

A autoficção em Caio Fernando

Abreu, o “biógrafo das emoções”

Roseane Grazielle da Silva⁸⁷

Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc)

Samara Alves⁸⁸

Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc)

Juliane Vargas Welter⁸⁹

Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc)

Recebido em: 30/03/2017

Publicado em: 01/08/2017

Resumo

Neste trabalho, propomos uma leitura do conto “Depois de agosto”, de Caio Fernando Abreu, a partir da ideia de autoficção. Compreendendo as características que tornam a autoficção distinta, das narrativas autobiográficas e da narrativa tradicional, em terceira pessoa, mostramos como a escritura ao mesmo tempo aproxima e distancia o autor dos acontecimentos narrados. Surge dessa leitura a problemática em torno das intersecções entre o real e o ficcional e entre as posições discursivas do narrador e do autor, bastante discutidas na atualidade e vistas, por muitos críticos, como tendências da literatura contemporânea. Para entender o texto como autoficcional e, portanto, relacionado à biografia do autor, tecemos comparações entre as fabulações do conto e acontecimentos por ele narrados em suas crônicas, gênero que propõe a identificação entre autor e narrador. Em nosso referencial teórico, utilizamos autores como Lejeune (1994), Doubrovski (2014), Colonna (2014), entre outros, a fim de esclarecer os conceitos trabalhados.

Palavras-chave

Autoficção. Literatura brasileira contemporânea. Caio Fernando Abreu.

⁸⁷ Mestre em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul. roseanesilva@mx2.unisc.br.

⁸⁸ Mestre em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul. samaraalves@mx2.unisc.br.

⁸⁹ Doutora em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. julianewelter@gmail.com.

Introdução

Nascido em Santiago, RS em setembro de 1948, o escritor, dramaturgo e jornalista Caio Fernando Abreu alcançou notoriedade através de uma escrita que expressa as decepções de uma geração, marcada pela queda dos ideais de liberdade a que visavam alcançar através da adesão ao modo de vida hippie, ao uso de drogas lisérgicas ou através do engajamento político. A ditadura militar e a epidemia do vírus HIV assinalaram o fim dessas utopias. Suas narrativas apresentam personagens perdidas, sem perspectivas, normalmente em decorrência de carências sentimentais, em meio ao caos das grandes cidades. É nesses grandes centros que o autor desvelará a desumanização da sociedade, uma vez que nesse ambiente surgem os homens e as mulheres monstros, incapazes de sentir empatia, agredindo os demais sujeitos. Dentre essas agressões são comuns as decorrentes da aversão à diferença, em especial pela condição sexual.

A temática amorosa, com ênfase para os relacionamentos homoafetivos, é tratada com naturalidade pelo autor, o que chocou os leitores da época. Muitas pessoas que não leram obras do autor persistem na visão preconceituosa de que Caio Fernando Abreu é um mero autor de literatura gay. Isso revela o quanto categorizar tipos de escrita é redutor, porque dizer que há uma “literatura gay”, uma “literatura feminina” ou uma “literatura negra”, por exemplo, é afirmar a existência de uma literatura universal, que não é nem gay, nem feminina, nem negra, ou seja, é, heterossexual, masculina, branca, etc. Essa visão deturpada desconsidera a qualidade da obra do escritor, marcada por várias nuances. Vale lembrar que apesar de ter sido um dos pioneiros a tratar desse tema, o escritor não foi o primeiro: Adolfo Caminha já havia narrado o romance homossexual – e inter-racial - de dois marinheiros em *O bom crioulo*, de 1895.

Um estudo mais apurado da obra do autor revela a presença de referências à sua biografia, acontecimentos que lhe marcaram, emoções a ele relacionadas, através de situações análogas enfrentadas pelas personagens ficcionais. Também são recorrentes epígrafes direcionadas a personalidades reais, por vezes partícipes dos fatos mencionados, alusões a músicas e a filmes e menções a viagens por ele feitas. Por isso, muitos atribuem um viés biográfico à sua obra, ponto do qual discordamos. Acreditamos que sua literatura contenha traços de autoficção e discutiremos sobre esses dois aspectos no presente trabalho. Para isso, é necessário analisar as especificidades da literatura confessional ou autobiográfica e da autoficção, caracterizando-as em termos conceituais.

1 Literatura confessional – definindo conceitos

A literatura confessional, autobiográfica ou intimista é centrada no sujeito, pois é o sujeito o objeto de seu próprio discurso. Phillippe Lejeune (1994) estudou o percurso histórico da literatura confessional na França, estabelecendo os princípios fundamentais do gênero autobiográfico. Seu problema consistia em observar as diferenças entre romance autobiográfico e autobiografia, levando em consideração os diferentes níveis de identidade e não-identidade entre autor-narrador-personagem. Para o teórico, uma autobiografia consiste em um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase na sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1994, p. 50).

As obras literárias sempre carregam marcas de seu autor, seus posicionamentos frente aos fatos, sua visão de mundo, perceptíveis aos leitores menos ingênuos; já a autobiografia, celebra o triunfo da individualidade, o que corresponde à explicitação dos posicionamentos que nas obras ficcionais podem ser apresentados de forma implícita e subjacente.

Conforme Clara Rocha (2002), o autobiógrafo recria, através da memória, um fato ou uma experiência vivida que pode abarcar uma visão retrospectiva e englobante, isto é, falar dos fatos vivenciados como um todo, construindo uma visão panorâmica da trajetória da personagem. Tais aspectos permitem ao autobiógrafo fazer diversas opções técnico-compositivas, por exemplo, a autobiografia permite desvios temporais, como *flashbacks*, antecipações, associações entre episódios pertencentes a tempos diversos, entre outros recursos.

Quando interpretada por um viés histórico, literário e social, e não como mero texto que exprime a personalidade do autobiografado, a autobiografia pode resgatar escrituras obscuras ou mal interpretadas. Nesse caso, essas obras servem de testemunho para fatos históricos marcantes, contribuindo para o memorialismo enquanto gênero. É o caso do livro *O diário de Anne Frank*, escrito pela garota que permaneceu escondida do nazismo alemão durante três anos.

Mas para María Antonia Álvarez (1989), a verdadeira autobiografia envolve a reconstrução de uma vida, uma parte da vida em circunstâncias reais. Seu foco é o “eu” e não o mundo exterior, não que este não possa aparecer, mas deve ficar em torno da personagem/autor, reforçando que a reconstrução de uma vida é uma tarefa impossível.

Voltando-se para complexidade do estudo sobre o gênero autobiográfico, Lejeune (1994) criou uma definição para a autobiografia através do pacto autobiográfico, que consiste na identidade entre autor, narrador e personagem principal. Essa identidade suscita numerosos problemas, conforme o autor. O teórico francês aponta para os elementos que a definição proposta de autobiografia põe em jogo, pertencente a quatro categorias diferentes: o relato retrospectivo em prosa sobre a história de uma personalidade real, baseado na presença do pacto autobiográfico.

Embora Caio Fernando Abreu tenha inúmeras vezes reconhecido que sua vida esteve em sua obra, igualmente declarava que jamais escreveu relatos autobiográficos. É sabido que o escritor viveu todas as experiências típicas de sua geração (circulou clandestinamente pela Europa, foi lavador de pratos, modelo vivo, *hippie*, *dark*, experimentou diversas drogas, se entregou abertamente às experiências sexuais...). De certa forma, todas as suas experiências contribuíram para que sua escrita espelhasse essa “identidade”, sendo recebida como um retrato de uma geração.

Em 1990, em entrevista ao jornal *O Liberal*, de Belém (PA), o escritor gaúcho, questionado sobre sua literatura ser abertamente autobiográfica, respondeu que não considerava esse viés, por ele rotulado como “reductor”. Afirmou ainda que sua literatura exprimiu as vivências de milhares de outras pessoas de sua geração das quais ele também participou.

Esses fatos reais ou esses biografemas⁹⁰, de fato enformaram a literatura de Caio Fernando Abreu, pois, atravessaram sua escrita e se alojaram explícita ou sorrateiramente em muitas de suas obras, revelando do autor, talvez, mais do que ele tivesse pretendido revelar. Todavia, se levarmos em consideração os pressupostos teóricos de Lejeune, não é possível classificar a escrita do autor como autobiográfica, uma vez que não há o pacto autobiográfico estabelecido, ou seja, não há uma perspectiva retrospectiva, um voltar-se com olhar totalizante para o passado. Nesse sentido, cabe analisarmos os conceitos de literatura autoficcional juntamente à análise do conto aludido.

⁹⁰ Biografema é um neologismo criando por Barthes que se define pela preferência por certos traços biográficos que, na vida no escritor, o que encantam tanto quanto certas fotografias. “A Fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia”. Trata-se assim, de algum elemento da biografia do autor, que é transposto para o texto literário, tornando-se ficção. (BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984)

2 Literatura autoficcional – definindo conceitos

A autoficção não é uma prática nova na literatura, mas o neologismo, formado por duas palavras que deveriam opor-se, foi criado em 1977 pelo escritor e crítico francês Serge Doubrovsky, para definir o pacto de leitura de seu livro *Fils*, no qual a personagem tem o mesmo nome do autor:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo (DOUBROVSKY, S. *apud* NORONHA, J. M. G. 2014, p. 23)

Entretanto, foi Lejeune o primeiro a estabelecer, em 1992, a trajetória da autoficção, na abertura do colóquio *Autofictions & Cie*, conforme aponta Jovita Noronha (2014). Ainda nas palavras desta, a disseminação da autoficção opera em três esferas, a primeira consiste nos escritores se aproximarem do termo para definir suas próprias obras. A segunda perpassa o meio acadêmico, onde uma série de estudos sobre esta categoria conceitual são desenvolvidos. A terceira esfera, decorrente da primeira e da segunda, abrange a mídia especializada, que mobiliza o termo em entrevistas e resenhas.

Com base nos estudos de Lejeune, a autoficção seria uma obra literária através da qual “um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real” (2014, p. 26). Para Doubrovsky (2014), a autoficção é “uma variante pós-moderna da autobiografia”, uma vez que o teórico não acredita na possibilidade de escrita autobiográfica à maneira de Lejeune. A proposta de Doubrovsky reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do eu no espaço lúdico e transitório que entrelaça os gêneros referencial e ficcional; verdade e invenção; realidade e imaginação, como o romance *Divórcio*, de Ricardo Lisias, em que a personagem possui o mesmo nome que o autor – ainda que o escritor deixe a critério do leitor compactuar ou não com a identidade.

Vincent Colona (2014) questiona, por sua vez, a complexidade de englobar sob um mesmo nome obras que prometem dizer toda a verdade, como a de Doubrovsky, e as que se entregam livremente à ficção, como a de Lisias e *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. Este afirmou em diversas entrevistas que fez um registro ficcional sobre seus dados biográficos, através de um discurso confessional. Como estratégia para compor a ficção, Tezza fez uso da terceira pessoa, pois desejava uma determinada recepção literária para sua obra, tornando-a assim, uma autoficção. Todavia, quis que seu livro fosse lido como romance – o que justifica também a omissão dos nomes das personagens, com exceção de Felipe, o filho.

Colonna (2014) considera ainda quatro tipos diferentes de narrativas autoficcionalis: a autoficção fantástica, a autoficção biográfica, a autoficção espetacular e a autoficção intrusiva. Para o teórico não existe apenas uma espécie de autoficção, mas várias, da mesma forma que há muitas maneiras de ficcionalizar uma personagem histórica. Escritores como Lisias, que declaram abertamente sua identidade, podem pertencer ao que o teórico denomina de *autoficção biográfica*, pois

o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso (COLONNA, V. *apud* NORONHA, J. M. G. 2014, p. 44).

Com essa técnica de “mentir-verdadeiro”, os escritores têm mais liberdade e criam a sua imagem literária de uma forma que a literatura confessional não permitiria. Para Doubrovsky (2014), a autoficção corresponde a uma expectativa do público, sendo usada para preencher uma lacuna, ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas íntimas em geral. Entretanto, não encerra o debate sobre a autoficção constituir ou não um novo gênero.

Com o avanço das pesquisas sobre esse tema, as definições de Doubrovsky foram atualizadas. Eurídice Figueiredo considera a autoficção “um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (2013, p. 61). Dessa forma, ela afirma que a identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, inicialmente estudada por Lejeune e tida como uma condição irrevogável *doubrovskyanos*, já não é mais uma premissa exigida. A autoficção adquiriu assim, aspectos distintos dos iniciais:

A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão *romanesca* (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX) (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

Portanto, nessa categoria narrativa não se pode afirmar que há uma verdade literal, nem um discurso histórico e coerente, tampouco uma reconstrução do vivido. Há uma forte tendência a deformar os fatos, para só então reconstruí-los através de artifícios literários.

3 Escrita pré e pós HIV: a autofuncionalidade de Caio Fernando Abreu⁹¹

Como adiantamos anteriormente, na poética do escritor Caio Fernando Abreu destacam-se personagens em crise existencial, desencantados diante da quebra de suas expectativas. São personagens situados à margem da sociedade e de suas imposições. Esses indivíduos buscaram a libertação através do amor livre e descompromissado, inclusive entre pessoas do mesmo sexo, da experiência com alucinógenos e da negação do conservadorismo vigente. Essas foram heranças da contracultura, que começou no Brasil no final dos anos 60. O Movimento Tropicália foi um dos pioneiros dessa tendência, que mesclou mudanças comportamentais e uma nova forma de fazer e viver a arte.

O surgimento de casos do vírus da Aids foi um dos pontos cruciais para esse sentimento florescer nessa geração de brasileiros, representada na obra de Caio Fernando Abreu. O conto “Depois de Agosto”, inserido na coletânea *Ovelhas negras*, escrito em 1995, é, consoante o autor, “uma história positiva, para ser lida ao som de *Contigo en la distancia*” (ABREU, 2002, p. 224) e trata sutilmente desse tema. É válido salientar que é recorrente nos contos de Caio a inserção de uma indicação musical, condizente com a narrativa proposta. Logo abaixo do título, há uma nota introdutória do autor, falando sobre circunstâncias da produção do texto.

Em seguida, temos uma passagem bíblica do livro de Deuteronômio sobre a travessia do povo hebreu durante quarenta anos no deserto, destacando a fidelidade divina: nesse período nunca havia faltado nada aos peregrinos. Iniciando o texto propriamente dito, o subtítulo “Lázaro” é empregado: há duas personagens bíblicas com esse nome, sendo a primeira associada a um amigo de Jesus Cristo por ele ressuscitado⁹²; além de outra personagem, mencionada por Lucas, na Parábola de Lázaro e do Rico⁹³, na qual denominava um mendigo e leproso. Nessa segunda narrativa, o leproso recebe a glória do paraíso após a morte, enquanto o rico, que tinha a oportunidade de ajudá-lo em vida, sofre os tormentos dos infernos.

Cabe ressaltar que essas referências bíblicas acrescentam possíveis interpretações ao texto: a esperança de tempos melhores, mesmo diante de dificuldades, através da menção

⁹¹ André Luís Gomes de Jesus (2014) assim classifica as obras do escritor gaúcho discorrendo sobre transformações sutis em sua escrita. Nesse texto, optamos por analisar duas narrativas escritas após a descoberta do HIV por parte do autor.

⁹² Conforme Jó 11, 1-45.

⁹³ Conforme Lucas 16, 19-31

ao texto de Deuterônômio, bem como a possibilidade de recompensas após uma passagem dolorosa em vida.

Na primeira passagem do texto, temos um narrador em terceira pessoa, que relata uma cena de desesperança: “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” (ABREU, 2002, p. 224). Temos uma personagem doente, situação relacionada à referência do subtítulo bíblico e expressa pela menção ao hospital e na metáfora “náufrago” atribuída ao personagem. Nesse caso, não há uma identificação do narrador com a personagem que vivencia os fatos, o que indicia um afastamento da narrativa do gênero autobiográfico.

Contudo, há, desde o início, referências que apontam para o próprio autor, a essa *persona* literária por ele construída. As citações ao mês de agosto são constantes em suas obras, sempre associadas a acontecimentos negativos. Apenas para mencionar dois exemplos, na crônica “Agostos por dentro”, Caio fala sobre seu estado de melancolia que, talvez, antecipe sua própria morte e em “Sugestões para atravessar agosto”, o escritor problematiza metaforicamente os obstáculos impostos não somente em sua vida, mas também nas dos demais indivíduos.

Um segundo aspecto que assinala essa correspondência, é o fato de que o narrador caracteriza aqueles que carregam o doente da cena relatada como “anjos da guarda”. Tratamento similar ao que aparece em uma da série de crônicas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, no ano de 1994, com o nome “Carta para além dos muros”⁹⁴. Na primeira dessas cartas, Caio revela que algo estranho lhe ocorreu, mas ainda não sabe como lidar com o fato. O escritor utiliza uma linguagem cifrada, mas deixa entrever que pode ser algo relacionado à sua saúde, através de menções a macas, ganchos e ao temor pelos que “querem abrir minhas veias” (ABREU, 2006, p. 108). Em sua segunda carta, Caio menciona na abertura do texto: “No caminho do inferno encontrei tantos anjos” (ABREU, 2006, p. 109). E especifica, dentre os vários tipos de anjos que o ampararam: “Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes” (ABREU, 2006, p. 109). A citação também parece se referir ao

⁹⁴ Nessas crônicas, Caio Fernando Abreu revela aos seus leitores a sua soropositividade: “Primeira carta para além do muro”, “Segunda carta para além do muro”, “Última carta para além do muro”, todas publicadas no jornal “O Estado de São Paulo” em 21.8.1994, 04.9.1994 e 18.9.1994, respectivamente. Em 24.12.1995, publica “Mais uma carta para além do muro”, falando do seu encontro com a morte. Viria a falecer em fevereiro do ano seguinte. Crônicas disponíveis em: ABREU, Caio F. Pequenas Epifanias. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ambiente hospitalar do conto de *Ovelhas negras*. A visão da personagem hospitalizada também encontra ressonâncias na imagem do autor hospitalizado.

No texto, temos ainda a personagem anônima “[...] 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* [...]” (ABREU, 2002, p. 225 – grifos nossos). Nesse caso, citações a São Paulo se fazem presentes, assinalando a influência do local em sua trajetória, uma vez que foi cidade que o escritor viveu o desabrochar de sua carreira e se descobriu na iminência da morte. O cosmopolitismo da cidade, as influências de diferentes povos e o ritmo frenético da metrópole parecem encontrar seu correspondente no drama vivenciado pelas personagens, que se descobrem doentes, se apaixonam e interrompem relacionamentos com muita rapidez. Já na crônica Caio revela:

E quando sozinho, depois, *tentando ver os púrpuras do crepúsculo além dos ciprestes do cemitério atrás dos muros* – mas o ângulo não favorece, e *contemplo então a fúria dos viadutos e de qualquer maneira, feio ou belo, tudo se equivale em vida e movimento*. (ABREU, 2006, p. 109-110 – grifos nossos)

Em ambos os casos, a visão parece tentar fugir da perspectiva da morte, tão próxima em termos simbólicos – pela vizinhança do hospital com o cemitério – quanto em termos reais – pelo adoecimento do corpo das personagens. Mas as coincidências param nesse ponto. Na “Última carta para além dos muros”, Caio revela ao leitor ter se sentido mal após uma viagem à Europa. Desconfiado, fez um exame no qual descobriu que era soropositivo. A crônica revela, entretanto, uma perspectiva mais esperançosa de Caio, que parece desejar viver plenamente os momentos que lhe restam. Essa aparente tranquilidade não foi indolor, como revela o autor no texto:

[...] 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 sentindo 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 (ABREU, 2006, p. 112).

O protagonista de “Depois de agosto” manifesta, contudo, uma perspectiva amarga, que pode ser interpretada pela proximidade do autor com a morte. Isso porque o texto foi o último publicado em vida por Caio Fernando Abreu. Oculto pelo riso e autocontrole emocional, manifestado pelas personagens que auxiliam o doente, encontra-se em plena latência um sentimento de inviabilidade do viver:

Vamos comer sushi num 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 [...]. (ABREU, 2002, p. 225)

A seção subsequente, intitulada “Primavera”, acentua, a exemplo das demais partes do texto, o senso de fragmentação da narrativa, por meio dos títulos desconexos – Lázaro (referência bíblica), Primavera (estação do ano) e Jade (pedra preciosa) não pertencem aos mesmos campos semânticos. Nesse ponto a personagem discorre sobre a passagem do tempo após a descoberta da doença. O período é doloroso, mas persiste na personagem a vontade de dar continuidade à vida. O narrador, em terceira pessoa, assinala os sentimentos ambíguos que tomam conta da personagem:

Nem sempre ria. Pois havia também horários rígidos, drogas pesadas, náuseas, vertigens, palavras fugindo, suspeitas no céu da boca, terror suado estrangulando as noites e olhos baixos no espelho a cada manhã, para não ver Caim estampado na própria cara (ABREU, 2002, p. 226).

Apesar do clima agradável e da sensação de continuidade da vida através da observação do cotidiano, a personagem está submetida a um rígido tratamento médico, que não lhe garante a cura. O mal-estar, causado pela doença, acentua o temor da morte. Por isso mesmo a personagem quase não se olha no espelho temendo ver em seu rosto a face do pecado, da transgressão, representada por Caim, personagem bíblico que matou o próprio irmão, Abel, por inveja.

Em meio a essas sensações, a protagonista decide viajar “[...] Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, transver, milver tudo o que não vi e ainda mais do que já vi [...]” (ABREU, 2002, p. 226). Atitude similar é tomada pelo próprio Caio pouco depois da descoberta da doença: *Pequenas Epifanias*, crônica publicada após sua revelação, faz referência à cidade de Hamburgo, Alemanha, local em que o escritor se encontrava no momento.

“Jade” incorpora as vivências da personagem durante sua viagem. Novamente a ambiguidade de sentimentos é manifesta diante do leitor. Assim, a passagem “ao pôr do sol atrevia-se às vezes a uma cerveja, olhando rapazes para sempre inatingíveis jogando futebol na areia” (ABREU, 2002, p. 227), revela mais um dado sobre a personagem: trata-se de um homossexual, um pária diante da sociedade conservadora da época. Eis que se apresentam as motivações para uma caracterização tão dual de si próprio, que oscila entre o sábio, sujeito que conhece aspectos existenciais ocultos aos demais indivíduos, por meio da proximidade da

morte, e o transgressor, para quem a felicidade já não passa de ilusão. É o que vemos no trecho a seguir:

Pois se ficara mesmo tarde demais para todas as coisas dos Viventes Inconscientes, como passara a chamar as pessoas do Outro Lado – apenas para si mesmo, não queria parecer arrogante –, pois se ficara mesmo assim tragicamente tarde, acendia um cigarro culpado e, fodam-se, com toda a arrogância constatava: se era tarde demais, poderia também ser cedo demais, você não acha? Perguntava sem fôlego para ninguém (ABREU, 2002, p. 227).

Enquanto aprecia a paisagem, a personagem conjectura sobre duas ideias: seria tarde ou cedo demais para ser feliz? Ao deixar entrever uma possibilidade de esperança, a personagem se identifica com um ressuscitado, sublinhando o paralelo com Lázaro. O narrador intruso considera a passageira sensação de felicidade da personagem insensata, na medida em que havia um obstáculo. O entrave é representado não somente pelo adoecimento, que impossibilitava o amor livre idealizado pelo protagonista, mas também através do emprego de uma frase abrupta, interrompida por um sinal de pontuação estranho ao contexto: “Nada mau para um ressuscitado, considerou. E logo depois, insensato: estou feliz. Era verdade. Ou quase, pois:” (ABREU, 2002, p. 227).

Em “Anunciação” é revelado o obstáculo: a aparição do outro. Esse indivíduo não é nomeado, a exemplo do protagonista, e chega por recomendação dos amigos da personagem, que achavam que ele deveria ser acompanhado por alguém. A reação do protagonista, cujo fluxo de consciência é liberado sem intervenções do narrador, conferindo a impressão de deslizamento para um discurso em primeira pessoa, não é boa. Afinal, em sua opinião, é “tão irritante ser lembrado da própria fragilidade no ventre do janeiro tropical, quase expulso do Paraíso que a duras penas conquistara desde sua temporada particular no Inferno [...]” (ABREU, 2002, p. 228). Como é perceptível, as alusões a símbolos, personagens e temas cristãos são uma constante no conto. O título desta seção traz à tona o episódio bíblico da anunciação do anjo Gabriel à Maria, em que revela que a virgem será mãe do menino Jesus⁹⁵, sinalizando que a chegada desse desconhecido à vida do protagonista poderia representar uma esperança de recomeço.

Entretanto, a personagem desconhece esse fato no momento em que o outro aparece, encarando-o a como um invasor. Pensa em tratá-lo asperamente, porquanto não deseja ser digno de piedade: “[...] A gentil crueldade do outro, que certamente faria parte do outro Lado. Daquela falange dos Cúmplices Complacentes, vezemquando mais odiosa que os sórdidos preconceituosos, compreende?” (ABREU, 2002, p. 228). A personagem temia uma complacência falsa, que ocultava julgamentos morais. Mas novamente seus sentimentos

⁹⁵ Conforme Lc 1: 26-38.

oscilam: ao mesmo tempo em que teme o outro, deseja sua companhia, sua voz, sua gargalhada. Então marca um encontro.

“Oriente” apresenta a visão subjetiva da personagem sobre seu encontro com a personagem desconhecida. As primeiras linhas já revelam que a personagem se apaixonara: “Soube no segundo em que o viu. Quem sabe a pele morena, talvez os olhos chineses? Curioso, certo ar cigano, seria esse nariz persa?” (ABREU, 2002, p. 229). A descrição das feições do outro assume o mistério atribuído ao Oriente. O encontro dos homens resulta no momento de maior erotismo do texto:

As janelas abertas para a brisa de quase fevereiro faziam esvoaçar os cabelos de um só, que os dele tinham ficado ralos desde agosto. Pelos nos braços eu se eriçavam – maresia, magnetismos – e pelas coxas nuas nas bermudas brancas músculos tremiam em câimbras arfantes aos toques ocasionais de um, de outro. Um tanto por acaso, assim as mãos tateando possíveis rejeições, depois mais seguras, cobras enleadas, choque de pupilas com duração de um big boom em um suspiro – e de repente meu santo antônio um beijo de língua molhado na boca até o céu e quase a garganta alagados pelos joelhos na chuva tropical de Botafogo (ABREU, 2002, p. 229).

Nesse episódio, ainda que as lembranças de seu agosto particular sejam inevitavelmente lembradas, o foco é o outro. A personagem redescobre a paixão. “Soneto” consolida esse momento poético:

Acordou em estado de encantamento. Noutra cidade, ainda mais ao norte, para onde fugira depois daquele beijo. Só que quase não conseguia mais olhar para fora. Como antigamente, como quando fazia parte da roda, como quando estava realmente vivo – mas se porra ainda não morri caralho, quase gritava (ABREU, 2002, p. 230).

Novamente, a personagem fica cindida entre duas opções: viver o amor plenamente ou dele fugir, já que não integra a “roda”, já não é mais saudável. Por isso, fica confuso e sente raiva do outro que sabe de sua condição e, mesmo assim, dele se aproximou.

Em “Fuga” a personagem planeja sua viagem de retorno ao sul. O outro reluta, liga, tenta retomar o contato. Contudo, ao mesmo tempo em que desejam se encontrar, ambos arquitetam modos de fugir de um reencontro, usando pretextos variados. Não revelam que o medo os paralisa.

O sonho revelado na seção de mesmo nome, a personagem se desencontra do outro, sem reconhecê-lo em um bar. Melancólico, o narrador em terceira pessoa descreve o sonho: “Não vejo o amor, descobriu acordando: desvio dele e caio de boca na rejeição” (ABREU, 2002, p. 232).

Já “Capitulação” não deixa claro se o protagonista está de fato se deslocando para longe do amante ou se desistiu da viagem, para deixar-se levar pelo sentimento que os une. O mistério quanto a isso será desvelado na sequência, em “Espelho”. Como o título sugere, os

amantes têm uma conversa reveladora na qual o outro confessa também estar doente. Já não há mais obstáculos para uma vida a dois, que se concretiza em “Valsa”. Felizes, os dois já

não se importaram que os outros olhassem de vários pontos de vista, de vários lados de lá – para as suas quatro mãos por vezes dadas sobre a toalha xadrez azul e branco. Belos, inacessíveis como dois príncipes amaldiçoados e por isso mesmo ainda mais nobres (ABREU, 2002, p. 234).

A trajetória desses dois príncipes amaldiçoados se encaminha para o desfecho. Em “Finais” temos a pluralização da palavra, justamente porque o narrador trata dos destinos da dupla em separado. Apesar de terem se amado, optam pela separação:

Talvez um voltasse, talvez o outro fosse. Talvez um viajasse, talvez outro fugisse. Talvez trocassem cartas, telefonemas noturnos, dominicais, cristais e contas por sedex [...]. Talvez ficassem curados, ao mesmo tempo ou não. Talvez algum partisse, outro ficasse. Talvez um perdesse peso, o outro ficasse cego. Talvez não se vissem nunca mais, com olhos daqui pelo menos, talvez enlouquecessem de amor e mudassem um para a cidade do outro, ou viajassem juntos para Paris, por exemplo, Praga, Pittsburg ou Creta. Talvez um se matasse, o outro negativasse. Sequestrados por um OVNI, mortos por bala perdida, quem sabe (ABREU, 2002, p. 235).

A incerteza, propiciada pela doença, e o temor de ver a saúde do outro se deteriorar é o pivô de sua separação. Enquanto exibiam seu amor diante da sociedade preconceituosa em “Valsa”, em “Bolero”, ritmo mais lento marcado por temas românticos, a dupla já aparece separada. Porém, havia um combinado entre ambos para que não esquecessem um do outro:

Quatro noites antes, quatro depois do plenilúnio, cada um em sua cidade, em hora determinada, abrem as janelas de seus quartos de solteiros, apagam as luzes e abraçados em si mesmos, sozinhos no escuro, dançam boleros tão apertados que seus suores se misturam, seus cheiros se confundem, suas febres se somam em quase noventa graus, latejando duro entre as coxas um do outro (ABREU, 2002, p. 235-236).

Por fim, é interessante comentar que o texto apresenta pontos em comum com “Aqueles dois”, história em que duas personagens apaixonadas – Raul e Saul – sofrem com a intolerância de seus colegas de trabalho. Os agressores, porém, não saem impunes: assim como os amigos que acompanham a protagonista no hospital sabem em seu íntimo que é “tarde demais” para que ele viva e volte a ser feliz, o mesmo destino é reservado aos funcionários públicos que denunciam a relação da dupla. Não há possibilidade de uma vida plena naquele “deserto de almas”.

Como vimos, o conto não é uma simples transposição de fatos relativos à biografia do autor. Há um laborioso trabalho com a linguagem, através da criação de termos próprios, com grafia particular e o emprego de uma linguagem simbólica, que revela a condição interior das personagens e humaniza sua confusão mediante o confronto com a

morte. O narrador se situa na terceira pessoa do discurso (distanciando-se, assim, do conceito de Lejeune, para quem uma autobiografia deveria ser composta em primeira pessoa), revelando intrusão ao trazer à baila reflexões e sentimentos das personagens. Não há, contudo, elementos que possam caracterizar o texto como autobiográfico, ainda que as personagens espelhem fatos relacionados ao escritor. Cabe ressaltar que apesar de não haver identificação entre personagens e autor, existe uma tentativa de apagamento de si na narrativa: a própria epígrafe explicativa alude a esse fato. Nas palavras de Caio, o texto “ainda está muito próximo para eu tratá-lo com frieza e distanciamento” (ABREU, 2002, p. 224). Excessivamente implicado pelos fatos vivenciados, ainda era-lhe impossível observá-los com o distanciamento desejado. Por isso, ficcionalizou seu afastamento por meio da escrita.

Conclusão

Permeados por referências autobiográficas, os textos de Caio Fernando Abreu destacam, através de um vocabulário arrojado e personagens distantes dos padrões comportamentais desejáveis pela sociedade, questões universais. O medo da morte representada por uma doença grave, o preconceito da sociedade em relação aos que ousam ser diferentes, a ânsia por amar e ser correspondido, a vontade de propor novos modos de agir/viver são recorrentes em sua poética. Neste artigo, analisamos o conto “Depois de agosto”, texto que referencia vivências do próprio autor, que na ocasião havia descoberto ser soropositivo, confessando o fato em crônicas publicadas em jornais da época. Uma atitude ousada num período em que pouco se sabia sobre a doença e o mote era a culpabilização dos homossexuais.

Os sentimentos contraditórios de um homem que se descobre doente e prestes a morrer são representados no conto, seja pelas oscilações de humor e de sentimentos da personagem, seja pela ausência de resolução do conflito por parte das mesmas. Essa sensação de instabilidade, de fragmentação, de confusão diante do leitor, que não consegue estabelecer até que ponto os fatos relacionados às vivências do autor se configuram em suas personagens, são aspectos cruciais dos textos autoficcionais de nosso tempo. O emprego de um narrador em terceira pessoa é recurso já utilizado por outros autores do gênero para alcançar certo distanciamento dos fatos narrados, o que permite ao escritor jogar com a ambivalência ficção/realidade que marca a autoficção. Em suas tentativas de apagar-se da narrativa, o escritor amplia o apelo emocional dos fatos narrados: paradoxalmente, é em sua tentativa de ocultar-se que a trajetória existencial do escritor é trazida a cena. Trata-se de um texto que

toca profundamente o leitor, que, mesmo muito diferente das personagens idealizadas pelo autor, com elas-se identifica: afinal, são demasiadamente humanas como todos nós.

Referências:

ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas negras: (de 1962 a 1995)**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. São Paulo: Agir, 2006.

ÁLVAREZ, María Antonia. **La autobiografía y sus gêneros afines. Epos**: revista de filosofia. 1989, n. 5. Disponível em: <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:Epos58F03BE4-878B-BC3A-32B5-9DE0CD56F8E4>. Acesso em: 20 jul. 2011.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad., introduções e notas Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

COLONNA, Vincent. **Tipologia da autoficção**. In: NORONHA, J.M.G. (Org) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. **O último eu**. In: NORONHA, J.M.G. (Org) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres no espelho: Autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **Autoficção e Cia**. In: NORONHA, J.M.G. (Org) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

ROCHA, Clara Crabbé. **Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal**. Coimbra: Almedina, 1992.

THE AUTOFICTION IN CAIO FERNANDO ABREU, THE “BIOGRAPHER OF EMOTIONS”

Abstract

In this work, we propose a reading of the tale "After August", by Caio Fernando Abreu, from the idea of autofiction. Understanding the characteristics that make self-fiction distinct from autobiographical narratives and traditional third-person narrative, we show how writing at the same time approximates and distances the author of the events narrated. The problematic around the intersections between the real and the fictional, and between the discursive positions of the narrator and the author, are very much discussed in the present and are seen by many critics as tendencies of contemporary literature. To understand the text as autofictional and therefore related to the author's biography, we weave comparisons between the story's fables and events narrated in his chronicles, a genre that proposes the identification between author and narrator. In our theoretical reference, we use authors such as Lejeune (1994), Doubrovski (2014), Colonna (2014), among others, in order to clarify the concepts worked.

Keywords

Autofiction. Contemporary Brazilian Literature. Caio Fernando Abreu.