

Caio Fernando Abreu e a escrita como possibilidade de ser um mesmo e um outro

Doutoranda Ellen Mariany da Silva Dias¹ (UNESP-SJRP)

Resumo:

Nesta comunicação, abordaremos três textos do escritor Caio Fernando Abreu (CFA), a saber: um conto, uma crônica e uma carta. Estes, em comparação com um conto do escritor argentino Julio Cortázar. Nossa hipótese é a de que a relação intertextual entre os aspectos temático-formais dos textos aqui estudados fornece elementos para compreendermos a construção das personae do CFA missivista, do CFA cronista e do CFA contista, de acordo com os três gêneros do discurso (BAKTHIN, 2005) praticados pelo escritor. Nesse sentido, especialmente no que se refere à construção do CFA contista, o texto de Cortázar figuraria como uma das bases para as suas escolhas temáticas e formais. É a partir desta relação dialógica entre os textos, que podemos visualizar a performance da imago CFA que, de modo lúdico, por meio da escrita, problematiza os limites entre autor, pessoa e personagem, ficção e realidade, crônica, carta e conto.

Palavras-chave: Ficção Brasileira Contemporânea, Caio Fernando Abreu, gêneros de discurso, intertextualidade, dialogia

Introdução

(...) O lúdico não é um luxo, algo agregado ao ser humano, que pode ser útil para se divertir: o lúdico é uma das armas centrais pelas quais o ser humano se conduz ou pode se conduzir pela vida afora. O lúdico, não entendido como um jogo de cartas ou uma partida de futebol: entendido como uma visão na qual as coisas deixam de ter as suas funções estabelecidas para assumir muitas vezes funções diferentes, inventadas. O homem que habita um mundo lúdico é um homem colocado dentro de um mundo combinatório, de invenção combinatória, que está continuamente criando formas novas. [1]

Julio Cortázar – *O fascínio das palavras*

O trecho citado é uma reprodução da fala do escritor argentino Julio Cortázar durante uma entrevista dada ao jornalista Omar Prego, texto que integrou uma série de entrevistas publicadas em livro em 1985. Nestas entrevistas, Cortázar discute seus processos e procedimentos de criação literária, bem como expõe sua concepção particular sobre a questão do lúdico. Segundo ele, o ser humano se relacionaria ludicamente com a linguagem, inventando e criando formas novas de lidar consigo, com a arte e com o mundo que o cerca.

É com base em tal concepção que a sua citação em forma de epígrafe, aqui, nos é oportuna. É por meio dela que estabelecemos um primeiro ponto de contato – e são vários – entre as obras de Caio Fernando Abreu (CFA) e de Julio Cortázar (JC). São estes pontos que nos fornecem indícios de que CFA fora leitor assíduo de JC, pois, disseminados em sua poética, aparecem com frequência aspectos da poética cortazariana. Contudo, este fato não nos autoriza a fazer, aqui, uma relação direta, como a de causa e consequência, entre ambas as obras, algo que, em nosso ver, seria infundado. Ao contrário, ele nos induz a identificar as relações dialógicas e intertextuais entre a produção de CFA e de JC, algo mais proveitoso nos termos do que propomos aqui. Interessa-nos, pois, discutir em que medida, ao exercitar sua escrita valendo-se de diferentes gêneros de discurso – diga-se, o conto, a crônica e a carta –, CFA construiu-se como um escritor de poética singular, que incorporou

referências e procedimentos comuns à sua própria obra e, neste caso, à obra de Cortázar, reelaborando-os a seu modo. Em nosso ver, ao realizar este movimento, CFA, se relacionaria, digamos, ludicamente, com a sua máscara multifacetada de escritor que, de acordo com a fala de Cortázar citada na epígrafe, estaria imerso no mundo combinatório da escrita, criando-se e recriando, continuamente, novas formas de contar e de se (re)contar.

Para tanto, abordaremos, em conjunto, trechos de textos de CFA e de JC, seguidos da citação e da explicação do contexto ao qual pertencem. Nossa hipótese é a de que o cruzamento dos aspectos semelhantes entre eles – tanto as referências externas à obra de CFA, no caso, a menção a temas e a procedimentos cortazarianos, quanto às internas, as referências da própria obra – nos permitirá perceber de que forma o escritor joga o jogo da escrita e da vida, alternando e misturando suas facetas de contista, de cronista e de missivista, problematizando as dicotomias vida e arte, ficção e realidade, autor e personagem. Os critérios que nos guiaram na escolha dos textos aqui abordados foram: 1) as semelhanças entre motivação e situação dramática (TOMACHEVKI, 1976) [2]; 2) as semelhanças entre os aspectos que envolvem a organização lingüística e a construção dos seus efeitos dramáticos e estéticos. Os textos de CFA são: 1) o conto “O ovo”; 2) a crônica “Primeira carta para além do muro”; 3) uma carta sua à amiga Maria Lídia Magliani, escrita em 16/08/1991. Entre-meados aos textos de CFA, abordaremos os seguintes textos de Cortázar: 1) o trecho da já mencionada entrevista ao jornalista Omar Prego; 2) o conto “Carta a uma senhorita em Paris”.

1 Das relações entre vida e obra, pessoa e personagem, ficção e realidade

O conto “O ovo”, do livro *Inventário do ir-remediável* [3], cuja primeira edição chamou-se *Inventário do irremediável*, publicada em 1970, trata do conflito entre a vida íntima do personagem e o cotidiano no qual ele está inserido. Pelo fato de enxergar um imenso ovo cuja casca ameaça aprisionar a todos, o protagonista, que narra a sua história em 1ª pessoa, é considerado um visionário e, imediatamente, isolado num lugar semelhante a um manicômio. Neste lugar, com medo de ser engolido pela casca do grande ovo que se aproxima, ele escreve sobre a sua experiência de vida que envolve: 1) os primeiros acontecimentos de sua infância; 2) os namoros em sua adolescência; 3) a visão do ovo cada vez mais próximo; 4) a prisão e os choques elétricos; 5) a finalização do seu discurso com o momento da confecção de tal relato, o próprio conto, sob a luz do último toco de vela. Vejamos:

Eu queria contar toda a minha vida para se alguém lesse visse que não sou louco, que sempre foi tudo normal comigo, que eu fiz e disse as coisas que todo o mundo faz e diz (...). Que eu via a parede e que todos os outros também viam, tenho certeza, só que eles não queriam ver, não sei por que, e prendiam quem via.

(...) Talvez cada um tenha o seu próprio ovo. E este é o meu.

Olho para o meu corpo. Será que ele cabe dentro de um ovo? Será que não vai doer?

Eu não sei. Tenho tanto medo. Estou esperando, cansei de escrever, a vela está quase apagando. Vou deitar. Estou ouvindo o rumor do ovo se aproximando cada vez mais. É um barulho leve, leve. Quase como um suspiro de gente cansada. Está muito perto. Tão perto que ninguém vai me ouvir se eu gritar. (ABREU, 1995. p.43-44).

O conto funciona como um veículo que comunica ao leitor, de modo ambivalente, a iminência da morte física e/ou social do narrador, que poderá ser “engolido” pelo ovo gigante e/ou assumirá, definitivamente, a sua condição de louco. Por isto, para ele, escrever, mesmo diante da consciência da fatalidade da morte e/ou da loucura, significa deixar como legado uma espécie de atestado de vida e de sanidade. Mais do que isto, o registro de suas vivências por meio da escrita concretiza o seu “grito de socorro” e faz com que a sua experiência de opressão e a sua condição marginal – em

relação à realidade e ao senso comum sobre o que os demais personagens compreendem por normalidade – sejam comunicáveis.

Os motivos da marginalidade em relação aos padrões sociais e o da escrita como canal de comunicação de uma situação de opressão aliados à situação dramática em que o sujeito se encontra trancafiado e sob a iminência da morte tanto física como social são, também, abordados na crônica “Primeira carta para além do muro”, reunida em *Pequenas Epifanias* (1996) [4] e publicada, inicialmente, em 21/08/1994 no jornal *O Estado de S. Paulo*. Nesta crônica, CFA descreve, sem dar muitos detalhes de lugares ou pessoas, algo que o leitor do texto compreende como sendo o seu internamento em um hospital.

Sabemos que por mais que a crônica remeta a dados factuais, pois, na vida real, CFA esteve internado em virtude de complicações por causa do vírus da AIDS, tal relato, na medida em que é feito por meio da escrita, passa a ser uma representação, no caso, realista, do que ele experienciou. Dessa maneira, textualmente, ele se coloca como o narrador que protagoniza a situação de opressão e de angústia descritas na crônica:

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. (...)

(...) 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. (...)

Disso que me aconteceu, lembro só de fragmentos tão descontínuos que. Que — não há nada depois desse que dos fragmentos — descontínuos. Mas havia a maca de metal com ganchos que se fechavam feito garras em torno do corpo da pessoa, e meus dois pulsos amarrados com força nesses ganchos metálicos. Eu tinha os pés nus na madrugada fria, eu gritava por meias, pelo amor de Deus, por tudo que é mais sagrado, eu queria um par de meias para cobrir meus pés. Embora amarrado como um bicho na maca de metal, eu queria proteger meus pés. Houve depois a máquina redonda feita uma nave espacial onde enfiaram meu cérebro para ver tudo que se passava dentro dele. E viram, mas não me disseram nada. (ABREU, 1996. p.96-97).

Frente ao sofrimento físico, valendo-se de um tom de confissão pública aos leitores do *Estado de S. Paulo*, CFA afirma: “isso que poderá me matar, eu sei é a única coisa que poderá me salvar” (p.97). Ou seja, diante da dor, da angústia e da consciência do risco de morte, ele expressa uma relação ambivalente como o seu ofício de escritor. Apesar da possibilidade da morte física, escrever para CFA significa ser salvo, ou melhor, poder existir e resistir literariamente. A mesma morte que finalizaria sua existência também fecharia com **chave de ouro** a sua carreira literária que o projetaria para a posteridade, impedindo-o de cair no esquecimento.

(...) A única coisa que posso fazer é escrever — essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros. Escuta bem, vou repetir no teu ouvido, muitas vezes: a única coisa que posso fazer é escrever, a única coisa que posso fazer é escrever. (ABREU, 1996. p. 98)

Tanto nesta crônica como no conto mencionado anteriormente, no que se refere aos seus efeitos estéticos, há um procedimento semelhante. No conto, o personagem se apegava à escrita como forma de resistir. Ele comunica ao **outro**, no caso, nós os leitores, sua situação adversa, corporificando sua angústia e seu medo em forma de conto, por meio do qual o seu **grito de socorro** é possível e passível de ser ouvido/lido. Na crônica, ocorre o mesmo. Nomeada pelo próprio CFA como “Carta para além do muro”, ela se torna, igualmente, o seu veículo de comunicação, algo que o sal-

vará da morte/esquecimento. Dessa forma, ambos, CFA e o personagem de seu conto, possuem um posicionamento combativo frente à morte.

O diálogo entre a ficção – o conto – e, digamos, uma representação mais próxima da realidade – a crônica –, de CFA, ganha maior complexidade se tivermos em mente uma carta dele à amiga Maria Lídia Magliani, escrita em 16/08/1991 [5]. Nesta carta, CFA revela ser portador do vírus HIV. Por se tratar de uma carta pessoal, aqui, o tom é mais despojado e íntimo do que aquele utilizado na sua confissão pública por meio da crônica de 1994:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV + (o que parece + chique...), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana... (...) Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3º dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finamente de “um quadro de dissociação mental”. Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal... Frances Farmer, Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí. (ABREU, 2002. p.311).

Neste trecho, o missivista descreve os detalhes de sua internação e da crise que daí se sucedeu. Ao citar a atriz Frances Farmer¹, a escritora Zelda Fitzgerald² e o escritor Torquato Neto³, CFA compara a condição e o destino dos artistas mencionados à condição por ele enfrentada. Há, nesta comparação, a emissão do juízo de valor que o próprio CFA faz de si mesmo: na carta à amiga, em primeiro lugar, ele se coloca como um escritor. A partir daí, podemos perceber que o CFA-escritor é capaz de reconhecer, com humor e ironia, que ele também se encaixa num clichê que envolve tal ofício: o de que quase todo artista/escritor quando apanhado pelas vicissitudes da vida tem um destino trágico, ficando conhecido por meio das suas histórias vividas, criadas e/ou representadas, destino que concentra e mistura a vida e a arte. Neste sentido, há um diálogo entre tal posicionamento, inscrito na esfera íntima e restrita aos contatos pessoais – a carta – e o posicionamento de resistência, na esfera pública da crônica de *O Estado de S. Paulo* e do conto. Em ambas as esferas, CFA encena, pela escrita que o salvará do esquecimento, a sua **trágica** sorte. Além disso, ao se representar por meio da escrita, no que se refere à crônica “Carta para além do muro”, à carta a Maria Lídia Magliani e, também, ao conto “O ovo”, CFA nunca abre mão de escolher, conscientemente, o modo como quer ser lido: antes de ser a pessoa e o amigo, o cronista, o missivista e contista, CFA deseja ser visto como escritor. É esta *imago* que concentraria, portanto, todas as suas demais máscaras de personagem, narrador, autor e amigo.

Se lido em conjunto com os três textos estudados anteriormente, o conto “Carta a uma senhora em Paris”, de JC, nos fornece algumas pistas sobre os processos e procedimentos de criação literária do escritor brasileiro que se valia – além dos elementos da própria vida – de referências literárias externas à sua obra.

Presente em *Bestiário* [6], primeiro livro de contos de JC publicado em 1951, o conto é o relato de um rapaz que, por meio de um acordo que também o beneficia, passa a cuidar do apartamento de uma amiga que está em viagem a Paris. Como o título indicia, o conto é uma carta em que o protagonista descreve os acontecimentos cotidianos tanto do seu presente – em que se encontra no apartamento de Andrée – quanto do seu passado, momentos antes de vir morar temporariamente no apartamento da amiga. Na carta/conto, ele revela o seu segredo, algo que, segundo ele, poderia cau-

¹ Frances Farmer, nascida em Seattle em 1914, foi atriz, ativista política radical e simpatizante comunista. Em 1942 foi declarada injustamente como sendo mentalmente incompetente e internada pelos pais em uma série de sanatórios e hospitais psiquiátricos públicos. Em 1948, foi submetida a uma lobotomia transorbital, deixando o hospital em 1953. Faleceu em 1970.

² Zelda Fitzgerald, nascida em 1900, escritora norte americana e mulher do também escritor Scott Fitzgerald. Em meio a constantes crises conjugais e a problemas decorrentes do alcoolismo, foi diagnosticada como esquizofrênica em 1930. Faleceu em 1948, vítima do incêndio que se abateu sobre o hospital psiquiátrico onde estava internada.

³ Torquato Neto, nascido em 1944, escritor, jornalista e letrista de canções icônicas do movimento tropicalista. Matou-se um dia depois de seu 28º aniversário, em 1972.

sar espanto nas pessoas: o protagonista, em intervalos variáveis de acordo com seus estados de humor, vomita coelhinhos.

Nunca lhe contara antes, não acredite que por deslealdade, mas naturalmente a gente não vai ficar explicando a todos que, de quando em quando, vomita um coelhinho. Como isso sempre me sucedia estando só, escondia o fato como se escondem tantos detalhes do que acontece (ou a gente faz acontecer) na intimidade total. Não me censure André, não me censure. De quando em quando me acontece vomitar um coelhinho. Não é razão para não viver em qualquer casa, não é razão para que a gente tenha de se envergonhar e estar isolado e estar se calando. (CORTÁZAR, 1986. p.19)⁴.

Tal segredo, que o constrange e, por isso, isola-o do contato social, é descrito ao longo da carta à amiga André. No decorrer do texto, a quantidade de coelhinhos vai aumentando, até que o protagonista se descontrola e a frequência dos vômitos aumenta insuportavelmente. Por isso, ao final do conto, o relato que seria uma carta em que ele apenas confessaria o seu segredo terrível passa a ser um atestado em que ele explica as razões que o levaram ao seu suicídio, fato sugerido no desfecho do texto: “Não acho que seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais” (CORTÁZAR, 1986. p. 28).⁵

Na relação entre os textos aqui estudados, podemos perceber que há, especialmente em se tratando dos seus efeitos estéticos, uma espécie de inversão: se no conto, na crônica e na carta de CFA a situação dramática que remete à opressão e à marginalidade desvenda a escrita como forma de resistência à morte e ao silenciamento, no texto de Cortázar, a situação dramática opressiva e angustiante que marginaliza o protagonista tem um desfecho estético oposto: a escrita, aqui, é utilizada, como uma espécie de documento de descontrole e de desistência da vida.

Conclusão

Principalmente no que se refere ao elemento lúdico presente na experiência humana, retomemos, pois, a epígrafe de JC que abre esta comunicação. Segundo o autor, as inúmeras possibilidades de combinação de experiências são capazes de criar e recriar mundos e realidades totalmente novos. Em se tratando da escrita de CFA, podemos dizer que, aqui, suas faces de contista, de cronista e de missivista, – esta última envolvendo em maior grau a pessoa do escritor mas, nem por isto menos ficcional, já que tal relato é uma representação –, problematizam as posições da(s) personagem(ns) e/ou da(s) pessoa(s) envolvida(s). Ao contrário do protagonista de Cortázar, que atesta por meio da carta a sua condição marginalizada e as razões de seu suicídio, o protagonista de “O ovo”, de CFA, combate o silenciamento da morte física e social por meio da escrita, assim como o cronista e o missivista CFA protagonizam, em suas vidas e em seus textos, o mesmo combate de seu(s) personagem(ns). A **imagem-escritor** perpassa, então, pelo conto, pela crônica e pela carta como criador e criatura, autor, leitor e personagem, mesclando, num **pentimento**, as finas camadas da vida e da obra.

⁴ Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va ponerse a explicarle e la gente que de cuando en cuando vomita un conejito. Como siempre me ha sucedido estando a solas, guardaba el echo igual que se guardan tantas constancias de lo que acaece (o hace uno acaecer) en la privacidad total. No me lo reproche, André, no me lo reproche. De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose. (CORTÁZAR, 2007. p. 138) [7].

⁵ No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se finjen en ellos, atareados com el outro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales. (CORTÁZAR, 2007. p. 146)

Referências Bibliográficas

- [1] PREGO, O. *O fascínio das palavras: entrevistas com Júlio Cortazar / Omar Prego*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 126.
- [2] TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.169-203.
- [3] ABREU, C. F. O ovo. In: _____. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995, p. 36-44.
- [4] _____. Primeira carta para além do muro. In: _____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 96-98.
- [5] _____. Para Maria Lúcia Magliani. In: _____. *Caio Fernando Abreu – Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p.311-313.
- [6] CORTÁZAR, J. Carta a uma senhorita em Paris. In: _____. *Betiário*. Trad. R. G. Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 17-28.
- [7] _____. Carta a uma señorita em Paris. In: _____. *Cuentos completos I*. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007, p. 137-146.

Autor(es)

¹ **Ellen Mariany da Silva DIAS, Doutoranda**

Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (UNESP-SJRP)

E-mail: ellenmariany@yahoo.com.br