¹²⁶ A noção de tempo extrapola a etimologia do vocábulo, ao se perpetuar nas definições formuladas para o gênero por diferentes teóricos. Segundo Davi Arrigucci Jr., por exemplo, o leitor nem sempre percebe que esse elo de origem da crônica “faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo.” (*Enigma e Comentário: Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.51.).

¹²⁷ Para Massaud Moisés, a crônica transita entre “ser *no* e *para* o jornal, uma vez que se destina, inicial e precipuamente, a ser lida na folha diária ou na revista” (*A criação literária: prosa II*. 17.ed. São Paulo: Cultrix, 2001, p.104.), ainda que o cronista não seja o repórter, mas o narrador que extrai dos acontecimentos ocorridos no tempo presente a sua porção fantasiosa imanente, como todo ficcionista.

¹²⁸ É válido lembrar que, de modo distinto dos textos publicados *no* jornal, enquanto meio de comunicação, os “textos escritos *para* o jornal morrem automaticamente a cada dia, substituídos por outros, que exercem idêntica função e conhecem igual destino: o esquecimento.” (MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 17.ed. São Paulo: Cultrix, 2001, p.103.).

¹²⁹ Segundo Charles Kiefer, na tradição oral, o suporte dos narradores era a memória — dela dependia a transmissão do relato. “Nesse período, que se perde no passado, o conto configurou um de seus principais elementos de eficácia — a *essencialidade*. Para ser lembrado, e para poder ser recontado, incorporou um modelo estrutural repetitivo, baseado na rígida causalidade de começo, meio e fim, e na linguagem rítmica, melódico-mnemônica, que o acompanha ainda, e que, de certa forma, aproxima-o da lírica” (*A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.301.).

¹³⁰ ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c, p.113. O trecho reproduzido pertence ao conto **Natureza Viva**.

imprescindíveis aos antigos contos de fadas, originários da tradição oral, predominantemente artesanal, orgânica e utilitária.

Em linhas gerais, sua forma literária moderna, segundo aferem estudos literários na área, vem do Romantismo e de Edgar Allan Poe¹³¹ (1809-1849) — “o primeiro narrador que oferece uma caracterização técnica (de acordo com um sistema de criação) do conto moderno”¹³², como atesta Gustavo Luis Carrera, entre outros¹³³ —, na primeira metade do século 19, com a publicação de resenhas¹³⁴ a respeito de *Twice-told tales*, conjunto de contos e ensaios de Nathaniel Hawthorne, em 1842 e 1847, e do ensaio crítico *A Filosofia da Composição*¹³⁵ — em que expõe sua tese sobre o método empregado na composição do conto, apoiado na doutrina poética e no estabelecimento de um plano prévio, localizando, na fórmula criada, **O corvo** — em 1846.

Com efeito, ao longo do tempo cronológico, a narrativa, da sua concepção oral original¹³⁶, do ato singular de contar (transmitir) e

¹³¹ De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello, entre outros pesquisadores, Edgar Allan Poe estabeleceu parâmetros que, ainda hoje, se constituem referência para contistas e estudiosos da literatura, seja para acompanhá-lo, seja para negar o seu modelo de composição (Cf: Caminhos do conto brasileiro. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.34, p.09-21, jul./dez.2003. Disponível em <<http://www1.fapa.com.br/cienciasletras/pdf/revista34/art01.pdf>>. Acesso em 12 jan. 2011.).

¹³² CARRERA, Luis Gustavo. Aproximação de conjecturas para um conceito de conto. *Revista Bula*. Goiânia/Brasília, 05 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/traducao/aproximacao-de-conjecturas-para-um-conceito-de-conto>>. Acesso em nov. 2011.

¹³³ Para Julio Cortázar, Edgar Allan Poe “percebeu, antes de todos, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho.” (Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.122.).

¹³⁴ Trata-se das resenhas intituladas **Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne e Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne** (Cf: KIEFER, Charles. *A poética do conto*: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011, p.329-368.).

¹³⁵ In: POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999. Segundo Regina Pontieri, outro ensaio do autor, intitulado *Hawthorne*, teria se notabilizado como marco para as pesquisas a respeito do conto moderno. Neste ensaio, Edgar Allan Poe também enfatiza a preocupação com a unicidade do efeito a ser empreendida sobre o leitor do gênero (Cf: Formas Históricas do Conto: Poe e Tchêkhov. In: BOSI, Viviana (Org.) *et.al.* *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.91-111.).

¹³⁶ Nesta perspectiva, é indispensável fazer referência a José Alaércio Zamuner, quando sinaliza que, ao contar histórias, o narrador busca uma compreensão de si mesmo,

recontar uma história (um mito, um rito, uma lenda) para alguém — admitindo, em menção ao estudo de Luciana Hartmann¹³⁷ acerca das *performances* narrativas de contadores de causos, certa naturalidade no ato de narrar como parte inerente ao cotidiano do ser humano na sociedade, constituindo, dentro dos sistemas de linguagem, uma forma essencial de comunicação —, com base na memória, sem abrir mão de gestos, olhares, feições e modulações na voz e na dicção do narrador — que, ao tomar a palavra, garantia a sobrevivência da narrativa entre os ouvintes e suas gerações, desfrutando a possibilidade de se utilizar do improviso e do acréscimo de novos elementos ao relato —, evolui para o registro escrito das histórias, dos contos, por estudiosos do folclore. A partir do registro em meio físico creditado aos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm — com a reunião de narrativas orais e a organização, em 1812, do livro *Contos para Crianças e Famílias* —, o termo conto, de acordo com André Jolles¹³⁸, passa a caracterizar tais histórias narradas em âmbito popular.

Desse ponto em diante, com a industrialização e a expansão acelerada da imprensa — que permite a publicação dos contos em periódicos, conforme contextualiza Nádia Battela Gotlib, acompanhada, de perto, por várias outras referências concordantes —, o gênero desenvolve, aos poucos, a sua dimensão moderna, rompendo com o didatismo para consolidar sua envergadura estética — quando, enfim, o narrador assume o papel de “contador-criador-escritor de contos”¹³⁹, afirmando, então, o caráter literário do conto, que inaugura, também segundo Raúl H. Castagnino¹⁴⁰, seu destino artístico, perfilando-se como categoria estética. Ou seja, o conto amplia sua jurisdição, estendendo-se do plano da comunicação para o plano da expressão. O que equivale a professor, com Charles Kiefer, que:

utilizando-se da narrativa como um ruminar constante de si mesmo — de sua história, sua origem e seu destino — que atravessa o tempo (Cf. ZAMUNER, José Alaércio. *Tradição Oral e Literatura Acadêmica: a recuperação do narrador*. In: BOSI, Viviana (Org.) *et.al.* *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.11-39.).

¹³⁷ HARTMANN, Luciana. *Gesto, palavra e memória: performances* narrativas de contadores de causos. Florianópolis: UFSC, 2011.

¹³⁸ JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

¹³⁹ GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006, p.13.

¹⁴⁰ CASTAGNINO, Raúl H.. *Jurisdicciones del Epos: contar, narrar, relatar*. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.193-205.

A passagem da forma oral à escrita levou a humanidade a uma maior intelectualização e ao aprimoramento das técnicas narrativas, e a memória, liberada do esquematismo necessário ao arquivamento mental, pôde dedicar-se à complexificação artística. O que se conta — a fábula, no sentido que lhe deram os formalistas russos — continuou a ter importância, mas a fixação do enredo no suporte material chamado texto permitiu ao leitor a compreensão também dos aspectos formais e técnicos da trama — o como se conta.¹⁴¹

A esse respeito, antes de empreender a exploração técnica, estética e teórica do gênero, é prudente retomar um dado interessante, cuja potência talvez colabore com a compreensão necessária quanto à perenidade imputada ao conto oral no decorrer dos séculos. Afinal, não há como recusar a existência de registros históricos que apontam a sobrevivência dos contos orais — capazes, graças à sua aparente natureza simples, de sobrepujar movimentos políticos e sociais e resistir a migrações e intempéries das mais diversas ordens. Trata-se da relação entre a narrativa e a cura de um doente pensada sob a perspectiva do paciente que ouve a história contada pelo narrador — que, conforme disserta Alfred Alvarez, emite uma voz capaz de apreender a atenção desse interlocutor que, então, lhe dá ouvidos, configurando prática semelhante à da psicanálise: “sempre houve uma ligação íntima entre a literatura imaginativa e a cura por meio da conversa, e não só porque Freud era um excelente leitor e porque escreveu uma prosa instigante.”¹⁴²

Walter Benjamin aborda tal enredo de maneira fragmentada no também fragmentário conjunto de pequenas reflexões filosóficas intitulado *Imagens do pensamento*¹⁴³. Nele, o teórico compara a enfermidade a uma barragem que impede a passagem da corrente narrativa. Diante da metáfora, sugere que a história narrada pode

¹⁴¹ KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges - um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.302.

¹⁴² ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p.19-20.

¹⁴³ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

induzir a formação de uma condição favorável à cura de muitas doenças sempre que o paciente se deixar tocar pela narrativa, viajando com ela na correnteza da narração.

Neste contexto, o postulado terapêutico anunciado por Walter Benjamin é reconduzido à longevidade por Clarissa Pinkola Estés na apresentação do livro *Contos dos Irmãos Grimm*¹⁴⁴, na qual a escritora acentua as propriedades curativas modernas dos contos antigos — dialogando, de alguma forma, também com Friedrich W. Nietzsche, que vai afirmar, no aforismo *Lendo em voz alta*, que: “Quem lê criações dramáticas em voz alta faz descobertas sobre o seu próprio caráter”¹⁴⁵ —, os quais, de acordo com ela, sobrepõem a mera transferência, ao serem narrados pelo contador¹⁴⁶, pois têm a capacidade de acessar a psique do ouvinte, fazendo-o lembrar sentimentos profundos, valores e ideais que lhe são intrínsecos e, por algum motivo, estavam esquecidos em alguma superfície da memória. Em resumo, para Clarissa Pinkola Estes, os contos convidam a mente a sonhar com algo familiar e cuja origem está enraizada no tempo passado: “Pensem nos contos de fadas como vidros de lanternas mágicas que registram o *Zeitgeist*, o espírito do tempo.”¹⁴⁷.

De fato, a percepção assinalada pela autora referida é bem-vinda se alinhada a uma das recomendações cravadas por Horacio Quiroga (1878-1937) no seu *Decálogo do perfeito contista*¹⁴⁸ — lido

¹⁴⁴ Cf. ESTÉS, Clarissa Pinkola. A terapia dos contos. In: ESTÉS, Clarissa Pinkola (Org.). *Contos dos Irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p.11-29.

¹⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado Humano*: um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.188.

¹⁴⁶ Do ponto de vista literário, o contador de histórias difere do narrador, embora possa se tornar um, à medida que o conto reflita seu próprio valor artístico, de ordem estética — no qual há a marca da personalidade do “eu” criador. Isto é: “o narrador é uma criação da pessoa; escritor, é já ficção de uma voz” (GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006, p.13-14.).

¹⁴⁷ ESTÉS, Clarissa Pinkola. A terapia dos contos. In: ESTÉS, Clarissa Pinkola (Org.). *Contos dos Irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p.13.

¹⁴⁸ A publicação expõe, no texto de apresentação, assinado por Sergio Faraco, trecho de um parecer emitido por Julio Cortázar, que, dos dez preceitos integrantes do livro, apenas não descarta o último: “A noção de pequeno ambiente dá seu sentido mais profundo ao conselho, definindo a forma fechada do conto, à qual já me referi noutra ocasião como a sua esfericidade. Mas, a essa noção, soma-se outra igualmente significativa, a de que o narrador pode ser um dos personagens, isto é, que a situação narrativa em si deve nascer e se desenvolver dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites do relato se vejam traçados como quem molda uma esfera de argila.” (In: Apresentação. In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio

e comentado, para além do seu conteúdo e de suas páginas, por escritores como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar e, nesta edição acadêmica, por autores contemporâneos como Charles Kiefer (1958-), Hélio Pólvora (1928-), Luiz Antonio de Assis Brasil (1945-) e Moacyr Scliar (1937-2011), entre outros —, em que o contista aconselha, no décimo tópico da publicação, que, ao elaborar o conto, o escritor não pense nos amigos ou na impressão que a narrativa causará diante da crítica e do público-leitor, devendo manter sob controle seu processo de produção. “Conta como se teu relato não tivesse interesse senão para o pequeno mundo de teus personagens e como se tu fosses um deles, pois somente assim obtém-se a vida num conto.”¹⁴⁹, preceitua o contista, ao se posicionar como o primeiro leitor na narrativa.

Efeitos curativos à parte, é imprescindível frisar que, no modelo moderno, o conto literário — que “*implica la concepción y elaboración estéticas de una historia, es decir, su ficcionalización*”¹⁵⁰ — desmonta o esquema tradicional de narrar, no qual, para retomar Nádía Battella Gotlib¹⁵¹, a ação e o conflito se desenvolvem linearmente até o desfecho — acompanhando a estrutura narrativa composta por princípio, meio e fim —, numa tentativa de reproduzir o mundo como um todo, admitindo, neste entremeio, que o objetivo

(Org.). São Leopoldo: Unisinos, 1999, p.09.). Luiz Bras, apoiado em Wilson Alves Bezerra, coloca em dúvida a intenção pedagógica ou literal de Horacio Quiroga, ao escrever o decálogo, pontuando que publicação não prevê doutrinar, mas ironizar os manuais voltados à orientação da prática literária (Cf: BRAS, Luiz. Reflexões sobre as antigas reflexões sobre o conto (1). *Rascunho*. Curitiba, ed.137, set. 2011. Disponível em: <[http://rascunho.gazetadopovo.com.br/reflexoes-sobre-as-antigas-refexoes-sobre-o-conto-\(1\)>](http://rascunho.gazetadopovo.com.br/reflexoes-sobre-as-antigas-refexoes-sobre-o-conto-(1)>). Acesso em 10 ago. 2012.). Aldyr Garcia Schlee, em comentário elaborado para o *Decálogo do perfeito contista*, corrobora tal percepção, ao ressaltar a ironia de Horacio Quiroga: “foi um contista e um contólogo [...], escondido como teórico e ficcionista sob o deboche de *Los trucos del perfecto cuentista*, a ironia do *El manual del perfecto cuentista* e a rigidez cretina deste *Decálogo* — em que a forma corre o risco de um acento porque pode virar fôrma dos desavisados.” (In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.64.). Além dessas, outras referências consultadas também fazem menção à ironia que perpassa *Decálogo do perfeito contista*.

¹⁴⁹ QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.16.

¹⁵⁰ PACHECO, Carlos. Criterios para una conceptualización del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.17.

¹⁵¹ Cf: GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006.

de todo escritor, de acordo com Nelson de Oliveira¹⁵², é representar as várias faces da realidade — ou determinados aspectos do mundo real, pois reconhece que a tentativa de contemplar a natureza e a sociedade não consegue ultrapassar a superfície de uma e de outra — na sua arte, ainda que a proposta seja fugir ao realismo ou não se prender às exigências da narração de cunho realista.

Com efetividade, na dinâmica moderna, isso não ocorre justamente porque a armação narrativa se desenrola de maneira segmentada, diluída, com base em um ponto de vista dinâmico, no qual cada narrador representa, com paletas próprias, uma parcela do mundo — um estilhaço que pode, muitas vezes, dizer respeito a uma realidade que somente ele conhece —, pois, “na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos.”¹⁵³, como esclarece Antonio Candido. “Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário.”¹⁵⁴

Além disso, o próprio fragmento alude à possibilidade de uma totalidade ou à sua impossibilidade, ainda que sua intenção não seja alcançar a unidade, conforme formula Maurice Blanchot — ao surgir “em sua fratura, com suas arestas cortantes, como um bloco ao qual nada parece poder agregar-se”¹⁵⁵. Por adição, passam a imperar, nessa dinâmica, a dúvida quanto ao poder de representação da palavra¹⁵⁶ e o esforço maior do leitor, acostumado com as narrativas lineares, para digerir a história — uma vez que a estrutura narrativa, ao transgredir princípios tradicionais de construção convencionados ao longo do tempo, se torna mais complexa.

No entanto, é exatamente por causa da “capacidade de *corte* no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois”¹⁵⁷ — assertiva que

¹⁵² Cf. OLIVEIRA, Nelson de. Transa trans: tributo às tribos extintas. In: OLIVEIRA, Nelson de. (Org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p.09-16.

¹⁵³ CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.58.

¹⁵⁴ GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006, p.55.

¹⁵⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.42.

¹⁵⁶ Cf. GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006.

¹⁵⁷ GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006, p.55.

remonta à analogia pensada por Julio Cortázar (1914-1984) para o conto, que se deixaria comparar à fotografia, feita de condensação, recorte, fragmento, enquanto o romance encontraria seu semelhante no cinema, composto de acúmulo e progressão, ao seguir, em princípio, uma ordem aberta, ao ritmo romanesco. Nessa perspectiva, a fotografia “pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação”¹⁵⁸ — ainda que o objetivo seja fazer eclodir, dessa imagem inicial, escolhida, uma visão dinâmica da realidade ali representada como um recorte, elevando o argumento visual para além do campo delimitado pela imagem.

Pensar sob essa dominante equivaleria a perceber que o conto literário seleciona elementos significativos à moda da fotografia, pois, em ambos, o tempo e o espaço precisam estar concentrados — prática que, no caso da narrativa contística, deve eliminar todas as ideias ou situações intermediárias até então funcionais no romance, posto que excluir o supérfluo potencializa os elementos significativos da história:

Na trilha cortazariana, poderíamos aventar que o romance se espraia em grandes momentos impressivos, seguidos por outros de distensão, ao passo que o conto procura, sobretudo, impactar o leitor e não lhe dar tempo de retomar o fôlego, porque o fim se instaurou — dados seus limites — ou porque seu grande trunfo está, com frequência, na surpresa final que delimita o processo de reinvenção da realidade e põe a nu certos movimentos próprios do ser¹⁵⁹.

A partir disso, é salutar considerar, em outros termos, que, para dar conta de representar o mundo moderno, pintado com velocidade e variedade ideológica, o narrador se serve de alguns estratégias, como a quebra da linearidade narrativa até então consagrada no território da ficção. Para tanto, cabe ao escritor certa desenvoltura para manejar as “técnicas de invenção, de sintaxe

¹⁵⁸ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.151.

¹⁵⁹ PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o Conto Moderno. In: BOSI, Viviana (Org.) *et.al.. Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.69.

compositiva, de elocução”¹⁶⁰ e, com base nelas, condensar e elevar à potência todas as possibilidades oferecidas pela ficção — tendo em mente que o conto, voltando à formulação oferecida por Julio Cortázar¹⁶¹, tem a noção de limite como ponto de partida. Para isso, o contista, da mesma forma que o fotógrafo, escolhe e delimita uma imagem ou um acontecimento que lhe pareça significativo(a) — ou seja: que, além de exibir seu valor próprio, exerça uma espécie de fascínio no leitor ou no observador.

Quanto à significação atribuída ao gênero, Nádía Battela Gotlib explica que, modernamente, o conto preserva características de outros dois gêneros — a fábula e a parábola —, ao incorporar “a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas”¹⁶² — indicativos da porosidade externada pelo gênero e da capacidade que o conto detém de confluir e se confundir com gêneros próximos — parecer compartilhado por vários pesquisadores, autores e teóricos da literatura, que preferem exteriorizar semelhante cuidado ao traçar um perfil do gênero a lhe fixar um conceito fechado: “Qualquer definição é por definição um enunciado em preto-e-branco que faz vista grossa para os muitos tons de cinza existentes.”¹⁶³.

Alfredo Bosi¹⁶⁴, ao estudar os contos brasileiros na década de 1970, destaca a diversidade de formas assumida pelo gênero, ao incorporar, para exemplificar, características que o aproximam do documento folclórico, da crônica da vida urbana ou, ainda, do drama do dia-a-dia burguês — incluindo os experimentalismos estéticos com a linguagem. E é justamente tal caráter plástico e moldável da narrativa que dificulta o trabalho dos teóricos que se dispõem a conceituar o gênero, já naquela época, num quadro definitivo.

Com ele, as comparações com outros gêneros literários também aparecem para representar a fórmula mágica do conto.

¹⁶⁰ BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1981, p.07.

¹⁶¹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

¹⁶² GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006, p.15.

¹⁶³ BRAS, Luiz. Reflexões sobre as antigas reflexões sobre o conto (1). *Rascunho*. Curitiba, ed.137, set. 2011. Disponível em: <[http://rascunho.gazetadopovo.com.br/reflexoes-sobre-as-antigas-reflexoes-sobre-o-conto-\(1\)](http://rascunho.gazetadopovo.com.br/reflexoes-sobre-as-antigas-reflexoes-sobre-o-conto-(1))>. Acesso em 10 ago. 2012.

¹⁶⁴ BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1981, p.07-22.

Alfredo Bosi sustenta que, se cotejado ao romance — com o qual é possível “fazer viagens, grandes viagens verticais — para cima, para baixo, para os lados —, com os personagens”¹⁶⁵, para aproveitar Ronaldo Correia de Brito, no trecho em que alega que, diferentemente do leitor do conto, o leitor do romance pode divagar durante a leitura, manter uma atenção até certo ponto divagante, pular páginas, ir adiante na história, pois o personagem o auxilia nessa aventura — e à novela — maiores em extensão —, o conto concentra, no seu espaço narrativo, todas as possibilidades da ficção. O que se torna viável no trabalho de linguagem operado pelo narrador, que, na forma breve do conto, precisa encontrar a métrica perfeita da narrativa — o que demanda saber dosar seus artifícios técnicos quanto aos princípios de criação, composição e expressão.

Da mesma forma, para Cleusa Rios P. Passos, é impossível abarcar integralmente o gênero, tendo em vista sua natureza conceitual nebulosa. “Comparado ao romance, o conto configura-se breve e condensado, estando, em certos casos, próximo de outra forma de grande presença histórica, mas de perfil igualmente difícil, a novela”¹⁶⁶, disserta a pesquisadora, ponderando que, em outros casos, o conto ainda sugere se aproximar da crônica, especialmente quando reúne uma trama mais abrangente, exibindo “fatos coloquiais, escritos com certa graça, evocativos da tradição oral. Não por acaso, a maioria da crítica mostra-se cuidadosa, buscando critérios ligados à extensão e insistindo, portanto, nos limites físicos — algo funcional, mas lacunar”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Ronaldo Correia de Brito. In: Paiol Literário com Ronaldo Correia de Brito. *Rascunho*. Curitiba, ed.139, nov. 2011, p.05.

¹⁶⁶ PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o Conto Moderno. In: BOSI, Viviana (Org.) *et.al.* *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.67. Em Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904) — cuja herança estética bebe da dramaturgia para se concentrar na ruptura da estrutura narrativa clássica, pela inversão da lógica narrativa de aumento progressivo da tensão até o final, e na adoção de lacunas e elipses voltadas à criação de uma atmosfera que recusa a forma acabada, fechada — também há uma aproximação entre o conto e a novela, conforme o autor expõe em correspondência a um editor, ao afirmar que a intuição lhe recomenda que o final de um conto ou de uma novela deve concentrar, no leitor, a impressão do texto completo (Cf: TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs: contos*. Tradução de Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982. A edição reúne a narrativa teatral *As três irmãs* e outras seis histórias, classificadas como contos e novelas).

¹⁶⁷ PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o Conto Moderno. In: BOSI, Viviana (Org.) *et.al.* *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.67.

Nesta direção, Hélio Pólvora, que defende o acolhimento da técnica literária e a sua diluição na escrita — “de modo a preservar a fluência do rio do romance e a queda livre das cataratas do conto”¹⁶⁸ —, bem como o caráter aberto da literatura, passível de investigações e aventuras, propõe um ponto de vista interessante, ao declarar, em entrevista, que o conto literário exhibe uma estrutura “muito débil, como disse H. E. Bates. A do romance é um pouco mais forte, no entanto são ambos incapazes de sustentar o peso da teoria, tal e qual a vemos, sobranceira e imperialista, nos textos universitários.”¹⁶⁹. Prova disso está na reformulação anunciada pelo escritor quanto à concepção inicial — sustentada na prática e na teoria — creditada ao gênero. O que era compreendido como incidente ou fatia de vida coberto(a) por certa tonalidade poemática ganha outros contornos: o conto literário é a narrativa breve, estruturada em circuito fechado, à maneira do soneto, e que demanda tensão, densidade.

Entraves conceituais à parte, há pesquisadores cujo esforço se concentra em pontuar o que o conto não é. Trata-se de uma alternativa talvez estratégica, embora não pontual, e condizente com a liberdade inerente à literatura — sobre a qual qualquer representação exata estaria sujeita a limitar, de modo antiartístico, a promoção de outras visões a seu respeito. Neste contexto, é pertinente ressaltar o dinamismo próprio da arte, que se permite flunar sobre essa estrutura não rígida — suscetível a rearranjos, mobilidades, reestruturações, paixões. Pois, cada gênero artístico, segundo manifestação acertada de Nelson de Oliveira, “estabelece suas próprias regras, seus próprios limites formais que desafiarão o talento do artista.”¹⁷⁰.

De qualquer forma, os estudos literários a respeito do conto conservam sempre certa imprecisão quanto aos traços

¹⁶⁸ Entrevista com Hélio Pólvora. *Rascunho*. Curitiba, ed. 144, abr. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/contos-frequentemente>>. Acesso em 23 abr. 2012.

¹⁶⁹ Entrevista com Hélio Pólvora. *Rascunho*. Curitiba, ed. 144, abr. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/contos-frequentemente>>. Acesso em 23 abr. 2012.

¹⁷⁰ In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.70. Nelson de Oliveira (1966-) tem livros publicados no Brasil e no exterior. É autor de *Algum lugar em parte alguma* (2006) e *A oficina do escritor* (2008), entre outros. Autor de *Contos de sempre* (1983), *Uma terra só* (1984), *Cuentos de fútbol* (1995) e *Contos de verdades* (2000), entre outros.

identificadores do gênero — graças, sobretudo, à dificuldade para conceituar a narrativa contística a partir de bases fixas e delimitadas, atribuindo contornos decisivos a este gênero “de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.”¹⁷¹.

Sendo assim, como pensar o gênero conto — essa prosa reconhecidamente concisa, direta e charmosa, feita de efeito e sem rodeios ou, ainda, “*esa luz que se bebe, ráfaga acotada entre ciertos límites y apresada de determinada manera; es una forma de prestidigitación, un pase de magia*”¹⁷², como prefere Mempo Giardinelli — para além da tradição literária, na sua roupagem moderna, prevendo estender o diálogo, atualizando-o? Afinal, cutucar certos mitos é, ainda, tomar para si a tarefa de “refazer o conceito de que literatura é leitura, é sempre transformação de outros textos, é um lugar de incoincidências permanentes”¹⁷³, para entronizar Ana Cristina Cesar, de movimentos & tensões, rearranjos & desconstruções.

Em *A Filosofia da Composição*¹⁷⁴, Edgar Allan Poe — afirmando-se como contista e teórico do gênero — oferece um perfil respeitado (e copiado) do gênero, ao estabelecer, em articulação com o projeto poético, uma tese sobre o método empregado para escrever um conto moderno na qual a ênfase se localiza sobretudo no efeito — na totalidade de efeito, isto é, na importância da unidade de impressão —, tendo sempre em vista a originalidade¹⁷⁵ — refletida no tom ou na temática, conforme o juízo do leitor

¹⁷¹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.149.

¹⁷² GIARDINELLI, Mempo. Sobre la definición del género. In: GIARDINELLI, Mempo. *Así se escribe un cuento*. Historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012, p.47.

¹⁷³ CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999, p.69.

¹⁷⁴ Cf. POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.

¹⁷⁵ Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.333-347.

quanto ao que lhe caiba como novo: “O que quer que lhe transmita uma emoção nova e agradável é considerado original.”¹⁷⁶.

Trata-se da impressão singular que a narrativa literária completa — pois sua extensão resumida favoreceria a concentração inerente à leitura realizada sem pausas — provoca no leitor devido à destreza exibida pelo narrador na composição da história, ao manipular, com parcimônia, os dispositivos narrativos disponíveis. “Sua perspectiva insiste na habilidade do escritor, despontando desde a primeira frase e voltada para a procura do ‘efeito de sentido’, único e singular, em torno do qual gira a combinação de eventos e incidentes.”¹⁷⁷, esmiúça Cleusa Rios P. Passos, prevendo, conforme ordena Edgar Allan Poe¹⁷⁸, que, somente após a concepção cuidadosa de um certo efeito único, os incidentes serão criados e combinados para melhor instaurar o efeito programado. Mediante tais características, o que é, de fato, necessário para garantir essa totalidade de efeito, esse estado de excitação no leitor que, até por razões físicas, é breve, transitório?

Ainda na esteira de Edgar Allan Poe — em resenha sobre *Twice-told tales*, na qual examina os procedimentos de criação do contista Nathaniel Hawthorne —, o alcance da unidade de impressão no conto é pré-determinado, no plano técnico, sempre que a composição da narrativa literária respeita alguns elementos fundamentais: a dimensão sucinta, voltada à manutenção do interesse na sua leitura, que deve acontecer — do início ao fim da narrativa — sem interrupções, uma vez que pretende obter a “imensa força derivada da *totalidade*”¹⁷⁹ da história; a intensidade do efeito, conquistada à base da coerência e da unidade entre as partes do texto, do início ao fim da história, e da tensão discursiva crescente, que se perpetua na narrativa à medida que a leitura se

¹⁷⁶ POE, Edgar Allan. *Os contos de Hawthorne*. Disponível em:

<http://pt.scribd.com/doc/42489740/Os-Contos-de-Hawthorne-Edgar-Allan-Poe>. Acesso em 11 dez. 2011.

¹⁷⁷ PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o Conto Moderno. In: BOSI, Viviana (Org.) *et.al.*. *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.69.

¹⁷⁸ Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.349-368.

¹⁷⁹ Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.338.

desenrola rumo ao desfecho; e a ausência de propósito estético como fim exclusivo.

Nesta configuração, a brevidade da extensão física — verificada em número de linhas e, por conseguinte, em volume de páginas — do conto literário moderno encontra ressonância no caráter sintético do conto oral, essencialmente resumido, de duração enxuta, para ser contado pelo narrador e, simultaneamente, apreender a atenção do ouvinte/leitor, sem o fazer se distrair ou desperdiçar tempo com divagações supérfluas, vernizes desnecessários, excessos dissertativos. Afinal, o conto é construído prevendo a leitura de uma tomada só — o que dificilmente se conseguiria no romance, que, por razões características, não pode usufruir o imenso benefício de transmitir ao leitor uma visão da totalidade da obra¹⁸⁰ —, isenta de intervalos pelo leitor, cuja alma estará, no momento da recepção, sob domínio do escritor. “Se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído”¹⁸¹, esclarece Edgar Allan Poe. Desta feita, pondera o escritor, não se efetivam, durante a imersão total na leitura, “influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção.”¹⁸²

A partir disso, é indispensável atentar para a relação direta existente entre a extensão da narrativa contística e a intensidade do efeito pretendida pelo contista, pois esta depende da brevidade da história, que, por sua vez, determina a unidade de efeito. Em outros termos, significa dizer que “*el verdadero cuento tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esa especie de ley universal de la proporción inversa entre intensidad y extensión, según la cual sólo lo breve puede ser intenso*”¹⁸³, como aponta Carlos Pacheco, apoiado em Edgar Allan Poe — para quem “a simples

¹⁸⁰ POE, Edgar Allan. *Os contos de Hawthorne*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/42489740/Os-Contos-de-Hawthorne-Edgar-Allan-Poe>. Acesso em 11 dez. 2011.

¹⁸¹ POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999, p.103.

¹⁸² Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.338.

¹⁸³ PACHECO, Carlos. Criterios para una conceptualización del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.19.

cessação de ler será suficiente para destruir a verdadeira unidade”¹⁸⁴ da história.

Por esse motivo, não há, na prosa contística — “essa miss anoréxica”¹⁸⁵ que não tolera gorduras ou pelancas —, espaço para sobras ou perímetros não fixados, posto que demanda a condensação rigorosa dos recursos narrativos e a dosagem precisa dos impulsos criativos — conquistadas à base do ajuste acertado dos meios aos fins, para aproveitar Regina Pontieri¹⁸⁶, ou seja, “*el cuento está tan marcado, tan ceñido por la necesidad de precisión y rigor, que en él ‘el orden de los factores’ (y su selección y su jerarquía y su proporción) si ‘altera el producto’*”¹⁸⁷ — posto que o conto, em Edgar Allan Poe, resulta de um processo de planejamento, espécie de roteiro norteador da sua elaboração. Pois tudo que o conto não deseja é se exceder, extrapolando o limite do que se caracteriza indispensável àquela história.

Para tanto, cabe observar uma das fórmulas externadas por Horacio Quiroga: “Toma teus personagens pela mão e leva-os firmemente até o final, sem atentar senão para o caminho que traçaste. Não te distrai vendo o que eles não podem ver ou o que não lhes importa. Não abusa do leitor.”¹⁸⁸ — nem do relógio. Ao comentar a lição, José Castello oferece outra faceta para o ato de abusar do leitor — que, segundo ele, nada espera do escritor —, a qual se projeta bem-vinda à medida que o bom contista se revela sempre que “abusa das credulidades e das expectativas do leitor.”¹⁸⁹. Neste entremeio, é viável considerar, de certa forma, na carona de Aldyr Garcia Schlee, ao comentar a premissa firmada por Horacio Quiroga, que: “Não se trata de empalhar passarinhos (como não imaginava Quiroga) ou degolar galinhas (como ele imaginou),

¹⁸⁴ POE, Edgar Allan. *Os contos de Hawthorne*. Disponível em:

<http://pt.scribd.com/doc/42489740/Os-Contos-de-Hawthorne-Edgar-Allan-Poe>. Acesso em 11 dez. 2011.

¹⁸⁵ Cf. BACKES, Marcelo. In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.69.

¹⁸⁶ PONTIERI, Regina. *Formas Históricas do Conto: Poe e Tchekhov*. In: BOSI, Viviana (Org.) *et al.* *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.91-111.

¹⁸⁷ PACHECO, Carlos. *Criterios para una conceptualización del cuento*. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.26.

¹⁸⁸ QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio (Org.). São Leopoldo: Unisinos, 1999, p.59.

¹⁸⁹ In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.68.

mas de tudo isso e mais: trata-se, como alguém já disse, de tornar o leitor escravo do texto; e o autor, escravo de seus personagens.”¹⁹⁰.

Tal preceito, ao ser tomado pelas mãos habilidosas de Edgar Allan Poe — ou, mais acertadamente, nele se inspirado —, assume dimensões assemelhadas, ao apontar, de maneira mais abrangente, que, em toda a obra, jamais deveria existir uma palavra sequer cuja tendência — velada ou direta — fuja ao desígnio pré-estabelecido pelo escritor, qual seja: planejado, com consciência, por ele. Com base nesse cuidado e com o amparo de uma habilidade incomum, “um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação”¹⁹¹.

Por ser uma narrativa compacta, sintética, curta — no sentido empírico com que se interpreta o adjetivo —, de poucas páginas, “o conto é limitado em relação ao número de personagens e aos recursos espaços-temporais. A história contada pode ser simples, sem deixar de ser interessante.”¹⁹², ao estilo preciso de Edgar Allan Poe — para quem, a verdade, percebida enquanto satisfação do intelecto, é, com frequência e na maioria das vezes, o propósito do conto¹⁹³ —, conforme detalha Ana Maria Lisboa de Mello em estudo a respeito do conto brasileiro.

A intensidade, por outro lado, configura-se na unidade de efeito da narrativa, possível graças à concisão da narrativa e à velocidade instituída na trama pelo narrador — que vai instituir, na prática, a economia discursiva, suprimindo possíveis excessos, a gordura dos recursos descritivos, e primando pelo poder de concisão e síntese/senso de objetividade, por exemplo — capaz de nocautear, pela intensidade narrativa, o leitor com seu impacto dramático concentrado. Por fim, a ausência de finalidade estética

¹⁹⁰ In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.64. Aldyr Garcia Schlee (1934-) é contista e tradutor. Autor de *Contos de sempre* (1983), *Uma terra só* (1984), *Cuentos de fútbol* (1995) e *Contos de verdades* (2000), entre outros.

¹⁹¹ Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.339.

¹⁹² MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.34, p.09-21, jul./dez.2003. Disponível em <<http://www1.fapa.com.br/cienciasletras/pdf/revista34/art01.pdf>>. Acesso em 12 jan.2011.

¹⁹³ Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.333-347.

como único objetivo do contista pode ser entendida como o gesto de escapar — ou se desviar — do belo — ou evitar a contemplação cujo âmbito legítimo é a poesia e o esforço exagerado na linguagem —, pois, para Edgar Allan Poe, o território do poema é a beleza, enquanto o território do conto é a verdade — característica que não lhe retira, de forma alguma, o tom literário.

Mais recentemente, no ensaio *Alguns aspectos do conto*, Julio Cortázar — que, além de avaliar a fórmula de Edgar Allan Poe e rebatizar algumas das concepções alheias examinadas, revela acreditar nela, confiando, com base na experiência pessoal como contista-crítico, na existência de elementos invariáveis, “certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos”¹⁹⁴ — registra que o conto literário deve ser capaz de capturar, durante algum momento, o seu leitor — causando, nele, certo entorpecimento: “algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”¹⁹⁵. Segundo Julio Cortázar, essa arma, em Edgar Allan Poe, seria o acontecimento, ao deduzir que

a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (como em muitos contos de Hawthorne, por exemplo) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária

¹⁹⁴ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.149.

¹⁹⁵ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.150-151.

de criar interesse. É absolutamente literário”¹⁹⁶.

Isso porque, para o escritor, somente com imagens é possível “transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes”¹⁹⁷ — posto que tecnicamente: o conto tem, como ponto de largada, a noção de limite físico, que deve ser condensado; a intensidade da narrativa reside “na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige”¹⁹⁸; a tensão entraria, desde as primeiras linhas, aplicada na desenvoltura narrativa para aproximar o leitor da história e reter sua atenção, afastando-o de qualquer outro interesse para, depois do término do conto, reposicioná-lo, de uma maneira diferente, mais enriquecida e mais profunda, no mundo.

Tal configuração é essencial para a construção de um conto significativo — aquele que extrapola suas fronteiras para projetar algo muito além da narrativa —, segundo postula Julio Cortázar, ao ponderar que “a idéia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo.”¹⁹⁹.

Neste sentido, é válido depreender que, no espaço do conto, nada é meramente gratuito ou decorativo. Cada elemento ou recurso é disposto com uma funcionalidade, pois o tempo e o espaço devem ser respeitados. As descrições, quando presentes, sejam de cenários, objetos, fatos ou personagens, obedecem aos critérios estabelecidos — resultado de um estilo baseado na intensidade, na tensão e no ajustamento de elementos formais expressivos. Isso

¹⁹⁶ CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.122-123.

¹⁹⁷ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.151.

¹⁹⁸ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.157.

¹⁹⁹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.153.

porque “*atmósfera, personajes, lenguaje, espacio y acciones adquieren significación muy particular a la hora de funcionar dentro del cuento*”²⁰⁰, conforme sustenta Luis Barrera Linhares, alegando que o seu manuseio seguro e preciso, ajustado a técnicas específicas, é requisito imprescindível para a narração de uma boa prosa contística.

Em outros termos, é plausível depreender, portanto, que a atmosfera e a velocidade, nessa composição textual, figuram como elementos indispensáveis para instituir a magia que enreda o leitor sem que a mágica se perca. Afinal, para recorrer novamente a Julio Cortázar, “o único modo de se conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema”²⁰¹ — costurando à narrativa contística metáforas capazes de fornecer um perfil menos abstrato ao gênero de tão difícil conceituação como a que o compara a um embate de boxe vencido por *knock-out*²⁰², possível graças a características como: a força discursiva, a clareza narrativa, que lhe garante a leitura de consumo imediato, a métrica confiada à manipulação dos recursos narrativos, a tensão e a novidade.

Desse modo, o conto, apesar de ser “indefinível, insondável, irredutível a receitas”²⁰³, para aproveitar Aldyr Garcia Schlee, em citação de Mário de Andrade, “é tão uma paulada — na cara —, que o leitor tem que estar firme para segurar e para poder captar o que o conto quer dizer”²⁰⁴, segundo determina Ronaldo Correia de Brito, como se o conto vencesse o leitor por nocaute, pois “*asoma a la*

²⁰⁰ LINARES, Luis Barrera. Apuntes para una teoría del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores*: aproximaciones a una teoría del cuento. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1993, p.40.

²⁰¹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.157.

²⁰² CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.147-163.

²⁰³ In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.68.

²⁰⁴ Ronaldo Correia de Brito. In: Paiol Literário com Ronaldo Correia de Brito. *Rascunho*. Curitiba, ed. 139, nov. 2011, p.05. É também médico e dramaturgo. Nascido em 1950, publicou os livros *Faca* (2003), *O livro dos homens* (2005), *Retratos imorais* (2010) e *Galiléia* (2008) — vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura e traduzido para o francês e o espanhol.

*superficie de la consciencia de um solo golpe, aparece ante ella subitamente, como el fogonazo de um flash*²⁰⁵, em oposição ao romance, que o ganharia sempre por pontos, por acumulação progressiva — ao apropriar-se da memória associativa e da construção progressiva do ambiente ficcional representado na narrativa.

Com efeito, a analogia pensada, sem hermetismo, por Julio Cortázar²⁰⁶ entre o conto e a fotografia contempla a noção de recorte da realidade segundo o ângulo/enquadramento do contista/fotógrafo — opção narrativa que oferece, ao receptor, a fatia da realidade considerada essencial, indicando que, para além do fragmento, pode haver uma realidade muito maior — o que sinaliza, conforme depreende Luana Teixeira Porto, uma abertura da obra no receptor, “uma abertura resultante da possibilidade de o conto e a fotografia levarem o interlocutor a algo que transcende o que está registrado de forma incisiva desde a primeira página da obra.”²⁰⁷.

Nessa abordagem, em que a narrativa contística funciona “como uma janela ou abertura que projeta o leitor para além do narrado”²⁰⁸, o escritor parte da seleção do tema para, então, manejar, com a agilidade de um bom boxeador, as estratégias literárias na composição da história, prevendo encantar, sem cansar, o leitor. “O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo no

²⁰⁵ PACHECO, Carlos. Criterios para una conceptualización del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.19.

²⁰⁶ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.147-163.

²⁰⁷ PORTO, Luana Teixeira. *Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: 2011, p.45. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29436>>. Acesso em: 29 set. 2012.

²⁰⁸ MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.34, p.119-129, jul./dez.2003. Disponível em <<http://www1.fapa.com.br/cienciasletras/pdf/revista34/art10.pdf>>. Acesso em 12 jan. 2011.

espaço literário. E isto [...] exprime, contudo, o essencial do método.”²⁰⁹

Além disso, no ensaio *Do conto breve e seus arredores*, Julio Cortázar destaca a ideia de pequeno ambiente extraída do *Decálogo do perfeito contista*, de Horacio Quiroga²¹⁰, no único preceito que lhe sugere irrevogável validade — ao estabelecer que o relato deve ser construído tendo como interesse exclusivo o universo dos seus personagens, do qual o contista é também integrante, condição essencial para dar vida ao conto, à medida que estabelece a forma fechada do conto contemporâneo,

o que já noutra ocasião chamei sua esfericidade; mas a essa noção se soma outra igualmente significativa, a de que o narrador poderia ter sido uma das personagens, vale dizer que a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica.”²¹¹.

No contexto atual, Ricardo Piglia (1941-) — para quem a crítica elaborada por um escritor é, num viés biográfico, o reflexo velado da obra dele — apresenta o conto como uma máquina narrativa microscópica laborada para mostrar, artificialmente, algo que estava escondido (uma verdade cifrada, contada de modo enigmático). Para tanto, o ficcionista formula, apoiado na prática da prosa contística por Jorge Luis Borges²¹² — e na sobrevivência da

²⁰⁹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.152.

²¹⁰ QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009.

²¹¹ CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.228.

²¹² Com base em Charles Kiefer, é possível situar que Jorge Luis Borges (1899-1986) não compactua com as ideias de Edgar Allan Poe a respeito da arte de composição literária. Em Jorge Luis Borges, o núcleo da poética do conto não é a unidade de efeito proposta por

forma breve do conto graças à figura do receptor do relato —, as suas *Teses sobre o conto* e as suas *Novas teses sobre o conto* com base no “caráter duplo da forma do conto”²¹³, que configuraria a primeira das teses propostas pelo escritor: “um conto sempre conta duas histórias”²¹⁴, seja um conto clássico ou um conto moderno.

Nesta concepção, segundo minucia o crítico, a versão clássica do conto — cujos exemplos advêm de Edgar Allan Poe e Horacio Quiroga — trabalha a história 1 em primeiro plano, tecendo, em segredo, uma segunda história — a partir da qual Ricardo Piglia empreende a tese seguinte: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes”²¹⁵. Ou seja, neste modelo, a história visível no texto deve camuflar uma história secreta, narrada, por essa razão, de maneira fragmentária e elíptica, prevendo que o efeito de surpresa no leitor se concretize assim que o desfecho da história cifrada se desvele — ao sair de trás da cortina para ocupar um lugar no palco.

Para tanto, cabe ao contista operacionalizar, estruturalmente, a magia de cifrar, dentro da história dada, a história ocultada — pois, para o autor, “há sempre um duplo movimento, algo incompreensível que acontece está oculto”²¹⁶ —, acompanhando os seguintes mecanismos narrativos:

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente

Edgar Allan Poe nem a esfericidade indicada por Julio Cortázar, mas a duplicação da fábula, a metaficção (Cf. *A poética do conto*: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.).

²¹³ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.89.

²¹⁴ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.89.

²¹⁵ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.91.

²¹⁶ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.106.

em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção.²¹⁷

Dessa forma, a partir da premissa de que o conto clássico narra uma história que oculta uma outra história, como ficam os contos modernos — versão creditada, por exemplo, a Anton Pavlovitch Tchekhov²¹⁸? Nesta versão do conto, Ricardo Piglia esclarece que, ao desprezar a estrutura fechada e o final inesperado, o procedimento incorporado instala outro modo operativo, ao trabalhar a tensão entre as duas histórias sem jamais solucioná-la, pois o conto moderno narra duas histórias como se fossem apenas uma história.

Diante das proposições teórico-críticas sobre o conto moderno apresentadas — recortadas de contistas-críticos legitimados pelas instâncias devidas, cada qual com “sua cota de mel e de espinho”²¹⁹, e indicados²²⁰, de alguma forma, nas diferentes

²¹⁷ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.90.

²¹⁸ O autor, diferentemente de Edgar Allan Poe, não formula uma teoria do conto. Sua contribuição crítica deriva de correspondências em que se aproxima, em alguns pontos, da proposta de Edgar Allan Poe. Para Anton Pavlovitch Tchekhov, o conto se caracteriza pela extensão breve, efeito de impressão total no leitor, novidade, força para reter o leitor, clareza e objetividade (Cf: GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006). Em trecho de carta a I. L. Shcheglov, de 1888, Anton Pavlovitch Tchekhov faz recomendações pontuais ao interlocutor: “no debes dar al lector ninguna oportunidad de recuperarse: tienes que mantenerlo siempre en suspenso. Estos comentarios no serían aplicables si ‘Mignon’ fuera una novela. Las obras largas detalladas tienen sus propios fines particulares, que que por supuesto requieren de la ejecución más cuidadosa [...] Pero en los cuentos es mejor no decir suficiente que decir demasiado” (Cartas sobre el cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.318-319.). Outro elemento defendido pelo autor aparece em intervalo de correspondência a Máximo Gorki datada de 1899, no qual aconselha o receptor a retirar, na revisão das provas, muitos dos substantivos e adjetivos: “Usas tantos sustantivos e adjetivos que la mente del lector es incapaz de concentrarse y se cansa pronto.” (CHÉ)OV, Antón. Cartas sobre el cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.322.).

²¹⁹ In: Entrevista com Caio Fernando Abreu. *Blau*. Porto Alegre, n.4, p.07, jun. 1995.

²²⁰ Julio Cortázar, por exemplo, aparece na estrutura narrativa do conto **X. Mel e Girassóis (Ao som de Nara Leão)**, ocupando a primeira frase da história: “Como naquele conto de Cortázar — encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzeado.” (ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.89.). Outro exemplo de rastros intertextuais se encontra na crônica **Um uivo em memória de Reinaldo Arenas**, na qual Caio Fernando Abreu cita Julio Cortázar e Ricardo Piglia (Cf: *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b. Disponível em:

plataformas discursivas experimentadas por Caio Fernando Abreu —, como localizar, aproximando ou distanciando, afirmando ou negando, e/ou encaixar a poética do conto em Caio Fernando Abreu? Que métodos podem ser indicados como prevalentes na contística do ficcionista diluída no corpus da pesquisa — os contos reunidos na coleção *Caio 3D*²²¹, cuja intenção editorial²²² é ilustrar a produção literária do autor nas décadas de 1970, 1980 e 1990? Qual o projeto pensado pelo ficcionista na construção dos contos que, numa escala temporal, acompanham o movimento ordenado de três décadas seguidas?

Ao proceder à análise das narrativas dispostas, nos três volumes da coleção *Caio 3D*, na categoria contos/seleta de contos, é pertinente relacionar, à luz do aporte teórico recém-disposto, algumas constantes que apontam uma possível poética do conto em Caio Fernando Abreu — essas “considerações de nível geral repetidas todas as manhãs, antes de descer às minúcias cotidianas. Depois vinham os problemas. As perguntas.”²²³.

A extensão breve das narrativas, associada à tradição do conto oral, é a primeira característica afeta ao gênero predominante na produção contística do autor reunida na amostra pesquisada. Em *Caio 3D*, cada conto ocupa, em média, de duas a dez páginas, nos três volumes da série. A maioria das narrativas, entretanto, limita-se a quatro ou seis páginas, de modo a viabilizar a leitura processada do início ao fim da narrativa sem intervalos ou digressões — possibilitando, em consequência disso, ao leitor, a visão da totalidade da história. Por outro lado, nos contos em que a extensão, ainda que sem deixar de ser reduzida, ultrapassa o limite de dez páginas, a estratégia de Caio Fernando Abreu, em todos os casos apresentados — **Lixo e Purpurina**²²⁴ e **A maldição dos Saint-**

<<http://pt.scribd.com/doc/23358748/Caio-Fernando-Abreu-Pequenas-epifanias>>. Acesso em: 28 jun. 2008.).

²²¹ Títulos da série comercializada pela Editora Agir e lançada depois da morte do autor, em 2005 e 2006: *Caio 3D*: O essencial da década de 1970; *Caio 3D*: O essencial da década de 1980; *Caio 3D*: O essencial da década de 1990.

²²² Ênfase que o caráter essencial — subjetivo e revogável por natureza —, presente na coleção *Caio 3D* como pretexto editorial, não é foco de análise desta pesquisa.

²²³ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*: O essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.121. O trecho deriva do conto **Verbo transitivo direto**.

²²⁴ Cf. ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*: O essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.193-215.

Marie²²⁵, presentes no volume *Caio 3D: O essencial da década de 1970*, e **X. Mel & girassóis**²²⁶ e **XII. Pequeno monstro**²²⁷, integrantes de *Caio 3D: O essencial da década de 1980* —, é fragmentar as narrativas com a inserção de subtítulos: a referência direta a datas, no primeiro caso; a organização em capítulos, de I a XI, no segundo texto; e a subdivisão em partes (1 a 7 e 1 a 9, respectivamente) nos outros dois casos. Tal recurso, no entanto, não é exclusividade das narrativas nominadas, conforme ilustra o fragmento reproduzido a seguir — pertence ao conto **II. O destino desfolhou**:

Vênus

Há seis anos, ele estava apaixonado por ela. Perdidamente. O problema — um dos problemas, porque havia outros, bem mais graves —, o problema inicial, pelo menos, é que era cedo demais. Quando se tem vinte ou trinta anos, seis anos de paixão pode ser muito (ou pouco, vai saber) tempo. Mas acontece que ele só tinha doze anos. Ela, um a mais. [...]

Ah, Dindi...

O tempo passou, depois disso, mais um pouco. Um, dois anos em que, além de para dentro, ele começou a crescer igual aos outros: em todas as direções. Aqueles pelos finos engrossaram sobre o lábio superior, outros surgiram, escureceram curvas, reentrâncias. As espinhas desapareceram, a voz definiu-se. [...]

Marte

Era sempre verão quando alguma coisa acontecia. Talvez porque no verão as pessoas tiravam cadeiras para fora de casa e, pelas

²²⁵ Cf: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.267-289. **A maldição dos Saint-Marie**, classificado como conto na edição, é, no entanto, considerado romance pelo autor, conforme anuncia no prefácio da narrativa, ao pontuar que o texto fora escrito em 1962 para um concurso escolar de romances em que Caio Fernando Abreu se sagrou o vencedor.

²²⁶ Cf: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.89-101.

²²⁷ Cf: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.111-127.

calçadas, olhando estrelas, falavam de tudo que não costumavam falar durante o dia.²²⁸

De fato, com base na brevidade da extensão do conto — ou seja, na noção de limite físico que caracteriza o gênero e, de certa maneira, vai conduzir e/ou induzir a recepção completa da história, por meio da leitura feita de uma tomada somente —, a narrativa é construída de forma coesa, exalando tensão e velocidade à história a fim de reter o leitor até a última linha do conto sem permitir que ele se disperse. “No corpo, aquela quase idiota sensação de sujeira que o sono deixava. Sentia-se imoral ao acordar. Incestuosa. Principalmente quando sonhava consigo mesma. Ah houvesse um jeito de dormir completamente só, sem a companhia sequer de si mesma. Não havia.”²²⁹, narra Caio Fernando Abreu, exibindo o traquejo na articulação dos elementos formadores da trama extraída da amostra, no intervalo pertencente ao conto **Verbo transitivo direto**.

Nestes termos, o escritor imprime, na composição dos contos, a intensidade do efeito único, conquistada graças, ainda, à narrativa armada sob forte tensão discursiva, capaz de dar sequência à história com a cadência desejada — lembrando, muitas vezes, a dinâmica nervosa de um videoclipe, no qual o encadeamento digitalizado das cenas ocorre abruptamente, prevendo a não identificação, pelo receptor, das emendas operadas na edição. O que significa, na prática, saber a medida dos recursos ficcionais aproveitados, suprimindo excessos desnecessários, bem como escolher, com consciência, os dispositivos linguísticos que melhor se apliquem a cada caso. Para tanto, elipses e frases curtas são recursos de uso recorrente na prosa contística do escritor, a exemplo deste trecho encontrado logo na abertura do conto **O rato**:

Assim: do lado direito, um casal de velhos; do lado esquerdo, uma mulher com duas crianças; atrás, dois rapazes de ar indefinido; à frente, a toalha vermelha da mesa ampliando-se em perspectiva até a janela aberta para a noite. O ar ressecado estrangula os movimentos, depositado como poeira sobre as faces desfeitas de feições, expressões escorrendo em

²²⁸ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.29-35.

²²⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.121

suor ao calor inesperado sobrevivendo depois da chuva. Um rato caminha sobre uma das vidas de sustentação. Ele olha o rato, e o rato não o vê. Olha o rato, mas as outras pessoas não sabem que seu olhar olha o rato.²³⁰

Adicionalmente, cabe atestar que a finalidade estética enquanto propósito secundário desponta como outra tônica na poética dos contos de Caio Fernando Abreu — característica que não lhe priva a dimensão literária, verificada no tema e no tratamento literário a ele confiado, bem como na técnica aplicada para desenvolvê-lo, e opera como elemento favorecedor do alcance da unidade de impressão do conto. Afinal, em *Caio 3D*, as narrativas tentem a preservar, de modo geral, a linguagem objetiva, dinâmica, próxima da crônica e dos diálogos informais entre amigos, em que há espaços para interjeições, termos coloquiais e certos desvios gramaticais que remetem aos discursos orais. Tamanho cuidado, tão caro ao autor na elaboração da narrativa curta, também repercute nas correspondências do escritor, aventando certa preocupação com a recepção da obra: “Meu único medo: que fique *literário* demais. E, em consequência, pesado.”²³¹. O trecho do conto **VIII. Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga**, representativo da produção do autor na década de 1980 e disposto na sequência, transpõe a marca referida:

Lembrei disso agora há pouco, olhando minha cara no espelho enquanto decidia se faço ou não a barba. Continua dura e cerrada, a barba, você conhece. Se faço todos os dias, a cara vai ficando meio lanhada, uns fios encravados, uns vermelhões. Se não faço, fica parecendo suja, a cara. Não decidi nada. Mas foi quando olhei para o espelho que vi o calendário ao lado e aí me veio esse peso no coração, essa lembrança do Passo, de setembro e de você. Quando pensei em setembro, pensei também numas coisas meio babacas, tipo borboletinhas esvoaçando, florzinhas arrebatando a terra, ventanias, céu azul como se fosse pintado a mão. Tanta

²³⁰ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.103.

²³¹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.133. O trecho pertence à epístola dirigida a Luciano Alabarse com data de 21 de julho de 1985 e trata da adaptação do conto **Morangos mofados** ao teatro.

besteirada tinha naquela cidade, meu Deus. Ainda terá?

*Agora olhei pela janela. A janela do meu quarto dá para os fundos de outro edifício, fica sempre um ar cinzento preso naquele espaço. Um ar grosso, engordurado. Se você estivesse aqui e olhasse para a frente, veria uma porção de janelinhas de banheiro, tão pequenas que nem dá para espiar o monte de sacanagens que devem acontecer por trás delas. Se você olhasse para cima, poderia ver um pedacinho do céu — e quando escrevi pedacinho de céu lembrei daquela música antiga que você gostava tanto, era mesmo um chorinho?*²³².

Tais características, que em conjunto atuam a favor da recepção direta do conto pelo leitor — numa retomada da tradição do conto oral, que demanda a presença do receptor, essencial para a sobrevivência do gênero —, perpassam a coleção de contos reunida nos três volumes integrantes da coleção *Caio 3D*. A partir dessa constatação, é possível indicar que, de maneira geral, a poética do conto em Caio Fernando Abreu mantém certa regularidade no decorrer da produção do autor nas décadas contempladas pela série referida quanto à: forma breve do conto, unidade de impressão da narrativa, isto é, visão da totalidade da história, tensão discursiva e finalidade estética não projetada como principal objetivo.

Sob essa perspectiva, o recorte a seguir, derivado da produção contística de Caio Fernando Abreu originalmente publicada na década de 1990, poderia, no que diz respeito à poética, representar a fórmula aplicada pelo escritor para a construção dos contos nas duas décadas anteriores:

O céu tão azul lá fora, e aquele mal-estar aqui dentro.

Fora: quase novembro, a ventania de primavera levando para longe os últimos maus espíritos do inverno, cheiro de flores em jardins remotos, perfume das primeiras mangas maduras, morangos perdidos entre o monóxido de carbono dos automóveis entupindo as avenidas. Dentro: a fila que não

²³² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*: O essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.75.

andava, ar-condicionado estragado, senhoras gordas atropelando os outros pelos corredores estreitos sem pedir desculpas, seus carrinhos abarrotados, mortíferos feito tanques, criancinhas cibernéticas berrando pelos bonecos intergalácticos, caixas lentas, mal-educadas, mal-encaradas. E o suor e a náusea e a aflição de todos os supermercados do mundo nas manhãs de sábado.

Ela olhou as próprias compras; bolachas-d'água-e-sal, água com gás, arroz integral e, num surto de extravagância, um pote de geléia de pêssegos argentinos. 'Duraznos', repetiu encantada. Gostava de sonoridades. E não tinha mãos livres para se abanar. E a mulher de pele repuxada amontoara no balcão seus víveres, dois carrinhos transbordantes de colesterol e *sugar blues*. Ela suspirou.²³³

Neste contexto, Caio Fernando Abreu, que não raramente revela (cert)as pegadas das referências incorporadas a seus produtos ficcionais — ora anunciando-as literalmente, ora citando-as de modo indireto ou diluído —, sugere aproveitar, a seu modo, com independência e liberdade, certas lições legadas por mestres contistas, ao desenvolver seu *modus operandi* — prática também exercida por seus pares, conforme externa Fábio Lucas, ao discorrer que “toda obra se forma das limalhas de outras leituras. Os melhores contos guardam astuciosamente as mesmas marcas da paternidade, quer honrosas, quer desonrosas.”²³⁴. Ricardo Piglia — para quem, na linguagem, não há a propriedade privada — amplia o parecer, ao reconhecer que o escritor empreende a leitura com o objetivo de alimentar a sua própria escritura, desenvolvendo, para tanto, mecanismos particulares de leitura e aproveitamento da construção ficcional alheia — e, nessa sistemática, além de visualizar, nos textos dos outros narradores, as marcas daquilo que deseja fazer, o escritor prevê

armar uma espécie de rede com a qual ele constrói sua ficção literária — seu romance familiar e literário, suas fraternidades e

²³³ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.21. O intervalo exposto advém do conto intitulado **Ao simulacro da imagerie**.

²³⁴ In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009, p.20.

inimizades. É uma leitura situada. O escritor coloca-se numa posição, lê a partir desse lugar, e daí em diante, estabelece cortes, separações, encontros. O escritor não lê de um modo harmônico, tendendo a unir os escritores numa espécie de totalidade; porém, ele estabelece, de imediato, relações de luta e tensão.²³⁵

Afinal, é preciso ressaltar que métodos de escrita são sempre questionáveis, dinâmicos, passíveis de reformulação, ao servir, com flexibilidade, às necessidades pessoais do criador — e mais: “Talvez pudéssemos estabelecer o princípio de que o esforço e o produto da colheita são resultantes da disciplina. Porém a força que libera a semente a germinar [...] resulta de um favorecimento poético que alguns criadores guardam em si como constante reserva.”²³⁶, conforme partilha Nélide Piñon — que, assim como Caio Fernando Abreu, aposta no convívio diário do escritor com o texto, isto é, na potência estabelecida pela rotina disciplinar —, enfatizando o caráter artístico que envolve, fundamentalmente, a prática do escritor, sem atentar para regras, modelos ou procedimentos, pois sobrepuja as ditas fronteiras decifráveis. “A definição do tempo narrativo, a ocupação espacial que a escritura exige, as moléculas metafóricas vertidas em imagens ou em personagens, são liberdades que cabem ao escritor executar.”²³⁷

De fato, é salutar considerar que a construção dos contos por Caio Fernando Abreu, ainda que se proponha a contemplar determinadas características estabelecidas de antemão pelo seu *modus faciendi*, parece acompanhar, concomitantemente, três etapas da criação ficcional do autor — possivelmente executadas para preencher o vazio vigente entre a concepção do texto e a escritura —, colhidas, com as devidas ressalvas, de trechos de discursos de si de Caio Fernando Abreu, depositados em plataformas epistolares ou retirados de depoimentos concedidos pelo escritor, com toda carga teatral e/ou provocativa que sombreia tais elaborações no plano discursivo. “Estou aqui um pouco *entojado* com o livro novo. Há dez dias sem escrever. Ou escrevendo sem

²³⁵ PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico. Tradução de Raul Antelo. *Travessia* – revista de literatura, Florianópolis: UFSC, n.33, ago./dez.1996, p.48.

²³⁶ In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.47.

²³⁷ In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.47.

parar, mas mentalmente.”²³⁸, revela o escritor, em expediente epistolar, reafirmando a existência da produção inconsciente, a exemplo que como o faz em outros intervalos epistolares.

Para tanto, a etapa “criação inconsciente” inaugura, sem previsão de término, o processo criativo, no qual a produção ficcional é gerada intuitivamente e concebida interiormente. “Já tenho uma história linda na cabeça, estou deixando ela crescer um pouco sozinha.”²³⁹, socializa o autor. Adiante, a etapa “fluxo prático” entra em operação para acionar o exercício da escrita de fato — levado à frente com disciplina e dedicação, “de repente fez *click*. E ficou pronto na minha cabeça. Tenho escrito todo dia. Como quem carrega pedras, naquela neurose de querer a perfeição”²⁴⁰ —, alternando-o com a etapa seguinte, denominada “lapidação”, em que Caio Fernando Abreu burila a escrita, pela edição e revisão textual, além de passar o texto a limpo e empreender anotações — atividade que não configura exclusividade do contista.

“A escrita, como a urina, não deve sair em condições de sumário satisfatório ao primeiro jorro. Há que decantá-la. A metáfora talvez seja de mau gosto para os beletristas, mas é verdadeira. Em geral, eu reescrevo, no esforço de unir timbre e significado.”²⁴¹, manifesta Hélio Pólvora, acrescentando, ainda, que o ato de re(a)finar a escrita pode compreender, além de cortes e enxugamentos, o acréscimo de elementos. Em correspondência escrita na década de 1990, o Caio Fernando Abreu detalha a etapa final do processo de criação ficcional, confirmando a existência de algo próximo a um roteiro de pré-produção — ainda que visceral, dadas as ferramentas de uso próprio no laboratório experimental do escritor:

Cada vez mais literatura para mim é como aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você

²³⁸ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.133. O trecho também deriva da carta encaminhada a Luciano Alabarse com data de 21 de julho de 1985.

²³⁹ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.109. O intervalo provém da correspondência endereçada a Luciano Alabarse com data de 07 de fevereiro de 1985.

²⁴⁰ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.175. O intervalo se origina de carta datada de 02 de março de 1990.

²⁴¹ Entrevista com Hélio Pólvora. *Rascunho*. Curitiba, ed. 144, abr. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/contos-frequentemente>>. Acesso em 23 abr. 2012.

precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque. Quando cheguei à frase final — que já existia desde que escrevi a primeira — tive uma crise de choro de quase uma hora. Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê. Só repetia, na terceira pessoa, Caio F. Caio F. você conseguiu.²⁴²

Para além disso, outro traço formal se insere, de maneira saliente, nas narrativas contísticas de Caio Fernando Abreu, desempenhando atribuição igualmente importante na execução do *modus operandi* dos contos: a fragmentação — herdada da vertente moderna de narrar, responsável por emprestar valor positivo a termos como *invenção* e *transgressão*, para citar Nelson de Oliveira²⁴³, em oposição à *tradição* e ao *conservadorismo* —, conforme sustentam vários estudos acadêmico-científicos, como o de Luana Teixeira Porto, cujo objeto de investigação é a seleta de contos *Morangos mofados* — que agrupa narrativas em que a fragmentação formal se coloca como qualidade estética predominante, à qual se aliam a poeticidade, o plurilinguismo e a hibridização de gêneros. “A fragmentação formal, apreendida pela instabilidade do narrador e pela descontinuidade lógica dos relatos, [...] é um traço recorrente em todos os contos e mantém relações estreitas com o conteúdo das narrativas.”²⁴⁴, resume a pesquisadora.

A esse respeito, é prudente destacar que a forma breve do conto em Caio Fernando Abreu acompanha o modo moderno de narrar — proveniente das transformações absorvidas pelo mundo e refletidas em suas aldeias locais —, identificado sobretudo pelo seu teor fragmentário, descontínuo, de rompimento com o princípio da sequência lógica dos relatos (da linearidade da narrativa tradicional), conforme demonstrado por Nádia Battella Gotlib²⁴⁵,

²⁴² ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.190. A passagem pertence à missiva postada a José Márcio Penido com data de 02 de novembro de 1990.

²⁴³ OLIVEIRA, Nelson de. Transa trans: tributo às tribos extintas. In: OLIVEIRA, Nelson de. (Org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p.12.

²⁴⁴ PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: Fragmentação, melancolia e crítica social*. Porto Alegre: 2005, 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=29247>. Acesso em: 20 jul. 2007.

²⁴⁵ GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006, p.55.

impondo, além de mudanças irreparáveis nos objetos literários, uma relação diferenciada com o receptor. Nesta perspectiva, o fragmento pode ser compreendido como aquilo que se deixa oferecer ao olhar contemporâneo, seja pela rapidez de um ritmo da vida que aperta o passo, seja pela ampliação, com o aprimoramento das técnicas visuais.²⁴⁶

Assim, com base na proposta reflexiva de Rodrigo da Costa Araújo, entre outras, é possível estabelecer que a narrativa contística de Caio Fernando Abreu, mergulhada na dinâmica mencionada, emerge dela enquanto recorte, fatia, “fragmento polifônico e intencionalmente reiterado do mundo da ficção e da arte”²⁴⁷, ao se posicionar, aos olhos do receptor, “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.”²⁴⁸. Pois Caio Fernando Abreu extrapola os domínios da composição tradicional, desafiando a malha discursiva com estratégias literárias que convocam o leitor a organizar os fragmentos de modo a extrair dali outras significações.

Das muitas amostras representativas da estética do fragmento constantes em *Caio 3D*, o trecho a seguir, originário da abertura do conto **O ovo**, pode ser exemplar, ofertando, entre os fios e as costuras, tacitamente, ao leitor, uma justificativa, ainda que estetizada, para a opção de Caio Fernando Abreu pela forma breve do conto:

Minha vida não daria um romance. Ela é muito pequena. Mas é meio sem sentido ficar pensando em jeitos de escrever se ninguém nunca vai ler. Talvez eles me impeçam até mesmo de contar o que se passou. Mas há dias está tudo escuro e a luz da vela em cima da minha mesa não vai acordar ninguém.

²⁴⁶ *Travessia* – revista de literatura, A estética do fragmento. Florianópolis: UFSC, n.33, ago./dez. 1996.

²⁴⁷ ARAÚJO, Rodrigo da Costa. Caio Fernando Abreu: uma escritura em palimpsesto. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 10, 2006, Rio de Janeiro. *Cadernos do X CNLF – Morfossintaxe*, n. 15. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/16/04.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

²⁴⁸ ARAÚJO, Rodrigo da Costa. Caio Fernando Abreu: uma escritura em palimpsesto. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 10, 2006, Rio de Janeiro. *Cadernos do X CNLF – Morfossintaxe*, n. 15. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/16/04.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

Bem, acho que todas as narrativas desse tipo começam com um *nasci no dia tal em tal lugar*, coisa profundamente idiota, porque se o sujeito está escrevendo é mais do que evidente que nasceu. Pois eu também nasci, determinado dia, determinado lugar.²⁴⁹



²⁴⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.39. A epígrafe do conto é recortada do livro *O ovo e a galinha*, de Clarice Lispector, notificando “as pegadas” ficcionalmente aproveitadas pelo contista na sua obra.

Caio Fernando Abreu E A EXPERIÊNCIA NO CONTO



“Sou um ser vivo com 46 anos de idade a cada dia aprendendo coisas novas e essas experiências se repetem no meu trabalho.”¹

Caio Fernando Abreu

Como começa? Ao deflagrar “certo susto na boca do estômago. Como o carrinho da montanha-russa, naquele momento lá no alto, justo antes de despencar em direção. Em direção a quê?”² À primeira de uma sequência de linhas: aquela que abre o carretel — e introduz a palavra. “Bastavam as primeiras palavras, os primeiros movimentos [...]. O que faria a seguir seria perfeito, como se encenado e aplaudido milhares de vezes.”³

A literatura de Caio Fernando Abreu (1948-1996) não se escreve alheia ao espaço pelo qual o autor transita, passeia, assenta os pés, transa o olhar: “Vivo em um tempo e tento compreendê-lo

¹ In: FERNANDES, José Carlos. Um lugar para plantar morangos. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 3 jul. 1995. Caderno G, p.03.

² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.65. O trecho pertence ao conto **VII. Os sapatinhos vermelhos**, que, originalmente, integra o livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, publicado em 1988.

³ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.67. O extrato apresentado também deriva do conto **VII. Os sapatinhos vermelhos**.

através da palavra escrita”⁴, provoca o prosador — à semelhança de Ferreira Gullar, quando afirma manter uma conexão entre a criação e a experiência: “Sempre fiz literatura como um modo de entender a vida e a mim mesmo. A vida muda, eu mudo, as formas de expressão refletem essas mudanças.”⁵ —, como se lhe fosse possível provar a capacidade de narrar o passado no tempo presente, para remeter a Mario Perniola⁶. Em maior ou menor grau, aproxima-se para dele se afastar — e vice-versa: “É uma coisa pra completar esse vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente...”⁷, assinala Caio Fernando Abreu.

Ao tecer a escritura — empreendendo uma atividade que, ao mesmo tempo em que conduz o escritor ao apagamento de si, com o término do livro que até então se escrevia pelas suas mãos, recoloca-o no movimento da vida, num gesto que se convida a se repetir, fazendo-se retumbar, conforme sinaliza Maurice Blanchot⁸ —, tomando para si o desejo de novamente experimentar a linguagem e de não firmar pactos com ninguém além de si mesmo, Caio Fernando Abreu institui um certo efeito novo, opera uma busca e um esforço incomuns — “uma intenção criadora específica”⁹, como prefere Gilles Deleuze —, assumindo a condição de produtor,

⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.255. O recorte apresenta parte de depoimento concedido por Caio Fernando Abreu ao jornal *Correio Brasiliense* e publicado na edição de 30 de janeiro de 1984.

⁵ LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.54. A entrevista com Ferreira Gullar é concedida a Clarice Lispector em março de 1997 para a revista *Fatos & Fotos*.

⁶ PERNIOLA, Mario. Narrar fatos ou mostrar acontecimentos? In: PERNIOLA, Mario. *Ligação direta: estética e política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: UFSC, 2011, p.115-127. Neste, o filósofo se ocupa com a problematização do ato de narrar o passado após maio de 1968, questionando-se quanto à possibilidade efetiva de se narrar a experiência vivida naquele ano articulada às experiências cultural, literária, filosófica e histórica — cada qual com as suas perspectivas.

⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.260. O intervalo exhibe fragmento de entrevista dada por Caio Fernando Abreu ao jornal *O Estado de S. Paulo* e veiculada em 23 de março de 1988. A declaração se assemelha à dada por Carlos Drummond de Andrade à revista *Veja*, em 1980, quando afirma: “Ao escrever poesia, o que procurei fazer foi resolver problemas internos meus, problemas de ascendência, problemas genéticos, problemas de natureza psicológica, de adaptação ao mundo como ele existia.” (In: VEJA. São Paulo: Editora Abril, Ano 41, n. 2077, set. 2008, p.81).

⁸ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992. p.163.

fundador, inventor — para pensá-lo também com Roland Barthes, quando, no seu híbrido *Roland Barthes por Roland Barthes*, o teórico aponta:

Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever.¹⁰

Neste sentido, o prosador acaba por incorporar, no exercício da linguagem, a posição de criador, gerando algo de efeito original — de valor original, isto é, a propriedade — e, ao mesmo tempo, conhecido — ao executar, de certa forma, o gesto de cavar, como acredita Ronaldo Correia de Brito, ao declarar, metaforicamente, que escrever é revolver a terra, sulcá-la, cavucá-la, na medida em que o escritor constitui a escavação¹¹ para verificar se encontra lá no fundo o que procura, essa matéria-prima sem falsificação, o veio menos impuro, a fímbria menos contaminada — provocando, no leitor, uma aproximação arquetizada. Pois Caio Fernando Abreu requisita a ressonância, um eco — ainda que emudecido —, conforme é possível verificar, por exemplo, no fragmento apresentado a seguir, extraído de um conto publicado sem título:

Vai passar, tu sabes que vai passar. Talvez não amanhã, mas dentro de uma semana, um mês ou dois, quem sabe?

[...] Claro que no começo, pouco depois de acordar, olhando à tua volta a paisagem de

¹⁰ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.14.

¹¹ O termo não deixa de remeter a Walter Benjamin, que o utiliza em referência à memória para afirmar que a memória é um meio para explorar o passado, do qual é possível se aproximar agindo como um homem que escava. O teórico pontua, reservando, para o ato de rememorar, a atualização, no tempo presente, da memória daquele que se dispõe a lembrar: “Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio” (In: *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2009, p.239).

todo dia, sentirás atravessada não sabes se na garganta ou no peito ou na mente — e não importa — essa coisa que chamarás, com cuidado de ‘uma ausência’. E haverá momentos em que esse osso se transformará numa espécie de coroa de arame farpado sobre tua cabeça, em garras, ratoeira e tenazes no teu coração. Atravessarás o dia fazendo coisas como tirar a poeira de livros antigos e velhos discos, como se não houvesse nada mais importante a fazer. E caminharás devagar pela casa, molhando as plantas e abrindo janelas para que sobre esse vento que deve levar embora memórias e cansaços.¹²

Com movimentos assim, em que a linguagem desliza provocativa, imperativa, com ares às vezes de crônica — gênero narrativo que lhe rendeu trocados, além de visibilidade na mídia, nas décadas de 1980 e 1990, quando era colunista do jornal *O Estado de S. Paulo* —, Caio Fernando Abreu estabelece uma proximidade com o receptor do seu texto, sugerindo convocá-lo — conclamá-lo, mesmo que tacitamente, como se insistisse “em estar de corpo presente no texto, trazendo-nos para muito perto de si”¹³, a exemplo da prescrição assinada por Viviana Bosi a respeito da escrita de Ana Cristina Cesar. Pois, para retornar a Caio Fernando Abreu, é “preciso ficar sempre atento”¹⁴ — e de olhos arregalados sobre a linguagem dada, deixando em suspenso a tentação de cair, por ingenuidade ou *voyeurismo*, em uma possível armadilha,

¹² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.168. Os trechos pertencem aos dois primeiros parágrafos de um conto sem título e disposto, na edição citada, à maneira dos demais contos do livro e na sequência de dois “embriões” de contos ou novelas ou romances, conforme Caio Fernando Abreu detalha na apresentação para esses dois fragmentos de contos intitulada **Metâmeros**, em referência à acepção do termo na zoologia: “Desde que li em algum livro de biologia que metâmero é cada um dos anéis do corpo de um verme, e que cada um desses metâmeros pode formar um verme novo” (In: *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.165).

¹³ BOSI, Viviana. Leitor. In: CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. BOSI, Viviana (Org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p.11. Neste prefácio, Viviana Bosi ressalta que a poética de Ana Cristina Cesar intenta a apreensão nunca possível da vida enquanto acontece, aproximando, ao máximo, a experiência e a sua expressão.

¹⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.43. A frase está no conto **Bem longe de Marienbad**.

montada por quem talvez deseje somente aplicar um verniz de documentário sobre a edificação textual.

Dito isso, não há como seguir adiante sem reproduzir Roland Barthes, no seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, quando infere, em proposição minimalista, que “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras”¹⁵ — despertando, neste contato, uma emoção dupla, desejante, muito ao gosto de Michel Foucault, no relato em que confessa ter percebido a capacidade de habitar a própria língua, com suas feições particulares como se fosse “o lugar mais secreto, mas mais seguro, de minha residência nesse lugar sem lugar que é o país estrangeiro no qual nos encontramos”¹⁶, graças à experiência de estar em um território no qual o idioma falado diferia do seu, obrigando-o a se pronunciar por meio de uma língua que lhe era não-natural.

Com efeito, por um lado, para voltar a Roland Barthes, a “atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é ‘eu te desejo’, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma)”¹⁷. Por outro lado, elucida o teórico, o emissor desse discurso, ou seja, o autor do gesto literário, envolve o receptor nas suas palavras, sem que ele as tenha requisitado, fazendo-o se sentir acarinhado, num roçar que se prolonga e se esforça para perdurar — indicando, assim, que a atividade artística, apesar de se desenvolver num impulso não solicitado pelo outro, quer se reconhecer nele, o receptor¹⁸. Sem falar que o leitor se nutre, durante o ato solitário da leitura — que o remonta à afirmação da solidão da obra, que, ao ler lida, se torna, ainda, a intimidade de quem a lê, esse sujeito sem nome, para flertar com a leveza de Maurice Blanchot¹⁹—, enquanto “gesto do corpo”²⁰ e com

¹⁵ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 5.ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985, p.64.

¹⁶ A palavra nua de Foucault. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21 nov. 2004. Mais! Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2111200424.htm>>. Acesso em 09 abr. 2005.

¹⁷ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 5.ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985, p.64.

¹⁸ Cf. TEZZA, Cristovão. O espírito da prosa: Fragmentos de um ensaio sobre a literatura. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 22 abr. 2012. Ilustríssima, p.06-07.

¹⁹ Para o teórico, o escritor escreve o livro, que, à medida que é lido e se torna também a intimidade do leitor — pois é ainda a intimidade daquele o escrevera —, assume o *status*

o corpo — que implica o acionamento automático das emoções corporais (misturadas, envolvidas, entranhadas) —, e da viagem pelas entranhas, fachadas e fraturas do texto — posto que o leitor, conforme lembra Antoine Compagnon, ao retomar Wolfgang Iser, estabelece, a cada instante, uma relação dinâmica com o texto, percebendo, de maneira singular, alguns aspectos dele e relacionando-os, a partir da memória e do seu repertório pessoal, a tudo que vira, empiricamente, para além das fronteiras do texto e instituindo, entre eles, um “esquema de coerência”²¹ —, do contato com a imagem (e o imaginário) e mais: do desejo que o autor teve do leitor no decorrer daquela escrita — por mais que ele saiba que está diante de uma criação literária, ainda que o autor lance certa provocação, como Caio Fernando Abreu sugere fazer no extrato do conto **VIII. Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga:**

Quando penso desse jeito, nesta cidade daqui, Dudu, você nem sabe como me dá uma vontade doida, doida de voltar. Mas não vou voltar. Mais do que ninguém, você sabe perfeitamente que eu nunca mais posso voltar. Pensei isso com tanta certeza que cheguei a ficar meio tonto, a mão escorregou e fez esse borrão aí do lado, desculpe. Eu apertei as duas mãos contra a folha de papel, como se quisesse me segurar nela. Como se não houvesse nada embaixo dos meus pés. Você não sabe, mas acontece assim quando você sai de uma cidadezinha que já deixou de ser sua e vai morar noutra cidade, que ainda não começou a ser sua. Você sempre fica meio tonto quando pensa que não quer ficar, e que também não quer — ou não pode — voltar. Você fica igualzinho a um daqueles caras de circo que andam no arame e de repente o arame plac! ó, arrebenta daí você fica lá, suspenso no ar. O

de obra, satisfazendo o propósito do escritor (Cf: BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987).

²⁰ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.33.

²¹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p.154.

vazio embaixo dos pés. Sem nenhum lugar no mundo, dá pra entender?²².

Diante desse contexto, é impossível não considerar que “‘ler’ uma região é primeiro percebê-la segundo o corpo e a memória, segundo a memória do corpo”²³, para repercutir novamente Roland Barthes, desta vez no enxuto *Incidentes*, cujo olhar atenta para a análise que cabe ao escritor quanto à consciência que ele deve ter dos próprios interstícios da sua competência — como se a atividade narrativa demandasse um certo respeito ético quanto à conservação da zona de sombra que é, por ora, essa incapacidade. Afinal, algo invariavelmente se perde ou se faz ausente em toda narrativa, conforme assinala Terry Eagleton²⁴, apoiado na Psicanálise, para afirmar que é essa falta que motiva a excitação do narrador, estimulada por aquilo que ele não será capaz de obter integralmente, a sua fonte de satisfação — condição reforçada por Antoine Compagnon²⁵, ao sustentar que o objeto literário é algo como uma receita em que há ingredientes faltando, gerando lacunas, fissuras, interstícios e numerosos pontos de indeterminação. “É por isso que a infância é a via régia pela qual conhecemos melhor um país. No fundo, não existe País senão o da infância.”²⁶

Na fricção própria do processo de criação ficcional, à qual o escritor se entrega, oferecendo o seu próprio corpo — “que é consumido (pois se trata de uma sociedade de consumo)”²⁷, segundo alerta Roland Barthes, nos ensaios críticos de *O óbvio e o obtuso*, enfatizando que “é o corpo do artista que está preso à sua obra: uma troca em que não se pode deixar de reconhecer o contrato de prostituição”²⁸, no qual o corpo sempre acaba

²² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.76. O conto **VIII. Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga** originalmente integra o livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988).

²³ BARTHES, Roland. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.10. Texto de 1977, publicado em *l’Humanité*.

²⁴ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²⁵ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

²⁶ BARTHES, Roland. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.10. Texto de 1977, publicado em *l’Humanité*.

²⁷ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.155.

²⁸ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.155.

extrapolando o disposto, transgredindo, portanto, disposições contratuais²⁹, ao tocar aquele “ponto extremo em que o corpo entrega-se *por nada*”³⁰ —, Caio Fernando Abreu também se submete a essa demanda premente — seja de um outro, seja de um gesto, de um gozo, de um preencher ou de um lembrar para poder esquecer —, servindo-se dos domínios crítico e criativo, sem deixar de ampliar — para retomar a origem do termo *auctor*, que, em latim, é aquele que gera, que produz, o inventor — o seu produto de ficção: a literatura. Esta mesma que “se indefine ou se infinitiza na potencialidade de ser livre, de levar às últimas conseqüências ou colocar a descoberto os próprios limites da linguagem”³¹, conforme prescreve Maria Esther Maciel, ainda que a respeito da poesia, ao recuperar o inventário de definições de poesia feito por Paulo Leminski no poema **Limites ao léu**. O trecho a seguir, pertencente ao conto **Lixo e Purpurina**, escrito por Caio Fernando Abreu na década de 1970, parece ser uma amostra disso:

Hoje é dia, mais uma vez, de mudar de casa e de vida. Os olhos buscam signos, avisos, o coração resiste (até quando?) e o rosto se banha de estrelas dormidas de ontem, estrelas vagabundas encontradas pelas latas de lixo abundantes de London, London, Babylon City. Alguém pergunta: ‘O que é que se diz quando se está precisando morrer?’ Eu não digo nada, é a minha resposta. Sento no chão e contemplo os escombros de Sodoma e Gomorra: brava Bravington Road, *bye, bye*.

Amanhã é dia de nascer de novo. Para outra morte. Hoje é dia de esperar que o verde deste quase fim de inverno aqueça os parques gelados, as ruas vazias, as mentes exaustas de *bad trips*. Hoje é dia de não tentar compreender absolutamente nada, não lançar âncoras para o

²⁹ Sobre essa questão, é interessante tomar em conta, com Francisco Bosco, que o contrato é capaz de zerar ou anular, de certa forma, o imaginário na medida em que substitui a potência e o lugar da imagem no processo criativo pela lógica genérica do dinheiro. A saída para burlar esse esvaziamento no campo do imaginário estaria, então, na capacidade de restabelecê-lo sob outras regras, não dispostas em contrato (*Banalogias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.).

³⁰ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.155.

³¹ MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p.124.

futuro. Estamos encalhados sobre estas malas e tapetes com nossos vinte anos de amor desperdiçado, longe do país que não nos quis.³²

A leitura parcial do conto **Lixo e Purpurina** — que sugere contemplar, na forma de diário pessoal³³, o registro, em primeira pessoa, da vida do narrador durante certos dias dos meses de janeiro, fevereiro, março, abril e maio na gelada Inglaterra —, mesmo que em menor escala que a leitura integral, conduz o leitor a um tempo, um espaço, uma vida. “Inverno aqui se escreve com F. E a gente entende porque todas aquelas histórias góticas, Frankenstein, Drácula, nasceram aqui. Na esquina, a igreja com o cemitério ao lado, cheio de lápides corroídas, é o perfeito cenário de um filme de horror.”³⁴, acrescenta à narrativa contística, em um outro fragmento, dispondo ao receptor um outro recorte de uma vida. Na forma ficcionalizada.

Quando o escreve, em 1974, Caio Fernando Abreu está vivendo, de fato, em Londres — distante da pátria que aparentemente lhe dera as costas, conforme ele relata em algumas narrativas de si reunidas no livro *Cartas*³⁵ e endereçadas a distintos

³² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.194-195. O conto **Lixo e Purpurina** é escrito em Londres, conforme o autor conta na apresentação da narrativa: “De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo — não parece ‘pronto’, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade, e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade?” (*Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.193).

³³ De acordo com Viviana Bosi, escritores da geração de Caio Fernando Abreu, como Ana Cristina Cesar, partilharam certa dose de compulsão pela correspondência e pelo diário, narrativas de si que operaram, nas suas práticas de escrita, “como um jogo entre taquigrafia da vivência pessoal e transposição simbólica, procurando uma forma de expressão que pudesse abarcar tanto as dimensões conflituosas da experiência quanto a participação do interlocutor para perfazer-se.” (Leitor. In: CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. BOSI, Viviana (Org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p.12.). No prefácio escrito em setembro de 1995 para a reedição do livro de contos *Inventário do irremediável*, Caio Fernando Abreu confirma, de certa forma, a impressão revelada por Viviana Bosi, ao pontuar que, no livro: “Há meros exercícios de forma e estilo, além de textos demasiado pessoais, que soam mais como trechos de cartas ou diário íntimo.” (In: Bodas de Prata. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005d, p.18).

³⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.201. Trata-se de outro recorte do conto **Lixo e Purpurina**.

³⁵ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Em intervalo de expediente epistolar direcionado à mãe, Nair Abreu, e marcado pela

recebedores, enquanto estendia as mãos à ditadura, à censura, à cesura —, em meio aos estilhaços da metrópole rebatizada pela tradição cristã depois de ser destruída por Deus. Pois era preciso decretar o fim da imoralidade reinante — punindo os pecadores.

“Tudo vai mal. Até arrumar este trabalho, Sylvia me pagou alguma comida. Só penso em voltar, lá não há liberdade, mas tem sol. E comida.”³⁶, registra Caio Fernando Abreu no espaço maleável da ficção — ainda que ventilando certa conexão biográfica com a terra de origem. “Hoje está soprando um vento, não lembro o nome, que os ingleses dizem vir do País de Gales. Todo mundo escancara portas e janelas para que o vento leve embora os maus espíritos do inverno. É um vento mágico, dizem.”³⁷, adiciona, mais adiante na prosa contística mencionada.

Ainda no conto de formato fragmentário, **Lixo e Purpurina** — “misto de diário e ficção, na verdade um necrológio muito particular da era *flower-power* e com todas as condições para ser um depoimento datado”³⁸, segundo estima Maria Adelaide Amaral —, Caio Fernando Abreu parece associar-se muito mais ao tecido da rememoração do que ao que ele realmente vivera, entregando-se ao trabalho da reminiscência, realizado pelo narrador no tempo presente, para recobrar Walter Benjamin³⁹ — na análise feita sobre *A la recherche du temps perdu*⁴⁰, de Marcel Proust, integrante do livro de ensaios *Magia e técnica, arte e política*.

Nesta, Walter Benjamin se questiona quanto aos procedimentos adotados pelo narrador na urdidura do texto, oferecendo elementos para pensar a narrativa literária tecida por Caio Fernando Abreu: “Então procurarias sôfrego por uma palavra, em pânico escavando dentro de ti, pesquisando letras,

forma postal iniciada pela localização no espaço e no tempo, Caio Fernando Abreu confirma sua presença no exterior “Londres, 1.4.74/Querida mãe:/Estou muito feliz. A passagem chegou a semana passada, e hoje foi marcar a data do embarque. Marquei para o dia 29 de maio, uma quarta-feira.” (*Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.459.).

³⁶ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.203. O trecho apresentado também é originário do conto **Lixo e Purpurina**.

³⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.206. O fragmento reproduzido pertence ao conto **Lixo e Purpurina**.

³⁸ AMARAL, Maria Adelaide. A paixão segundo Caio F.. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.09.

³⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

⁴⁰ Em busca do tempo perdido.

letras despidas de significado ou significante, letras — como um objeto.”⁴¹. Afinal, o que está em jogo quando Caio Fernando Abreu se coloca a narrar na forma breve do conto?

Ao publicar **Introdução ao Passo da Guanxuma**, o contista explica, em nota introdutória, que o texto, escrito em 1990, fora gerado com a intenção de integrar um romance sobre a cidade fictícia Passo da Guanxuma — “tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. De qualquer forma, acho que tem vida própria, com [...] esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis respingados aqui e ali como gotas de sangue entre as palavras.”⁴². A partir disso, como pensar a natureza da sua criação literária no espaço conciso do conto, considerando, neste empreender, que os textos de ficção compartilham os mecanismos referenciais da linguagem não ficcional, para dialogar com Antoine Compagnon⁴³ — ou, da mesma forma, com Paul Ricoeur⁴⁴, que vai dizer que a narrativa histórica e a narrativa de ficção se utilizam das mesmas estruturas narrativas?

Como o escritor realmente retém a memória involuntária⁴⁵ — e as imagens que dela advêm, de modo repentino, sob o impacto constrangedor da ficção e o invólucro sentimental com que o recordador reveste, ainda que de sobreaviso, toda lembrança⁴⁶? De que maneira a rememoração espontânea se tornaria um espécime de refém do esquecimento para acessar o que se chama reminiscência, a anamnese — que, sob a ótica de Jacques Derrida⁴⁷, se expõe à morte e, concomitantemente, se deseja protegida, enquanto que, para Ecléa Bosi, “é uma espécie de iniciação, como a

⁴¹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.51. O extrato advém do conto denominado **Ponto de fuga**.

⁴² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.155.

⁴³ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

⁴⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et. al.]. Campinas: Unicamp, 2007.

⁴⁵ Em Giorgio Agamben, a memória involuntária oferece ao sujeito uma experiência semelhante à recordação de um sonho, ao lhe devolver a coisa esquecida e instituir o esquecimento de si mesma (Cf: *Ideia da Prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.).

⁴⁶ Cf: TEZZA, Cristovão. O espírito da prosa: Fragmentos de um ensaio sobre a literatura. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 22 abr. 2012. Ilustríssima, p.06-07.

⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo-rumor*, n.10, ano 5, p.113-116, 2001.

revelação de um mistério”⁴⁸ —, esta que estabelece o rumo da escrita — o seu rumor e o seu rubor?



⁴⁸ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Edusp, 1987, p.48.

O fragmento testemunhal

Ao apoiar-se em uma passagem de Rilke, na qual ele afirma que versos não são sentimentos, mas experiências — e que escrever poemas demanda ter visitado cidades, conhecido pessoas e contemplado coisas⁴⁹ —, Maurice Blanchot explica que a abordagem apresentada pelo poeta e concretizada no movimento da vida nada tem a ver com uma personalidade rica de experiências acumuladas graças à capacidade de viver e de ter vivido em plenitude — posição contrária à apresentada, por exemplo, no apêndice do livro *As três irmãs: contos*⁵⁰, do contista Anton Pavlovitch Tchekhov, que reúne comentários críticos sobre as narrativas e a experiência pessoal do autor com os temas por ele abordados. A esse respeito, a crítica salienta que o escritor, antes de escrever um conto sobre um tema que não conhecia, procurava se informar por meio da leitura de obras técnicas — caso do conto **O beijo**, no qual descreve manobras de artilharia como se tivesse servido ao Exército.

Neste entremeio, pensar a experiência artística a partir do exemplo colhido por Maurice Blanchot significa ter em vista que “as lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que, nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra”⁵¹ — a primeira de uma série. Assim, a experiência, observada por intermédio dessa objetiva, representa, nesse contexto, a reelaboração do eu, o contato dele com ele mesmo, com base no arranjo e no desarranjar próprio da vida.

Adicionalmente, cumpre mencionar, a esse respeito, que, em Walter Benjamin, a lei do esquecimento se exerce na obra literária, fazendo com que a lembrança determine o modo de textura: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites,

⁴⁹ O enunciado remete a trecho de entrevista concedida ao *Jornal da Tarde*, de São Paulo, na década de 1990, em que Caio Fernando Abreu afirma: “Eu gostaria de reescrever o mito de Ícaro. Mas nunca fui à Grécia. Preciso ir para ver a luz da ilha de Creta. Não escrevo senão sobre o que conheço profundamente.” (*Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.277-278.).

⁵⁰ TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs: contos*. Tradução de Maria Jacintho e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

⁵¹ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.83.

porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”⁵² — perspectiva crítica que remete ao desenvolvimento de uma prática narrativa que renuncia “à perseguição extenuante de um antigo pedaço de mim mesmo”⁵³, à experiência fiel de si, ao relato integral, à história, ao testemunho do sobrevivente. Afinal, o narrador não procura ali se restaurar: “Não digo: ‘Vou descrever-me’, mas: ‘Escrevo um texto e o chamo de R. B.’ Dispensar a imitação (a descrição) e me confio à nomeação. Então eu não sei que *no campo do sujeito não há referente?* O fato (biográfico, textual) se abole no significante”⁵⁴.

A justificativa, para tanto, estaria na evocação da experiência, a qual desenvolve um outro sentido, que lhe é próprio, originando outro acontecimento, uma espécie de evento inédito nascido sobre o passado fragmentário⁵⁵. “Nós nos inventamos um ao outro porque éramos tudo o que precisávamos para continuar vivendo. E porque nos inventamos, eu te confiro poder sobre o meu destino e você me confere poder sobre o teu destino.”⁵⁶, narra Caio Fernando Abreu, em intervalo do conto **VI. O rapaz mais triste do mundo**, ilustrando, de certo modo, o disposto, ao efetivar, no espaço literário, a experiência interrompida no âmbito da realidade. “Então e assim, somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só, esse é o eterno.”⁵⁷, acrescenta, na continuidade.

Sobre esse aspecto, é prudente considerar, na esteira de Mario Perniola, a desconstrução da experiência comum, tendo em vista que os fatos assumem, com frequência cada vez maior, o status de acontecimentos, cuja repercussão, coordenada pelos meios de comunicação de massa, se efetiva por meio da apresentação do acontecimento investida de todos os comentários, análises e previsões possíveis. Ou seja, a televisão, para adotar termos mais

⁵² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.37.

⁵³ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.67.

⁵⁴ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.67.

⁵⁵ Cf:TEZZA, Cristovão. O espírito da prosa: Fragmentos de um ensaio sobre a literatura. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 22 abr. 2012. Ilustríssima, p.06-07.

⁵⁶ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.61. O conto **VI. O rapaz mais triste do mundo** originalmente também integra o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*.

⁵⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.61. O trecho pertence ao conto de nome **VI. O rapaz mais triste do mundo**.

exatos, não apresenta a narrativa do fato ocorrido, mas transmite a visão de acontecimentos que se desenredam diante dos olhos do espectador, o que o filósofo denomina de “fatos inenarráveis e narrativas impossíveis”⁵⁸ — pois não podem mais ser contados, transformados em narrativas⁵⁹; podem somente ser exibidos, mostrados, projetados na tela compacta, investida de tecnologia, colocando em xeque o papel do narrador, bem como a sua capacidade de narrar o passado.

A partir desse pressuposto, é pertinente depreender que, ao operar a escritura — e gestar a produção contística —, Caio Fernando Abreu assumiria, então, mais que o papel de testemunha — “cujo discurso não pode ser, como se sabe, senão submisso a códigos de distanciamento: ou narrativo, ou explicativo, ou contestatário, ou irônico: nunca lírico”⁶⁰ —, pois passar pelo testemunho demanda considerar o fato de que a literatura carrega sempre em si uma carga testemunhal. Característica que lhe permite, em certa medida, preservar um quê da memória e, ao mesmo tempo, esboçar uma nova história, narrando, no palco literário e na temporalidade do narrador, uma outra possibilidade de verdade. O trecho seguinte, extraído do conto **Os sapatinhos vermelhos**, consegue dar mostras da perspectiva anunciada:

não era mais Gilda, nem Adelina nem nada. Era um corpo sem nome, varado de prazer, coberto de marcas de dentes e unhas, lanhado dos tocos das barbas amanhecidas, lambuzada do leite sem dono dos machos nas ruas. Completamente satisfeita. E vingada.

Quando finalmente se foram, bem depois do meio-dia, antes de jogar-se na cama limpou devagar os sapatos com uma toalha de rosto

⁵⁸ PERNIOLA, Mario. Narrar fatos ou mostrar acontecimentos? In: PERNIOLA, Mario. *Ligação direta: estética e política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: UFSC, 2011, p.126.

⁵⁹ A essa proposição, é possível costurar Silviano Santiago, que vai indicar o papel do narrador pós-moderno — cuja experiência também se funda na imagem, de fonte alheia, na qual encontra a representação e/ou a espetacularização de ações já processadas; e não na sua ação pessoal. Nele, a experiência se processa na observação: “O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa.” (O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.60.)

⁶⁰ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p.99.

que jogou no cesto de roupa suja. Foi o néon, repetiu andando pelo quarto, aquelas luzes verdes, violeta e vermelhas piscando em frente à boate, foi o néon maligno da Sexta-Feira Santa, quando o diabo se solta porque Cristo está morto, pregado na cruz.⁶¹

De fato, ao nominar, sem dar nome, mais um de seus dragões-personagens, Caio Fernando Abreu parece atribuir nome a muitos outros e testificar a experiência pessoal, sugerindo a coletiva, pois acaba por instituir a alteridade, prestando, de certa maneira, um testemunho que já não é mais apenas seu. O que é possível reconhecer na medida em que a testemunha garante a não-arquivabilidade do testemunho — a circulação dele fora do arquivo, mesmo que privado do estatuto de verdade jurídica, de testemunho verdadeiro, dessa voz que não pode testemunhar, mas que existe enquanto potência de dizer, ressoar.

Para tanto, Giorgio Agamben, no seu *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha, ilumina o percurso analítico ao assegurar que o indivíduo que presta um testemunho se coloca, na própria língua, “na posição dos que a perderam”⁶². Isto é, empreende o gesto de “situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva — em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do *corpus* do já-dito”⁶³ — e mais do que isso: “Não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta, do *auctor* por excelência”⁶⁴, tendo em vista que a palavra poética se situa na posição de resto, o que lhe permite testemunhar, falando de dentro do esquecimento — que, por si só, compromete a confiabilidade aparente de toda memória, ajustada à ruína própria da sua natureza não-sólida —, da latência e da emergência do pensamento, das insuficiências enunciativas e da fluidez de cenas e rostos, fazendo experimentos com a linguagem e a experiência. Esta que pode também não ser “somente experimentação (ação da escrita sobre a vida), mas experiência daquilo que não obedece à

⁶¹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*: O essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.72-73. O fragmento pertence ao conto **Os sapatinhos vermelhos**.

⁶² AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p.160.

⁶³ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p.160.

⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p.160.

ordem reinante da experiência”⁶⁵, como formula Maurice Blanchot, em *A conversa infinita*.

Isso ocorre, é prudente situar, porque, de acordo com Giorgio Agamben, os poetas, assim como as testemunhas, “fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade — ou à impossibilidade — de falar”⁶⁶. Perspectiva que remonta à autorreferencialidade da língua, estudada pelo teórico com base, sobretudo, nos pressupostos herdados de Walter Benjamin quanto à experiência e/ou à expropriação dela — ainda que o narrador esteja, para ele, protegido de catástrofes de quaisquer ordens.

Desse modo, ao manejar, de certa forma, um registro do presente ou o registro de um presente, os contos de Caio Fernando Abreu não deixam de oferecer um registro literário do presente — um presente que não deixa de ser também dramatizado pelo sujeito que o tece pela via da experiência. “Eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva, apenas ela. Mas não considero assim, como um paliativo.”⁶⁷, discorre Caio Fernando Abreu na mesma entrevista em que nega o caráter autorreferente atribuído pelo entrevistador às narrativas integrantes do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, embora reconheça a experiência de si como ponto de partida das histórias — nas quais, segundo garante Márcia Denser, para quem Caio Fernando Abreu se revelava sem máscaras na ficção, em oposição à postura investida fora do perímetro literário, o contista explora o tema amor “tal como é vivido e sentido por ele próprio (de acordo com o texto), relacionado a medo, abandono, loucura, morte, sexo, memória.”⁶⁸.

Com base nisso, pensar o testemunho nos contos do escritor é vislumbrar laços entre verdade e ficção, contaminações entre história e forma literária e associações entre ética e estética, explorando, sobretudo, o olhar lançado por Walter Benjamin sobre

⁶⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3*: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.194.

⁶⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p.160.

⁶⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*: O essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.260. O recorte advém de depoimento concedido por Caio Fernando Abreu ao jornal *O Estado de S. Paulo*, motivado pelo lançamento do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, e veiculado em 23 de março de 1988.

⁶⁸ DENSER, Márcia. A crucificação encarnada nos anos 80. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*: O essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.09. Em 2003, a escritora concluiu uma pesquisa acadêmica em que assinala fenômenos estéticos predominantes em *Os dragões não conhecem o paraíso*.

a experiência — esta que perpetua mais do que a memória de si, sempre preenhe de lacunas, ranhuras e interstícios, “depois de subidas e descidas, em direção àquele insuportável ponto seco de agora”⁶⁹; sempre vulnerável a contaminações, projeções e paixões.

No fragmento exibido a seguir, recortado do conto **V. Saudade de Audrey Hepburn (Nova história embaçada)**, é possível verificar o esforço do narrador nesse sentido, à medida que ele procura reconstituir a experiência de si perdida entre outras experiências em algum lugar da própria memória, introduzindo, na prosa descontraída, uma série de elementos predominantemente referenciais:

Bélgica, capital Bruxelas, onde fomos presos — e tão louco agora qualquer coisa lembrar outra coisa, cada vez mais, enquanto o tempo avança — por nossos cabelos compridos, nossas roupas coloridas, uma cidade de ternos cinzentos e sapatos pretos bico fino de verniz, sem lugar para a nossa loucura. Tudo faz muito tempo: agora você me manda cartões do interior da Noruega enquanto enfrento cotidianos demônios tropicais com sal grosso, guias, axés, varinhas de incenso, alecrim, arruda, manjerição, rosas de Oxum: ora-yê-yê-ô! Estou certo de que não foi lá, mas na Holanda, que atravessamos a pé entre tulipas tão reluzentes que pareciam sintéticas. E — céus! — talvez o fossem. Havia uma ponte, depois um trem atrasado, também um sol de agosto sobre nossas cabeças. Não haveria espaço para Audrey lá, entre tantas torres, tantas praças, tantas pontes, eu vi. Mas se te torturas tanto a cada manhã, desligando sem sentir o despertador para que não te jogue bruscamente no centro de mais um dia a ser preenchido unicamente pelo que conseguires inventar, porque não participar então de um curso qualquer de inverno?⁷⁰.

⁶⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.65. O pequeno intervalo pertence ao conto **VII. Os sapatinhos vermelhos**.

⁷⁰ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.53. O extrato apresentado está no conto **V. Saudade de Audrey Hepburn (Nova história embaçada)**.

Assim, às memórias desafiadas na narrativa, Caio Fernando Abreu enreda o tempo operatório do narrador — um tempo essencialmente defectivo e ambíguo, no qual, segundo discorre Roland Barthes⁷¹ em *Crítica e Verdade*, se efetuam as operações práticas daquele que escreve, diferindo, portanto, do tempo histórico —, a percepção do instante em que a narrativa é escrita, que arrasta com ela o repertório já nebuloso das lembranças do que se passou. Ou, para dizer em outros termos, ao remeter a Davi Arrigucci Jr., em *Enigma e Comentário*, a memória do narrador também se serve das coisas passageiras, fixadas de relance, como um feixe de sombra. E é à luz do presente, do tempo dramático da escritura, que “se recobra o que se esfumava na zona de penumbra da memória ou jazia de todo adormecido no esquecimento”⁷².

Dessa forma, ao ficcionalizar, no conto, a experiência — a *Erlebnis*⁷³ encontrada em Walter Benjamin e que diz respeito à experiência vivida isoladamente, de forma privada, individual e solitária pelo sujeito, diferenciando-se, portanto, da *Erfahrung*⁷⁴, a experiência coletiva, que transmite um saber prático, comum entre relator e ouvinte, e garante uma memória também comum, associada à narrativa antiga e ao fim da atividade de narrar na sociedade capitalista contemporânea —, Caio Fernando Abreu sugere, em determinada medida, profaná-la, a exemplo de como narra no trecho do conto **II. O destino desfolhou:**

Marte

Era sempre verão quando alguma coisa acontecia. Talvez porque no verão as pessoas tiravam cadeiras para fora de casa e, pelas calçadas, olhando estrelas, falavam de tudo que não costumavam falar durante o dia. Ele tinha aprendido o jeito de se confundir com as sombras, sem que o notassem. Tinha-se tornado uma sombra à espreita do que nunca era dito claramente, à beira do momento em que não haveria mais nenhum segredo a

⁷¹ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁷² ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e Comentário: Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.32.

⁷³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

descobrir e a vida, então, se tornasse crua e visível, por tê-la tocado ele mesmo, não por ouvir dizer.⁷⁵

Adicionalmente, em Giorgio Agamben⁷⁶, a profanação é caracterizada como a restituição, ao uso comum, de algo que estaria posto, em separado, na esfera do sagrado — ou seja, trata-se dessa operação que restauraria à esfera profana aquilo que antes se encontrava confiscado da fruição coletiva, condenado à impossibilidade de uso.

Neste contexto, ao profanar a experiência no conto, Caio Fernando Abreu viabilizaria a sua emancipação, operando, assim, um outro uso da experiência, uma reutilização que a recolocaria em movimento, recuperando a mobilidade então perdida e atribuindo a ela um novo uso, diferenciado do uso original, uma nova experiência, uma outra possibilidade de ir de um lugar a outro e manter-se em trânsito — cuja potência inventiva do discurso se reinstitui, dinâmica, pois se ampara numa concepção de mundo como repertório, em que o caráter de continuidade prevalece, para recuperar posição defendida por Mario Perniola, no seu *Enigmas – Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*, no qual oferece uma reflexão diferenciada quanto à sociedade contemporânea controlada pela imagem e produtora de simulacros, propondo a imagem de um mundo pleno, “*de un pléroma*”⁷⁷, um lugar vital em que tudo está à disposição e no qual a noção de simulacro valida a dignidade da cópia e da duração dela; operação cara justamente por acentuar, no tempo presente, a sobrevivência física do passado.

O mundo pleno a que refere Mario Perniola talvez seja “o lado barroco do novo milênio”⁷⁸, na expressão cunhada por Beatriz Sarlo, que, ao refletir sobre o tempo presente, vai assinalar que, na contemporaneidade, já não existem espaços vazios — dada a hiperoocupação do espaço atual por signos cada vez mais numerosos: “Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de Babylon City entre

⁷⁵ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.35-36. O fragmento é extraído do conto **II. O destino desfolhou**.

⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

⁷⁷ PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Tradução de Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2006, p.56.

⁷⁸ SARLO, Beatriz. *Tempo Presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.94.

as mãos. Primeiro dia de *fog* autêntico. Há um fantasma em cada esquina de Hammersmith, W14. Vou navegando nas *waves* de meu próprio assobio até a porta escura da casa vitoriana.”⁷⁹

Ao introduzir, conforme exemplifica o extrato anterior, a experiência (a *Erlebnis*) pessoal na narrativa literária, o escritor, sem ingenuidades discursivas — pois, a narrativa “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”⁸⁰, como alerta Walter Benjamin, para quem a marca do narrador se imprime na narrativa —, parece desejar desenhar uma imagem mais fiel do vivido — viabilizando, por meio da linguagem ficcional, a certificação concedida por Gilles Deleuze e Félix Guattari⁸¹ ao agenciamento de vida e arte, experiência individual e escrita, jogo estético e formas de dizer —, do sentido, de si, do outro: “Nunca falei sobre você a ninguém. Nem vou falar. Não falaria de você nem a você mesmo, se hoje não tivesse percebido que, além de fazer sete anos que saí para sempre do Passo da Guanxuma, é um dia próximo do teu aniversário”⁸².

Dessa forma, ao desafiar a condição de testemunha como aquela que viveu algo, atravessando-a, para, assim, prestar um testemunho autorizado disso — do latim, a “*superstes*”⁸³ citada por Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz* —, Caio Fernando Abreu insinua ofertar ao leitor uma espécie de testemunho outro, fazendo da experiência narrada a experiência de si — a sua, em caráter isolado, e, ao mesmo tempo, a experiência do outro —, numa transmissão simbólica que, concomitantemente, revisita o passado para ressignificá-lo no presente, na voz que se deita sobre o papel, numa tentativa implícita de colaborar para o registro de uma outra

⁷⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p. 45. O intervalo apresentado está no conto **London, London/Ou Ajax, brush and rubbish**.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.205.

⁸¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

⁸² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.81. O trecho deriva do conto **VIII. Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga**.

⁸³ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p.27.

história, na qual o passado não se vê repetido de modo igual, mas reinventado, reinterpretado, reapresentado, reconstruído.

Para além do exposto, é necessário alinhar que há algo na memória que não se oferece à experiência narrativa, pois está cerrado ao campo da memória — que, por sua vez, não deixa de rebuscar o tempo enquanto o recordador folheia “o álbum das lembranças, guardado na caixa das recordações”⁸⁴ sob o impacto do medo, do trauma, das cicatrizes e das dores, conforme sintetiza Marlene de Fáveri, ao se referir aos depoentes então sobreviventes da Segunda Guerra em Santa Catarina — permanecendo, assim, não dito, não revelado, não testificado. “Os discursos da memória não são desprovidos de riscos: são plurais, fugidios, maleáveis, instáveis, imprevisíveis, descontínuos, entrelaçam acontecimentos diversos e sofrem influência dos meios de transmissão/comunicação.”⁸⁵, especifica a pesquisadora.

Afinal, o sobrevivente — enquanto pseudotestemunha, pois também concede testemunho sobre um testemunho faltante, um rumor omisso, falando por delegação e alterando, portanto, o valor e o tom do que venha a ser testemunhado — “tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar”⁸⁶, como dispõe Giorgio Agamben, apesar das lacunas e das tensões, daquilo que se esquia e sempre faltará — prática que não descarta o sinal emitido por Ricardo Piglia, no seu *Formas breves*, ao registrar que recordar com a memória de um outro “é também uma metáfora perfeita da experiência literária”⁸⁷. Pois, para escritor-crítico recém-referido, a leitura, além de ser encarada como uma forma de arte, possibilita, ao sujeito que a empreende, “construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos voltam como lembranças privadas”⁸⁸.

Por adição, Ricardo Piglia também infere, em outra reflexão, que a memória, para o escritor, é a tradição — estruturada como se

⁸⁴ FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Itajaí: Univali; Florianópolis: UFSC, 2004, p.444.

⁸⁵ FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Itajaí: Univali; Florianópolis: UFSC, 2004, p.26.

⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p.36.

⁸⁷ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.46.

⁸⁸ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.46.

fosse um sonho, com restos dispersos que reaparecem, feições conhecidas ora mascaradas —, uma espécie de memória coletiva, de múltiplos sujeitos, composta por citações anônimas e mediante diferentes idiomas. Nela, segundo minimiza o escritor-crítico, “os fragmentos e os tons de outras escrituras retornam como lembranças pessoais. Às vezes, com mais nitidez que as vividas lembranças”⁸⁹. Ou seja, na percepção desafiada por ele, o senso de propriedade quanto à memória e à palavra desaparece na linguagem, pois o narrador dá a fisionomia que escolhe à palavra e à memória alheias como se fossem sua, impondo-lhes enunciar o que ele determina sob uma suposta isenção quanto a qualquer compromisso com a propriedade privada. “A tradição de uma cultura constrói-se com aquilo que não é de ninguém e é anônimo, com a utopia de uma escritura secreta que resiste.”⁹⁰

A esse respeito, Muniz Sodré, no ensaio *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*, oferece contribuições interessantes, muito ao tom benjaminiano, ao ponderar que aquele que faz da experiência incorporada à memória a matéria-prima de uma fala, de um relato, pode se constituir um narrador: “Esse agente *simboliza* toda uma ordem social que integra na experiência o singular e o grupal.”⁹¹.

Neste contexto, é pertinente recolocar Walter Benjamin na arena para, com ele, reafirmar que a experiência, cifrada em um acontecimento narrativo, é a matéria-prima a que todos os narradores recorrem: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”⁹².

Sobre essa questão, Caio Fernando Abreu fornece subsídios esclarecedores, ao declarar⁹³, em entrevista a um periódico de repercussão nacional, que o país em que vive já não tem mais

⁸⁹ PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico. Tradução de Raul Antelo. *Travessia* – revista de literatura, Florianópolis: UFSC, n.33, p.47-55, ago./dez.1996, p.50.

⁹⁰ PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico. Tradução de Raul Antelo. *Travessia* – revista de literatura, Florianópolis: UFSC, n.33, p.47-55, ago./dez.1996, p.51.

⁹¹ SODRÉ, Muniz. A experiência narrativa. In: SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009, p.178.

⁹² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.201.

⁹³ Em entrevista ao jornal *Correio Brasiliense* e veiculada em 30 de janeiro de 1984 (In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.).

identidade, assim como o brasileiro perdeu as suas feições — cenário em que, ao escritor, caberia então a tarefa de auxiliar na reconstituição dessas marcas por intermédio dos seus escritos, assentados no tempo operatório do narrador, que passa a registrar fatos, sensações, destemperos. E a procurar sujeitos com identidade. Nome. E sobrenome.

No espaço ficcional, o cenário desenhado por Caio Fernando Abreu na entrevista reaparece com contornos semelhantes: “Eu nasci neste tempo em que tudo acabou, eu não tenho futuro, eu não acredito em nada — isso ele não diz, mas eu escuto, e o homem em frente dele também, e o bar inteiro também.”⁹⁴ Uma existência vazia. Um vazio existencial. “Por isso estou te escrevendo, depois de tanto tempo. Também para deter aquela vontade de saltar pela janela e acabar de vez com esta saudade do Passo, onde não vou voltar, com essa mania louca de procurar você no Bar quase todas as noites”⁹⁵, prossegue, com a narrativa contística, numa aproximação com experiências visíveis, possíveis — e, não por isso, menos simuladas, dissimuladas e/ou licenciadas de compromissos ou pactos documentais assentados em referenciais passíveis de comprovação. Pois, na narrativa literária, cintilam estratégias epistolares.

Ao narrar essa vida impossível de ser preenchida, como sugere — “com essa sabedoria meio composta que os homens de quase quarenta anos inevitavelmente conseguiram”⁹⁶ — no intervalo exibido do conto **VI. O rapaz mais triste do mundo**, Caio Fernando Abreu parece testemunhar uma espécie de retrato interior, tirado à beira do abismo, de um Brasil não muito diferente do de hoje. Nele, o narrador dá visibilidade a uma condição comum a muitos sujeitos naquele momento, incluindo ele: “Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esse três que espia e conta, esse quarto que escuta. Nós somos um —

⁹⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.60. O extrato é retirado do conto **VI. O rapaz mais triste do mundo**.

⁹⁵ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.81. O fragmento pertence ao conto **VIII. Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga**.

⁹⁶ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.60.

esse que procura sem encontrar e, quando encontra, não costuma suportar o encontro”⁹⁷.

De fato, no conto **VI. O rapaz mais triste do mundo**, que acompanha outras 12 narrativas do gênero no livro *Os dragões não conhecem o paraíso* — publicado em 1988 e incluído na coleção *Caio 3D*, no volume que se propõe projetar o melhor da produção do autor na década de 1980, marcada, politicamente, pelos planos Cruzado (1986) e Collor (1990) e índices inflacionários batendo a casa de 300% ao ano —, os tempos são também de crise, de descrença e desesperança coletivas quanto a mudanças sociais e projetos existenciais. “Estamos vivendo essa noite difícil, mas as pessoas estão procurando o amor, ou enlouquecendo, ou discutindo à espera de um futuro, buscando uma nova ordem para as coisas.”⁹⁸, manifesta-se Caio Fernando Abreu nos anos de 1980, assumindo um viés coletivo ao adotar, na enunciação, o pronome pessoal “nós”.

É justamente neste contexto insalubre — o da década perdida e/ou o dos campos de concentração contemporâneos, nos quais os sujeitos se encontram acuados, enfraquecidos, “na fronteira de uma morte coletiva”⁹⁹ —, cuja narrativa, com sua “linguagem adesiva e aglutinante”¹⁰⁰, reinventa e/ou estetiza a realidade — agregando adversidades, ao combinar e recombinar “cacos da realidade que sobram na linguagem num mosaico espectral e furta-cor”¹⁰¹ —, que emergem/mergulham seus personagens para protagonizar viveres a respeito do que o amor não é — da sua ausência e da sua carência infinitas, relacionando-o a medo, abandono, maldição, morte; de maneira articulada a um Eros socialmente interdito, cuja ressonância extrapola o espaço individual. Afinal, como sobreviver nesta dimensão trágica e cega de perspectivas, na qual “a crise não é

⁹⁷ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.62. O recorte apresentado está no conto **VI. O rapaz mais triste do mundo**.

⁹⁸ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.256. Trata-se de parte de depoimento prestado por Caio Fernando Abreu ao jornal *Correio Brasiliense* em janeiro de 1984.

⁹⁹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.257. Trata-se de outro trecho do depoimento concedido por Caio Fernando Abreu ao jornal *Correio Brasiliense* em janeiro de 1984.

¹⁰⁰ ARRIGUCI JR., Davi. Escorpião: O que vai na Valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.13.

¹⁰¹ ARRIGUCI JR., Davi. Escorpião: O que vai na Valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.14.

apenas econômica”¹⁰²? Como resistir à escuridão densa dos dragões e ainda fazer a luz nascer “mais vibrante e fortalecida do negro total”¹⁰³?

Diante disso, talvez seja salutar considerar que Caio Fernando Abreu, enquanto cidadão brasileiro, talvez tenha vivido com a sensação de sempre estar na condição de sujeito castrado pela sociedade, numa extensão da suposta castração ocorrida em casa, no campo do privado, e/ou efetuada sobre si mesmo, em razão da sua homossexualidade — assumida, publicamente, mais tarde, na idade adulta: “Minha relação com a minha mãe tá tão, tão difícil. Ela castrou todos os machos da família, menos eu, que sou homossexual (graças principalmente a ela, fora o karma, claro). Não sinto mais pena nem culpa.”¹⁰⁴.

Por outro lado, é preciso ter em conta que a experiência, tal como postulada por Walter Benjamin¹⁰⁵, não pode ser repetível ou representável — configuração que aponta para a possibilidade da representação enviesada da experiência pelo narrador, que se serve da experiência para narrar aquilo que escapa à narrativa, vertendo essa experiência em exercício de linguagem, ficção e/ou, para introduzir George Bataille, em gozo, dispêndio, resíduo, quando sentença que os estados de êxtase e arrebatamento somente são atingidos pela dramatização da existência. “A experiência não revela nada e não pode fundar a crença, nem partir dela. A experiência é o colocar em jogo (à prova), na febre e na angústia, aquilo que um

¹⁰² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.257. Este é outro intervalo do depoimento concedido por Caio Fernando Abreu ao jornal *Correio Brasiliense* em janeiro de 1984.

¹⁰³ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.261. O fragmento pertence ao depoimento concedido por Caio Fernando Abreu ao jornal *O Estado de S. Paulo* em março de 1988.

¹⁰⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p. 269. O recorte citado é oriundo de carta remetida por Caio Fernando Abreu a Lucienne Samôr com data de 11 de fevereiro de 1995.

¹⁰⁵ Giorgio Agamben ratifica o postulado benjaminiano quanto à pobreza de experiência vigente no contexto moderno. Para ele, a destruição da experiência não demanda grandes catástrofes, ao se efetivar no cotidiano das grandes metrópoles: “o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: [...] a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo.” (*Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.21.).

homem sabe pelo fato de ser”¹⁰⁶ — deixando tudo, decididamente, em suspenso, de sobreaviso.

Diante de tais apontamentos, como lidar, criticamente, com essa impossibilidade moderna de narrar, transmitir, comunicar a experiência — seja pelo seu caráter irrepresentável e não repetível, seja pelo atrofiamento ou pela própria perda ou destruição da experiência, também abordados por Walter Benjamin, por razões geradas pelo capital, pela expansão tecnológica e massificação da informação nos cenários socioculturais?

A saída encontrada pelo narrador talvez resida no ato de transformar a experiência narrada em ficção, drama, tragédia, teatro, linguagem — ampliando a sua dimensão realista, ao deslocar seu eixo da verdade e da ética, em favor da estética. Ou, para aproveitar novamente George Bataille, no seu *A experiência interior*, converter essa experiência — que é sensível, irrompe de maneira fortuita e não acumula finalidade, nem se articula a aplicações ou objetivos com o coletivo — em “um lugar de extravio”¹⁰⁷, em gasto do próprio corpo, numa emancipação singular, “como um enigma a resolver”¹⁰⁸.

Neste sentido, é prudente considerar que a experiência na narrativa literária de Caio Fernando Abreu pode, também, estar muito ligada à disposição para agir e significar que se converte em uma atitude estilística que, ainda que confessional, se configura como literatura — admitindo, neste panorama, a literatura como produto da revolução da linguagem, gerado no silêncio do labor escritural, no tempo presente do escritor e sob o signo da máscara, das luvas, da efabulação, da representação dramatizada. Ou disso que assume o vazio inerente à memória e ao testemunho — e que ficará para sempre intocável, ilegível, indizível.

Além disso, cumpre-me aproximar desta análise a abordagem traçada por Joan W. Scott acerca do conceito de experiência, realizada segundo uma perspectiva predominantemente

¹⁰⁶ BATAILLE, George. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992, p.12.

¹⁰⁷ BATAILLE, George. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992, p.11.

¹⁰⁸ BATAILLE, George. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992, p.07.

historicista. No seu ensaio *Experiência*¹⁰⁹, a categoria aparece associada ao conhecimento, obtido a partir da experiência e comunicado por uma autoridade, como é o caso do historiador — que assume a atribuição de documentar a experiência, a experiência direta dos outros e a experiência própria, tendo como amparo noções referenciais que evidenciem o caráter de verdade incontestável das experiências compartilhadas pelo sujeito que as retém.

Por outro lado, a exposição de Joan W. Scott, ainda que ampliada por outros aparatos críticos, acaba por definir a experiência como uma forma de falar a respeito do que aconteceu, de estabelecer diferenças e semelhanças, de sustentar um conhecimento e mais: “Experiência é, ao mesmo tempo, já uma interpretação e algo que precisa de interpretação. O que conta como experiência não é nem auto-evidente, nem definido; é sempre contestável, portanto, sempre político.”¹¹⁰. A experiência é, nessa perspectiva, não a origem da explicação, mas aquilo que se pretende explicar — com digitais próprias e dinâmicas subjetivas de funcionamento.

Neste entremeio, o olhar se recolhe. Procura o paraíso não encontrado pelos dragões. Retoma trecho provocativo de um depoimento confiado por Caio Fernando Abreu, em que afirma: “O escritor sempre é um fraudulento. Eu parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens.”¹¹¹. Afinal, como institui Walter Benjamin, no seu *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, a experiência se forma “menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”¹¹² — nebulosa por natureza. Basta puxar o primeiro fio. Ou romper os nós.

¹⁰⁹ SCOTT, Joan W.. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). *Falas de Gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Mulheres, 1999, p.21-55.

¹¹⁰ SCOTT, Joan W.. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). *Falas de Gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Mulheres, 1999, p.21-55, p.48.

¹¹¹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.259. Trata-se de fragmento da entrevista concedida pelo escritor por ocasião do lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

¹¹² BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.105.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



“De repente – ou não de repente, mas tão aos pouquinhos, e tão igual todo dia que era como se fosse assim, num piscar de olhos, num virar de página – passou-se muito tempo.”¹

Caio Fernando Abreu

A experiência do conto em Caio Fernando Abreu (1948-1996) assinala, ao pausar deste estudo, duas fortes questões — entre outras tantas, para sempre, talvez, em aberto. Uma delas diz respeito à experiência enquanto categoria articulada à realidade biográfica do narrador nominado. A outra se refere à construção do conto enquanto produto da experiência do mesmo escritor.

Caio Fernando Abreu sugere empreender uma fórmula mágica para a construção dos contos com base na experiência como leitor de contos e na experimentação como produtor de contos. “Nunca tive nada a não ser a bagagem de minhas experiências.”², confessa. Para tanto, devora o gênero. O produto contístico. Estuda o gênero. A teoria do conto. Analisa métodos. Adapta receitas. Reinventa procedimentos. E formula, pelo viés nutritivo da

¹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.67. O fragmento provém do conto **VII. Os sapatinhos vermelhos**.

² ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a, p.278. O intervalo citado integra entrevista concedida pelo escritor ao *Jornal da Tarde*, de São Paulo, publicada em 11 de outubro de 1994.

experiência, uma poética aparentemente silenciada para o gênero. Faz da experiência com o gênero e para o gênero substrato³ ao desenvolvimento do gênero. “Tinha terminado então. Porque a gente, alguma coisa dentro da gente, sempre sabe exatamente quando termina — ela repetiu olhando-se bem nos olhos, em frente ao espelho.”⁴ Será?

Ao tramar a escritura⁵, Caio Fernando Abreu estabelece contato com o único espaço que lhe parece real — possível —, o espaço literário. Nele, permite-se experimentar a linguagem, desafiar a ficção, não cumprir protocolos sociais, ser Caio Fernando Abreu por Caio Fernando Abreu — ou não. Não importa. No território da arte, é o artista quem (inter) dita as normas. “Eu andava cheio de suspeitas, pintaram muitas estórias paranóicas na minha cabeça — com base no real, infelizmente (se fosse demência pura seria mais fácil). [...] porque a realidade dos meus textos é tão ou mais (?) terrível do que o real dia-a-dia.”⁶

Neste entremeio, Vinicius de Moraes ergue a cortina para assumir a cena e revelar a sua magia: “nunca escrevo poemas abstratos, talvez seja o modo de tornar a realidade mágica aos meus próprios olhos. De envolvê-la com esse tecido que dá uma dimensão mais profunda e conseqüentemente mais bela.”⁷. Afinal, para dialogar com outro nome da arte, cabe lembrar, ao som do piano,

³ Na percepção acertada de Rodrigo da Costa Araújo, a biografia em Caio Fernando Abreu se introduz, na escrita do autor, muito próxima de um outro discurso, para compor a textualidade: “Escrita que, ao construir a história romanesca aos fragmentos, vai reconstruindo também a história pessoal do escritor, ou seja, sua persona literária” (Caio Fernando Abreu: uma escritura em palimpsesto. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 10., 2006, Rio de Janeiro. *Cadernos do X CNLF – Morfossintaxe*, n. 15. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/16/04.htm>> Acesso em: 10 nov. 2010.).

⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.65. O fragmento advém do conto **VII. Os sapatinhos vermelhos**.

⁵ Leyla Perrone-Moisés oferece significação bem-vinda para o termo, ao ponderar que a escritura é um modo de dizer, uma voz, “uma linguagem enviezada que, pretextando falar do mundo, remete para si mesma como referente e como forma particular de refratar o mundo. A escritura questiona o mundo, nunca oferece respostas; libera a significação, mas não fixa sentidos. [...] enunciação, uma ‘voz’. Esse modo de dizer provém do mais íntimo e único de cada escritor: de seu corpo, de seu inconsciente, de sua história pessoal” (*Roland Barthes*. 2.ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.54.).

⁶ ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.489. O fragmento deriva de correspondência remetida a Luiz Fernando Emediato.

⁷ In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.107.

que “os artistas devem preservar a alegria do mundo. Embora a arte ande tão alienada e só dê tristeza ao mundo. Mas não é culpa da arte porque ela tem o papel de refletir o mundo”⁸ — e não reproduzir ou imitar.

Neste entra e sai de atores e discursos, a experiência do conto em Caio Fernando Abreu se mistura a experiências de si e do outro (artificiais, culturais, sociais, viscerais, visuais) na composição de uma escrita que parece se querer mais que literária, sobrepujando essa condição para assumir uma outra — a de uma escritura ora biográfica, ora ficcional, capaz de estetizar muitas vidas. Por essa razão, posiciona-se — nos cenários fragmentados do mundo — indiretamente como testemunho, na forma fragmentada do conto, uma vez que não deixa de refletir, de alguma maneira, certas experiências do mundo, ainda que por meio dos mesmos recursos discursivos da vertente ficcional. Isso porque a prática de narrar, seja ela qual for, não é meramente o “relatar acontecimentos ou ações. Pois *relatar* implica que *o acontecido seja trazido outra vez*, isto é: *re* (outra vez) mais *latum* (trazido) [...]. Por vezes é trazido outra vez por alguém que foi testemunha ou teve notícia do acontecido.”⁹ — para retomar Nádia Battella Gotlib. Além disso, é preciso enfatizar que todo testemunho é já uma construção discursiva, cujo apoio se assenta na memória — reduto igualmente permeável pela imaginação —, posto que lembrar, prática operada no tempo presente pelo recordador, “é não somente acolher, receber uma imagem do passado, mas também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa”¹⁰ a partir da memória então reativada, exercitada, conforme propõe Paul Ricoeur. De fato, ao fazer conexões com a memória, o sujeito/narrador, consciente ou inconscientemente, executa, via linguagem, “seleções dúbias, esquecimentos propositais, filtragens maquiadoras”¹¹ — para recorrer também a Sergio Vilas Boas. Faz sua a experiência alheia, borrando limites e fronteiras.

⁸ JOBIM, TOM. In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.112.

⁹ GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006, p.12.

¹⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et. al.]. Campinas: Unicamp, 2007, p.71.

¹¹ VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & Biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002, p.60.

Com base nessas ponderações, pensar o testemunho nos contos do escritor é vislumbrar laços entre verdade e ficção, contaminações entre história e forma literária e associações entre ética e estética, explorando, sobretudo, o olhar lançado por Walter Benjamin sobre a experiência — esta que perpetua mais do que a memória de si, inevitavelmente pejada de cavidades, sulcos e fendas.

Adicionalmente, é pertinente destacar que o desejo de reprodução da experiência estará irrevogavelmente condenado ao fracasso, pois a experiência, do mesmo modo que a memória, não pode ser mais do que evocada, dada a sua natureza irremediável e tragicamente intransferível¹², tendo em vista que a experiência “forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”¹³.

Desta feita, Caio Fernando Abreu, ao aplicar, com seus pincéis, um verniz de documentário sobre a edificação textual ficcional, ao se apropriar da potência do testemunho — advinda da sua prática de escrita no terreno ficcional —, recorre muito mais aos fios de ouro e platina da rememoração do que ao que ele realmente vivera, entregando-se ao trabalho da reminiscência, realizado nas malhas quentes do tempo presente, para voltar ao postulado de Walter Benjamin¹⁴.

Assim, a experiência representa, sob o aparato das exposições teórico-críticas integrantes desta pesquisa, a reelaboração de si do autor por meio da escrita, que vai permitir o contato de Caio Fernando Abreu com ele mesmo, com base no arranjo e no desarranjar próprio da ficção e da vida — dentro e fora dos palcos, antes e depois do espetáculo.

Além disso, a saída encontrada pelo narrador para lidar com a impossibilidade moderna de narrar, transmitir, comunicar a experiência — esse “lugar de extravio”¹⁵, sobre o qual discorre George Bataille —, seja pelo seu caráter irrepresentável e não

¹² Cf. TEZZA, Cristovão. O espírito da prosa: Fragmentos de um ensaio sobre a literatura. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 22 abr. 2012. Ilustríssima, p.06-07.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.105.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

¹⁵ BATAILLE, George. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992, p.11.

repetível, seja pelo atrofiamento ou pela própria perda ou destruição da experiência —em articulação com aporte benjaminiano¹⁶—, talvez resida no ato de transformar a experiência em ficção, drama, tragédia, teatro, linguagem — ampliando a sua dimensão biográfica/realista, ao deslocar seu eixo da verdade e da ética em privilégio da estética. Tal parecer privilegia a conceituação da experiência oferecida por Joan W. Scott, que vai tomar a categoria como uma forma de falar a respeito do que aconteceu, pois a experiência, nesta abordagem é, ao mesmo tempo, “uma interpretação e algo que precisa de interpretação”¹⁷, pois aquilo que se conta como experiência, conforme estabelece Joan W. Scott, carrega sempre certo estatuto contestável. Impossível não concordar.

Com efeito, ao explorar a arte de narrar em conferência ministrada no Chile, Ricardo Piglia infere que, em determinado sentido, todo ser humano é um narrador de histórias e que o ato de contar uma história — enquanto prática social e experiência comum a todas as pessoas — pode se configurar como um registro da experiência narrada. Dessa forma, segundo o escritor, “*la narración es el gran modo de intercambiar experiencias*”¹⁸. Isso porque o relato da experiência — que difere da transmissão de uma informação e é operado na prática de contar histórias — está sempre ameaçado pela sobrecarga de informações, posto que “*la narración nos ayuda a incorporar la historia en nuestra propia vida ya vivirla como algo personal.*”¹⁹.

No âmbito da vida, que se faz na e para além da ficção, com ela, antes e depois dela, Caio Fernando Abreu compartilha com o leitor, ao narrar: “Perdi todas as minhas imagens: as das fotografias, dos espelhos, dos lagos. Se meus olhos fossem câmeras cinematográficas eu não veria chuvas nem estrelas nem lua, teria

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

¹⁷ SCOTT, Joan W.. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). *Falas de Gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Mulheres, 1999, p.21-55, p.48.

¹⁸ PIGLIA, Ricardo. El arte de narrar. *Universum*, Talca, v. 22, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762007000100021&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 05 ago. 2011.

¹⁹ PIGLIA, Ricardo. El arte de narrar. *Universum*, Talca, v. 22, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762007000100021&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 05 ago. 2011.

que construir chuvas, inventar luas, arquitetar estrelas.”²⁰. Escolhe, assim, o espaço literário para depositar mais de si — convocar o leitor e indicar a verdadeira experiência do escritor, a sua escritura. Afinal, a escritura “é uma das experiências mais intensas que a gente pode conhecer e porque não necessariamente o marco da experiência vivida garante a presença de paixão na vida e a presença de paixão na escritura”²¹, para encerrar com Ricardo Piglia. “Narrar é [mesmo] misterioso.”²² Como deve ser. Depois disso, só o silêncio.



²⁰ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.45.

²¹ PIGLIA, Ricardo. *Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico*. Tradução de Raul Antelo. *Travessia* – revista de literatura, Florianópolis: UFSC, n.33, ago./dez.1996, p.49.

²² BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p.143.

REFERÊNCIAS



“Desembrulhou, cuidadosa. Uma súbita calma. Quase bailarina em gestos precisos, medidos, elegantes. O silêncio completo do apartamento vazio quebrado apenas pelo leve farfalhar do papel de seda desdobrado sem pressa alguma. E eram lindos, mais lindos do que podia lembrar.”²³

Caio Fernando Abreu

De Caio Fernando Abreu

A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

As frangas. 2.ed. ver. São Paulo: Globo, 2001.

Bodas de Prata. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005d, p.17-18.

Caio 3D: O essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.

Caio 3D: O essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

Caio 3D: O essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.

Cartas. MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

Depoimento: *Ficções*. n.2, Rio de Janeiro, p.80-83, 1998.

Limite branco. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

Morangos mofados. Rio de Janeiro: Agir, 2005c.

O ovo apunhalado. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

Ovelhas negras. Porto Alegre: L&PM, 2009.

²³ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p.67. O recorte pertence ao conto **VII. Os sapatinhos vermelhos**.

Para não gritar. In: ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005d, p.11-14.

Pequenas epifanias. Rio de Janeiro: Agir, 2006b. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/23358748/Caio-Fernando-Abreu-Pequenas-epifanias>>. Acesso em: 28 jun. 2008.

Última carta para além dos muros. *Zero Hora*. Porto Alegre, 26 fev. 1996. Segundo Caderno – Especial, p.03.



Sobre a obra de Caio Fernando Abreu

AMARAL, Maria Adelaide. A paixão segundo Caio F.. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.09-12.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. Caio Fernando Abreu: uma escritura em palimpsesto. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 10., 2006, Rio de Janeiro. *Cadernos do X CNLF – Morfossintaxe, n. 15*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/16/04.htm>> Acesso em: 10 nov 2010.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *Matrizes fílmicas na narrativa pós-moderna de Caio Fernando Abreu*. Niterói: 2008, 108 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte – Área de concentração em Análise e Crítica de Arte) – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2008_rodrigo_c_araujo.pdf. Acesso em: 20 abr. 2010.

BARBOSA, Nelson Luís. Imagem e memória na auto-ficção de Caio Fernando Abreu. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.25, n.71, abr. 2011. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 jan. 2012.

BARROS, André Luiz; MITCHELL, José; PAIVA, Anabela. Com a Aids, a descoberta real da vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 fev. 1996. Caderno B, p.05.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CASTELLO, José. A condenação que virou alegria de viver. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 dez. 1994. Caderno 2 - Especial Domingo, p.03.

COSTA, Amanda Lacerda. *360 graus: Uma literatura de epifanias – O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: 2008, 169 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16230/000695387.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 abr. 2010.

DENSER, Márcia. A crucificação encarnada nos anos 80. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p. 09-13.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Entrevista com Caio Fernando Abreu. *Blau*. Porto Alegre, n.4, p.07, jun. 1995.

FERNANDES, José Carlos. Um lugar para plantar morangos. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 3 jul. 1995. Caderno G, p.03.

GONÇALVES FILHO, Antonio. As últimas palavras de Laika. In: ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/23358748/Caio-Fernando-Abreu-Pequenas-epifanias>>. Acesso em: 28 jun. 2008.

GUTKOSKI, Cris. Cartas de Caio F. saem do ineditismo. *Zero Hora*. Porto Alegre, 27 maio 2000. Cultura, p.03-05.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*: contos, identidade e sexualidade em trânsito. São Paulo: Annablume, 2002.

LOURENÇO, Camila Morgana. *Entre o arroubo e a esquiva*: as confissões de Caio Fernando Abreu. Florianópolis: 2007, 98 f.

Dissertação (Mestrado em Literatura – Área de concentração em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina.

MORICONI, Italo. Escrita vertiginosa. In: ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos*: crônicas inéditas em livro (1986-1996). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.12-14.

MORICONI, Italo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Cartas*.

MORICONI, Italo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.11-21.

MOSCOVICH, Cíntia. Correspondências de Caio Fernando Abreu.

Diário Catarinense. Florianópolis, 23 dez. 2002. Variedades, p.04-05.

MOSCOVICH, Cíntia. Um poeta nos passos de Caio. Entrevista concedida por Italo Moriconi. *Zero Hora*. Porto Alegre, 21 dez. 2002. Cultura - Segundo Caderno, p.01, 04-05 e 08.

NUNES, Luiz Arthur. Caio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 fev. 1996. p.09.

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA. Direção, Roteiro e Montagem de Guilherme de Almeida Prado. Brasil; Chile: Star/Raiz, Califórnia Filmes, 2007. 135min, son., color. Port.

PEN, Marcelo. Quem tem medo de Caio F.?. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*: O essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006, p.09-16.

Pequenas epifanias. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 30 out. 2011. Ilustrada, p.E1.

PORTO, Luana Teixeira. Morangos mofados, *de Caio Fernando Abreu*: Fragmentação, melancolia e crítica social. Porto Alegre: 2005, 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=29247>. Acesso em: 20 jul. 2007.

PORTO, Luana Teixeira. *Fragmentos e diálogos*: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: 2011, 239 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/29436>>. Acesso em: 29 set. 2012.

SANT'ANNA, Sérgio. Caio Fernando procurava lírica do desterro. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27 jul. 1996. Caderno 2, p.D9.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. Memória e Teatralidade: interpenetrações na obra de Caio Fernando Abreu. *Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, URI, v.4, n.1, Dossiê Especial, p.93-102, jan. 2010. Disponível em:

<http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/10Daniel_Furtado_Silva.pdf> Acesso em: 18 jun. 2011.

SILVA, Deonísio da. O escritor se defende com a palavra. *Zero Hora*. Porto Alegre, 7 jan. 1995. Segundo Caderno, p.05.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p.09-10.

Zero Hora. Segundo Caderno – Especial. Porto Alegre, 26 fev. 1996. p.01-04.



Geral

- A palavra nua de Foucault. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21 nov. 2004. Mais! Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2111200424.htm>>. Acesso em 09 abr. 2005.
- A sagração da primavera. *Bravo*. São Paulo, set. 2009. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/sagracao-primavera>>. Acesso em 10 fev. 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- ANGELIDES, Sofhia. *Carta e Literatura: Correspondência entre Tchékhev e Górkí*. São Paulo: USP, 2001.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e Comentário: Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Escorpiagem: O que vai na Valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.07-14.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520: Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação. Rio de Janeiro, 2002.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: Informação e documentação – Referências – Elaboração. Rio de Janeiro, 2002.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14724: Informação e documentação – Trabalhos acadêmicos – Apresentação. Rio de Janeiro, 2011.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 14.ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2010.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 5.ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.
- BARTHES, Roland. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BATAILLE, George. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. 6.ed. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 4.ed. São Paulo: WMF M. Fontes, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSCO, Francisco. *Banalógicas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1981, p.07-22.

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Edusp, 1987.
- BOSI, Viviana. Leitor. In: CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. BOSI, Viviana (Org.). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008, p.09-12.
- BRAS, Luiz. Reflexões sobre as antigas reflexões sobre o conto (1). *Rascunho*. Curitiba, ed.137, set. 2011. Disponível em: <[http://rascunho.gazetadopovo.com.br/reflexoes-sobre-as-antigas-reflexoes-sobre-o-conto-\(1\)](http://rascunho.gazetadopovo.com.br/reflexoes-sobre-as-antigas-reflexoes-sobre-o-conto-(1))>. Acesso em 10 ago. 2012.
- BRASIL, Ubiratan. Lygia Fagundes escrever para viver. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 ago. 2007. Caderno 2, p.D2.
- BREUNIG, Rodrigo. Diante do passado inabordável. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 03 nov. 2007. Cultura, p.02-03.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CARRERA, Luis Gustavo. Aproximação de conjecturas para um conceito de conto. *Revista Bula*. Goiânia/Brasília, 05 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/traducao/aproximacao-de-conjecturas-para-um-conceito-de-conto>>. Acesso em nov. 2011.
- CASTAGNINO, Raúl H.. Jurisdicciones del Epos: contar, narrar, relatar. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoria del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.193-205.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência Incompleta*. FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999a.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b.
- CHÉJOV, Antón. Cartas sobre el cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoria del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.315-323.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.147-163.

- CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.227-237.
- CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.103-146.
- COSTA, Carlos. Perfil – Beatriz Sarlo. *Cult*. São Paulo, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/perfil-beatriz-sarlo>>. Acesso em 11 dez. 2010.
- CRESCÊNCIO, Cíntia Lima. *Veja os feminismos em páginas (re)viradas (1968-1989)*. Florianópolis: 2012, 167 f. Dissertação (Mestrado em História – Área de concentração em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina.
- CULLER, Jonathan. Narrativa. In: CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Becca, 1999, p.84-94.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Direção de Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 1989. (transcrição de entrevista).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo-rumor*, n.10, ano 5, p.113-116, 2001.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Entrevista com Hélio Pólvora. *Rascunho*. Curitiba, ed. 144, abr. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/contos-frequentemente>>. Acesso em 23 abr. 2012.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. A terapia dos contos. In: ESTÉS, Clarissa Pinkola (Org.). *Contos dos Irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p.11-29.
- FÁVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Itajaí: Univali; Florianópolis: UFSC, 2004.

- FARACO, Sergio. Apresentação. In: QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio (Org.). São Leopoldo: Unisinos, 1999, p.07-10.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 10.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité*. Paris: Gallimard; Seuil, 2009.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992, p.127-160.
- GIARDINELLI, Mempo. Sobre la definición del género. In: GIARDINELLI, Mempo. *Así se escribe un cuento*. Historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012, p.41-50.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GROS, Frédéric. A *parrhesia* em Foucault. In: GROS, Frédéric (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004, p.155-166.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HARTMANN, Luciana. *Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos*. Florianópolis: UFSC, 2011.
- HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- Instituto Antônio Houaiss. *Houaiss eletrônico*. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009. CD-ROM.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2.ed. vol.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 384-416.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOZEF, Bella. (Auto)Biografia: os territórios da memória e da história. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Discurso histórico & narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998, p.295-308.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. 6.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 167-182.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário – ensaios*. São Paulo: LR, 1983.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Descirreconstrução: cultura e memória em Pedro Nava*. Florianópolis: 1993, 141 f. Dissertação (Mestrado em Literatura – Área de concentração em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina.

LINARES, Luis Barrera. Apuntes para una teoría del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.29-41.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams, preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LLOSSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Conto de Clarice Lispector: projeções para além do narrado. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.34, p.119-129, jul./dez.2003. Disponível em <<http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art10.pdf>>. Acesso em 12 jan. 2011.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Caminhos do conto brasileiro. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.34, p.09-21, jul./dez.2003. Disponível em <<http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art01.pdf>>. Acesso em 12 jan.2011.

MICHELLINE, Érica. A crônica no universo jornalístico e literário. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v.3, n.4, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_04/contemporanea_n04_10_EricaMiche.pdf>. Acesso em 08 fev. 2009.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 17.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAIS, Fabio; DARDOT, Marilá. *Conversas – blá blá blá*. Florianópolis: Par(ent)esis, 2009.

Morre aos 66 anos a artista plástica pelotense Maria Lídia Magliani. *Zero Hora*. Porto Alegre, 21 dez. 2012. Segundo Caderno. Disponível em: <

caderno/noticia/2012/12/morre-aos-66-anos-a-artista-plastica-pelotense-maria-lidia-magliani-3990264.html>. Acesso em 21 dez. 2012.

NAVES, Santuza Cambraia. A entrevista como recurso etnográfico. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.155-164, jul./dez. 2007.

Disponível em:

<<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga21/arqs/matraga21a10.pdf>>. Acesso em 08 fev. 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado Humano*: um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA, Nelson de. Transa trans: tributo às tribos extintas. In: OLIVEIRA, Nelson de. (Org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p.09-16.

PACHECO, Carlos. Criterios para una conceptualización del cuento. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (Org.). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoria del cuento*. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1993, p.13-28.

Paiol Literário com Ronaldo Correia de Brito. *Rascunho*. Curitiba, ed. 139, nov. 2011, p. 04-05.

PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o Conto Moderno. In: BOSI, Viviana (Org.) *et.al. Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.67-90.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria; Edusp, 1995.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egipcio, barroco y neo-barroco em la sociedad y el arte*. Tradução de Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2006.

PERNIOLA, Mario. Narrar fatos ou mostrar acontecimentos? In: PERNIOLA, Mario. *Ligação direta: estética e política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: UFSC, 2011, p.115-127.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. 2.ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIGLIA, Ricardo. El arte de narrar. *Universum*, Talca, v.22, n.1, 2007. Disponível em:

<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762007000100021&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 05 ago. 2011.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico. Tradução de Raul Antelo. *Travessia – revista de literatura*, Florianópolis: UFSC, n.33, p.47-55, ago./dez.1996.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio. Tradução de Marcos Visnadi. *Edições Chão da Feira*, Lisboa, Buenos Aires, Caderno de Leituras n.2, jan. 2012. Disponível em:

<<http://www.chaodafeira.com/?p=93>>. Acesso em 15 jan. 2012.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.

POE, Edgar Allan. *Os contos de Hawthorne*. Disponível em:

<http://pt.scribd.com/doc/42489740/Os-Contos-de-Hawthorne-Edgar-Allan-Poe>. Acesso em 11 dez. 2011.

PONTIERI, Regina. Formas Históricas do Conto: Poe e Tchêkhov. In: BOSI, Viviana (Org.) *et.al.* *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.91-111.

Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.329-332.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio (Org.). São Leopoldo: Unisinos, 1999.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. FARACO, Sergio; MOREIRA, Vera (Org.). Porto Alegre: L&PM, 2009.

RESENDE, Beatriz. “Ah, eu quero receber cartas”: a correspondência de Ana Cristina César. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes Femininas: Gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, p.301-309.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et. al.]. Campinas: Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.44-60.

SARLO, Beatriz. *Tempo Presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SCOTT, Joan W.. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). *Falas de Gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Mulheres, 1999, p.21-55.

Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. In: KIEFER,

- Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.333-347.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 08 ago. 2010.
- SODRÉ, Muniz. A experiência narrativa. In: SODRÉ, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009, p.137-231.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TCHEKHOV, Anton. As três irmãs: contos. Tradução de Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011, p.349-368.
- TEZZA, Cristovão. O espírito da prosa: Fragmentos de um ensaio sobre a literatura. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 22 abr. 2012. Ilustríssima, p.06-07.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Travessia – revista de literatura, A estética do fragmento*. Florianópolis: UFSC, n.33, ago./dez. 1996.
- VEJA. São Paulo: Editora Abril, Ano 41, n.2077, set. 2008.
- VIEGAS, Ana Cláudia. O “eu” como matéria de ficção – o espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. *Texto Digital*, Florianópolis, v.4, n.2, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/14061>>. Acesso em 09 jan. 2010.
- VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & Biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.
- VILAS BOAS, Sergio. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Unesp, 2008.
- WERNECK, Maria Helena. “Veja como ando grego, meu amigo.” Os cuidados de si na correspondência machadiana. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor*,

Prezada senhora: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.137-145.

ZAMUNER, José Alaércio. Tradição Oral e Literatura Acadêmica: a recuperação do narrador. In: BOSI, Viviana (Org.) *et.al.* *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.11-39.



*Quando não se tem a voracidade de registrar o que se vê,
vê-se mais e melhor, sem ânsia de guardar, mostrar ou
contar o visto. Vê-se solitária e talvez inutilmente, para
dentro, secretamente, pois ninguém poderá provar
jamais que viu mesmo. Além do mais a memória filtra e
enfeita as coisas.*

Caio Fernando Abreu