

“Depois daquela carta:” Ficção e autoficção em Caio Fernando Abreu

Nelson Luís Barbosa (FFLCH-USP)¹

Resumo:

O estudo propõe uma leitura do conto “Carta para além do muro”, de Caio Fernando Abreu, publicado originalmente no “Suplemento Literário Minas Gerais” em 29/5/1971, não coletado em livro pelo autor em vida e reeditado após sua morte em Caio 3D, Década de 70, estabelecendo um cruzamento com as suas quatro crônicas publicadas no “Caderno 2” do jornal O Estado de S. Paulo: “Primeira carta para além do muro” (21/8/1994), “Segunda carta para além dos muros” (4/9/1994), “Última carta para além dos muros” (18/9/1994) e “Mais uma carta para além dos muros” (24/12/1995), reunidas posteriormente em Pequenas epifanias, analisando-os da perspectiva da confluência de gêneros entre conto, crônica e carta, amalgamados pelo “gênero” da “autoficção”, depois retomados, reprocessados e derivados na composição do último conto escrito pelo autor “Depois de agosto”, do livro Ovelhas Negras (1995).

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu, autoficção, gêneros híbridos.

“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.”

(Caio Fernando Abreu, 21.8.1994)

*“I never paint dreams or nightmares.
I paint my own reality”*

(Frida Kahlo)

¹ Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (DTLLC-FFLCH-USP).

Ainda como um jornalista desconhecido aos 23 anos, trabalhando como pesquisador e redator nas revistas cariocas *Manchete* e *Pais & Filhos*, e carregando consigo seus primeiros livros recém-publicados no ano de 1970 – os contos de *Inventário do irremediável* e o romance *Limite branco* escrito em 1966 –, em meio aos seus primeiros, e muitos, deslocamentos geográficos entre Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Caio Fernando Abreu enviava seus contos para o “Suplemento Literário Minas Gerais” na esperança de vê-los publicados, procurando consolidar assim sua incipiente carreira de escritor. Foi assim que, em 29 de maio de 1971, na página 9 daquela edição, “Carta para além do muro” despontou como mais um conto do jovem escritor que somente iria por fim ser conhecido no meio editorial, e literário, uma década depois, com a publicação do livro *Morangos mofados*, ainda hoje um marco na literatura brasileira dos conturbados anos 1980.

Em carta à escritora e amiga Hilda Hilst, datada de 8 de março de 1971, do Rio, Caio F. conta, com satisfação, acreditar enfim ter encontrado a sua forma, reconhecendo-se talvez o único a fazer uma literatura “pop” no Brasil de então:

Estou escrevendo coisas estranhíssimas: consegui fundir toda aquela subjetividade com elementos mágicos, políticos e até ficção-científica. A linguagem é mais simples, depurei muito e consegui uma coisa mais singela, isto é, um contraste: a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas. (ABREU, 2002, p.417)

Essa forma e esse conteúdo certamente podem ser verificados nesse seu conto do “Suplemento Literário Minas Gerais” da mesma época, escrito como um longo relato em primeira pessoa, como uma carta a um suposto leitor (o outro) muito esperado e desejado cuja visita não aconteceu, nem mesmo por meio do ansiado telefonema, o que teria gerado a necessidade da escrita da carta.

Ao longo da escrita, em fluxo contínuo como o da consciência – o que faz pensar que talvez nem tenha sido objetivamente escrita a tal carta, mas tão-somente pensada ou idealizada –, interrompido apenas já próximo de seu final por uma linha e meia pontilhada – “... Parei um pouco de escrever para olhar pela janela e principalmente para ver se eu conseguia deter o parafuso entrando no pensamento. Acho que consegui” –, fica-se sabendo tratar-se de um narrador-personagem (autor implícito como imagem do autor real criado pela escrita) aprisionado numa espécie de manicômio, mantido entre quatro paredes brancas, que mantém guardado em meio às suas roupas um pedaço de maçã recebida na última visita, que, pelo estado de apodrecimento, lhe informa sobre o suposto tempo transcorrido entre uma visita e outra, um telefonema e outro, que de fato parecem não acontecer. A postura do narrador-personagem é de uma mansidão controlada, conforme se pode depreender de suas conjecturas ao justificar a necessidade de escrita da carta:

Talvez mesmo conseguisse dizer tudo aquilo que escondi 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 me deixam, você não me deixa. (ABREU, 2005, p.249)

O conto-carta, espelhando uma forma fixa como de uma fotografia, tal como pretendia Cortázar para o gênero, revela, na verdade, tratar-se de uma “anticarta”, na medida em que nada efetivamente conta, a não ser que algo precisa ser dito, e essa necessidade de mostrar-se do personagem-narrador parece ser a própria razão de ele estar circunscrito, ou mesmo preso, a esse espaço murado, impedido por “eles” – assim nomeados e identificados pelo pronome pessoal dêitico os virtuais “algozes” – de se mostrar como realmente é ou acredita ser: “eles dizem que se eu me mostrar como realmente sou você vai ficar apavorado e nunca mais vai aparecer nem telefonar” (ibidem, p.249-50). Percebe-se, assim, tratar-se de uma pessoa privada de sua liberdade de pensar, de dizer ou mesmo de ser, pois está vigiada, observada e, diante de suas manifestações, se vê subjugada a um controle rigoroso que a mantém até mesmo por meio de injeções que a fazem se alienar e perder a noção de tempo, de realidade, de espaço e de sua própria identidade: “Então me deram uma daquelas injeções e eu afundei no sono pesado e sem saída, como este espaço dentro desses quatro muros brancos” (ibidem, p.250).

Sua verdade própria também lhe é contestada, uma vez que o narrador-personagem relata que: “eles dizem que eu preciso aceitar mais a realidade das coisas, a dureza das coisas, e às vezes penso que tornam de propósito as coisas mais duras do que realmente são, só pra ver se eu reajo, se eu enfrento. Mas não reajo nem enfrento. A cada dia viver me esmaga com mais força” (ibidem). Esse estado de confusão faz que o missivista-personagem acabe perdendo até mesmo o foco ou o objetivo de sua pretensa carta, não mais sabendo o que pretendia contar, passando a desconfiar até que esse “outro”, a quem ele se dirige, de fato exista, a não ser pela sua necessidade de contar algo, o que por si já materializa a existência do “outro” que está para além dos muros brancos do confinamento: “Tenho certeza de que você existe porque escrevo para você, mesmo que o telefone não toque nunca mais, mesmo que a porta não abra, mesmo que nunca mais você me traga maçãs e sem as suas maçãs eu me perca no tempo, mesmo que eu me perca”.

Esse é, pois, o conteúdo do conto, e mesmo da carta que por certo jamais chegará ao seu destinatário. E a angústia do narrador-personagem é se reconhecer circunscrito e prisioneiro em um ambiente fechado por quatro muros brancos (como de resto parece ser também sua própria consciência: uma prisão externa e outra interna), no qual é tratado como “alienado”, revelando não o ser de fato; ou pior, tratado como doente, certamente pela sua verdade pessoal que se torna ali incomunicável: “não quero que eles me dêem aquela injeção, não quero ouvir eles dizendo que *não tem remédio, que eu não tenho cura, que você não existe*” (ibidem, p.251 – grifo nosso).

Avançando numa possível linha interpretativa desse conto de juventude, ao menos algumas situações podem ser reconhecidas e repisadas na obra e na vida maduras do autor, ainda que aqui a ficção impere sobre todas as possibilidades de interpretação. Talvez seja essa, aliás, a compreensão do próprio Caio no trecho da carta a Hilda Hilst antes citada, mencionando a metáfora política e, de certo modo, a ficção científica, aqui compreendida como o estado de coisas absurdas que submetem o personagem e sua consciência a um universo que ultrapassa a realidade e a liberdade humanas, tal como nas histórias de Kafka.

Assim, é possível identificar a realidade político-ditatorial brasileira da época do conto, sabendo-se, por exemplo, que o próprio Caio fora perseguido pela polícia política do Dops, no ano de 1969, pela suposta “subversão” de seus contos, em razão do que passou a viver escondido por algum tempo na Casa do Sol, em Campinas, sob a proteção de sua amiga Hilda Hilst, que lhe abriu grandes possibilidades literárias de tratamento de seus temas.

O período era de fato de repressão a liberdades individuais e mesmo coletivas. Mas o aspecto da suposta “doença mental” do narrador-personagem não estaria exatamente aí figurado, mas sim, pode-se aventar, na ânsia de expressão de Caio pela sua homossexualidade, ainda não assumida publicamente, como mais tarde se poderá verificar não somente em sua vida pessoal, mas sobretudo em sua obra, procurando com isso quebrar barreiras e preconceitos. Daí, por certo, a angústia do narrador-personagem quanto à necessidade de “disfarçar, jogar, esconder, mentir”, por “vergonha” ou “timidez”, como modo de sobrevivência, com o que ele não concorda ou se satisfaz, por querer e pretender que “tudo fosse muito mais limpo e muito mais claro”, sem o perigo de assustar o outro, de com isso obter do outro o esquecimento e o cruel distanciamento. E esse estigma parece mesmo ter sido fatal para a vida e a obra de Caio, sobretudo pelo preconceito de uma crítica que sempre se negou a vê-lo ou lê-lo para além desses muros do preconceito e da intolerância.

Evidentemente, esse recurso interpretativo buscado na vida e obra do autor não se faz de forma aleatória ou arbitrária, muito menos por um vício de se buscar nessas instâncias explicações para uma expressão eminentemente ficcional, como se o autor não tivesse a criatividade de observar tais realidades e, com sucesso, ficcionalizá-las em sua obra. O que permite essa aproximação, no entanto, se pauta pela própria escrita, em certa medida, autoficcional de Caio que, ao contrário do que muitos críticos pensam, não se manifesta somente nos anos finais de sua vida em razão da doença considerada “maldita” socialmente e que acabaria por irremediavelmente vitimizá-lo, mas sim pelo fato de essa singularidade de seu estilo e de sua escrita já poder ser constatada desde os seus primeiros contos, tal como em “Corujas”, de *Inventário do irremediável*, de 1970, e “Oásis”, de *O ovo apunhalado*, de 1975, sem referir aqui inúmeros outros contos, novelas e mesmo os dois únicos romances escritos por ele: um no início de sua vida de escritor e o outro já nos últimos anos de vida. Esses elementos, por certo, poderão ainda ser mais bem elaborados na sequência deste estudo, como se pretende agora abordar.

Considerando que o conto “Carta para além do muro” fora escrito por Caio F. aos 23 anos, como se viu, será preciso então buscar exatamente 23 anos depois (e aqui, para os leitores costumeiros de Caio, com o perdão dos céticos, as supostas “coincidências” nem sempre se revelam exatamente como coincidências, mas algo mais próximo de uma “conspiração do destino” como parecem sugerir as leituras astrológicas e ocultistas tão cultivadas e determinantes em sua obra) uma retomada desse conto como uma espécie de eco, mas agora na forma da crônica “Primeira carta para além do muro”, de 21 de agosto de 1994, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*. E exatamente como acontece na propagação do eco (ou, para alguns, numa verdadeira “intertextualidade”), também nas crônicas seguintes, “Segunda carta para além dos muros”, de 4 de setembro de 1994; “Última carta para além dos muros”, de 18 de setembro de 1994; e “Mais uma carta para além dos muros”, de 24 de dezembro de 1995, todas reunidas em 1996 na coletânea de suas crônicas, para esse mesmo jornal, intitulada *Pequenas epifanias*.

Se no primeiro conto, de 1971, a ficção é que rege toda a estrutura e o conteúdo do texto, a retomada do tema sugerida pelos títulos semelhantes, dessa vez por meio de crônicas, vai, pela própria constituição desse gênero, por sua constituição híbrida de ficção e realidade e por sua fatura “ao rés do chão”, como dizia Antonio Candido, revelar tanto um traço ficcional como um traço de vida real do autor, de modo a corresponder ao procedimento da autoficção como a mesclagem de elementos ora ficcionais ora biográficos. Assim, se no conto, pela ficção, é possível identificar um narrador-personagem (que faz as vezes de um autor implícito), nas crônicas, mais que isso, encontra-se efetivamente um autor-narrador-personagem real que, pela própria natureza do gênero, atesta a “realidade” do narrado pela sua própria vivência dos fatos.

Desse modo, é possível, para efeito deste estudo, além do cruzamento do tema em questão presente tanto no conto como nas crônicas, espelhar entre si os dois gêneros (conto e crônica) para, no final, reconhecer que aquilo que então era apresentado como uma ficção, agora passa a ser sentido e visto como um dado real e determinante na vida mesma do autor. Além disso, corrobora ainda mais essa compreensão a própria denominação de carta às, agora, crônicas; ou seja, se ao conto essa idéia de “carta” já podia trazer ao texto uma proximidade com a realidade palpável, sobretudo pelo critério da verossimilhança que rege toda composição ficcional, para a crônica, por sua vez, a idéia de carta reforça ainda mais o fato real vivido, a realidade contada e revivida, assim como acontece com a autoficção propriamente dita, segundo concepções tanto de Serge Doubrowski como também de Vincent Colonna, dois dos mais importantes estudiosos da autoficção da atualidade. Toda essa questão ficará, contudo, mais clara na análise e interpretação das crônicas, como segue.

Não se pode saber ao certo o que teria levado Caio F. a nomear sua crônica do jornal como “primeira” carta para além do muro, uma vez que ele mesmo já havia escrito o conto com esse título, ainda que esse texto jamais tenha sido retomado por ele em vida nem mesmo em coletâneas de sua obra esparsas até então, tendo permanecido oculto todo esse tempo, somente reaparecendo em 2005 com a reedição de parte de sua obra nas publicações *Caio3D*, idealizadas por seus herdeiros intelectuais a partir de seu acervo em parte ainda inédito. Percebe-se, aliás, que as crônicas de 1994 teriam sido idealizadas numa espécie de trilogia, o que também não se confirma por decisão firmada do próprio autor que, ainda dois meses antes de falecer, acaba lançando “mais uma carta...”.

O fato é que Caio por certo se lembrou do contexto do conto distante no tempo de sua juventude ao idealizar agora a sua retomada, uma vez que, em 1994, a realidade ultrapassa a mera verossimilhança constitutiva da obra de ficção. Sua nova realidade com certeza o levou a não mais tratar do tema como uma mera ficção, mas exclusivamente como sua própria condição, o que lhe pareceu mais apropriado pelo caminho híbrido da crônica. E é assim que, já na primeira crônica-carta, a atmosfera da confusão mental, da necessidade de comunicação e do confinamento daquele conto se expressa de forma ainda nebulosa e confusa, com o autor procurando um modo de expressar, já nos primeiros parágrafos, o que lhe havia acontecido sem nem mesmo ainda ter compreensão de si próprio:

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. Mas por enquanto, e por favor, tende entender o que tento dizer.
(ABREU, 2006, p.106)

Percebe-se aqui a mesma intenção da clareza e de honestidade quanto ao que quer compreender sobre si mesmo e contar ao seu leitor. Do mesmo modo, o autor-narrador-personagem se vê subjugado a uma situação à qual não tem controle ou que lhe escapa a compreensão. E é com essa mesma intenção que procura organizar suas idéias para escrever e comunicar sua condição de “prisioneiro” de algo que o ultrapassa literariamente para atingi-lo em cheio em sua própria humanidade:

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 McCullers² dóia fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculo. 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. (ibidem)

O referencial do conto deixa aqui de ser ficcional, de papel, para se tornar agora de carne e osso, pela experiência da dor real que também o impede de escrever, de se orientar e se explicar ao seu virtual leitor – o apelo, portanto, ultrapassa qualquer ficção para se tornar tão real quanto a dor sentida pelo autor. Novamente o tema da doença aflora, mas agora não mais como uma doença imputada por terceiros, alheia à realidade particular e íntima do personagem, mas sim como um sofrimento real materializado pelos fios e tubos plásticos que, introduzidos nas veias, dão vazão ao que poderia ser entendido como uma necessária cura, uma ansiada salvação – idéia também presente no conto, mas numa óptica distorcida que revela antes uma imposição como uma cura por “adestramento”, e não a cura real que a crônica-carta vem sugerir como necessária.

O estado de confusão mental é novamente retomado e deixa transparecer ao leitor uma situação que por meio de fragmentos confusos vai aos poucos se deixando ver, ou seja, a experiência de uma espécie de “turvação”, uma “vertigem”, uma “voragem” vivida realmente pelo autor-narrador-personagem: “Disso tudo que me aconteceu, lembro só de fragmentos tão descontínuos que. Que – não há nada depois desse *que* dos fragmentos – descontínuos” (ibidem, p.107). Nesse estado de coisas, apenas alguns elementos do novo ambiente descrito vão compondo a idéia do espaço hospitalar, com suas paredes brancas, “Embora amarrado como um bicho na maca de metal, eu queria proteger os meus pés. Houve depois a máquina redonda feita uma nave espacial onde enfiaram meu cérebro para ver tudo o que se passava dentro dele. E viram, mas não me disseram nada” (ibidem).

A angústia do autor-narrador-personagem é conseguir escrever e, pelo bolso daqueles que no meio da tarde lhe trouxessem maçãs, fazer passar essa carta para além dos muros desse desconhecido confinamento. Assim, percebe-se que essa crônica retoma em parte a atmosfera do conto de 1971, sobretudo no que se refere à confusão mental vivida pelo personagem e a sua dificuldade de comunicação, agora por motivos mais reais e

² Escritora norte-americana que teve sua carreira interrompida em razão de dolorosa febre reumática.

dolorosos, com o outro que está para além dos muros brancos de onde ele se encontra internado.

Se o conteúdo da primeira carta-crônica revela o estado de confusão e “voragem” mental do autor-narrador-personagem pela sua incompreensão do que lhe teria de fato acontecido para se ver nesse ambiente hospitalar com *flashes* que lhe ofuscam a memória, com sensações de uma madrugada fria em que se via por vezes amarrado a uma maca de metal com ganchos que se fechavam como garras sobre seu corpo, conectado a fios e tubos de plástico, a atmosfera da segunda crônica-carta revela um tom mais onírico, como os delírios ocasionados pela drogas injetadas nas veias. A sua descida aos infernos traz à cena imagens de anjos barrocos, querubins, em luta contra figuras demoníacas: “a hierarquia inteira dos servidores celestes” armada contra esses demônios, “Armas do bem, armas da luz” (ibidem, p.109). Assim na verdade são descritos os anjos da manhã, nem tão celestiais assim, com uniformes brancos, máscaras, toucas e luvas contra infecções – os enfermeiros, que medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre, também misturados a outros anjos que cuidam da limpeza, com baldes, que trocam lençóis, que servem café, que “recolhem as asas e esfregam o chão”.

Há também os “anjos debochados do meio da tarde”, que vestem jeans, couro negro, numa clara alusão aos visitantes que trazem doces, notícias, flores, fitas com músicas etc., bem como os anjos eletrônicos da noite, que visitam o autor-narrador-personagem por fios luminosos transmitidos pelas antenas, como a atriz Cláudia Abreu, protagonista da novela de Gilberto Braga, cujos nome e sobrenome se confundem com os da irmã de Caio, também Cláudia Abreu, “minha brava irmã”, até que o sono plástico dos tubos enfiados no peito o faz despencar num mundo do Outro Lado, povoado por conhecidas figuras como o cineasta Derek Jarman; o cantor Fred Mercury; o bailarino Nureiev; junto a amigos como Paulo Yutaka, Galizia, o grafiteiro Alex Vallauri, o dramaturgo Vicente Pereira, o ator Augusto Strazzer, além de Néstor Perlonger, Lóri Finochiaro, o francês Hervé Guibert, o cubano Reinaldo Arenas, e Cazuza. Em comum, esses nomes revelam uma triste identidade que fatalmente os une: todos foram vítimas da Aids.

O despertar do delírio nada mais indica que um novo recomeço:

Pois repito, aquilo que eu supunha fosse o caminho do inferno está juncado de anjos. Aquilo que suja treva parecia, guarda seu fio de luz. Nesse fio estreito, esticado feito corda bamba, nos equilibramos todos. Sombrinha erguida bem alto, pé ante pé, bailarinos destemidos do fim deste milênio pairando sobre o abismo.

Lá embaixo, uma rede de asas ampara nossa queda. (ibidem, p.111)

Essa atmosfera de delírio, dores e dificuldades de compreensão e de comunicação presentes nessas duas crônicas-cartas para além dos muros por fim se dissipa na terceira e pretendida última carta, agora com um relato mais direto e menos “ficcional”:

Porto Alegre – 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, mais claramente. Não

vejo nenhuma razão para esconder. Nem sinto culpa, vergonha ou medo.
(*ibidem*, p.112)

Com essa seca introdução, a crônica-carta de 18 de setembro de 1994 – agora sim, mais carta que propriamente crônica, abandonando o estilo enigmático de antes e optando por uma linguagem mais direta, exatamente como se espera de uma carta – revela na verdade, e de modo mais detalhado, o que antes não era possível ao autor (e ao leitor) compreender ou mesmo revelar. E por não saber ser senão pessoal, “impudico”, como Caio mesmo se descreve, sua revelação ao leitor é de que soubera ser portador do vírus HIV (“esse vírus de *science fiction*” – e aqui se deve novamente reportar à antiga carta a Hilda Hilst), da temida Aids, e que os fatos então narrados nada mais eram do que o resultado de uma espécie de surto que sofrera ao tomar conhecimento de sua condição de infectado:

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. O médico viajara para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentido seguro – enlouqueci. Não sei detalhes. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o pronto-socorro do Hospital Emílio Ribas com a suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos – médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios... (*ibidem*, p.112)

É preciso contextualizar hoje, com o desfecho funesto da morte de Caio e os avanços do combate à doença, essas crônicas-cartas. Os fatos narrados e então ficcionalizados nas duas primeiras crônicas aconteceram realmente entre julho e agosto daquele ano, exatamente um mês antes de sua publicação, e essa foi a via encontrada por Caio – um misto de ficção e realidade – para ser pessoal mais uma vez e partilhar com seus leitores o que fatalmente lhe acontecera. Em carta de 25 de julho de 1994 ao seu amigo e dramaturgo Luciano Alabarse, Caio conta: “Voltei [da Europa] há pouco mais de um mês. E cá doente. Perdi oito quilos; estou quase transparente. Tomo mil antibióticos – a médica acha que é um daqueles vírus viciados em antibióticos [...] Amanhã faço 300 exames de tudo que você possa imaginar, inclusive o HIV, que nunca fiz” (Abreu, 2002, p.309). Já em outra carta, de 16 de agosto de 1994, à sua amiga Maria Lúcia Magliani, a notícia aparece de forma direta, tal como também se pode ler na terceira crônica:

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 dissociativo mental” [...] acordei amarrado numa maca de metal... [...] Tiraram líquido da minha espinha, esquadrinharam meu cérebro com computador, furaram as veias, enfiaram

canos (tenho 1 no peito, já estou íntimo do tripé metálico que chamo de “Callas”, em homenagem a Tom Hanks), etc, etc. Não tenho nada, só um HIV onipresente e uma erupção na pele (citomegalovírus) que cede pouco a pouco... (ibidem, p.311-12)

Em nota de Ítalo Moriconi a esta carta inserida na organização das *Cartas* do autor, Caio teria sido levado inconsciente ao hospital, amparado por dois de seus amigos mais próximos, Déa Martins e Gil Veloso. Déa contaria depois, em um depoimento gravado, o sofrimento do amigo e os horrores por eles sofridos nos corredores do hospital madrugada adentro para conseguir um atendimento, enquanto Caio aguardava amarrado a uma maca no corredor, atendimento que só foi possível depois de revelada a identidade de Caio como escritor e jornalista de *O Estado de S. Paulo*. Esses momentos de angústia serão depois também ficcionalizados por Caio, como se verá mais adiante.

Numa leitura distanciada, é possível perceber que os leitores de Caio, embora pudessem até intuir o assunto tratado inicialmente de forma um tanto enigmática, já se teriam acostumado com a escrita sempre dolorosa do autor, narrando situações tão densas como aquelas. Além disso, essa escrita sempre autoficcional já podia ter adiantado o que somente a terceira carta viria a confirmar. E na mesma carta a Magliani é possível compreender que Caio, num ato de extrema coragem, optou pela revelação da doença numa época de muita dificuldade e preconceito para, segundo suas palavras, “ajudar a tirar o véu de hipocrisia que encobre este vírus assassino” – com o que concorda o crítico José Castello ao atribuir a Caio a visibilidade do doente de Aids desde então, e com dignidade –, mas também por sentir-se “privilegiado por poder vivenciar minha própria morte com lucidez e fé”. E é assim que se pode compreender muito de sua produção literária do final de vida, ainda que, como já assinalado aqui, a autoficção fosse um procedimento muito comum em Caio, muito tempo antes de tornar-se moda nos atuais meios literários. Aliás, Caio não teria inovado a literatura brasileira somente por isso, mas também pela maneira como sempre soube mesclar gêneros e deles tirar novas possibilidades de escrita e produção literária. Mas isso já seria assunto para outro trabalho.

Após a revelação contida naquela que teria sido idealizada como a última carta para além dos muros, um ano depois de sua publicação, na véspera de seu último Natal, 24 de dezembro de 1995, Caio F. ainda enviaria mais uma carta a seus leitores, de fato a última, pois viria a falecer exatamente dois meses depois, em 26 de fevereiro de 1996. Retomando a linguagem ficcional misturada à sua realidade, no mesmo tom intimista que sempre imprimiu em suas crônicas mesmo antes da descoberta da doença, a derradeira crônica-carta fala de seu encontro com a morte, cara a cara, quase que no mesmo ritmo e ansiedade daquele primeiro conto, procurando não se dispersar quanto ao que pretendia contar ao outro que não o visitaria entre aquelas quatro paredes. Dessa vez, o outro era um Alguém-Ninguém:

Ela se debruçou sobre mim, tão próxima que consegui ver meu rosto inteiro refletido em suas pupilas dilatadas. Era bonita? Pergunta Alguém-Ninguém, a quem tento contar esta história que nem história seria. Fico aflito, tenho sempre tanto medo que me desviem do que estou tentando desesperadamente organizar para dizer: qualquer atalho poderia

me perder, e à minha quase história, para todo o sempre. E nada mais triste que histórias abortadas, arrastando correntes, fantasmas inconsoláveis. (ibidem, p.199)

A crônica-carta, de uma sutileza ímpar na literatura brasileira, apresenta um breve relato dos momentos de tão forte presença da morte a roçar seu rosto nos momentos de maior vulnerabilidade, como se os buracos negros da pupila desses olhos tão próximos pudessem sugá-lo para sempre, “para o avesso”, se não permanecesse sempre atento, como se tudo dependesse unicamente dessa sua concentração e sua fixação em suas histórias a serem contadas e no cuidado das rosas do jardim da casa paterna para onde se recolhera desde então: “Naquela cara viva, transbordando para além das pupilas-buracos-negros vi não apenas o meu horror, mas o horror e a beleza de tudo que é vivo e pulsa e freme no Universo, principalmente o humano” (ibidem, p.200). Em meio a tantos contatos tão próximos com aquelas pupilas que o olhavam sempre de tão perto, pelos “corredores sangrentos das CTIs, pelos brancos labirínticos hospitalares, empurrando macas, fazendo curativos...”, “emergindo do coma artificial da morfina”, a esperança, contudo, era de que, no dia seguinte, voltasse a nascer, e assim encerra sua derradeira crônica-carta fazendo um brinde à Vida, propondo uma interpretação inusitada que invertia os pontos de ligação entre Vida e Morte, como se esta acabasse, por fim, se transmutando naquela: em Vida, uma nova Vida: “Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis” (ibidem, p.201).

Encerrar-se-iam assim essas crônicas-cartas para além do muro, mas antes ainda dessa derradeira carta de dezembro de 1995, em meados desse mesmo ano, Caio lançaria seu último livro, *Ovelhas negras*, uma espécie de coletânea biobliográfica reunindo os contos dispersos que teriam ficado guardados nas gavetas por motivos diversos, ao longo de sua vida. Não aparece ali o primeiro conto “Carta para além do muro”, e entre outras ovelhas desgarradas agora reunidas pelo autor-pastor, apenas um conto inédito: “Depois de agosto (uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la distancia*”, assim apresentado pelo autor:

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. (ABREU, 1995, p.245)

A proximidade a que o autor se refere tem como referência, na verdade, suas crônicas-cartas de 1994 e o assunto nelas tratado, ora pendendo mais para o ficcional ora mais para o real – observe-se assim que o título do conto refere o mês de “agosto” ou o que teria acontecido naquele/depois daquele fatídico mês. E do mesmo modo como o conto-carta de 1971 se revelara transmutado nas suas crônicas-cartas de 1994, estas, agora, poderiam ser vistas enxertadas embrionariamente no conto que novamente retoma a criação ficcional, sem contudo jamais perder a referencialidade da experiência real do autor. É assim que se pode compreender “Depois de agosto” como um conto que se pretende a sequência “histórico-literária” dessas crônicas, na medida em que se inicia exatamente a partir do momento que Caio deixa o hospital (Emílio Ribas) em que esteve internado naquele agosto de 1994, depois do “quadro dissociativo mental” – o curto-circuito – que

sofrera após a confirmação do quadro de infecção pelo HIV, ou pior, após o anúncio de sua então sentença de morte.

A cena – e é pertinente que se assim se nomeie – de abertura do conto retoma aquela da entrada no hospital, amparado por dois amigos, só que agora são dois amigos como dois anjos da guarda, um de cada lado, que o amparam na sua saída:

Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que ele pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos. Anjos da guarda, um de cada lado. Enumerou: tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada, tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo. Tentando não ver os túmulos, mas sim a vida louca dos túneis e viadutos desaguando na Paulista, experimentava um riso novo. Pé ante pé, um pouco para não assustar os amigos, um pouco porque não deixava de ser engraçado estar de volta à vertigem metálica daquela cidade à qual, há mais de um mês, deixara de pertencer. (ABREU, 1995, p.246)

A forma do conto retoma agora a linguagem elaborada e fina da ficção, e se articula em uma inusitada terceira pessoa, nem tão comum assim para Caio, mas tão ou mais pessoal que a própria primeira pessoa das crônicas e do antigo conto de juventude, mesclando assim despididamente “verdade” e “verossimilhança”, num jogo autoficcional que, pela sobreposição do conto e das crônicas, exhibe incontestavelmente o rosto de Caio, sua dor, sua angústia e sua luta pela vida. No parágrafo seguinte ainda da cena de abertura do conto, mais uma vez a necessidade de ser verdadeiro, de contar algo real a alguém e o orgulho de não esconder nada de ninguém, como também já explicitado no longínquo conto de 1971:

Vamos comer sushi no japonês que você gosta, disse a moça do lado esquerdo. E ele riu. Depois vamos ao cinema ver o Tom Hanks que você adora, disse o rapaz do lado direito. E ele tornou a rir. Riram os três, um tanto sem graça, porque a partir daquela manhã de agosto, embora os três e todos os outros que já sabiam ou viriam a saber, *pois ele tinha o orgulho de nada esconder*, tentassem suaves disfarçar, todos sabiam que ele sabia que tinha ficado tarde demais. Para a alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobretudo para o amor, suspirava. Discreto, pudico, conformado. Nunca mais o amor era o que mais doía, e de todas as tantas dores, essa a única que jamais confessaria. (ibidem, p.247 – grifo nosso)

O que segue é o que se reconhece como uma possível história de amor, ainda que tarde demais para ser vivida, ainda que tarde demais para o que restaria de saúde e vida, ainda que um amor marcado pela ausência de corpos e de carícias (daí o subtítulo do conto orientando o leitor para que o lesse ao som do conhecido bolero *Contigo en la distancia*, como em suas costumeiras referências), uma história que é a própria história final de Caio Fernando Abreu.

Referências bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Cartas*. Organizado por Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. Carta para além do muro. In: _____. *Caio 3D*. O essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p.249-51.

_____. *Pequenas epifanias*. 1986-1995. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu – o poeta negro. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p.57-71.