



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

LETÍCIA GONÇALVES OZÓRIO SILVA

**DEPOIS DE AGOSTO, ANTES DO FIM: A AIDS COMO DISCURSO
AUTOFICCIONAL NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dourados (MS)
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

LETÍCIA GONÇALVES OZÓRIO SILVA

**DEPOIS DE AGOSTO, ANTES DO FIM: A AIDS COMO DISCURSO
AUTOFICCIONAL NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação submetida ao Exame de Defesa no Programa de Pós-Graduação em Letras – Área: Literatura e Práticas Culturais, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bungart Neto

Dourados (MS)
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S586d Silva, Leticia Goncalves Ozorio
DEPOIS DE AGOSTO, ANTES DO FIM: A AIDS COMO DISCURSO
AUTOFICCIONAL NA OBRA DE CAIO FERNANDO ABREU / Leticia
Goncalves Ozorio Silva -- Dourados: UFGD, 2018.
131f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Paulo Bungart Neto

Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Comunicação, Artes e
Letras, Universidade Federal da Grande Dourados.
Inclui bibliografia

1. Autoficção. 2. AIDS. 3. Caio Fernando Abreu. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (UFGD) – Presidente/Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS) – Membro Titular

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas (UFGD) – Membro Titular

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Maria de Medeiros (UEMS) – Membro Suplente

Prof^ª. Dr^ª. Leoné Astride Barzotto (UFGD) – Membro Suplente

Dourados – MS, 22 de maio de 2018.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que até aqui tem me sustentado em todas as coisas, pois mais do que nunca sei que minha fé foi decisiva na superação de cada um dos dias difíceis que tive.

À CAPES, por ter financiado minha pesquisa no último ano.

À minha mãe, Lucimar, não apenas pelo amor inevitável e incondicional que essa relação pressupõe, mas também por ter lutado comigo e, principalmente, por ter segurado a minha mão nas etapas finais deste trabalho. Independente de todas as nossas diferenças, ao final somos nós duas contra um mundo todo.

Ao meu companheiro João, por todo amor e paciência dedicados a mim, por ser exatamente a pessoa que é, meu maior incentivador e ponto de apoio, cuja confiança absoluta foi um dos maiores motivos para me mover até aqui. Tudo que eu fizer sempre terá nossa felicidade como objetivo maior.

Ao meu orientador e amigo Paulo Bungart, pelo profissionalismo impecável e pela empatia e humildade que são tão raros na academia e me servem de inspiração. Será sempre uma das mais importantes na minha história acadêmica e profissional.

A todos os professores incríveis que tive a honra de conhecer ao longo destes dois anos de mestrado. Aos professores doutores Gregório Foganholi Dantas e Paulo Henrique Pressotto, pelas pertinentes dicas durante o Exame de Qualificação.

A todos os colegas que fiz aqui, com quem compartilhei dias de muito riso, alegria, estudo, cansaço e esforço. Que o caminho de todos seja muito iluminado!

À Julieta, minha fonte incansável de carinho e fiel companheira nas noites de estudo, que acabou partindo e fazendo as últimas páginas desta dissertação serem escritas com o coração cheio de saudade.

À minha família, em especial meu avô Demétrio que aceitou minhas escolhas, confiou nelas e em mim, mas viveu apenas o suficiente para me ajudar a alcançar este grande objetivo.

A todos que caminharam ao meu lado, minha sincera gratidão.

SILVA, Letícia Gonçalves Ozório. *Depois de agosto, antes do fim: a AIDS como discurso autoficcional na obra de Caio Fernando Abreu*. 131f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração: Literatura e Práticas Culturais). Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD). Dourados-MS, 2018.

RESUMO

Na década de 1980, a descoberta do vírus HIV e a consequente epidemia de AIDS causaram grande espanto na população mundial. A falta de amparo científico sobre o assunto resultou na disseminação de um discurso preconceituoso que associava o vírus à homossexualidade a ponto de a AIDS ficar conhecida como “peste gay”, estigma que mais tarde foi ampliado às outras camadas marginalizadas da sociedade, implicando, assim, em um alto nível de discriminação, agravado pela veiculação de informações tendenciosas e pela exploração romanesca sobre o assunto feita pela mídia. Todo esse cenário fez com que a literatura brasileira daquela época se manifestasse de forma um tanto retraída, principalmente quando se tratava dos gêneros autobiográficos. Porém, nadando contra essa corrente, surge o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, com textos de diversos gêneros (romances, contos, crônicas, cartas, etc.), mas de caráter predominantemente intimista, que retratavam a doença de forma emocional e chocante, conquistando muitos leitores e marcando a literatura brasileira dessa época. Tendo o próprio autor vivido a experiência da AIDS na condição de soropositivo, o presente trabalho tem como objetivo investigar as intersecções entre o real e o ficcional, passíveis de serem identificadas em várias esferas textuais experimentadas por Caio Fernando Abreu, e assim reconhecer tais narrativas como autoficções. Para este fim, privilegiamos a análise do conto “Depois de agosto”, publicado em *Ovelhas negras* (2011); de crônicas publicadas em *Pequenas epifanias* (2012); além de correspondências reunidas em *Caio Fernando Abreu: Cartas* (2002). Considerando a autoficção como um termo cunhado por Serge Doubrovsky (1977) a partir da teoria de Philippe Lejeune (1975), cujo conceito ainda se encontra em fase de desenvolvimento, o alicerce teórico aqui utilizado é composto, além destes mencionados acima, por críticos franceses que se engajam em delinear a autoficção, como Colonna (2014), Vilain (2014) e Gasparini (2014).

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção; AIDS; Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT

In the 1980's, the discovery of HIV virus and the resulting epidemic of AIDS caused a big astonishment in the world population. The lack of scientific basis about the subject resulted in the spread of a prejudiced discourse which associated the virus to the homosexuality that the AIDS has become known as the "gay plague", a social stigma which was extended to other marginalized layers of population later, therefore implied in a high level of discrimination, exacerbated by the propagation of media tendentious information and the fanciful exploration of the matter. This whole scenery limited the Brazilian Literature, at that time, to shy manifestations, mainly with regard to the autobiographical genres. However, fighting against it, the writer Caio Fernando Abreu emerged with great texts in different genres (novels, short stories, chronicles, letters etc), all of them related to an intimate atmosphere, considering the AIDS in a shocking and emotional way, conquering many readers and highlighting the Brazilian Literature in that period. Considering the fact that the writer himself lived the AIDS experience in a seropositive condition, this work aims at investigating the intersections between the real and the fictional, amenable of being identified in several textual fields used by Caio Fernando Abreu, and, thus, recognize such narratives as self-insertions. For such purpose, we decided to detach the analysis of the short story "Depois de agosto" ["After August"], published in *Ovelhas negras* [*Black sheep*] (2011); some chronicles included in *Pequenas epifanias* [*Little epiphanies*] (2012); and some letters collected in *Caio Fernando Abreu: cartas* [*Caio Fernando Abreu: letters*] (2002). The self-insertion (*autofiction* in French) is a term proposed by Serge Doubrovsky (1977) from the concepts of Philippe Lejeune's theory (1975), concepts which are still being developed by French critics like Colonna (2014), Vilain (2014) and Gasparini (2014).

KEYWORDS: Self-insertion; AIDS; Caio Fernando Abreu.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I - REALIDADE IRREMEDIÁVEL	17
1.1 – Inventário de uma ovelha negra	19
1.2 – A doença do outro.....	32
CAPÍTULO II - BASEADO EM ACONTECIMENTOS REAIS?	45
2.1 – Autobiografia e autoficção: percurso teórico.....	47
2.2 – A autoficção de Caio F.	63
CAPÍTULO III - RELATOS DE AGOSTO.....	74
3.1 – A AIDS na ficção de Caio Fernando Abreu	75
3.2 – Angústias agostianas.....	94
3.3 – “Depois de agosto”: “provas” do referencial.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS.....	125

Introdução

Sendo a memória um mecanismo que age por seleção, também estou sujeita à armadilha que torna turvas algumas de minhas lembranças, impossibilitando que eu defina com a precisão desejada o momento em que fui apresentada à literatura de Caio Fernando Abreu. Teria sido um conto, uma crônica ou até mesmo um fragmento o responsável por incitar minha vontade de decodificar suas palavras? Creio nunca saber responder.

Todavia, como é dos desejos que advém as angústias, ao mergulhar na obra deste autor não pude deixar de perceber a frequente manifestação de um eu em conflito de diversas ordens (política, afetiva, identitária, sexual, etc.), e o primeiro que me inquietou foi o de identidade, em torno do qual girou a pesquisa de meu Trabalho de Conclusão do Curso de Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), orientado pelo Prof. Dr. Paulo Henrique Pressotto no ano de 2014, na qual investiguei a relação especular da identidade manifestada no conto “Retratos”, que integra *O ovo apunhalado*, de Caio Fernando Abreu, em comparação com o romance consagrado *O retrato de Dorian Gray*, do britânico Oscar Wilde. O trabalho foi publicado em 2016, pela Editora Mares, na Coleção Literatura e Intertextualidade, com o título “O sujeito nos retratos de Caio Fernando Abreu e Oscar Wilde”.¹

No ano seguinte, durante uma aula da disciplina “Tendências da Crítica Literária, Comparada e Cultural”, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Bungart Neto no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), que cursei como aluna especial, ao discutirmos sobre a autoficção elaborada por Silviano Santiago em *O falso mentiroso: memórias* (2004), associei tal prática a alguns textos de Caio e, por conta disso, redigi um artigo de avaliação final da disciplina tratando do tema na obra de Caio Fernando Abreu. Quando finalmente prestei a prova de seleção deste programa de mestrado, em 2016, o pré-projeto que desenvolvi não poderia ter tomado outro rumo se não o da autoficção na obra de Caio Fernando Abreu. No entanto, a inquietação que me movia por ter, naquela época, perdido colegas para a AIDS, levou-me a afunilar meu trabalho para que este se voltasse necessariamente para o viés da representação autoficcional da epidemia na obra desse escritor que retratou a doença de forma tão intensa.

¹ SILVA, Letícia Gonçalves Ozório. “O sujeito nos retratos de Caio Fernando Abreu e Oscar Wilde”. In: *Literatura & Intertextualidade*. Luiz Eduardo Rodrigues Amaro; Ludmilla Carvalho Fonseca (Organizadores). Cabo Frio: Mares, 2016.

Intensa e versátil. Eis as palavras que melhor definem o estilo da trajetória pessoal e profissional do gaúcho que jamais se contentou com a constância e a conformidade. Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago do Boqueirão-RS, e morou em Porto Alegre, Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro, além de ter passado temporadas em vários países da Europa. Experimentou drogas, viveu diversas paixões, foi *hippie*, *rocker*, *dark*, boêmio, trabalhou como lavador de pratos, modelo vivo, jornalista, dramaturgo e se consagrou como um dos mais notórios escritores de sua geração.

A vida e a obra de Caio Fernando Abreu são indissociáveis, uma vez que seu caráter essencialmente híbrido se refletiu também na sua literatura. No constante processo de reinventar-se, assumiu uma pluralidade de formas em sua produção literária, que, embora tenha sido principalmente reconhecida pelos contos, também foi marcada por crônicas, romances, peças teatrais, cartas e também pela poesia, descoberta há pouco tempo em seu arquivo.

Pode-se dizer que Caio integra a classe dos que são escolhidos pela literatura, e não o contrário. Para ele, escrever era muito mais que arte, muito mais que trabalho: era uma necessidade vital. Em uma carta destinada a José Márcio Penido, ao ter seus conselhos literários solicitados, Caio incentiva o amigo a escrever remexendo nas feridas para conseguir alcançar a sua própria glória através da escrita: “A única recompensa é aquilo que Laing diz: que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da autoanulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida” (ABREU, 2002, p. 455). José Castello, amigo de Caio e um dos maiores críticos de sua obra, comenta em uma reportagem para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 20 de fevereiro de 2006, sobre essa concepção de literatura como expressão intrínseca de sua vida:

As pessoas, em geral, se limitam a viver, ele imaginava. Para Caio, no entanto, não bastava viver, era preciso inventar algo em cima da vida, ou ela não tinha sentido. O que ele considerava um defeito é, na verdade, a marca de um estilo pessoal. Aquilo que os psicanalistas chamariam de sintoma. O que fazer do sintoma que sou? Como suportar minha diferença? Como lidar com a solidão de ser? A literatura não dá respostas a essas perguntas mas, Caio nos mostrou, nos ajuda a conviver com elas. Talvez por ter visão tão radical da literatura, Caio seja, ainda hoje, uma década depois de sua morte, dia 25 de fevereiro de 96, um escritor que não se deixa classificar (CASTELLO, 2006).

A intensidade simples com que o escritor retrata os mais doloridos sentimentos inerentes ao homem é sua marca registrada. Lygia Fagundes Telles, no prefácio de *O ovo apunhalado* (2012), chama a atenção para a paixão que Caio assume em suas palavras. Trata-se de uma paixão visceral que conduz de forma peculiar o passeio pelas fragilidades da existência humana.

Esse processo faz com que a escritora o metaforize como um “encantador de serpentes”, que, dotado de certa magia, “vai tocando sua flauta e as pessoas vão-se aproximando de todo aquele ritual aparentemente simples, mas terrível porque revelador de um denso mundo de sofrimento. De piedade. De amor” (TELLES, *apud* ABREU, 2012a, p. 13).

Assim, por entender a literatura primeiramente como um compromisso com a expressão interior no qual o autor precisa submeter-se ao texto, Caio sempre se recusou a jogar o jogo do mercado editorial para poder encaixar-se nele. Costumava dizer que a literatura brasileira era feita de telefonemas oportunos e convenções sob as quais não estava disposto a se dobrar para se autopromover, o que de fato atrapalhou a divulgação de sua obra por algum tempo. Caio confirma esse tipo de pensamento ainda em seus conselhos à Penido:

Ou você quer fazer uma coisa bem-feitinha pra ser lançada com salgadinhos e uísque suspeito numa tarde amena na Cultura, com todo mundo conhecido fazendo a maior festa? Eu acho que não. Eu conheci/conheço muita gente assim. E não dou um tostão por eles todos. A você eu amo (ABREU, 2002, p. 455).

Na carta, o gaúcho segue metaforizando seu processo criativo, dizendo que “escrever é enfiar um dedo na garganta” (*ibidem*, p. 456), o que condiz com o que se é lido em seus textos. Abertamente, Caio retratou o homem na sua forma mais negligenciada, sobretudo mais óbvia: a humana. Abordou desde a falência sentimental dos homens até a física. Caio buscou englobar com naturalidade assuntos dos quais pouco se falava, pois “impureza” não era considerada matéria prima da poesia. Dessa forma, construiu textos de alta carga emocional e subjetividade latente, procurando mostrar através deles que, mesmo em meio ao caos social e emocional (representado pelos temas pouco convencionais, como suicídio, sexo, drogas, loucura, solidão, etc.), havia uma busca por qualquer possibilidade de felicidade, e ela deveria ser respeitada.

Há de se ressaltar que, a época de maior produtividade literária do escritor se deu no contexto de um Brasil ditatorial (1964-1985), em meio a uma onda de conservadorismo que também culminou, em um primeiro momento, no silenciamento por parte da crítica (principalmente a acadêmica) a respeito da obra de Caio Fernando Abreu. O gaúcho reunia todos os atributos necessários para deixá-lo de fora dos holofotes, fato sobre o qual ele tinha consciência, pois os assuntos abordados não se enquadravam no que era considerado “material literário”, como é possível observar por suas palavras, em uma entrevista que Marcelo Bessa incluiu no prefácio da antologia *Melhores contos de Caio Fernando Abreu*:

Deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuzu e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso

deve ser insuportável. Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário (ABREU, 2006a, p. 6).

Por chulo e não-literário, Caio provavelmente entende os temas e linguagens predominantes em alguns de seus textos. Um exemplo é o conto de grande repercussão intitulado “Sargento Garcia”, publicado em *Morangos mofados* (1982), que aborda a primeira experiência sexual de um soldado que é submetido a uma relação abusiva de poder e dominação com seu sargento, trazendo uma linguagem permeada de expressões grosseiras: “Podia ver, à minha direita, o alemão de costela quebrada, a ponta quase furando a barriga sacudida por um riso banguela. E o saco murcho do crioulo parrudo. — Não, meu sargento. — E no rabo?” (ABREU, 1982, p. 80). E: “(...) muito perto, cheiro de suor de gente e cavalo, bosta quente, alfafa, cigarro e brilhantina” (ABREU, 1982, p. 81).

Além de toda a “densidade” dos temas citados, Caio também manifestou, em seus textos, uma forte influência da cultura pop, ao falar de astrologia e numerologia, além de fazer diversas alusões e referências a revistas, filmes, músicas, telenovelas e personagens que pertenciam ao imaginário popular da época, o que era visto como uma espécie de heresia tanto “à direita” quanto “à esquerda” das letras.

Dessa forma, principalmente os primeiros livros, quando lançados, não receberam a devida atenção dessas instâncias, embora hoje sejam considerados representativos da literatura contemporânea e, na época, tivessem uma grande repercussão popular e um considerável público consumidor de sua literatura. Os olhares da crítica e da academia se voltaram realmente para a sua obra já em seus últimos anos de vida.

É preciso frisar que a escrita de Caio Fernando Abreu não se destinou exclusivamente a perscrutar o íntimo das sensações humanas. Outro traço pelo qual seu trabalho ganha notável reconhecimento é o sociocultural. O literato foi integrante de uma geração que viveu grandes mudanças tanto em nível nacional quanto global, como o advento da tecnologia tal qual a conhecemos hoje, o extrapolar das barreiras estabelecidas pelos antigos polos hegemônicos, a ebulição da cultura pop, da contracultura, as ditaduras latino-americanas, principalmente a ditadura militar que regeu o Brasil de 1964 a 1985, a epidemia da AIDS, entre outros. Dessa forma, este se tornou o cenário das narrativas de Caio, que, como analisaremos melhor no decorrer do trabalho, sempre estampou nas suas narrativas a realidade que vivenciou. Segundo Hohlfeldt, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1988):

Caio Fernando Abreu oferece importante contribuição às letras brasileiras justamente por focar, com perspectiva própria, o drama que então se vivia

no momento mesmo de sua ocorrência [...] longe de esgotar-se nessa fixação, porém, o escritor é capaz de apreender as dimensões mais amplas de todo e qualquer momento de crise, retirando daí o alimento para uma reafirmação contínua sobre o ser humano, que é a principal constante de sua obra, mesmo nos momentos de maior solidão de algumas de suas personagens (HOHLFELDT, 1988, p. 145)

Sendo assim, Ana Maria Cardoso, em sua tese *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entre-lugar de cartas e contos* (2007), alerta sobre a restrição crítica de Caio Fernando Abreu como apenas um porta-voz de sua geração. A pesquisadora defende que o escritor foi muito além da representação de contextos e grupos, ele também explorou a individualidade e a subjetividade humana frente aos acontecimentos (p. 10), ideia com a qual corroboramos aqui, levando em consideração as próprias palavras de Caio em uma entrevista na qual afirma integrar a gama de escritores brasileiros com uma consciência

[...] mais preocupada com o homem contemporâneo e sua psicologia fragmentada pelo inferno da tecnologia e das grandes cidades, com a loucura, a falta de perspectivas humanas, os padrões antidiluvianos de comportamento, as repressões sexuais e todo esse grande lixo que as gerações anteriores nos deixaram como herança (ABREU, 1976, p. 6).

Supervalorizar o cunho político/social/cultural do que Caio escreveu, atribuindo-lhe o cargo de porta-voz de uma geração, na verdade, desagradaria o próprio escritor que nunca se deu bem com qualquer tipo de rótulo de sua obra. Em uma entrevista publicada no Caderno 2 do jornal *Estadão*, Caio deu sua opinião sobre algumas classificações literárias que frequentemente são atribuídas a sua obra, mas que para o próprio autor não tem valor algum:

A ambiguidade e a indefinição são constantes em meu trabalho. Quando escrevo, escrevo sobre tudo e para todos, não privilegio nada e ninguém. Por isso, recuso-me a ser encaixado nesse rótulo, não quero me encaixar em nenhuma prateleira (ABREU, Caderno 2, 9.12.1995a).

Na verdade, ele se referia propriamente a classificações como “Literatura Gay”, “autor psicológico”, entre outras comumente atribuídas ao seu estilo. Sobretudo, diante do cenário crítico e dos estudos a respeito da literatura de Caio, torna-se possível estender as suas assumidas “ambiguidade” e “indefinição” para outros campos além dos gêneros literários que dividem os compartimentos das livrarias: Caio não deve ser limitado, mas sim compreendido como alguém que não negou a si mesmo nenhuma experiência e também não se negou a expressar essas experiências cruamente em seu trabalho. Tendo vivido toda uma vida submetida à literatura, portanto, teve muita coisa para contar.

Dentre as experiências vividas e transpostas ficcionalmente por Caio Fernando Abreu, a de soropositivo talvez tenha sido a mais significativa e também a que mais lhe conferiu atenção midiática e os tão rejeitados rótulos, e é sobre ela que se se debruça o interesse da presente pesquisa.

Quando a AIDS chegou ao Brasil, devido à precariedade de informações científicas consistentes, trouxe consigo uma carga de estigmas e preconceitos que determinaram a forma conturbada com o qual os doentes foram tratados, sendo a mídia a principal responsável pela criação do discurso que sustentou tal prática. A ideia de uma “peste” enviada por uma divindade que supostamente açoitaria os que estivessem à margem das leis de conduta vigentes, teve resultados catastróficos: pânico, culpa, discriminação e repressão sexual foram algumas das consequências enfrentadas pelas vítimas.

Diante desse cenário, a epidemia foi deixada de fora das páginas da literatura brasileira da época por um bom tempo, até que Caio tomou-a como mais uma de suas matérias literárias e a incluiu nas entrelinhas de suas narrativas de tal modo que, depois dos anos 1980, a abordagem da subjetividade, característica importante de sua obra, parecia se tornar conduzida pelo fio narrativo da sexualidade e da AIDS. É certo que Caio Fernando Abreu foi um escritor que se destacou por abordar em toda sua obra o indivíduo por trás do conflito, e explorar o impalpável diante de situações problemáticas, no entanto, até a publicação de *Morangos mofados* (1982), o desencadeamento dos conflitos subjetivos dos personagens se dava através de temáticas voltadas para o lado político e cultural e a partir de *Triângulo das águas* (edição consultada: 2010) já é possível perceber uma mudança de tom.

Há entre biografia e narrativas ficcionais vários pontos de intersecção que nos levam a pensar que a vivência do autor com a AIDS, desde as primeiras manifestações da doença no mundo até seus últimos dias de vida lutando contra ela, exerceu direta influência em seu fazer literário. Como é justamente na confluência do real com o ficcional que se situa a autoficção, encontramos nela a possibilidade de uma chave de leitura que sustente o recorte bibliográfico da obra de Caio Fernando Abreu que envolve a doença. Assim, surgiu o presente trabalho, que tem como objetivo investigar a prática autoficcional do autor segundo o eixo temático da AIDS, e compreender de que forma transpôs sua experiência como soropositivo para as narrativas, representando o primeiro escritor a tematizar a epidemia na literatura brasileira partindo de uma perspectiva pessoal, o que contribuiu para a desconstrução de um assunto demasiadamente estigmatizado na época.

Para tal fim, o trabalho se apoia em dois núcleos principais que serão encarados a partir de seus entrecruzamentos: a vida do autor, marcada pela sua doença, e a obra, marcada pela autoficção.

No primeiro capítulo, nos dedicaremos a explorar os aspectos da realidade que embasam os textos literários que serão analisados posteriormente. Primeiramente, será realizada uma revisão biográfica e bibliográfica de Caio, isto porque, como já dito, sua vida sempre esteve diretamente ligada aos seus livros, e sendo assim, cada uma de suas publicações representava o momento em que vivia. Mostraremos que, desde a produção de *Limite branco* (edição consultada: 2014), cujo enredo se aproxima muito do episódio de vida de um Caio adolescente que se viu em crise ao precisar lidar com várias mudanças em sua vida, até seu último livro, *Ovelhas negras* (edição consultada: 2011), que tem refletida nos seus contos a experiência pessoal com a AIDS, a obra do escritor apresenta uma constante que é a ficcionalização a partir de acontecimentos reais.

No segundo subitem do primeiro capítulo, nos deteremos em uma breve revisão histórica da epidemia da AIDS e de seu impacto para a sociedade, e abordaremos a forma como isso se refletiu na literatura brasileira da época. O discurso da “peste” fez com que a epidemia se particularizasse por atingir o emocional das vítimas além do aspecto físico, sendo marcada pela discriminação e pelo preconceito, como aborda Dilene Raimundo do Nascimento (2008) em *As pestes do século XX: tuberculose e AIDS no Brasil, uma história comparada*. A situação se agravou devido à construção de uma culpabilização de terceiros, que fez com que a AIDS fosse vista sempre como “a doença do outro”, tanto no sentido de ser o outro um merecedor do castigo quanto no de ser sempre o outro o causador de um mal social, assunto que é tratado por Daniel e Parker em *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas* (1991).

Para que a inter-relação entre história e literatura fosse viável, foi imprescindível que abrissemos mão do viés histórico tradicionalista que limita o estudo da AIDS às ciências médicas por considerá-la essencialmente como uma patologia, para, assim, privilegiar um viés mais ligado à nova história, que considerasse os múltiplos discursos que se construíram em torno da doença e seus respectivos efeitos na sociedade, no sentido de mostrar como as fontes não tradicionais como a memória e/ou a literatura são capazes de ajudar na compreensão do impacto social e na desconstrução de uma narrativa histórica que não leva em consideração as próprias vítimas, e assim recorreremos ao estudo de Teodorescu e Teixeira intitulado *Histórias da AIDS no Brasil, v.1: as respostas governamentais à epidemia de AIDS* (2015), que se destaca

por ser uma espécie de atualização da história da epidemia no Brasil a partir de diversas visões: dos médicos, do governo, da mídia e das vítimas.

Feita tal contextualização, o segundo capítulo prioriza a discussão do aspecto teórico do que é proposto para a leitura dos contos de Caio Fernando Abreu, ou seja, a autoficção. E não haveria outro ponto de partida para estas reflexões senão o da origem de tudo: “O pacto autobiográfico” (2008), do francês Philippe Lejeune, no qual é estabelecida como critério para a existência de uma autobiografia a identidade de nome entre autor, narrador e personagem. Sendo a autoficção um conceito criado por Serge Doubrovsky a partir de uma lacuna vazia na teoria de Lejeune, buscamos fazer uma revisão dos principais pontos abordados por ele, tanto no ensaio em questão quanto nos posteriores, que serviram como atualização ou retificação de sua teoria, conforme as discussões foram se aprofundando ao longo dos anos.

No entanto, quando Doubrovsky cunhou o termo na contracapa de seu romance *Fils* (1977), estabeleceu uma ideia da qual jamais abriu mão: autoficção consistiria em uma “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”, na qual os personagens deveriam ter o mesmo nome do autor do texto (DOUBROVSKY, 2014, p. 23). Esta restrição se tornou alvo de muitas discussões, reunidas por Jovita Noronha em *Ensaio sobre a autoficção* (2014), e que servem de base para os argumentos presentes no capítulo 2. Aqui, aparecem propostas bastante diversas, porém, entre os muitos caminhos teóricos, preferimos enveredar pelo trânsito entre alguns deles, ao invés da exclusividade de um único conceito.

Dessa forma, além de Doubrovsky, retomamos alguns nomes que contribuíram grandemente com a proposta do alargamento dos limites da autoficção, iniciado pelas tipologias de Vincent Colonna (2014), e defendido por estudiosos como Philippe Gasparini (2014), que se posiciona a favor da junção dessas teorias para que haja uma ampliação do espectro da autoficção, e Philippe Vilain (2014), que demonstra a prática através da apresentação de “provas do referencial” de acontecimentos que serviram de matéria-prima para a elaboração de seus romances, mas que foram grandemente alterados no texto ficcional. Todos eles endossam a ideia de que autoficção é uma prática contemporânea e, por isso, caracteristicamente híbrida, então, quando encarada a partir da relação do ficcional com o que é “estritamente real”, pode trazer prejuízos por deixar de fora textos em que a realidade foi assimilada de formas distintas, mas que não deixa de estar ali presente, ou seja, a autoficção é uma prática que transita com fluidez entre o real e o ficcional.

Ainda nesse capítulo, trazemos um debate a respeito da autoficção em Caio Fernando Abreu, mostrando como a escrita do autor propicia sua leitura pelo viés autoficcional, e

revisamos críticos bastante significativos que já trataram dessa temática, como Marcelo Bessa em seu estudo *Os perigosos: autobiografias e AIDS* (2002), no qual Caio é incluído no rol de autores que tematizaram a doença na literatura brasileira partindo das próprias experiências, ou seja, através de textos autobiográficos – como o autor os classifica. Sobretudo, como Bessa dedica-se mais ao levantamento dos textos do que a analisá-los sob a luz de uma teoria literária propriamente dita, e, assim, classificando a obra do gaúcho como uma autobiografia impulsionada pela descoberta da sua condição de soropositivo, foi igualmente importante considerar o estudo *Infinidamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”* (2008), de Nelson Luis Barbosa, que mostra como Caio, de acordo com a formulação de Lejeune, não se enquadraria numa autobiografia, mas sim em uma autoficção, prática que sempre esteve presente na sua obra.

Por fim, eleita a autoficção como abordagem teórica para a leitura dos textos, o terceiro e último capítulo se ocupa inicialmente de um levantamento das manifestações da AIDS na obra ficcional de Caio Fernando Abreu, a fim de demonstrar que o assunto e a própria prática autoficcional não foram exclusividade de sua literatura pós-diagnóstico soropositivo.

Em seguida, nos ocuparemos da análise do conto “Depois de agosto”, publicado em *Ovelhas negras*, que narra a história de um homem recém-saído do hospital, ainda doente e com baixas expectativas a respeito do que a vida ainda poderia lhe reservar, e acaba por se surpreender ao encontrar um novo amor, alguém que também estava à beira da morte.

O conto permite uma leitura através da autoficção justamente por se aproximar da trajetória final de Caio convivendo com a doença, que é comentada em uma série de crônicas publicadas nos dias 21 de agosto, 4 e 18 de setembro de 1994 em sua coluna para o jornal *O Estado de S. Paulo*, intituladas, respectivamente, “Primeira carta para além dos muros”, “Segunda carta para além dos muros” e “Última carta para além dos muros”, além de “Mais uma carta para além dos muros” publicada no mesmo jornal em dezembro de 1995, dois meses antes de seu falecimento. A primeira carta é um tanto enigmática, o narrador fala sobre um acontecimento estranho em sua vida que vinha lhe causando angústia, dor e sofrimento, mas não deixa claro o que é. Na segunda carta, um pouco mais clara, ele fala coisas sobre o cotidiano do hospital, suas impressões sobre o ambiente e retoma alguns gostos pessoais sobre música, cinema e literatura. A “última carta” fala com clareza sobre sua doença, e por fim, a carta que finaliza a série carrega um tom mórbido e angustiante, com a temática voltada para reflexões a respeito do que seria a morte.

Sendo assim, tais crônicas, quando aliadas a outros textos ficcionais e às cartas encontradas no arquivo de Caio Fernando Abreu, podem exercer a função de “provas do referencial”, como propõe Philippe Vilain (mais ligado ao sentido de evidências), oferecendo um real passível de verificação que é capaz de decodificar o texto ficcional, e é justamente esse exercício de decodificação do conto “Depois de agosto” que será realizado no capítulo que encerra o presente trabalho.

CAPÍTULO I
REALIDADE IRREMEDIÁVEL

“Mas o fato é que o prazer sexual se paga quase sempre muito caro; mais cedo ou mais tarde, por cada minuto de prazer que vivemos, passamos depois anos de sofrimento; não se trata da vingança de Deus, é a vingança do diabo, inimigo de tudo que é belo. O belo, porém, sempre foi perigoso”.

(Reinaldo Arenas)

Antonio Candido elencava, no seu clássico estudo *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1ª edição: 1959; edição consultada: 2000), os elementos de compreensão de uma obra literária como sendo as designações sociais de seu contexto, a influência do autor como homem dotado de vida e história e, por fim, o texto em seus aspectos estruturais, defendendo que, para assumir uma postura crítica coerente e imparcial, esses elementos devem ser imprescindivelmente levados em consideração.

No entanto, o autor deixa claro que “uma obra é uma realidade autônoma” (2000, p. 33) cujo valor não se encontra nesses elementos extra-literários propriamente ditos, mas sim no modo como eles foram assimilados e ali representados. Sendo assim, de nada adiantaria especular a respeito desses fatores se eles não fossem incorporados à fórmula que deu origem ao texto, quando este deve ser, na verdade, o ponto de interesse de um estudo literário. O autor e o contexto social são tratados por Candido como “elementos de compreensão” (p.33) que funcionam como artefatos interpretativos de uma obra, mas não devem ser encarados como a essência de um texto, já que a literatura deve bastar-se por si só, pelo seu poder de envolver seu leitor através de sua própria linguagem literária, independentemente dele ser conhecedor dos seus fatores extrínsecos.

É preciso esclarecer que a autonomia do texto não anula sua relação com os elementos não-literários e não exime o crítico de levá-los em consideração na hora da análise. Sendo o texto literário um resultado da transfiguração de sentimentos e impressões da realidade da qual o autor faz parte, deve nos interessar então

[...] averiguar até que ponto interferiram na elaboração do conteúdo humano da obra, dotado da realidade própria que acabamos de apontar. Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito (CANDIDO, 2000, p. 34).

A investigação de fatores que excedem os limites da literatura não é incomum em narrativas consideradas “intimistas”, cujo diferencial situa-se justamente no fato de explorarem o humano, a consciência, os sentimentos e as emoções de forma tal que, por muitas vezes, torna-se difícil distinguir o que existe só no campo literário do que faz parte das vivências do próprio autor. Diante disso, abrem-se portas para a pesquisa de elementos que possam justificar o que há de subliminar no texto ou compreender melhor a força motriz que impulsionou a sua criação.

Dentre os autores brasileiros que foram classificados como intimistas, Caio Fernando Abreu é um dos destaques do final do século XX. A literatura por ele produzida explora as

tantas facetas e sentimentos humanos quando submetidos a situações de intolerância, preconceito, opressão, solidão, etc., ou quando entregues à alucinação, ao prazer e à loucura. Ao leitor é oferecido um caminho repleto de sensações, nas quais, por ser ele igualmente humano, provavelmente se identificará. Porém, muitas lacunas interpretativas podem representar obstáculos nesse caminho, que podem ser retirados ao se tomar conhecimento de alguns aspectos de sua biografia e/ou contexto político, social e cultural, uma vez que Caio fez de suas experiências pessoais e de sua relação com o mundo à sua volta, matéria-prima para extração de sua palavra literária.

Uma dessas experiências transfiguradas para o plano literário foi a luta contra a AIDS, doença que levou o escritor a óbito em 1996. Em verdade, desde a descoberta do vírus na década de 1980, mesmo antes de se descobrir soropositivo, o tema já estava presente na sua obra de forma que pudesse refletir o sentimento de medo, preocupação e repressão que pairava sobre Abreu, assim como sobre a sociedade em geral.

Levando em consideração as ideias de Candido supracitadas, o caso da obra de Caio Fernando Abreu exemplifica a relevância dos estudos de elementos extra-literários para a compreensão do texto. Uma vez que a vida e a obra do escritor se acham intrinsecamente ligadas quando se trata da temática da AIDS, é primordial para o presente estudo percorrer alguns aspectos biográficos e a contextualização histórica da doença.

Dessa forma, esse primeiro capítulo propõe-se a fazer tal contextualização, iniciando pela biográfica, na qual apresentamos os fatos mais importantes para a compreensão da vida e da obra de Abreu, no geral, seguido de uma discussão a respeito do impacto da descoberta do vírus HIV na sociedade. Intencionamos com esses levantamentos, situar as discussões dos próximos capítulos em um tempo e um espaço que façam sentido para justificar a autoficção de Caio Fernando Abreu.

1.1 – Inventário de uma ovelha negra

Quando tinha apenas quinze anos de idade, Caio Fernando Abreu teve de se mudar de sua querida e interiorana cidade natal Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, pois a família Abreu decidiu enviá-lo para um colégio interno em Porto Alegre na intenção de que o garoto tivesse melhores oportunidades de estudo na capital. O turbulento período de adaptação à nova vida e a saudade de casa serviu de certa forma como impulso criativo para seus primeiros escritos.

Em 1964, aos dezesseis anos, tem seu primeiro texto publicado em um veículo de grande circulação, a revista *Claudia*. O conto, intitulado “O príncipe sapo”, que mais tarde viria a ser publicado em *Ovelhas negras* (1ª edição: 1995), conta a história de Teresa, uma mulher que, após assistir todas as suas onze irmãs se casarem, aos quarenta anos de idade desespera-se com a falta de um relacionamento em seu histórico amoroso. Triste, procura consolo nos livros e apaixonava-se pela história do príncipe Sapo, o que a faz procurá-lo em todos os homens que passam na rua:

Negava o real, enojava-se da lembrança de Gonçalo, braços cabeludos, peito cabeludo, suado, cheiro de homem, cigarro e cerveja, banhas incipientes com o casamento. Tinha nojo, sim. Comparava-o ao príncipe Sapo - louro, delicado, perfumado, olhos azuis - não verdes, verdes não! -, tocando piano com aquelas mãos tão alvas. Gonçalo tocava violão. Teresa odiava violão, amava violão. Odiava Gonçalo, amava Gonçalo. De manhã, no espelho, chamava-se em voz alta de besta, besta, besta. Estava ficando louca e velha e feia e quase quarentona e ressecada e cínica, até cínica, meu Deus. Chorava. Recompunha Gonçalo na memória traço por traço, depois apagava tudo com as imagens dos príncipes das histórias infantis (ABREU, 2011, p. 49).

A linguagem crua e direta no conto inaugural já é um prenúncio de suas obras mais maduras. O desfecho sombrio e angustiante que se dá pelo fato de Teresa ter terminado sozinha e desesperada, na mesma situação inicial, é sintomático dos primeiros textos de Caio Fernando Abreu, em que o tom melancólico, depressivo e intimista prevalece.

O ingresso no curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) fez com que o jovem e introspectivo Caio saísse do seu recluso círculo social e se inserisse em um ambiente de debates sobre livros, músicas, censura, e, obviamente, a política efervescente daqueles anos em que o Brasil se encontrava sob regime ditatorial. Segundo Jeanne Callegari em *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável* (2008), essas novas vivências revelaram um rapaz destemido e questionador que estava em busca de sua identidade, e isso acabou por gerar diversos conflitos internos e familiares que levaram alguns anos para serem resolvidos (p. 35).

É exatamente nesse clima que surge *Limite branco* (2014), o primeiro romance de Caio Fernando Abreu, escrito no final dos anos 1960, mas publicado somente em 1971. O enredo conta a trajetória do protagonista Maurício, um jovem do interior do Rio Grande do Sul que vê sua vida se transformar quando vai morar na capital e se vê atormentado com questões identitárias, como o medo da fase adulta, a sexualidade, a solidão, enfim, um processo de descoberta do mundo e de si mesmo.

A aproximação do personagem com o próprio autor é praticamente explícita, e sobre isso Ítalo Moriconi argumenta, no prefácio da edição de 2014, que *Limite branco* difere-se dos relatos e romances de adolescência, pois não se trata de uma evocação dessa fase, mas sim de uma despedida dela, visto que o romance foi escrito por um Caio de apenas dezenove anos. Segundo ele: “Na prosa ficcional desse primeiro Caio, a literatura quer nascer em contiguidade imediata com o viver, e o ponto de vista do narrador se estrutura em contiguidade imediata com o da pessoa física do autor” (MORICONI *apud* ABREU, 2014, p. 8).

Apesar da falta de maturidade dos dezenove anos, já é possível, no entanto, observar em *Limite branco* uma preocupação com a estética da linguagem, através de uma prosa poética bem trabalhada, com imersões intimistas que fazem Moriconi trazer à tona as influências literárias de Caio, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa.

Em meados de 1968, após abandonar o curso de Letras e se submeter a um longo e criterioso processo seletivo, Caio passa a integrar a primeira turma de jornalistas da revista *Veja*, da Editora Abril. Com isso, deixa Porto Alegre e vai morar em São Paulo. Como se não bastasse o acelerado ritmo metropolitano, o ganho de um intenso estilo de vida, de trabalho e da solidão, característica dos que migram, o gaúcho também teve que lidar com uma cidade localizada no centro das ebulções culturais e políticas da época. Segundo Callegari, ao final de sua vida, Caio afirmou que “toda a sua literatura seria fruto do choque do contraste entre a vida interiorana em Santiago do Boqueirão e a vertigem causada pela velocidade da capital paulista” (CALLEGARI, 2008, p. 39).

Essa contraposição entre a vida no interior e na metrópole que marcou a vida de Caio Fernando Abreu, realmente se faz refletir na sua literatura desde a primeira publicação desta nova fase. No estudo intitulado *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito* (2002), um dos aspectos analisados pelo autor Bruno Souza Leal é justamente o estranhamento dos sujeitos que saem da margem para o centro, típico nos contos de Caio Fernando Abreu das décadas de 1970 e 1980. Segundo ele:

Acompanhando a trajetória das personagens nos cinco livros, percebe-se que elas migram de um espaço a outro quando adultos, espaços esses que se opõem àquele da infância. A cidade grande se torna cada vez mais presente nos contos, em cada livro, hiperbolizando-se aos poucos, como indicam as referências, quase sempre muito episódicas, a cidades concretas. Num primeiro momento Porto Alegre, e, depois, Londres e São Paulo, são espaços sociais que se transformam em componentes do texto literário. Tais cidades grandes contrastam com outras — de resto, quase sempre sem nome — de menor porte, palco das aventuras dos primeiros anos de vida. As metrópoles são o lugar onde se vive a angústia e a procura de si; as outras, o lugar da harmonia e da ingenuidade (LEAL, 2002, p. 79).

Inventário do irremediável (1995), lançado em 1970, reúne contos escritos entre 1966 e 1969 e muitos são frutos da temporada que Caio passou em Campinas, no sítio de Hilda Hilst, conhecido como Casa do Sol², lugar onde a escritora resolveu fazer morada para fugir da intensa vida paulistana que também a perturbava. Após ser demitido³ da revista *Veja* em 1969, Caio, a convite de Hilda, passou alguns meses na Casa do Sol, escrevendo, trocando experiências literárias com a amiga e aprendendo sobre astrologia, quiromancia, enfim, vivendo o sonho *hippie* que inspirou vários contos desta e de outras coletâneas.

O livro não abandona a temática do mergulho na subjetividade, mas toma rumos diferentes das primeiras publicações de Caio, uma vez que agora a investigação do eu não é motivada apenas por crises de identidade, mas se correlaciona com os problemas do mundo a sua volta, que abrangem desde o caráter cultural até o político. A obra faz um retrato da solidão e da tristeza nas grandes metrópoles como uma crítica à sociedade vazia, além de trazer uma recorrência de personagens desacreditados e desiludidos, como sugere o próprio título, fazendo singelas alusões à ditadura militar.

Em 1995, Caio prepara uma reedição que é publicada pela Editora Sulina. Além de reescrever e até mesmo excluir alguns contos, o autor faz uma pequena, mas muito significativa mudança: o irremediável torna-se “ir-remediável”. Segundo sua explicação, no prefácio da edição: “[...] passando da fatalidade daquele irremediável (algo melancólico e sem saída), para ir-remediável (um trajeto que pode ser consertado?)” (ABREU, 1995b, p. 17).

Como afirmado, ainda no prefácio, a edição marcava as bodas de prata de Caio na literatura. A nova visão sobre o “remediável” deve-se muito à mudança de olhar sobre a vida e o mundo que a maturidade e as experiências haviam conferido a Caio, que, nesta época, já encarava a doença que o levaria à morte. Além disso, não se deve ignorar os contextos diferentes em que o livro foi escrito e depois alterado. Livre das amarras e da opressão ditatorial que assolaram o país durante vinte e um anos, somente vinte e cinco anos após escrever aqueles contos, Caio pode falar em esperança.

² Ficou conhecido como Casa do Sol o sítio situado na cidade de Campinas-SP para o qual a escritora Hilda Hilst mudou-se a fim de abandonar a vida metropolitana e se dedicar à literatura. Lá ela também recebia amigos artistas e intelectuais que passavam temporadas ou até mesmo moravam lá, como o próprio Caio. Sobre isso, ver DIP, Paula. *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst* (2016).

³ Os motivos da demissão são controversos. Embora exista uma carta de Caio destinada a seus pais onde contava que fora demitido do grupo Abril devido à contenção de despesas, os amigos próximos de Caio, como a própria Hilda Hilst, afirmaram que a saída do escritor se deu por conta das ameaças que vinha sofrendo do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) por se envolver com grupos de intelectuais opostos ao governo, como explana Callegari na biografia do autor (2008, p. 51).

Todavia, ainda sob censura ditatorial, o livro no qual Caio trabalhou de 1969 até 1973, *O ovo apunhalado*, passou por um árduo caminho até sua publicação em 1975. Trechos foram cortados e textos inteiros eliminados, por serem considerados “fortes demais” ou “imorais”, segundo afirma o autor no prefácio de uma edição de 1984. O livro contém contos escritos durante o período em que Caio se definia como “nômade”, pois quando deixou a Casa do Sol em Campinas, dividiu suas temporadas entre Porto Alegre e Rio de Janeiro, onde imergiu de vez na cultura *hippie*, optando por morar algum tempo em comunidades até quando, em 1973, decidiu “exilar-se” na Europa, durante dois anos, juntamente com um grupo de amigos jornalistas.

Nessa fase, sua escrita sofria assumidas influências de autores e estilos latino-americanos, dentre alguns deles é possível destacar Ricardo Piglia e Reinaldo Arenas, além de Julio Cortázar e Gabriel García Marquez, representantes do realismo mágico. Juntando isso às experiências com drogas, seu estilo de vida *hippie* e o contexto político, os contos de *O ovo apunhalado* são um misto de sobrenatural, ficção científica, alucinações e críticas à ditadura militar.

As metáforas, antíteses e alusões que aparecem constantemente nas narrativas do livro ajudam a construir uma linguagem cifrada, que já é utilizada por Caio em *Inventário do irremediável*, mas que aqui se intensifica. A hipótese mais provável para a prevalência de tais construções ambivalentes é a de que o autor faz, na verdade, uma alegoria da realidade da época e propõe questionamentos e inquietações a respeito dela, mesmo de forma indireta devido ao desconforto causado pela limitação da produção artística imposta pela censura da época. Na dissertação *Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas* (2008), Valéria de Freitas Pereira faz uma reflexão sobre a alegoria da morte, que, embora se volte para o livro que dá título ao trabalho, corrobora com o que aqui foi dito a respeito desse tipo de linguagem presente nos contos de *O ovo apunhalado*:

Acreditamos que a linguagem alegórica de Caio, apesar de não estar compreendida numa linguagem de teor testemunhal, possui meandros perturbadores que nos levam a refletir sobre as condições em que foi produzida e dá margem a uma revisão do processo histórico a partir da ótica dos que tentaram resistir aos valores sociopolíticos dominantes da época. Em nossa compreensão, as mortes construídas pelos narradores de Caio, configuram uma linguagem da dor humana que surge da própria experiência, que resgata a voz dos que se opuseram ao autoritarismo e foram silenciados por ele (PEREIRA, 2008 p. 107).

O hermetismo continuou presente na coletânea seguinte de contos do escritor. O volume *Pedras de Calcutá* foi publicado pela primeira vez em 1977 e marcou o início da maturidade de sua obra. Os contos exploram, em sua maioria, a vida cotidiana, porém, permeada pelo medo e pela destruição, que são sustentados por simbolismos como o contraste entre luz e sombra em personagens que possuem algo colorido e, ao entrarem em contato com o mundo exterior, são aniquiladas. A imagem desse mundo exterior, no livro, é constantemente a de um mundo esfacelado, novamente uma manifestação do estilo cifrado de Caio, ao falar sobre a repressão. Segundo o próprio autor:

Pedras de Calcutá é, na sua quase totalidade, um livro de horror. Não o horror irreal de vampiros e monstros – mas o terror real, exacerbado, do dia a dia subjetivo e objetivo das pessoas, principalmente (mas não unicamente) da minha geração [...] Uma geração violentada, colonizada e drogada a partir de 1964 (ABREU, 1977, p. 3).

Uma vez que tudo o que se conheceu estava sendo destruído, torna-se recorrente a sensação de estranhamento entre os personagens que se sentem estrangeiros no mundo em que costumavam viver. Callegari (2008) chama a atenção para o fato de que quando Caio chegou da Europa em 1974, também se sentiu estrangeiro em Porto Alegre. A ditadura havia mudado a cabeça das pessoas que estavam cedendo ou se entregando à opressão. Seus artigos em jornais eram reprovados devido a qualquer palavra forte, e já não se podia mais falar e fazer nada sem ser repreendido. A revolução parecia ter terminado, quando Caio desabafa escrevendo no espelho do quarto: “Tá certo que o sonho acabou, mas também não precisa virar pesadelo, não é?” (CALLEGARI, 2008, p. 1971).

Novamente, Caio deixa Porto Alegre e vai para São Paulo trabalhar como jornalista do grupo Abril, mas desta vez escrevendo para a revista *POP*. A sobrecarregada carreira de jornalista faz com que o escritor fique algum tempo sem se dedicar à literatura, até que pede demissão para conseguir concluir o livro no qual vinha trabalhando há algum tempo: *Morangos mofados*, publicado em 1982, um sucesso absoluto e instantâneo, tanto de vendas quanto de crítica.

Não por acaso, o livro, que ganhou a imediata apreciação e identificação do público, foi rotulado como “o retrato de uma geração”. No ano de sua publicação, a ditadura já caminhava para o seu fim e o país estava em processo de abertura política, já havia se passado dezoito anos desde o golpe militar. O livro *Morangos mofados* faz, de certa forma, um saldo da juventude que amadureceu em meio a tudo isso: que viveu a contracultura, se entregou às drogas, encarou

a solidão, a depressão e a fragmentação da pós-modernidade⁴, a massificação e as imposições da indústria cultural, que sofreu com paranoias e preconceitos, repressões, AIDS, e que, acima de tudo, embalada pelo som e pela ideologia *beatlemaníaca* dos “Strawberry Fields Forever”, chegou a acreditar numa revolução que acabou fracassada e que, por isso, levou o escritor à conclusão de que os morangos (“strawberries”) estavam “mofados”.

O livro, que é dividido em três partes, traz, na primeira delas, intitulada “O mofo”, contos sombrios que refletem as mazelas da geração acima citada, com personagens que sofrem processos de desumanização, opressão, esquizofrenia, privação de liberdade, etc. Sobretudo, em “Os morangos” e “Morangos mofados”, a temática muda. Fala-se de amor e de esperança, refletindo o que o próprio autor afirma em entrevista, exibida pela RBS TV em fevereiro de 2006 e disponível no Canal Youtube⁵:

Eu sou de uma geração muito colonizada por filmes americanos, eu sempre acredito no happy end, num beijo da Doris Day e o Rock Hudson no fim, isso é esperança, achar que tudo vai dar certo. Eu acho que o Brasil vai dar certo, sempre achei (ABREU, 2006b).

De fato, *Morangos mofados* foi um sucesso de crítica e de vendas que marcou a carreira de Caio Fernando Abreu e até hoje serve como referencial de sua obra. A revista *Isto É* chegou a aclamá-lo como o melhor livro do ano e a repercussão foi tão positiva que se aguardava, na sequência, um livro nos mesmos moldes. Callegari conta que o escritor ficou muito ofendido quando um jornalista pediu para que ele repetisse a dose e escrevesse outro livro “na linha sexo, drogas e rock’n’roll” (CALLEGARI, 2008, p. 101).

Caio resolveu mais uma vez deixar São Paulo e passar uma temporada no Rio de Janeiro, morando em uma pensão, na intenção de se isolar para escrever seu novo livro. Assim nasceu *Triângulo das águas*, publicado em 1983 (edição consultada: 2010). Um livro totalmente diferente de *Morangos mofados* e, na verdade, de tudo o que Caio já havia escrito. A iniciar-se pelo temporário abandono dos contos e a consequente opção pela novela, o que significa um rompimento com a linguagem crua e direta dos contos de *Morangos mofados* em direção a um zelo pelos detalhes e desdobramentos das narrativas. A objetividade e o ceticismo presentes na obra antecessora também são deixados de lado, uma vez que, dessa vez, o escritor optou por construir o livro através de três novelas que representassem o “triângulo das águas”, ou seja,

⁴ Definida por Stuart Hall como um período de ruptura com as certezas absolutas e de um sujeito fragmentado em busca da sua identidade. (Ver HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002).

⁵ Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=4IDXm-UmLjQ>. Acesso em 01 de julho de 2017.

segundo a astrologia, os três signos do zodíaco regidos pelo elemento água: a novela “Docaedro” representaria o signo de Peixes, enquanto “O marinheiro” representaria Escorpião e “Pela noite” o signo de Câncer.

A publicação, de imediato, causou estranheza dentre aqueles que esperavam uma continuação de *Morangos mofados*, mas logo foi bem recebida, servindo para consagrar Caio Fernando Abreu como um escritor maduro, culminando na contemplação da maior honraria literária do Brasil, o Prêmio Jabuti.

Sobretudo, não apenas a premiação fez de *Triângulo das águas* um marco na literatura de Caio Fernando Abreu e na brasileira como um todo. O livro também se destaca pela inclusão da novela “Pela noite”, o primeiro texto da literatura brasileira a falar de AIDS. O enredo da novela se passa em uma noite paulistana de sábado, em que os personagens Pérsio e Santiago se envolvem em um jogo de sedução. Santiago advém de uma relação homoafetiva que durou dez anos, sendo interrompida apenas pela morte do companheiro (que fica subentendido como soropositivo). Pérsio, por outro lado, é extremamente rendido aos estereótipos gays ditados pela mídia da época: reprime sua sexualidade devido ao preconceito que sofria desde a infância, quando ainda nem a havia consolidado. Além disso, internalizou muitos paradigmas, como o nojo do próprio corpo e do ato sexual, além da analogia da relação homossexual com a “peste gay”: “Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste” (ABREU, 2010, p. 180).

Dessa forma, “Pela noite” não trata apenas da “desesperada busca da afetividade maternal perdida” (ABREU, 2010, p. 12), como sintetiza o próprio autor no prefácio do livro. Ele vai além – trata do conflito da sexualidade, da repressão e principalmente do medo do desconhecido vivido na época em que a AIDS foi descoberta e ainda era considerada um assunto estigmatizado.

A descoberta da AIDS havia abalado toda a juventude que viveu a contracultura, o amor livre e o uso de drogas. A paranoia imperava entre essas pessoas, além do preconceito e da repressão sexual. Tal fato impactou muito Caio Fernando Abreu (como o próprio escritor assumiu em cartas pessoais, entrevistas e crônicas), uma vez que estava inserido nesse grupo e acompanhou de perto a luta de vários amigos e conhecidos contra a doença. Assim, a produção literária do autor a partir da epidemia de AIDS ganhou um novo tom.

Após uma pausa na literatura para se dedicar aos trabalhos jornalísticos em que se envolveu ao voltar para São Paulo, Caio lança *Os dragões não conhecem o paraíso* em 1988

(edição consultada: 2001). Os contos se passam, em sua maioria, na noite de uma metrópole, explorando ambientes característicos como boates e festas, retratando o amor, a solidão e o medo que pairavam nos grandes centros.

Esse livro foi responsável pelo fato de Caio ter recebido, mais uma vez, o Prêmio Jabuti de Literatura, além de chamar a atenção de um inglês especialista em literatura brasileira, John Gledson, que publicou uma crítica muito positiva sobre ele no *Times*, de Londres. A partir de então, surgiram vários convites para a publicação do livro em diversas línguas. Caio aceitou e no final de 1990 viajou para diversos países da Europa a fim de participar do lançamento de suas edições traduzidas.

Antes da viagem, o escritor decidiu resolver um assunto pendente: a publicação de seu segundo romance, *Onde andará Dulce Veiga?* (edição consultada: 2006). A ideia havia surgido em 1985, impulsionada pelo cineasta Guilherme de Almeida Prado, que esperava que Caio escrevesse um roteiro. Porém, o enredo só surgiu em 1990, e, segundo Callegari, ele se dedicou ininterruptamente a isso por dois meses, e a publicação aconteceu naquele mesmo ano (CALLEGARI, 2008, p. 137).

O romance conta a história de um jornalista que, logo após um grande período desempregado, consegue um emprego em um pequeno jornal, onde é incumbido de escrever uma crônica sobre Dulce Veiga, uma cantora desaparecida há vinte anos. Então, o jornalista e narrador se engaja em uma investigação obsessiva a respeito do paradeiro da cantora que, na verdade, representa uma busca pela própria identidade, uma vez que, enquanto investiga, também se depara com confrontos internos de sexualidade e medo da epidemia da AIDS.

Eis então que a história do jornalista que procura Dulce Veiga soa como um prenúncio da história do próprio autor do romance. Como já dito, a partir de 1991, Caio Fernando praticamente se divide entre Brasil e Europa. Foram muitas as viagens e até temporadas que o escritor passou principalmente em Londres e em Paris, em função de lançamentos e divulgações de seus livros. A carreira no exterior ia muito bem, sua obra foi bem recebida e já figurava um grande sucesso pelo continente. Porém, entre uma temporada e outra, quando voltou a São Paulo, em agosto de 1994, impulsionado pelas recorrentes infecções que o acometiam, Caio resolve fazer o que ele chama de “O Teste” e se descobre soropositivo.

Após a descoberta, o escritor se manteve tranquilo ao longo de um final de semana. Na segunda-feira, porém, foi encontrado por amigos, no seu apartamento, em estado febril e alucinatório que o fez, inclusive, tentar se atirar da janela. Assim, levaram-no para o Hospital Emílio Ribas, especializado no atendimento de portadores do vírus HIV, onde ficou por vários

meses em tratamento. Seu quadro era avançado, o cálculo dos médicos era de que ele já havia contraído o vírus há vários anos, e, portanto, a estimativa de vida não era muito alta. Em carta à Maria Lídia Magliani (16 de agosto de 1994), Caio dá essa informação à amiga: “Maria Lídia, nunca pensei, ou sempre pensei: por contas e histórico infeccioso feito com o médico, tenho isso há dez anos” (ABREU, 2002, p. 280).

Sendo assim, o gaúcho decidiu viver seus últimos anos da forma mais serena possível. Voltou a morar com os pais idosos em Porto Alegre e se restringiu a duas ocupações fundamentais: cuidar de seu jardim e produzir literatura. Assim como se dedicava com afincamento ao cultivo de plantas no jardim da casa da família, também preparava alguns trabalhos literários, como as reedições de *Limite branco* e de *Morangos mofados*, a tradução de *Assim vivemos agora*, novela da americana Susan Sontag, a coluna de crônicas que assinava nos jornais *Zero Hora*, de Porto Alegre e *Estadão*⁶, de São Paulo e, por fim, a publicação do seu novo livro, intitulado *Ovelhas negras*.

O retorno a Porto Alegre veio acompanhado da oportunidade de escrever crônicas para o jornal *Zero Hora*. Caio, que já havia trabalhado como redator do referido jornal na década de 1970, conciliou o trabalho com sua coluna no *Estadão*, para o qual escreveu de 1986 a 1989, e de 1992 até dezembro de 1995. Principalmente nessa fase de sua vida, as crônicas exerceram papel fundamental para o escritor, que acabara de sair de um fluxo intenso de trabalho que envolvia lançamentos internacionais, divulgações, entrevistas, e que agora era obrigado a desacelerar seu ritmo. Com as crônicas, Caio pôde, além de manter sua literatura viva, também estabelecer certa proximidade com seu público, já que nelas compartilhava visões de mundo, experiências pessoais e, principalmente, fragmentos do seu cotidiano e da sua luta contra o HIV, tanto que foi na sua coluna do *Estadão*, mais precisamente através da série de crônicas denominadas “Cartas para além dos muros”, que assumira ser portador do vírus e retratara sua rotina hospitalar entre visitas de amigos e coquetéis de AZT.

As crônicas de Caio Fernando Abreu passaram por uma seleção e, em 1996, logo após sua morte, foram publicadas na coletânea *Pequenas epifanias* (edição consultada: 2012), que recebeu esse título por causa de uma crônica homônima publicada no próprio *Estadão*.

O outro trabalho ao qual Caio se dedicava nessa época era a publicação de um livro bastante diferenciado em relação aos outros que compõem a sua obra, pois reúne contos escritos

⁶ Forma pela qual o jornal *O Estado de São Paulo* é mais conhecida. De agora em diante, nos referiremos à publicação como *Estadão*.

durante toda a vida do escritor, mas nunca publicados por diferentes motivos: alguns foram censurados durante a ditadura militar e outros pelo próprio autor, principalmente devido ao fato de ele possuir um rigor seletivo quanto à temática e ao estilo de cada um dos textos que integrava suas antologias, como se fossem partes interligadas que formavam um todo significativo, e, devido a tal processo seletivo, muitos textos, em um primeiro momento, ficaram de fora por não se enquadrarem.

Assim surgiu a coletânea de contos intitulada *Ovelhas negras*. Segundo o próprio autor, uma “espécie de autobiografia ficcional”, já que reunia escritos de várias fases de sua vida, o que contrariou as expectativas do público e principalmente da mídia, que esperava que Caio fizesse da AIDS a temática de seu trabalho, o que não aconteceu. No entanto, um único conto foi escrito com o intuito de ser inserido nesse volume de contos marginais: “Depois de agosto”, que encerrou o livro e também a obra *in vita* de Caio Fernando Abreu, abordando de forma cifrada, porém intensa, a doença que levaria o escritor a seu leito de morte.

No momento em questão, Caio optou por não ser direto sobre o assunto para que não fosse alimentada a exploração midiática a respeito de sua doença, pois, na verdade, ele queria atenção crítica à obra enquanto produção literária e não enquanto um dramático produto da epidemia. Em *Os perigosos: Autobiografias e AIDS* (2002), Marcelo Bessa comenta o fato de que o escritor haveria se tornado, assim como outras pessoas públicas soropositivas, uma celebridade instantânea, mas que isso não significou um aumento proporcional de atenção crítica, acadêmica e midiática a respeito de seu trabalho, pois o foco ficou restrito à vida pessoal (p. 106), o que é perceptível nas próprias palavras dele ao comentar essa situação em uma entrevista realizada por Bessa:

Sinto que houve, primeiro, quando me declarei soropositivo, um espanto, depois um movimento meio de solidariedade, misturado de piedade com escândalo. E acho que *Ovelhas Negras* não recebeu atenção crítica. Ganhou muita nota, teve muita entrevista e aí os caras só queriam saber sobre AIDS, era um absurdo. Aí parei de falar. Depois [de aparecer no programa] do Jô Soares, parei. Porque o meu trabalho literário continua. [...] O resto da crítica falava sobre um escritor com AIDS e tal, inclusive nas críticas da reedição de *Morangos Mofados*. O texto não foi levado em consideração (ABREU *apud* BESSA, 1997a, p. 14).

Como a vida e a obra de Caio Fernando Abreu sempre caminharam lado a lado, a crítica e a mídia muito se prenderam a isso depois do diagnóstico para falarem sobre seu estado de saúde e sobre a epidemia que ainda era novidade. Todavia, não é verdade que ele só recebeu atenção desses meios quando se descobriu doente, pois, passado o começo difícil de sua

carreira, o escritor ganhou um lugar popular considerável devido ao seu fiel público leitor, mas, assim como houve resistência por parte da academia antes da doença, nem sempre as portas se abriram para ele tão facilmente.

Quando lançou *Ovelhas negras*, o autor foi convidado a ir ao “Programa Jô Soares” para falar sobre o novo trabalho. Callegari (2008) justifica um ressentimento posteriormente manifestado por Caio pelo fato de o convite figurar uma grande ironia, já que havia tentado algumas vezes lançar seus livros no programa em outras ocasiões, e sempre foi recusado. Além disso, durante a entrevista, o apresentador havia insistentemente falado sobre a sua doença, mais do que sobre a obra recém-lançada (p. 180). A respeito disso, Caio lamenta ainda na entrevista à Bessa:

Eu já fui tão marginalizado! Mas, de repente, virei uma celebridade só porque sou soropositivo. Tem uma avidez da mídia em relação a isso, um subtexto que diz: “ah, vamos dar uma força para essa bicha antes que ela morra”. Às vezes me sinto com um busto pré-póstumo (ABREU *apud* BESSA, 1997a, p. 15).

A impactante expressão “pré-póstumo” também foi usada para definir *Ovelhas negras* em uma entrevista para o jornal *Zero Hora*, na qual o autor comenta sua “tentativa de revisar a mim mesmo e uma brincadeira de um humor um pouco negro. Porque acho que ele parece um livro pré-póstumo” (ABREU in TEIXEIRA, 1995, p. 4). Caio nunca havia escondido de ninguém que estava preparado para sua morte, apesar de afirmar por vezes ainda ter alguma esperança de vida. Então, no começo de fevereiro de 1996, uma pneumonia acometeu o escritor e fez com que permanecesse internado durante vinte dias, até que, no dia 25 desse mês, seu corpo, que agora pesava menos de quarenta quilos, não resistiu mais e faleceu.

As reedições de obras anteriores e o próprio lançamento de *Ovelhas negras* no final de sua vida reduziram as possibilidades de publicações póstumas de sua obra ficcional. A exceção foi o projeto no qual Caio estava trabalhando e foi interrompido devido à sua última internação. Dessa forma, *Estranhos estrangeiros*, mesmo inacabado, foi lançado pela Companhia das Letras, logo após sua morte, em 1996. O livro reúne dois contos inéditos, além de “London, London”, da década de 1970.

No entanto, também foram publicadas antologias que exploram outros gêneros por ele experimentados. A primeira foi *Pequenas epifanias*, que reunia a produção jornalística de crônicas. Também foram reunidas as correspondências que Caio corriqueiramente trocava com seus amigos e, ciente do conteúdo artístico que continham, deixou em posse de uma amiga,

para que fossem publicadas. *Caio Fernando Abreu: Cartas* foi organizado por Ítalo Moriconi e publicado em 2002.

Além disso, há também a relação de Abreu com o teatro. Movido por sua paixão pelo gênero, o escritor teve a oportunidade de passar de admirador a dramaturgo, e assim escrever algumas peças, acompanhado por diretores como Marcos Breda e Luis Artur Nunes. Estes foram responsáveis pelo minucioso trabalho de organizar esses textos e associá-los com as fichas técnicas de cada peça, resultando no livro *Caio Fernando Abreu: Teatro completo* (1997).

Mesmo depois de sua morte, quando se julgou conhecer, de fato, a literatura produzida pelo autor consagrado de *Morangos mofados*, ainda foi possível reforçar seu caráter multiforme ao se descobrir o Caio poeta. José Castello, em *Inventário das sombras* (1999), já afirmara que a poesia sempre esteve presente em Caio, como uma espécie de duplo (p. 54). Muito disso se deve à admiração declarada do autor por diversos poetas como Carlos Drummond de Andrade, Hilda Hilst (sua amiga), Fernando Pessoa, Adélia Prado, etc., fato que o próprio Caio afirma em entrevista para o volume 9 da edição *Autores gaúchos*: “Tenho mais influência de poesia do que de prosa e sou mais Drummond no sentido de uma visão de mundo assim desesperançada” (1995c, p. 4).

Durante muito tempo, pouco se teve conhecimento a respeito do assunto devido à ausência de publicações do gênero, com exceção de alguns poemas como “Gesto” e “Prece”, publicados no jornal *Cruzeiro do Sul* na década de 1960; “Oriente” e “Press to Open”, no *Suplemento Literário de Minas Gerais* na década de 1970; além de “Poltrona verde”, que aparece em *Onde andaré Dulce Veiga* (2006) sob a forma de canção gravada pela cantora fictícia que dá nome ao romance, mas que não foram suficientes para consagrá-lo como um poeta.

Depois de sua morte, vieram a público inúmeros manuscritos encontrados nos arquivos do autor, que ficaram sob a custódia do Instituto de Letras da UFRGS, em Porto Alegre. Sondando esses manuscritos a fim de construir sua tese de doutorado⁷, a pesquisadora Letícia da Costa Chaplin encontrou noventa e um poemas que, acrescidos de outros vinte e cinco

⁷ CHAPLIN, Letícia da Costa. *De ausências e distâncias te construo*: a poesia de Caio Fernando Abreu. Tese (Doutorado em Letras). Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. 168p.

disponibilizados pela família, culminaram na antologia *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* (2012), a primeira publicação que reúne a obra poética desse escritor, ainda que pouco lida e raramente estudada. Ao todo, cento e dezesseis poemas escritos entre 1968 e 1996.

Considerando que Caio Fernando Abreu nasceu em 1948 e escreveu seu último poema no ano de sua morte, 1996, é possível afirmar que escreveu durante toda sua trajetória literária, e sendo assim, Caio poeta coexistiu com o Caio prosador. O motivo de nunca ter publicado suas dezenas de poemas ainda é desconhecido, mas a descoberta dessa nova faceta é muito importante para reafirmá-lo como um artista completo que vivenciou a literatura de diversas perspectivas.

O garoto sedento por vida e literatura, que saíra de Santiago do Boqueirão, transformou-se no multifacetado escritor que conquistou diversos prêmios, e entre eles o maior foi ter vivido todas as experiências que lhe foram oferecidas e tê-las transformado na matéria-prima de sua obra literária.

1.2 – A doença do outro

Em certa ocasião, o escritor francês Stendhal fez a seguinte afirmação: “Dar nome a uma doença é apressar-lhe os avanços” (STENDHAL *apud* DUAİLİBİ e PECHLIVANIS, 2006, p. 116), o que vale a observação a respeito do poder conferido às palavras, segundo a crença popular. A concretização de um fato parece se dar somente após ele se tornar um signo linguístico e ser nomeado, o que caberia como uma metáfora para os primeiros passos da história da AIDS. É dito isso, pois, das primeiras manifestações do vírus HIV até o estabelecimento definitivo da sigla AIDS, percorreu-se um longo e problemático caminho.

As pesquisas no campo da medicina e da biologia remontam a origem da AIDS a uma espécie de chimpanzés africanos que portavam o vírus SIV⁸ (vírus da imunodeficiência símia). A teoria mais aceita é de que quando estes animais eram capturados por caçadores, iniciavam uma luta corporal na tentativa de resistência, e, assim que abatidos, eram jogados sobre as costas desses homens, o que fazia com que o sangue dos ferimentos de ambos se misturasse e o vírus SIV sofresse mutações no corpo humano, transformando-se no HIV⁹ (vírus da imunodeficiência humana¹⁰). Entretanto, os casos de AIDS nesta época não foram estudados. Na década de 1970,

⁸ Sigla estabelecida através do nome em inglês: *Simian immunodeficiency virus*.

⁹ *Human immunodeficiency virus*.

¹⁰ É importante pontuar que HIV trata-se apenas do vírus transmissor, e não da doença propriamente dita.

quando se iniciaram as guerras de independência de diversos países africanos, estima-se que o vírus tenha chegado à Europa e à América.

No final dessa década, a AIDS começou a entrar para o imaginário público, pois foram detectados alguns casos de uma “doença misteriosa” em jovens homossexuais nos Estados Unidos, o que agitou a comunidade médica e intensificou as pesquisas a respeito da imunodeficiência. Sobretudo, apenas em junho de 1981 houve o primeiro pronunciamento médico oficial do Centro de Controle de Doenças dos Estados Unidos, no qual se relatava casos de imunodeficiência em pacientes masculinos, com causa ainda não definida, mas com a condição homossexual sublinhada em todos (Cf. TEODORESCU e TEIXEIRA, 2015).

Os primeiros artigos médicos a respeito do assunto utilizavam algumas nomenclaturas como *gay pneumonie*, *gay cancer*, GRID (*Gay-Related Immune Deficiency*) ou *gay compromise syndrome*, nomenclatura esta que teve grande alcance e ajudou a reforçar a associação da doença à condição sexual, mesmo que ainda não houvesse sido comprovada cientificamente.

Nos anos seguintes, o grupo de risco deixou de ser composto apenas por homossexuais, quando foram detectados os sintomas da doença em usuários de drogas injetáveis (como a heroína, por exemplo), em pacientes hemofílicos e em um grupo de pessoas provenientes do Haiti, o que fez cair por terra a associação da doença exclusivamente às práticas sexuais, pelo menos no meio médico. No entanto, os epidemiologistas americanos utilizaram outra nomenclatura para caracterizar os grupos: a doença dos quatro H’s (homossexuais, hemofílicos, haitianos e heroinômanos).

Apenas em 1982, quando se constatou uma epidemia e foram diagnosticados casos em outros pacientes que não se enquadravam em grupos até então identificados, cunhou-se o termo AIDS (*acquired immuno deficiency syndrome*; em português: síndrome da imunodeficiência adquirida), o qual rompeu com as limitações dos termos anteriores e levou em consideração o caráter universal da doença, e não específico, como se pensava.

Teodorescu e Teixeira relatam, entre outros, casos de pacientes que foram diagnosticados com AIDS apenas pelo fato de serem homossexuais, e de medidas tomadas por algumas comunidades médicas, tais como a proposta de tornar crime a omissão da condição homossexual na hora de doar sangue, evidenciando a existência incontestável de moralismo e ignorância por parte dos médicos no início da epidemia. No entanto, trazem o argumento de que não pode haver uma generalização do fato, pois a maioria dos médicos e cientistas não agiram de forma intencionalmente discriminatória a fim de segregar este ou aquele grupo de minorias. O que aconteceu, na verdade, é que a própria ciência foi abalada diante da epidemia

de uma enfermidade desconhecida e o desenvolvimento das pesquisas na área esbarrava em questões operacionais, como, por exemplo, o descobrimento do vírus HIV, que só pôde ocorrer em 1983 por falta de tecnologia apropriada que proporcionasse o isolamento do vírus para que fosse realizado um estudo mais aprofundado da doença (2015, p. 31).

A verdade é que a AIDS foi assustadora devido ao fato de promover uma sensação de ignorância e impotência até mesmo em médicos, cientistas e especialistas, que não puderam fornecer as respostas que a população mundial exigia. Essa situação foi retratada na autobiografia de Reinaldo Arenas, intitulada *Antes que anoiteça* (1ª edição: 1992; edição consultada: 2009), na qual o escritor cubano relata suas primeiras experiências com a sua ainda enigmática doença: “Não posso fazer isso, pois não sei o que é. Ninguém sabe, com toda a certeza. Visitei inúmeros médicos e para todos eles representa um enigma. Tratam das doenças relativas à AIDS, mas a AIDS em si parece ser um segredo de Estado” (ARENAS, 2009, p. 15).

Até esse momento, a nova doença e toda a polêmica que ela acarretava não haviam atingido o Brasil diretamente. Os primeiros casos diagnosticados no país datam de 1983, sendo que o primeiro relato oficial aconteceu em um congresso de Dermatologia, em abril daquele ano, no qual a dermatologista Valéria Petri levou à discussão da comunidade médica dois casos de pacientes que apresentavam o Sarcoma de Kaposi¹¹ e afirmavam manter práticas homossexuais. Dois meses depois, precisamente em 4 de junho de 1983, a AIDS chega, de maneira definitiva, ao Brasil, vitimando o famoso costureiro das celebridades e estilista influente no mundo da moda, Marcus Vinicius Resende Gonçalves, conhecido profissionalmente como Markito.

A morte do estilista é considerada como o marco do início da epidemia no Brasil, pois, devido ao fato de ser uma personalidade pública, os olhares da mídia brasileira finalmente se voltaram para a doença. Sobretudo, é preciso atentar para a consideração que Herbert Daniel e Richard Parker defendem no livro *AIDS, a terceira epidemia: a AIDS precedeu a própria AIDS no Brasil*. Em outras palavras, antes mesmo de ter acontecido algum registro médico oficial da doença no país, a mídia já trabalhava arduamente na propagação de notícias sobre o desenvolvimento da epidemia nos países da Europa e, principalmente, nos Estados Unidos, onde se localizava o maior foco da doença e também das pesquisas (DANIEL e PARKER, 1991, p. 33).

¹¹ O Sarcoma de Kaposi é um tipo de câncer que atinge os vasos sanguíneos, manifestando-se através de lesões na pele. É um tipo de enfermidade rara em pessoas com o sistema imunológico íntegro, mas, caracteristicamente presente nas pessoas com AIDS, uma vez que, nesse caso, é fruto da integração entre os vírus HIV e HHV8.

A mídia foi, então, a responsável por repassar a informação de fora para a maioria da população brasileira, que já não tinha base científica sólida sobre a doença para se apoiar e não havia conhecimento, naquela ocasião, de alguém soropositivo. Bessa, em *Histórias positivas: A literatura (des)construindo a AIDS* (1997), discute essa questão:

(...) a mídia teve um papel de grande importância, pois, em uma época em que não existiam uma literatura médica disponível, iniciativas governamentais e não-governamentais e, muito menos casos de doentes no país, ela foi o único meio de informação... (BESSA, 1997, p. 20).

O grande problema não foi a transmissão dessas notícias, mas a forma como isso se deu na maior parte das vezes. Em primeiro lugar, falamos da veiculação de informações de um país desenvolvido para um país de terceiro mundo que vivia uma crise política e econômica no começo dos anos 1980, então é preciso levar em consideração que o tempo que essa informação costumava levar para chegar ao Brasil e ser veiculada era muito maior do que o de países tecnologicamente desenvolvidos, o que por muitas vezes resultou na difusão de informações já atrasadas, como a própria questão da nomenclatura da doença e das descobertas sobre os novos grupos de risco.

Em segundo lugar, houve escassez de jornalistas sérios e comprometidos tratando do tema, dando lugar a uma cobertura que se encontrava à altura do “país da telenovela”, ou seja, abordando a doença como um mistério a ser desvendado ou anunciando o pânico que se instaurava diante do prenúncio de uma grande tribulação que se alastrava pelo mundo e que logo chegaria ao Brasil e afetaria diretamente os homossexuais, o que Daniel e Parker afirmam ser, na verdade, uma grande falácia, pois “dificilmente, os homossexuais nas grandes cidades brasileiras, neste momento, acreditariam que a epidemia pudesse ter importância para eles” (*ibidem*, p. 34).

Até mais do que promover um terror que ainda não era real, algumas das notícias dessa época chegaram ao ponto de expor o assunto ao ridículo, como a manchete citada por Daniel e Miccolis em *Jacarés e lobisomens: dois ensaios sobre a homossexualidade*: “Peste Gay deixa toda a bicharada apertadinha”. Segundo o texto de Daniel, a manchete foi reproduzida, na época, em fontes enormes na primeira página de um jornal chamado *Folha de O Povo* e não trazia informação alguma, tendo intuito apenas de deboche (DANIEL e MICCOLIS, 1983, p. 40).

O fato é que a imprensa usou diversos meios para conseguir audiência através da exploração da doença que alarmava a mídia e a comunidade médica internacional, mas da qual

ainda não se tinha conhecimento suficiente para fazer afirmações tão absolutas e sensacionalistas como as que foram divulgadas, e, principalmente da forma que isso aconteceu:

A imprensa, sobretudo a sensacionalista, marcava a chegada da “peste gay”, no Brasil, como uma inevitabilidade. O recurso usado para falar de uma epidemia - ao mesmo tempo real e distante, ao mesmo tempo mortal e sexual, ao mesmo tempo concreta e enigmática - era usar uma linguagem com que se fala de curiosidades de feira, não sem apelo a uma ironia que chegava, frequentemente, à zombaria mais desrespeitosa (DANIEL E PARKER, 1991, p. 33).

Dessa forma, antes de o Brasil registrar seu primeiro caso da doença, já existia uma espécie de narrativa fantasiosa sendo criada através da propagação de informações que não condiziam com a realidade da enfermidade e que, na verdade, não tiveram eficácia alguma na precaução ou no despertar de uma consciência que pudesse movimentar iniciativas governamentais, naquele momento, de efetivo combate à epidemia.

Quando aconteceu então a primeira morte de pessoa pública, a de Markito, já havia um aparato de informações falaciosas no qual as pessoas se ampararam para tentar entender o que estava acontecendo, e então o estereótipo se reforçou e ganhou “identidade” própria: o estilista era gay, de classe socioeconômica alta, viajava frequentemente para o exterior e não tinha um parceiro fixo. Esta foi a primeira imagem pintada aqui no Brasil sobre as vítimas da AIDS: homossexuais masculinos, de classe alta, promíscuos e que haviam contraído o vírus em algum país do exterior.

O episódio da morte do estilista foi a brecha para a multiplicação de notícias (éticas ou não) a respeito da recém-chegada doença. Já era possível encontrar a AIDS estampada em manchetes como a da *Folha de São Paulo*, de 8 de junho de 1983, que dizia “Doença dos Homossexuais atinge o país”, onde se relatava outros dois casos de AIDS no Brasil; ou no título em destaque no jornal *Notícias Populares* de 12 de junho de 1983: “Peste-Gay já apavora São Paulo”¹². Teodorescu e Teixeira também discorrem sobre essa situação em *Histórias da Aids no Brasil* (2015), citando um notório caso de uma capa de revista de alto teor discriminatório que teve grande repercussão:

A imprensa marrom não hesitava em produzir manchetes jocosas contra os homossexuais, e foi logo denunciada pelos militantes gays. Um caso chocante na época foi a edição de uma capa da revista “Isto É”, que estampava a fotografia de um paciente de aids. O fundo da capa, todo em cor-de-rosa,

¹² Estas manchetes foram aqui referidas à título de exemplificação. Para um estudo mais detalhado sobre a mídia e a AIDS no Brasil, ver: GALVÃO, Jane. *AIDS e Imprensa: um estudo de antropologia social*. 1992. Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

servindo de moldura à fotografia do doente, causou grande escândalo (TEODORESCU E TEIXEIRA, 2015, p. 40).

A partir desse ponto, houve um bombardeio midiático em torno dos casos de pessoas soropositivas, mas a maioria das notícias e informações veiculadas tinha caráter ideológico, moralista e/ou eram demasiadamente minuciosas, com um tom dramático e romanesco, de personagens bem marcados e a velha história de “vilões” e “mocinhos” que acabou conquistando o público e, conseqüentemente, influenciando na construção do imaginário popular sobre a epidemia, que se tornou assim, um verdadeiro “mal de folhetim”, como propõem Carrara e Moraes (1985, p. 5).

Em menos de seis anos depois da primeira morte de um soropositivo no Brasil, o país já alcançava o segundo lugar no ranking mundial de pessoas infectadas pelo HIV, ficando atrás apenas dos Estados Unidos. Era assustadora a velocidade e a intensidade com que o vírus se alastrava, culminando numa epidemia. Desde então, a ideia de um grupo-alvo constituído apenas pelos homossexuais masculinos de classe alta foi se dissolvendo diante dos inúmeros novos casos de pessoas que não se encaixavam nele, mas isso não significou necessariamente um rompimento com os estereótipos: a incidência de contaminação do vírus no Brasil era justamente em pessoas que se encontravam em situação de fragilidade social - travestis, prostitutas, usuários de drogas, etc.

Segundo Daniel e Parker, essa nova faceta dos doentes revelou a grande e visceral falha que levou a AIDS a tomar as proporções que tomou no Brasil: a constante importação de informações dos Estados Unidos, reforçada pela semelhança de casos incidentes em homossexuais masculinos que aqui se manifestaram em um primeiro momento, fez com que a AIDS se estabelecesse através de um modelo que não correspondia à realidade sociocultural de um país com uma cultura sexual muito diferente, e que, além disso, não contava com políticas públicas de saúde (Cf: DANIEL E PARKER, 1991, p. 53).

Diante dos novos grupos de risco, a situação de estigmatização conheceu poucos avanços, pois, segundo Nascimento, “A AIDS permanecia, assim, como uma doença ‘estranha’ que acometia pessoas consideradas ‘estranhas’.” (2005, p. 83). Isso se deu pois, além de serem marginalizados socialmente, esses grupos eram considerados uma “ameaça” por serem transgressores das normas de conduta moral consolidadas na sociedade, o que na maioria das vezes envolvia dar vazão a algum tipo de prazer substancial, e assim eles experimentaram

(...) o poder da estigmatização social por trazerem estampados em seus corpos as marcas de um modo de vida dedicado ao culto de uma paixão desmedida. Quer se trate de uma Marguerite Goutier ou de um anônimo parceiro da noite,

o que está em questão é o desejo exacerbado, o impulso de uma paixão auto-referenciada, não legitimada pelas instâncias sociais dominantes. [...] Nessa medida, onde habita a vontade do encontro com o outro nas formas interditas do gozo, aí, justamente aí, o imaginário social identificará o lugar de todo o perigo, a célula da desagregação (NASCIMENTO, 2005, p. 132).

Dessa forma, os transgressores foram encarados como merecedores da doença, que seria uma espécie de providência divina enviada como retaliação àqueles que se entregaram ao hedonismo, principalmente no que diz respeito às práticas sexuais, que consistia na principal forma de se contrair da doença. Nas palavras de Sontag:

A transmissão sexual da doença, encarada pela maioria das pessoas como uma calamidade da qual a própria vítima é culpada, é mais censurada do que a de outras – particularmente porque a Aids é vista como uma doença causada não apenas pelos excessos sexuais, mas também pela perversão sexual (...). Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos (...). Contrair a doença através da prática sexual parece depender mais da vontade, e portanto implica mais culpabilidade (SONTAG, 2007, p. 98).

A ideia de uma peste se reforçava, então, sobre duas justificativas: a eleição de culpados para um mal que já atingia proporções mundiais e também pela falta de uma consistente literatura médica de fácil acesso que amparasse as explicações sobre a doença e assim, conseqüentemente, orientasse o melhor modo para lidar com ela, o que fez com que muitos buscassem explicações recorrendo à história das grandes epidemias que assolaram a humanidade.

Porém, um dos grandes problemas ao se criar analogias com epidemias do passado é que, segundo Bessa (1997), estabelece-se uma espécie de roteiro a ser seguido, um repertório de ações, reações e corretivos que geram diversos tipos de preconceito, além de priorizarem o coletivo em detrimento do individual, desconsiderando as peculiaridades da nova doença:

A AIDS é um fenômeno preeminentemente moderno, a “doença” do final do século XX. Mas também é um fenômeno notavelmente historicizado, seguido por histórias que criam e moldam as respostas a ele, e sobrecarregam as pessoas com HIV e AIDS com um peso do passado que elas não deveriam ter de sustentar (WEEKS *apud* BESSA, 1997, p. 133).

A “peste” foi abraçada pela sociedade de tal forma que se instaurou um clima de “caça às bruxas”, agravando os níveis de preconceito e de discriminação, o que simbolizou um grande retrocesso na luta pelos direitos dos homossexuais, que havia progredido nos últimos anos. A AIDS serviu, na verdade, como uma legitimação para a opressão destes que já eram marginais. E a perseguição não foi metafórica. Em 20 de novembro de 1984, o jornal *O Dia* traz a seguinte manchete: “Povo de Sidnei caça os gays por temor a AIDS”, o que representou apenas mais um

caso em meio à onda de violência contra gays e travestis, registrada nos anos 1980. Daniel e Parker ainda relembram outros casos:

No interior de Minas Gerais, um jovem que voltou para casa depois de ter contraído o vírus da AIDS no Rio de Janeiro foi apedrejado e expulso de sua cidade. Em grandes cidades, como Rio ou São Paulo, pacientes com AIDS foram recusados em hospitais locais e foram deixados, às vezes, deitados nas entradas de emergência durante horas enquanto seus parentes tentavam arranjar permissão para que fossem atendidos. Choferes de ambulâncias recusaram-se a dar transporte a pacientes suspeitos de estarem com AIDS... (DANIEL E PARKER, 1991, p. 21).

É possível afirmar que toda essa violência e opressão sobre os soropositivos aconteceram pelo fato de se tratar de uma enfermidade que parte do individual para o coletivo, os indivíduos castigados representam uma ameaça aos demais, tanto por não corresponderem às mesmas leis morais quanto por simbolizarem o desconhecido, o “estrangeiro” capaz de espalhar suas mazelas entre os “inocentes”. Em outras palavras, a AIDS foi uma doença do “outro”, tanto no sentido de uma maioria se encarar intocável e alheia à epidemia por julgar-se alinhada a determinados padrões de comportamento, quanto pelo “outro-estrangeiro” representar o agente transmissor do mal do século, o que fez com que a resposta social ao HIV caminhasse no sentido de se eleger culpados:

A ideia de que a AIDS vem castigar comportamentos divergentes e de que ela ameaça os inocentes não se contradizem em absoluto. Tal é o poder, a eficácia extraordinária da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo tempo como um castigo merecido por um grupo de “outros” vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos (SONTAG, 2007, p. 68).

Herbert Daniel e Richard Parker afirmam que a mais complicada imagem da doença, na verdade, foi a da “doença do outro”. A AIDS não era, de fato, encarada como a epidemia dos homossexuais ou dos marginalizados, mas sempre como uma doença abstrata vinda de fora, ou que deveria atingir sempre o “outro”, que procurou por ela e a mereceu. O mundo estava dividido entre apenas dois tipos de pessoas: “eles” e “nós” (p. 32).

Eis o ponto em que a AIDS difere das demais epidemias da humanidade: as metáforas e significações que constituíram a doença no imaginário social acabaram por criar um caos muito maior do que as consequências da doença propriamente dita poderiam ter causado. A teia de discursos que foi tecida ao redor dela foi responsável por criar uma nova epidemia, a qual Bessa denominou de “epidemia discursiva” (1997, p. 55).

A ideia de Bessa corrobora com a proposta de Daniel e Parker (e que, inclusive, dá título à obra desses autores) de que existiram três epidemias relacionadas à mesma doença: a primeira foi a epidemia do vírus, quando houve um grande número de contágio por HIV; a segunda trata-se, por consequência, da manifestação da doença AIDS; por fim, a terceira epidemia é a ideológica, a mais nociva entre todas, pois consiste nos efeitos do preconceito e da discriminação advindos de toda a falta de informação e da construção social da doença que deu prioridade à discursos errôneos do senso comum em detrimento ao científico.

Sendo assim, a AIDS não pode ser igualada a nenhuma outra epidemia histórica, uma vez que ela vai além do caráter biomédico, suas consequências não se resumiram apenas a questões patológicas, ou seja, não atingiu os doentes apenas no nível físico, mas também psicológico e sentimental, devido ao discurso discriminatório que se proliferou no cerne da sociedade da época.

Levando em consideração justamente as características peculiares da AIDS, Nascimento procura analisar suas particularidades em *As pestes do século XX: tuberculose e AIDS no Brasil, uma história comparada* (2006). Ela parte do princípio de que é preciso compreendê-la muito além do conceito patológico, como elemento histórico socialmente construído que extrapola os limites do discurso biomédico e se caracteriza como evento social que impactou seu contexto histórico e cultural (p. 29).

Nascimento inicia a revisão histórica da AIDS elencando o aparato metodológico que os historiadores vinham utilizando para tratar das questões sobre as doenças. As abordagens mais antigas se davam através da história da medicina, que ficava restrita à produção de teorias meramente descritivas das enfermidades, e da epidemiologia histórica que encarava as doenças como entidades naturais e espontâneas às quais a humanidade estaria sujeitas, ignorando o corpo como individualidade e tratando-o apenas como objeto de estudo e contabilização epidemiológica (NASCIMENTO, 2006, p. 40). No entanto, ambas as abordagens traziam prejuízos ao estudo das doenças, pois não levavam em consideração a história pessoal, desvinculando-a da história geral e, dessa forma, negligenciando as importantes e complexas relações da enfermidade e do enfermo com seu contexto histórico, social e cultural.

Na verdade, essas metodologias apresentadas até então pela autora se enquadram em visões tradicionalistas da historiografia. Adriana Clímaco, em *História e ficção em Santa Evita*, já rebate esse tipo de abordagem que reduz a história a uma “ciência do passado”, argumentando que o objeto da história não é o passado propriamente dito, mas sim a existência dos homens

no tempo, o que também pode estender-se à história da AIDS, uma vez que não é a doença o foco da história, mas sim o modo como ela afetou a sociedade:

Embora este [o passado] tenha grande importância para a história, esta se volta para a existência humana no tempo, dado que os seres humanos são históricos justamente por estarem inseridos no ponto de intersecção entre tempo e espaço (CLÍMACO, 2014, p. 22).

Para Clímaco, a função da história seria, portanto, levar os indivíduos à compreensão da sociedade na qual eles têm de viver e lhes mostrar um grande número de fatos sociais (2014, p. 24). Nascimento também corrobora dessa visão da história, tanto que, após as abordagens tradicionalistas, apresenta as propostas metodológicas trazidas pela Nova História, que refuta a noção de fato histórico como algo acabado e completo, e passa a englobar em seus estudos o uso de depoimentos, fotografias e outros documentos não-convencionais a fim de construir uma história mais voltada às relações sociais. Essa nova perspectiva abriu espaço para se repensar, entre outras coisas, o corpo e a sexualidade, e é a partir dela que Nascimento propõe, definitivamente, a abordagem da AIDS como objeto de estudo da história (NASCIMENTO, 2006, p. 47).

Os estudos de Clímaco e Nascimento se fazem pertinentes na discussão proposta aqui, uma vez que evidenciam como a abordagem historiográfica tradicional da AIDS não deu e jamais daria conta de estabelecer as dimensões dessa epidemia pelo fato de encarar o corpo doente como um objeto de análise, e assim, ignorar a sua história particular, levando as ciências a se relacionarem “com a doença, e não com um homem doente” (NASCIMENTO, 2006, p. 30), o que acaba agindo no sentido de desumanizá-lo.

Partindo dessa nova perspectiva sobre a história, Lindinalva Laurindo Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira se dedicaram à produção da obra intitulada *Histórias da AIDS no Brasil* (2015), que reúne o primeiro estudo completo da história da epidemia no Brasil e abarca desde o surgimento e seu impacto social até as políticas públicas de saúde em relação à doença. Sobretudo, o que se destaca nessa obra desde o título (“Histórias”, no plural) é a preocupação com a pesquisa sociológica e o levantamento de dados a partir de entrevistas com doentes, familiares, médicos, etc., valorizando assim as narrativas pessoais, a memória individual e as experiências particulares, o que fez os autores chegarem à seguinte conclusão, expressa logo no prefácio: “Percebemos, então, que, na verdade, não se tratava da história da AIDS, mas de histórias dessa epidemia no Brasil” (TEODORESCU E TEIXEIRA, 2015, p. 16).

Um exemplo do vínculo da memória com a história é o que Seligmann-Silva aborda em *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2003), onde mostra como

o holocausto desafiou a historiografia tradicional devido ao fato de que a memória, através do testemunho dos que sobreviveram ao extermínio, exerceu papel decisivo na compreensão desses fatos históricos. Segundo o autor, a historiografia tradicional se pautava em verdades que caíram por terra no século XX, uma vez que este se viu marcado por grandes catástrofes, guerras e genocídios. A desconfiança em torno de discursos universais resultou na valorização das experiências individuais e comunitárias ligadas ao mesmo *locus* afetivo, deixando de lado a tradução integral do passado para dar lugar à ascensão da memória. Em outras palavras, passou-se a questionar as “grandes narrativas” que acabavam por ser generalizantes e excludentes, dando espaço para outras narrativas mais voltadas para o eu, colocando a experiência particular em detrimento da universal (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 65).

Considerando a epidemia da AIDS como uma das catástrofes do século XX, depara-se, portanto, com um duplo impasse: primeiro, é necessário abrir mão da visão tradicional da história que limitasse a doença a uma questão biomédica, e encará-la como um fato histórico com consequências sociais e culturais. Em segundo lugar, concordando com a ideia de Seligmann-Silva, faz-se necessário também dar abertura para outras fontes que forneçam material suficiente para se compreender o impacto da epidemia na vida cotidiana, nas vivências particulares, etc.

Uma vez que a epidemia teve impacto nos âmbitos social e cultural, também repercutiu na produção artística da época que, por diversas vezes, também foi perpassada pela temática da AIDS. Como nosso objetivo no presente estudo é analisar justamente uma dessas manifestações da AIDS na literatura e, para tal fim, é imprescindível explorar a interligação entre história e literatura, é preciso, mesmo que brevemente, delimitar algumas fronteiras.

Sabe-se que não é da natureza da literatura estabelecer compromisso com o real. Aliás, quando se fala em literatura, surge a associação imediata com o ficcional, ou seja, com o inventado. Sendo assim, como pode a literatura se relacionar com um momento histórico, considerando que a história necessita de fontes reais, fatos comprovados? Primeiramente, deve-se desassociar a literatura da ideia de uma exclusiva mentira ou invenção, pois, como Gomes (2011, p. 81) afirma, é que a ela também cabe o poder de “falar a verdade de outra forma, mais sutil, mais velada, e não menos eficiente”. Sobre esse assunto, Clímaco pondera que a ficção cria mundos possíveis, porém, que partem sempre do mundo real, sendo assim uma representação dele ao invés da invenção de um novo mundo:

Em suma, a ficção é uma criação que se realiza a partir dos atos de fingir, de seleção, de combinação e de autodesnudamento. Assim, o mundo é

representado no texto como se fosse real. O discurso ficcional difere do histórico, entretanto história e ficção têm grande produtividade na literatura (CLÍMACO, 2014 p. 44).

Ou seja, história e ficção não devem ser tratadas de “igual para igual”, pois possuem naturezas diferentes, porém, a narrativa ficcional pode servir como representação da história. Como a literatura pode, portanto, transitar entre o real e o inventado, segundo Bessa, ela também teve sua importância nos discursos que compuseram a história da AIDS, pois “mais do que simplesmente mimetizar um real que lhe é superior ou reproduzir reações sociais, políticas e culturais, ela se coloca ao lado de inúmeros discursos, pois apresenta novas concepções e abordagens da epidemia” (1997, p. 32).

Essas novas abordagens da epidemia incluem, por exemplo, narrativas pessoais, como relatos, testemunhos, autobiografias e autoficções, que são capazes de dar voz para as vítimas oprimidas, silenciadas e esquecidas por suas particularidades em anos de epidemia, encaixando-se justamente na discussão anterior sobre novas fontes de pesquisa para compreender as histórias da AIDS, e não mais a história oficial que ignorou as personagens principais da epidemia: as pessoas doentes.

No entanto, a lacuna de compreensão estabelecida entre a doença e a sociedade levou os literatos da época a ficarem restritos a duas posições: abster-se do assunto ou procurar compreendê-lo e assim engajar-se no caráter didático de seus textos, numa tentativa de romper com o discurso intolerante que até então pairava. Porém, nenhuma dessas opções alimentava a literatura, em seu caráter mais restrito.

Em *Os perigosos: Autobiografias e AIDS* (2002), Marcelo Bessa procura lembrar que, apesar de inserido nesse contexto de conflito entre AIDS e literatura, Caio restringia sua obra apenas à ficção, demonstrando certo repúdio ao engajamento social da literatura. No fragmento a seguir, Bessa cita um trecho de uma entrevista realizada com o próprio autor: “Acho que [retratar, fotografar, transfigurar] é a única coisa que a arte pode fazer. A arte não é útil. A literatura não é útil. Isso é um equívoco. E não é uma condição da literatura ser útil. Isso é realismo-socialista” (ABREU *apud* BESSA, 2002, p. 114-115).

Apesar desse posicionamento pessoal, Caio foi, sem dúvida, muito útil através de sua literatura, pois foi o responsável por tornar a AIDS material literário no Brasil. A partir do início dos anos 1990, sua obra ganhou um tom mais denso e maduro, na qual a AIDS aparece diversas vezes ainda que de forma cifrada, com suas siglas elípticas. Entrelinhas carregadas de subjetividades, percebidas por leitores atentos, descartando a leitura superficial. Evitar a

objetividade do assunto resulta em uma forma de evitar também a carga negativa e os preconceitos que automaticamente regiam as pessoas ao se depararem com o tema. Dessa forma, Caio acaba por oferecer aos seus leitores novas percepções sobre a doença, fugindo da estigmatização do senso-comum.

Já que a abstenção ou a didática dos escritores eram as únicas opções que pareciam estar disponíveis na época, textos intimistas estavam fora de questão, afinal falar e viver a AIDS por si só já era dar a cara a tapa. No entanto, o escritor sul-rio-grandense foi fiel a sua prática literária de transformar sua vida em material literário, e a partir do momento em que a AIDS tornou-se parte da sua vida (de espectador assustado da doença a portador do vírus HIV), ele não se poupou do tapa: partindo de um olhar sobre si para um olhar sobre o outro, incluiu em sua literatura o que viveu e o que observou sobre a nova doença, e dessa forma, tornou-se a voz que ninguém nunca havia dado a tantos oprimidos.

No prefácio do livro *Caio Fernando Abreu: Cartas* (2002), o organizador Ítalo Moriconi compara Caio a Cazusa e a Renato Russo, apontando a intersecção no fato de que eles ultrapassaram a barreira de sua produção artística e tiveram a própria trajetória de vida como símbolo de luta contra o preconceito, a homofobia e a AIDS, o que foi bastante influente na evolução da mentalidade crítica do brasileiro em relação a essas questões.

Apesar de a obra desse escritor ter transcendido o caráter representativo e social, é de extrema importância entender que a literatura, como em tantos outros episódios da história, serviu como um meio de desconstrução dos discursos hegemônicos que propagavam o preconceito e promoviam a discriminação. A existência de personalidades públicas como Caio Fernando Abreu, Renato Russo e Cazusa (que foram citados por Moriconi, mas poderiam ser elencadas ao lado de muitas outras), que nadassem contra a corrente e, cada um a sua maneira, procurasse difundir novas e valiosas ideias a respeito da AIDS, foi, de fato, decisiva para os avanços que ocorreram em mais de quatro décadas desde a descoberta.

Passada a conturbada fase inicial de apresentação da doença ao mundo, a própria mídia adotou uma nova postura para tratar a doença, buscando retratar-se dos discursos discriminatórios de outrora, na maior parte das vezes, difundindo informações com base científica e agindo no sentido de respeitar os soropositivos. Os avanços na medicina contribuíram em grande parte com tal processo, além de proporcionarem uma alta qualidade de vida para os soropositivos através do eficaz tratamento com antivirais.

CAPÍTULO II

BASEADO EM ACONTECIMENTOS REAIS?

“A mão segura a foto e o olhar se fixa. Reencontram-se os rostos dos amigos desaparecidos. E o próprio rosto também, surpreso em se rever antes das devastações do tempo. Eu era assim? E o que pensava naquela época? Mudei? Ou estava tudo "posto" desde o começo? Interrogações sobre o enigma identitário e o continuum ego. Estamos todos condenados à autobiografia”.

(Gérard Vincent)

Começamos nossas reflexões com uma simples situação hipotética: uma pessoa se senta para assistir a um filme muito triste do qual ela não possui nenhuma informação prévia e passa as duas horas seguintes envolvida no enredo até o momento em que os créditos sobem e lê-se a frase “baseado em acontecimentos reais”. Então, a emoção se intensifica e o que estava fadado a findar logo depois que o botão de desligar o controle remoto fosse acionado ganha uma proporção maior, pois o sentimento do personagem agora lhe parece tão seu, a identificação com vivências alheias colocam aquela narrativa em outro nível: o das experiências às quais as pessoas estão sujeitas simplesmente por serem humanas. Isto acontece porque a validação de uma narrativa como experiência real cria, na mente de seu interlocutor, sensações de identificação e confiança naquilo que se é narrado.

Como dito anteriormente, à ficção fica reservada a função de lidar com possibilidades (o que poderia ser, mas não tem compromisso algum de realmente ter sido), sobretudo não se exclui o fato de também ser capaz de adentrar a subjetividade de seu consumidor. Vide alguns exemplos de ficções que ganharam imensa popularidade justamente por explorarem tão bem angústias humanas: *Dom Casmurro* e o dilema da insegurança e do ciúme de Bentinho; *Crime e castigo*, que retrata a divisão de Raskolnikov entre a culpa por um homicídio e a busca de formas para conviver com seu crime; *Drácula*, que apresenta a história de um terrível vampiro através de relatos de medo e desespero escritos por suas vítimas, entre várias outras.

O prazer da identificação com uma história é o que, muitas vezes, influencia a classificação da experiência literária como boa ou ruim para quem lê. Dificilmente há satisfação em uma leitura na qual seu leitor não se interessa por nenhum dos fatos narrados ou não possua correspondência referencial daquela situação na sua própria vida. Sobretudo, quando se trabalha com fatos, a distância entre leitor e obra se encurta devido ao estabelecimento de uma relação de maior intimidade de um narrador real, que divide uma vivência que parte do seu privado para o público, que é dele, mas poderia ser de qualquer um. Saber que está lidando com uma narrativa verídica vivida por um alguém que realmente existiu facilita o estabelecimento de correspondências e identificação entre leitor, narrador e personagem só pelo fato de terem em comum seu caráter humano. Este é o motivo pelo qual as escritas de si vêm cada vez mais se tornando tão populares.

Nos dois últimos séculos, os contornos dos gêneros textuais autobiográficos vieram se delineando, principalmente após o surgimento das *Confissões*, de Rousseau, cuja publicação estreou o momento em que as atenções se voltaram para a escrita da subjetividade. Acontece

que, ao homem submetido aos dualismos típicos da modernidade, esboçaram-se as esferas do público e do privado, sendo encontrado nesta última um lugar de reflexão a respeito de si mesmo que pôs o “eu” no centro, consolidando o individualismo e “a sensibilidade própria do mundo burguês”, como aponta Leonor Arfuch em *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010, p. 36).

Segundo a estudiosa, o interesse biográfico se deslocou das grandes personalidades e figuras históricas para situar-se na vida comum, o que defende ter acontecido devido ao maior reconhecimento na vivência do outro e da busca pelo autoconhecimento encontrado na essência humana das escritas autobiográficas, em um “aprender a viver através dos relatos mais do que pela ‘própria’ experiência” (ARFUCH, 2010, p.48). Tal interesse levou a um desdobramento de formas autobiográficas muito variadas, que vão desde as mais clássicas até às que surgiram ou ascenderam nas últimas décadas: autobiografia, diário, confissões, correspondências, *reality shows*, relatos, perfis *online*, *blogs* e autoficções, etc.

É nesta última que vamos deter as reflexões deste capítulo, partindo da sua gênese, a autobiografia, e percorrendo o vasto caminho das teorias sobre a autoficção advindas da França, berço do conceito e das discussões sobre o tema. Logo após, destacaremos alguns aspectos da escrita de Caio Fernando Abreu que justificam a escolha da autoficção como a melhor abordagem para as obras a serem analisadas no terceiro e último capítulo.

2.1 – Autobiografia e autoficção: percurso teórico

Um dos principais estudiosos a se lançar na aventura teórica da autobiografia foi o francês Phillipe Lejeune, o primeiro a pensá-la como gênero textual e se propor a traçar parâmetros formais que a caracterizassem como tal, em seu ensaio intitulado "O pacto autobiográfico" (2008), originalmente publicado na França em 1975, notório por servir de direcionamento para grande parte das teorias sobre o tema que surgiram nos anos seguintes, e que serve até os dias atuais.

Apesar disso, a teoria de Lejeune ainda foi insuficiente diante de tantos dilemas que foram *a posteriori* suscitados, devido a algumas lacunas e imprecisões teóricas, o que levou o próprio autor a publicar outros dois ensaios, denominados "O pacto autobiográfico (BIS)" e "O pacto autobiográfico, 25 anos depois", compilados na versão traduzida para o português, intitulada *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* (2008), ensaios nos quais revisou sua ideia inicial, retomou alguns pontos, refutou outros e propôs novas discussões.

Partindo do simples verbete de um dicionário *Larousse*, em que a autobiografia é definida como uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência" (LEJEUNE, 2008, p. 14), Lejeune defende que a autobiografia é definida pela relação de identidade entre os três agentes que podem ser encontrados na definição do dicionário, ou seja, narrador, personagem e autor, considerando que o narrador deve contar sua própria história, sendo ele simultaneamente o personagem que a vive e o autor que a escreve. Nas palavras dele, é impreterível que haja um pacto de identidade (que também poderia ser lido como uma espécie de contrato) entre autor, narrador e personagem.

No entanto, existem algumas dificuldades teóricas que Lejeune tenta de início desvendar, e outras que ele apenas nos anos seguintes conseguiu visualizar. A primeira trata-se de distinguir essa identidade no texto, uma vez que, segundo o autor, a utilização da primeira pessoa do singular não basta, pois as pessoas gramaticais não tem relação direta com as correspondências identitárias, levando em consideração a ideia de que elas não são entidades fixas, mas estão suscetíveis às situações de fala. No discurso escrito, no entanto, elas podem se ligar à assinatura, ao nome próprio que identifica o enunciador, e isso leva o teórico a sublinhar um importante critério para autobiografia: "A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe-se que haja identidade *de nome* entre autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala" (LEJEUNE, 2008, p. 24; grifo nosso).

Em outras palavras, o contrato de identidade que é feito ao se escrever uma autobiografia deve ser selado pela utilização do nome próprio, ou até mesmo um pseudônimo que identifique os três agentes que respondem pelo mesmo vocativo. A assinatura da capa serve como definidora do autor, e deverá aparecer ou ficar subentendido na narrativa que narrador e personagem também se tratam da mesma pessoa, pois possuem aquele mesmo nome.

Este pacto autobiográfico feito pelo autor também pressupõe o compromisso da sinceridade, de contar ao seu leitor fatos verdadeiros sob a garantia de expor seu nome próprio, e assim ele torna-se o único recurso efetivo para caracterizar uma autobiografia, segundo Lejeune, pois se não houvesse, seria muito difícil diferenciá-la de um romance devido à estrutura textual de ambos serem praticamente a mesma. Trata-se da mesma ideia do exemplo do início deste capítulo: até que seja declarada a veracidade do que é narrado, sem informações prévias, em muitas situações o leitor não pode diferenciar se está diante de uma história fictícia ou real.

Lejeune chega a sinalizar alguns procedimentos que podem ser estabelecidos para identificar se um texto se liga ao pacto autobiográfico ou ao que ele nomeia de pacto romanesco.

No primeiro caso, a identidade de nome entre narrador, autor e personagem poderia aparecer de forma explícita (a mais comum), o que consistiria no nome do narrador-personagem ser o mesmo que aparece na capa em que se atribui a autoria do texto. De forma implícita, poderia se dar através de um título ou subtítulo em que aparecesse a nomenclatura “autobiografia” ou termo de noção equivalente, além de existir ainda a possibilidade de a informação ser esclarecida nos elementos pré-textuais, como em um prefácio, por exemplo. O pacto romanesco exigiria, por sua vez, a não-identidade entre autor e personagem e/ou um atestado de ficcionalidade como um subtítulo que apresentasse a palavra “romance” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Em verdade, essa busca por uma normatização faz parte das tentativas arriscadas pelo teórico francês de fazer a distinção entre autobiografia e romance. A necessidade encontrada nessa distinção advém muito mais da fragilidade da sinceridade autobiográfica que o pacto pressupõe do que da diferenciação de dois gêneros textuais. Esta fragilidade se situa, mais precisamente, em questionamentos sobre o quão ficcional pode ser uma autobiografia e o quão verídico pode ser um romance, e a primeira brecha para essa indagação surge justamente na questão da pessoa que fala no texto, como veremos a seguir.

Partindo da hipótese de que um romance pode apresentar, por exemplo, um personagem cujo nome não é o mesmo do autor, mas no desenrolar do enredo ele vive situações bastante parecidas com as vividas pelo autor, ou apresenta visões de mundo e personalidade que também se assemelham ao que se conhece sobre quem escreveu a narrativa. Por outro lado, pode também haver uma obra assumidamente autobiográfica na qual autor, narrador e personagem têm correspondência de nome, mas muitos dos acontecimentos ali relatados, aos olhos do leitor podem parecer duvidosos. Como explicar?

Lejeune comenta que essas situações, como as que aqui foram colocadas como hipóteses, levaram alguns críticos a questionar a natureza do que é autobiográfico, além de afirmar que o romance teria mais sinceridade do que uma autobiografia. No entanto, ele se posiciona totalmente contra essa ideia justificando-se através de duas proposições básicas: 1) as exatidões de fatos presentes nas ficções ou as inexatidões presentes nas autobiografias não influenciam em suas caracterizações, pois o que importa novamente é o pacto, sendo que só existe autobiografia se houver a identidade, caso contrário será sempre uma ficção que pode ou não se enquadrar no que ele chama de romance autobiográfico – aquele em que o leitor suspeita que haja identidade entre autor e personagem, mas o próprio autor não a assume. O romance autobiográfico pode manifestar graus de semelhança entre autor e personagem, “já a

autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 40); 2) não seria possível estabelecer algum nível maior ou menor de autenticidade entre coisas que são diferentes e complementares, já que à autobiografia falta certa complexidade literária, e ao romance uma exatidão. Não se pode pensar em uma hierarquia quando se trata da verdade no romance, pois qualquer caminho tomado para alcançá-la chegaria à verdade autobiográfica. Nas palavras de Lejeune:

Qual seria essa verdade da qual o romance permite chegar mais perto, senão a verdade pessoal, individual, íntima, do autor, isto é, aquilo que todo projeto autobiográfico visa? Por assim dizer, é enquanto autobiografia que se decretou ser o romance mais verdadeiro (LEJEUNE, 2008, p. 42).

Tanto as autobiografias quanto as biografias se diferenciariam essencialmente por possuírem um pacto referencial que o romance não tem. Em outras palavras, a proposta dessas narrativas é trabalhar com informações de uma realidade que excede o texto, sendo passível de comprovação, mas no caso da autobiografia, essa exigência de verificação da realidade dos fatos é desnecessária, pois sua proposta é justamente a de trazer informações que somente o autobiógrafo pode contar sobre ele mesmo, então a busca por uma exatidão não faria sentido. Lejeune prefere falar em considerar uma verdade passível de possibilidades como prova de honestidade, “a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias” (2008, p.37), e assim pensar sobre campos aos quais o compromisso de autenticidade se aplica: “a verdade sobre tal aspecto de minha vida, sem me comprometer sobre tal outro aspecto” (*idem*).

O que o teórico ensaia para dizer nessa primeira fase de suas reflexões (mas assume, de fato, apenas nos seus estudos posteriores) é que essa verdade autobiográfica é inalcançável. É assim dito pois a autobiografia se liga intrinsecamente ao ato de lembrar, e, sendo assim, envolve os mecanismos da memória e do esquecimento. Esta, que vem cada vez mais sendo objeto de interesse de diversas áreas das ciências humanas, rende notáveis estudos como o de Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento* (tradução brasileira: 2007), no qual o autor trata os três elementos do título em uma condição de linearidade, ou seja, colocando todos no mesmo nível de importância na relação. Segundo ele, o esquecimento se dá de duas formas, a induzida e a natural, sendo a última uma condição intrínseca à memória humana, da qual não se pode fugir. Sendo assim, o lembrar nunca é um ato de reprodução fiel, mas de recriação de um momento vivido que, inevitavelmente sujeito ao esquecimento, foi preenchido com a imaginação.

No caso das autobiografias, recorrendo às suas lembranças para executar o processo de lembrar e transcrever, o autobiógrafo sempre irá se deparar com lacunas criadas pelo esquecimento. Será sempre uma pessoa do presente escrevendo sobre uma pessoa do passado, nunca haverá identidade total entre ambas, o que faz com que narrar o que já aconteceu torne-se como um ato de (re)conhecimento e (res)significação do passado, nunca de reprodução exata.

Tal ideia aparece nos estudos do crítico literário suíço Jean Starobinski e é assinalada por Leonor Arfuch a fim de embasar a discussão sobre a teoria de Lejeune, já que o suíço defende que a almejada sinceridade da narrativa sempre esbarrará na impossibilidade da retomada integral do passado devido a “uma divergência temporal e uma divergência de identidade” (STAROBINSKI *apud* ARFUCH, 2010, p. 54). A autorreferencialidade da autobiografia estaria sempre centrada em um “eu” atual que protagoniza o momento da escrita, mas não coincide com o “eu” que protagonizou o momento que ali é narrado, desse modo, o distanciamento temporal existente faz com que a autobiografia propicie ao enunciador um espaço de confronto e rememoração entre “o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de si mesmo como outro” (ARFUCH, 2010, p. 54).

Seguindo esse raciocínio, a identidade entre autor, narrador e personagem se tornaria inviável, o que acaba por romper com o pacto autobiográfico de Lejeune, já que o fator da temporalidade divide o eu que narra em duas pessoas diferentes: a do passado e a do presente. No entanto, em seu ensaio posterior, denominado “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, o francês assume alguns exageros e falhas teóricas de sua primeira teoria e inclui a questão da identidade nessa lista, retratando-se por ser tão radical sobre a hipótese de a autobiografia não admitir graus e ainda por usar proposições como “Uma identidade existe, ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa” (LEJEUNE, 2008, p. 25), porém justifica seu pensamento inicial pelo fato de ter partido das confissões para o estudo da autobiografia, e estas devem ter sua identidade bem marcada através da assinatura.

Mesmo trazendo à discussão a ideia da temporalidade de Starobinski, diante do problema da identidade, Arfuch se posiciona ao lado de Mikhail Bakhtin, que também desacredita da possibilidade de coincidência identitária, mas não necessariamente causada pela diferença temporal entre narrativa e vivência e sim pelo fato de elas se situarem em esferas diferentes: enquanto esta trata de uma experiência real, aquela diz respeito a uma completude artística. Ou seja, vida e literatura são coisas distintas e cada qual deve ser compreendida conforme suas especificidades:

Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos e vivências, nem das transformações “na vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do biógrafo (ARFUCH, 2010, p. 55).

Ao autobiógrafo cabe, portanto, usar modos de correspondência no mundo real para transformá-los em arte, em texto, em literatura, em um mundo inevitavelmente ficcional. Como um biógrafo que narra a vida de um terceiro com afastamento necessário para organizar as informações e conferir o que Bakhtin chama de “valor biográfico” (*apud* ARFUCH, 2010, p. 55) àquilo que mais lhe convém, o autobiógrafo também passa por um processo de identificação e valoração de suas vivências, sendo a narração resultado da forma de compreendê-las e expressá-las, e não uma forma de reproduzi-las fidedignamente sob uma promessa de sinceridade.

Por esse motivo, o espectador surpreso do filme nunca irá se deparar com uma mensagem do tipo: “Esta produção reproduz acontecimentos reais”, pois fazer tal proposta ao leitor ou espectador significa extrapolar os limites de possibilidade que a narrativa possui. A mensagem sempre alerta ser “*Baseado* em acontecimentos reais”, pois, por mais ilusória que seja essa sensação do real, não passará de uma adaptação ou versão.

A proposta de um contrato que legitimasse a autobiografia esbarrou, portanto, em problemas cruciais como o da coincidência de identidade e da inviabilidade de alcançar a verdade. Motivado por discussões como as que expusemos aqui, Lejeune acaba por assumir uma culpa pela negligência de aspectos tão importantes e até mesmo por parecer ingênuo quando acreditou na possibilidade de dizer a verdade, alegando que pensou a autobiografia de forma pragmática, típica de um gramático, como ele de fato é. E ainda que conclua que a autobiografia seja irrealizável segundo suas próprias normatizações, não deixa de acreditar que ela possa existir:

Dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir. Talvez, ao descrevê-la, tomei, por minha vez, meu desejo pela realidade: mas o que quis foi descrever esse desejo em sua realidade, que é ser compartilhado por um grande número de autores e leitores (LEJEUNE, 2008, p. 65).

Por também acreditar nessa impossibilidade autobiográfica, Arfuch prefere deixar de lado as posições pragmáticas de demarcações de limites e especificações normativas de gêneros

literários, efetuadas por Lejeune. No entanto, para clarear o entendimento sobre a autobiografia, a socióloga argentina respalda-se no conceito de “espaço biográfico” presente em “O pacto autobiográfico”, mas na verdade, o atualiza.

No subtítulo que leva este nome, Lejeune preocupa-se em mostrar como o romance e a autobiografia tem o poder de atuarem juntos de forma complementar, sem se excluírem, ambos propiciando, na verdade, um lugar onde o autor pode expressar sua subjetividade, ou seja, um espaço de constituição do sujeito que escreve (LEJEUNE, 2008, p. 43).

Segundo Arfuch, o conceito pode ir muito mais além das formas textuais que foram propostas de início, uma vez que o homem pode se constituir (auto)biograficamente de diversas outras maneiras, e, sendo assim, é mais condizente que o espaço biográfico seja entendido como uma “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa” (ARFUCH, 2010, p. 59). Isto é, se levarmos em consideração principalmente as características de um tempo atual bastante influenciado pelas mídias, a primeira pessoa que se apresenta no texto é resultado da influência de vários canais que colaboram para a construção da identidade autoral, sendo eles, além dos mais canônicos como memórias ou autobiografias, muitos típicos das novas relações interdiscursivas e interpessoais como *blogs*, *microblogs*, perfis, entrevistas, *reality shows*, entre outros elencados pela autora, que prioriza o estudo da interação desses canais em detrimento da análise individual e/ou hierárquica¹³.

Ao falar em “horizonte de expectativas” (p.58), Arfuch explica, em nota de rodapé, que o conceito apropriado de Hans Jauss alude, principalmente, à experiência do leitor com uma obra que pode frustrar ou corresponder a suas expectativas, uma vez que se entende que não é a obra que dita o modo de leitura, mas sim o leitor que lança seu olhar para a direção que ele escolhe. Ao utilizar esse conceito como uma das partes integrantes do espaço biográfico, Arfuch aproxima-se de outra retratação de Lejeune sobre “O pacto autobiográfico”, na qual ele assume que, na primeira versão, negligenciou a ideia de que um pacto sugere a concordância de ambas as partes (autor e leitor), quando, na verdade, o leitor pode adotar caminhos diferentes para a leitura e a interpretação do texto, e tal fato é, por sua vez, capaz de gerar defasagem entre a intenção inicial do autor e a intenção que lhe será atribuída por quem lê, possibilitando a coexistência de leituras diferentes do mesmo “contrato” (LEJEUNE, 2008, p. 57).

¹³ Os exemplos citados são apenas alguns dos que a autora elenca brevemente como formas biográficas canônicas e inovadoras. Ver ARFUCH, 2010, p. 60.

Também são bastante discutidas por Arfuch as novas configurações do público e do privado de acordo com a pós-modernidade. Segundo ela, um novo traçado mundial, transformações políticas e contínuos avanços tecnológicos acabaram por mudar o jeito com que as pessoas se relacionam com o mundo e com elas mesmas. As fronteiras entre público e privado que outrora eram bastante marcadas, hoje são demasiadamente fluídas. Eurídice Figueiredo, ao pensar sobre o assunto em *Mulheres ao espelho: autobiografias, ficção e autoficção* (2013), retoma o conceito de “extimidade” cunhado pelo psicanalista Serge Tisseron ao analisar um determinado *reality show*. O conceito diz respeito à evasão de intimidade causada pelo desvelamento de partes íntimas, tanto físicas quanto psíquicas (FIGUEIREDO, 2013, p. 68). A partir disso, abre-se espaço para se falar não apenas em uma fluidez de fronteiras, mas até mesmo em uma inversão de papéis entre o público e privado, estampadas e motivadas – numa dupla relação – não apenas pelos *reality shows*, mas por uma série de elementos culturais que incluem desde as redes sociais até a incessante prática contemporânea do registro.

Dessa forma, podemos dizer que o leitor atual não se interessa mais por uma narrativa que expresse a verdadeira subjetividade do seu autor como na época das *Confissões* de Rousseau, por exemplo, pois verdade/mentira, público/privado fazem parte dos dualismos abandonados na pós-modernidade. Arfuch alega que não se trata mais de buscar a verdade em um relato autobiográfico, mas sim que o teor ficcional de um texto se revelará pelo horizonte de expectativa que ele propiciar.

O pacto de Lejeune, embora tenha sido o berço de todas as reflexões a respeito do tema, não pode dar conta de explicar essas novas relações autobiográficas que não foram previstas pelo autor. Algumas delas não demoraram a aparecer, como a autoficção, prática que ilustra muito bem a fragilidade dos limites impostos, como os que aqui já comentamos: a verdade, a identidade e a intimidade que o pacto autobiográfico pressupõe.

Enquanto Lejeune defendia a identidade entre autor, narrador e personagem para a diferenciação entre autobiografia e romance, elaborou um sistemático quadro em que o eixo horizontal especificava o tipo de relação entre nome do personagem e nome do autor (podendo ser ele diferente, ausente, ou igual) e o tipo de pacto (romanesco, ausente e autobiográfico). No entanto, a casa onde se situaria a homonímia entre personagem e autor ficava em branco na coluna do pacto romanesco, sugerindo assim uma impossibilidade de esta ser preenchida.

Quando o quadro caiu nas mãos de Serge Doubrovsky, que na época já preparava um livro, ainda que sem maiores pretensões sobre o gênero, despertou nele o desejo de preencher

a casa que havia ficado em branco no quadro de Lejeune, o que o fez escrever uma carta¹⁴ para o autor de *O pacto autobiográfico* dizendo que alteraria os rumos do seu novo romance para que conseguisse realizar tal façanha. E assim nasceu *Fils* (1977), um “romance” (assim foi categorizado na época) cujo personagem levava o mesmo nome do autor do livro, e na quarta capa aparecia o inédito termo *autoficção*:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e 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. Encontros, *fils* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritas de antes ou depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora conseguir compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 2014, p. 23).

Nesse primeiro momento, o autor usa o termo como um produto de uma prática mais lúdica da própria escrita do livro, mas que já serve também para preconizar sua teoria. Dessa forma, ele explica sua intenção de não apenas criar um novo conceito literário, mas sim de ver a autoficção como um recurso da própria linguagem utilizada em seu romance, fornecendo ao leitor uma chave de leitura do seu texto que lhe permita entender um jogo escritural que faz referências intertextuais e metatextuais. Para Nogueira, em “A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em si bemol” (2016), Doubrovsky prepara o leitor para que esteja ciente de que sua autoficção é um texto que “rompe com o senso comum e com a sintaxe habitual, buscando tempos, compassos, ritmos, sonoridades e evocações potenciais, possíveis, virtuais, inusitados, surpreendentes, no contato entre o texto, sua musicalidade e sua materialidade” (p. 6153).

Como Doubrovsky foi, por assim dizer, um crítico e teórico da própria obra, a explicação do trabalho com a linguagem como essência de sua autoficção é feita posteriormente por ele em ensaios teóricos como “L’initiative aux maux: écrire, sa psychanalyse” (1979) e “Autobiographie/verité/psychanalyse” (1980), além de ser repetido, sob as mesmas configurações de *Fils*, em seu romance seguinte, *Un amour de soi* (1982), em que escreve o seguinte trecho traduzido por Nogueira:

(...) só dez anos foi em 1960 içado para trás mudo de época afundo submerjo vagos fantasmas uma dúzia perdidos na vasta sala busco em vão seu simulacro desde então desembarcado na América eu ainda acreditava no pão pão queijo

¹⁴ A carta data de novembro de 1977, e é comentada por Lejeune em seu ensaio “O pacto autobiográfico (BIS)” (2008, p. 59) e no capítulo “Autoficções e Cia” (LEJEUNE *apud* NORONHA, 2014, p. 23).

queijo na dialética em Sartre nisso onde ela está tateio na minha memória porosa me evaporo (DOUBROVSKY *apud* NOGUEIRA, 2016, p. 6155).

Nogueira chama a atenção para o uso da memória em Doubrovsky, afirmando que, assim como a expressão por ele utilizada, seu texto é “poroso” como a própria memória, que se espalha entre as variações de formas e o próprio jogo da linguagem criado pelo autor, construindo-se através de lacunas e sentidos vagos na narrativa, trazendo à tona imagens que ora são recuperadas, ora são apagadas, e cabendo ao leitor “recombinar os fatos e tentar descobrir o fio cronológico da história. Pois são muitos os fios, muitos os tempos, muitas as memórias embrenhadas nessa trama”, sendo então a autoficção “essa construção por vir, que o leitor, informado de tantas distintas memórias, compõe a partir dos fragmentos, traços e rastros que o escritor deixa atrás e ao redor de si” (*ibidem*).

Segundo a autora, quando Doubrovsky afirma “Escrevo o meu romance. Não uma autobiografia (...) sou um ser fictício. Escrevo minha autoficção (...) Desde que transformo minha vida em frases, me acho interessante (...) Minha vida fracassada um sucesso literário” (DOUBROVSKY *apud* NOGUEIRA, 2016, p. 6156), o autor demonstra que a autoficção projetada por ele transforma o eu em objeto de espetáculo, através de uma múltipla projeção de si mesmo em um texto ficcional: ele é o narrador, o autor e o protagonista de uma história, que não é totalmente fruto da imaginação, pois tem correspondência no real (no que ele realmente viveu), mas é ficcionalizada, situando-se no entre-lugar do real e do ficcional.

Esses pontos são ressaltados por Nogueira a fim de demonstrar que a junção de um trabalho peculiar em nível de linguagem e discurso com a utilização do artefato memorialístico que transita entre a autobiografia e a ficção, além da espetacularização de um eu que aparece de diversas e não tradicionais formas na narrativa, resultou em um “verdadeiro agenciamento de pluralidades superpostas” (*ibidem*), que conferiu à autoficção de Doubrovsky uma característica singular, que gerou muita polêmica e rendeu várias discussões teóricas nos anos seguintes.

O termo autoficção, apesar de ter sido comentado por Doubrovsky nos seus ensaios posteriores, ficou limitado a uma explicação da metodologia de sua própria obra. O autor de *Fils* não se dedicou a um estudo abrangente do que ele acabara de nomear, deixando assim a ideia inaugurada, mas não exatamente desenvolvida, o que abriu a porta para várias discussões. De fato, a nomenclatura é nova, mas a prática não é inédita, como ele mesmo dirá alguns anos depois. No entanto, a teoria literária se vê diante do nascimento de um novo conceito, já que

até então a categorização findava-se no “pacto autobiográfico” de Lejeune, autor este que admitiu ter sido surpreendido e até mesmo inspirado pela “autoficção” apresentada em *Fils*:

Não apenas por ser um livro admirável, mas também porque me dei conta... de que o lera mal. Acreditara em algo que talvez não devesse ter acreditado (...) Desse modo, pude observar um fenômeno mais amplo: nos últimos 10 anos, da “mentira verdadeira” à “autoficção”, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos (LEJEUNE, 2008, p. 59).

De certa forma, o fato de o autor de um estudo tão visceral quanto “O pacto autobiográfico” reconhecer que os limites entre ficção e autobiografia que havia pensado outrora se mostram cada vez mais difíceis de se estabelecer, além de ter aberto caminhos para importantes conceitos contemporâneos (vide “o espaço biográfico” de Arfuch), também chancelou o valor da autoficção cunhada por Doubrovsky.

Para além disso, o termo, que tornou-se verbete em um mais importantes dicionários da França, é apropriado por alguns escritores para definir suas obras, além de ter fomentado a investigação acadêmica, embora tudo isso tenha se dado muito mais em seu solo pátrio, a França, e esteja aos poucos chegando à América Latina, segundo o que Jovita Maria Gerheim Noronha afirma na apresentação da coletânea por ela organizada e intitulada *Ensaaios sobre a autoficção* (2014), e que consiste na compilação de algumas das principais contribuições de teóricos franceses sobre o tema nos últimos quarenta anos, representando, dessa forma, a mais significativa fonte de estudos sobre a autoficção traduzida para a língua portuguesa.

É interessante observar que Lejeune é o teórico escolhido para iniciar a coletânea e também finalizá-la, demonstrando que, além de ter aceitado a novidade teórica, ele acompanhou atentamente seu desenrolar durante os anos. O último texto do livro aparece em forma de uma entrevista na qual se confronta a autobiografia, representada por Lejeune, e a autoficção, defendida por Philippe Vilain. O primeiro texto da coletânea é “Autoficções e Cia”, fruto da fala de Lejeune no congresso que leva este nome, em 1992, na Universidade de Nanterre, no qual o autor cria a metáfora de uma peça de cinco atos, que correspondem a cinco datas decisivas na trajetória da autoficção até ali, cuja personagem principal é uma casa física, no sentido de imóvel, mas aludindo à casa/lacuna que havia ficado vazia em seu quadro das identidades em “O pacto autobiográfico”, que, como sabemos, foi preenchida pela proposta de autoficção feita por Doubrovsky.

Os cinco atos representados na fala de Lejeune consistem em uma ótima forma de condensar o se falou sobre a autoficção até então. No primeiro deles, aparece o próprio autor

durante a criação do quadro de identidades, quando deixou uma casa sem preenchimento conceitual, colorindo o espaço na tabela de cinza como se levantasse tijolos de proteção e fechasse as janelas da casa, segundo a metáfora. No segundo, Doubrovsky é encarado de forma bem humorada como um “invasor” que quebrou a estrutura protetora da casa para fincar nela a bandeira da “autoficção”. O terceiro ato diz respeito a Jacques Lecarme, que buscou provar que a casa não estava tão vazia quanto se pensava, fazendo um levantamento histórico de textos que, segundo ele, exerciam a prática autoficcional precedentemente à nomeação e desenvolvimento da ideia de autoficção. Porém, Lejeune acredita que esse levantamento englobou textos muito diferentes entre si, afrouxando assim o conceito inicial que se ligava ao quadro do pacto autobiográfico.

Uma vez que a metáfora do quinto e último ato se volta apenas para a descrição da história do próprio evento em que Lejeune realiza sua intervenção, vamos nos demorar mais no quarto ato que muito nos interessa para dar continuidade ao caminho teórico tão cheio de curvas e percorrido pela autoficção. O ato gira em torno de uma “casa concorrente”, situada do outro lado da rua, que seria a noção de autofabulação defendida por Vincent Colonna.

Enquanto a autoficção tal qual concebida por Doubrovsky é entendida como um texto que mantém a identidade entre autor, narrador e personagem, mas segue o pacto romanesco, ou seja, narrador e protagonista vivem uma história que mistura elementos vividos com outros criados por ele, mas sempre com correspondência no real, na concepção de Colonna, o autor, sob a manutenção do nome próprio projeta sua personalidade em uma história irreal, unindo assim o fictício (inventado) com o ficcional (texto literário), através de um processo de fabulação de si mesmo (autofabulação), tal qual acontece em narrativas fantásticas. Segundo Lejeune, essa visão escancara portas para definir como autoficção praticamente todos os tipos de texto nos quais o eu do autor se inscreve na história de um mundo imaginário criado por ele, como em *A divina comédia* ou *Em busca do tempo perdido*¹⁵ (LEJEUNE, 2014, p. 25-26).

Alguns anos após a elaboração de sua tese de doutorado, Colonna volta a tratar da autoficção no ensaio “Tipologia da autoficção”, dessa vez expandindo ainda mais o conceito ao propor várias formas de manifestação do mesmo, abrangendo até mesmo campos como o do fantástico, no qual o autor mantém a identidade de nome, mas atribui ao personagem uma

¹⁵ Em *A divina comédia*, o narrador-protagonista da epopeia leva o mesmo nome do autor, Dante, mas vive uma aventura sobrenatural. *Em busca do tempo perdido*, por sua vez, tem a narração feita por um narrador-protagonista que não é nomeado, mas em certa altura da narrativa, há uma intromissão do próprio autor sugerindo que poderiam talvez chamá-lo pelo mesmo nome, contradizendo-se dessa forma, pois ele fala do narrador em primeira pessoa, conforme afirma Lejeune, que comenta esta última obra em *O pacto autobiográfico* (LEJEUNE, 2008, p. 29).

trajetória que rompe com a verossimilhança, transfigurando-o em alguma figura histórica, religiosa, seres não-humanos e/ou até objetos inanimados, criando assim o que ele chama de “autoficção fantástica” (COLONNA, 2014, p. 39).

Na concepção de Colonna, a tipologia que mais se aproximaria da cunhada por Doubrovsky seria a autoficção biográfica. Nesta narrativa o autor é o herói de uma narrativa fictícia, mas que por vezes se aproxima bastante de sua vida real, pois esta fabulação do enredo se dá a partir de fatos concretos, aproximando-se mais da verossimilhança do que a tipologia anterior, em um jogo do “mentir-verdadeiro” que se liga menos ao compromisso da sinceridade do que à subjetividade. Em outras palavras, um estilo de literatura autobiográfica que se rende ao imaginário e não tenta se esquivar das armadilhas da memória.

Esta, além de ser a noção mais difundida de autoficção, também é a que mais divide opiniões. Colonna se coloca contra a oposição dessa orientação literária em relação à autobiografia, e demonstra ficar incomodado principalmente com a ideia de originalidade da prática (para refutá-la, elenca exemplos do pós-guerra em que procurava se preservar o nome próprio dos personagens que realmente existiram, incluindo o autor, em uma narrativa fictícia baseada em acontecimentos reais), e mais ainda com a supervalorização cultural que tem se manifestado em torno dela e a encara como uma revolução, acreditando que a causa desse fenômeno atual tem a ver com o conceito de “extimidade”, que comentamos anteriormente:

Trata-se da tão falada onda de desvelamento da intimidade, que é, ao mesmo tempo, fabricada e refletida pela televisão, o mundo político, os costumes, a vida privada e profissional – da qual ainda não se falou. Será uma revolução literária? Para que fosse, seria preciso que o planeta tivesse se transformado de fato em uma aldeia, ideia que não passa de fantasia da publicidade (COLONNA, 2014, p.52).

A terceira tipologia apresentada é chamada de “autoficção especular” e refere-se ao procedimento em que o autor se desloca do centro da narrativa para aparecer em cantos da obra, através de reflexos, como os de um espelho. Colonna lembra que o princípio do espelho é a reversibilidade, que faz com que o eu encontre sua identidade no outro refletido, e dessa forma estabelecendo um jogo de reflexos e identificação que extrapola a relação entre autor-narrador-personagem e alcança até mesmo o leitor. Nas palavras dele: “o escritor pode se tornar personagem, o personagem escritor, o leitor pode se ver no meio do complô maquinado pela ficção, transformando em sujeito da história” (COLONNA, 2014, p. 55).

Movimentação contrária é a que acontece durante a autoficção intrusiva, pois nela o escritor não mais estabelece uma relação de transformação ou reflexão no personagem, mas

aparece no texto distanciado do enredo, através dos comentários ou intromissões de um narrador-autor (COLONNA, 2014, p.55).

Lecarme, o crítico que realizou o primeiro levantamento da recepção imediata da autoficção, coloca-se mais ao lado de Doubrovsky e da homonímia de identidade em uma narrativa que se liga ao pacto romanesco, mas, com base no ficcional, e não no fictício, como propõe Colonna. Segundo ele, a concepção do segundo dá ao termo uma “extensão máxima”, na qual “pouco resta de ‘auto’ e surge algo que faz a ficção transbordar para todo lado e que poderia ser a literatura” (LECARME, 2014, p. 70)

Philippe Gasparini, na tentativa de buscar um denominador comum entre as teorias, faz uma grande retomada do que já foi discutido em “Autoficção é o nome de quê?”, no qual propõe que cada ideia fique em seu lugar, e que não se deve tomar uma pela outra, e sendo assim, é preferível que o termo autoficção permaneça ligado inicialmente à noção de Doubrovsky, mas não de forma fechada, mas admitindo algumas expansões advindas das contribuições teóricas de tantos anos.

Uma destas contribuições é, incontestavelmente, a de Colonna. Segundo Gasparini, a autofabulação ligada ao fictício e ao fantástico trata de um “dispositivo ficcional que pode ser encontrado ao longo de toda a história literária [não como um gênero] (...) uma figura, variedade de metalepse, que foi imitada ou redescoberta em diferentes períodos” (GASPARINI, 2014, p. 199). Embora tal dispositivo não tenha exemplos de uso na literatura contemporânea, não perde o valor nas atuais discussões, quando dois pontos principais são levados em consideração:

- 1) O procedimento da autofabulação não exige, necessariamente, a identidade de nome entre autor, narrador e personagem. Assim, Colonna desconstrói a homonímia como critério absoluto, como acontece em Doubrovsky. Gasparini relembra autores como Duras, Nizon, Camille Laurens, Philippe Vilain e Catharine Cusset que criaram em suas narrativas heróis anônimos que remetiam aos seus autores incontestavelmente através de vários indícios encontrados dentro e fora do texto (GASPARINI, 2014, p. 197-198);
- 2) Uma vez que a autofabulação consiste essencialmente no fato de o autor se representar em situações que ele não viveu, Gasparini acredita que ela esteja presente, de alguma forma, na maioria das narrativas autoficcionais de hoje (2014, p. 202).

O fato é que se ignorássemos a autofabulação, e encarássemos o termo autoficção estritamente pela visão doubrovskyana que exige a homonímia e considera apenas a narrativa que foi de fato vivida pelo autor, à qual foram acrescentados ou modificados alguns fatos

ficcionalmente, deixaríamos sem classificação obras como a de Philippe Vilain, romancista e teórico francês que Gasparini retoma em seu ensaio, fazendo referência ao romance *Falso-pai* (2008), cujo autor assume ter baseado o enredo no episódio do seu passado em que havia a possibilidade de sua amada estar grávida. No romance, ele conta o que teria acontecido se ela realmente tivesse ficado grávida, ou seja, como seria viver uma vida que poderia ter sido sua, mas não foi. Gasparini chama atenção para esse caso, porque, nele, a hipótese é o fio condutor da narrativa, fazendo com que um fato imaginário partido de referências reais concretas tenha sido a matéria da autoficção de Vilain. Este por sua vez comenta: “em resumo, escrevo em primeira pessoa uma história a partir de um fato real, verificável (...) mas uma história transposta, à qual eu dou um prolongamento romanesco possível” (VILAIN *apud* GASPARINI, 2014, p. 203).

Aproveitamos para incluir na discussão o ensaio de Vilain intitulado “A prova do referencial”, no qual o romancista, através da crítica genética, visita seus manuscritos a fim de comparar como as mudanças que aconteceram entre eles e as versões finais foram frutos de diferentes assimilações de ocorrências de sua vida, mostrando que as emoções e sentimentos da época interferiram no destino dos personagens de sua obra, ainda que eles não fossem, na maioria das vezes, nomeados, como a autoficção de Doubrovsky exige.

Vilain vai, durante o ensaio, passeando por entre esses manuscritos e confessando ao leitor de seu ensaio teórico as passagens de sua vida (já que, segundo ele, “um estudo sobre o referencial precisa recorrer à biografia”, 2014, p. 174), mostrando como o referencial oferece provas e/ ou vestígios de sua existência e como o processo de autoficcionalização o modificou muito, gerando grande distância entre a situação referencial e a ficcional. Como se a escrita fosse uma forma de o escritor manter para si o maior tempo possível o real vivido, como uma fonte para a rememoração de fatos ligados à sua memória afetiva, mas mascarando as referências do real no processo de escrita, pois, na verdade, à autoficção deve importar mais a fidelidade ao que foi sentido do que ao que foi vivido, mesmo que o primeiro não seja suscetível de comprovação:

(...) é como se a escrita pretendesse extrair dessas referências toda a carga afetiva, a verdade sensível, emocional, que é, ao meu ver – fidelidade muito rousseauiana ao que foi sentido, experimentado –, uma verdade talvez mais essencial, embora impossível de ser comprovada, que, abolindo a temporalidade de dois contextos diferentes, produzindo uma “ilusão referencial”, assegura uma permanência do “eu” entre o antetexto e o texto, entre o verdadeiro e o verossímil, e ao mesmo tempo, significa a via decididamente autoficcional tomada pelo escritor (VILAIN, 2014, p. 176).

O ensaio é finalizado com provocações a Doubrovsky, já que, segundo as postulações desse autor, Vilain, por não se preocupar com um grande desvio do real e por não imprimir seu nome próprio aos personagens da narrativa, não se enquadraria na autoficção, ideia da qual ele discorda baseado no seguinte questionamento que parafraseamos aqui: se for realmente necessária a exatidão referencial que a expressão “ficção de fatos estritamente reais” impõe, de que valeria a transposição dessa referência exata para o campo ficcional? E continua propondo a consideração de um referencial distinto/transformado em relação ao real, que na verdade é o único que importa para quem lê:

Não deveríamos, antes, falar de *referencial apócrifo* a partir do momento em que o ficcionamento transformou um referente a ponto de torná-lo irreconhecível como tal, a partir do momento, sobretudo, em que o texto o desistorizou, o privou de seu contexto de origem para situá-lo em um contexto remodelado pela escrita, a partir do momento, enfim, que a imbricação do real e da ficção permitiu o deslocamento das fronteiras espaço-temporais, superpondo a um *espaço-tempo primeiro* – que possui apenas valor denotacional – um *espaço-tempo segundo* que, na mente do leitor, se torna o referencial absoluto? (VILAIN, 2014, p. 177; grifos do autor).

Sendo assim, concordamos com a posição de Gasparini, que afirma que não é a homonímia e nem a exatidão do real ficcionalizado que compõe os critérios exclusivos para que a autoficção aconteça, pois ambos só funcionam para o leitor se ele conseguir encontrar indícios de referencialidade e indícios de ficcionalidade suficientes para que se estabeleça um duplo contrato ou pacto de leitura no qual se agrega o romanesco e o autobiográfico.

A contribuição de Doubrovsky é indubitável, e o termo por ele cunhado se insere nas entranhas da autoficção, e por isso, seu conceito certamente nunca se distanciará demasiadamente do original. No entanto, se levado às últimas consequências como seu autor pretendeu, torna-se excludente por deixar órfã uma gama de textos que não deveriam se situar em nenhum outro *locus* teórico que não este.

Cada olhar lançado sobre a autoficção que trouxemos para essa discussão até agora serviu para fazer o necessário alargamento das bordas da autoficção doubrovskyana, para que esta se enquadre cada vez mais nas expectativas do leitor híbrido e multifacetado que consome as atuais escritas de si, uma vez que a autoficção será entendida neste estudo como uma prática variante das narrativas de si que não foi inaugurada com Doubrovsky, mas sim batizada e direcionada devido às novas demandas que o espaço biográfico contemporâneo na qual ela está inserida estabelece. Portanto, abordaremos, através da autoficção, narrativas cujo autor

ficcionalize sua vida, ou apenas fragmentos dela, possibilitando que o leitor reconheça ali o trânsito entre o real e o ficcional.

Sendo assim, não privilegiaremos nenhuma noção de autoficção em particular, mas trabalharemos em torno das que aqui foram enunciadas, justamente por entender que as considerações de Doubrovsky foram decisivas para se repensar a autobiografia e voltar-se para o conceito de autoficção, mas, uma vez que o limitam em uma relação de ficcionalização “estritamente” real, causam muitos prejuízos. A partir das tipologias de Colonna (ainda que muitas sejam questionáveis e que nenhuma tipologia proposta se encaixe perfeitamente nos textos de Caio Fernando Abreu analisados nesta dissertação), os debates partiram em defesa de uma expansão dos limites da autoficção, que, a nosso ver, é bastante benéfica por ampliar o espectro da autoficção e incluir autores que ficariam de fora da classificação inicial levada à risca.

Interessarão, aqui, muito mais as posições de Gasparinni e de Vilain, autores que não ignoram a essência doubrovskyana do termo, mas que acreditam em possibilidades mais amplas para a autoficção, pois assim poderemos fazer a correspondência dessa prática com mais tranquilidade, no lugar plural e multifacetado de constituição do eu tal qual as escritas de si se inscrevem na atualidade, ou seja, um espaço biográfico contemporâneo, como sugerido por Arfuch (2010).

2.2 – A autoficção de Caio F.

Nas linhas que finalizam o capítulo destinado a Caio Fernando Abreu no livro *Os perigosos: autobiografias e AIDS* (2002), de Marcelo Secron Bessa, lê-se: “Se você conseguir contar a sua história pessoal e virar literatura, já não é mais sua história pessoal, já mudou” (CÉSAR *apud* BESSA, 2002, p.142). A escolha do autor pela citação provavelmente girou em torno de dois fatos principais: em primeiro lugar, por Ana Cristina César ter sido grande amiga de Caio; em segundo, devido ao trecho em questão integrar uma entrevista na qual a poeta fala sobre a vida íntima por trás da obra literária, e utilizá-la como as palavras finais de seu capítulo deixaria a discussão sobre o caráter autobiográfico da obra de Caio em aberto, repartindo com o leitor as dúvidas que lhe restavam sobre o assunto, como ele mesmo confessa (*idem*). Para a presente discussão, tal frase torna-se ainda mais simbólica por representar a transposição do

real ao ficcional, o que levará nossas reflexões justamente em direção aos questionamentos em aberto deixados por Bessa.

O livro de Marcelo Bessa tem uma proposta bastante interessante, que inclusive serviu de inspiração para o presente trabalho: investigar a relação da literatura com a epidemia de AIDS no Brasil pelo viés da escrita pessoal, tratada por ele na maioria das vezes como autobiográfica, notório por ser provavelmente o primeiro trabalho acadêmico sobre o tema, principalmente no que tange a Caio Fernando Abreu. Magistralmente, o autor faz um verdadeiro levantamento de obras que abordam a epidemia nos anos 1980 e 1990, sublinhando a discursividade que construiu o preconceito e a discriminação, e perpassando autores que se encaixam no recorte estabelecido por ele.

O mais conhecido deles foi Herbert Daniel, que, apesar de usar a primeira pessoa e se incluir em seus textos como uma pessoa com AIDS, não havia se entregado inteiramente a uma narrativa pessoal que retratasse sua vida e/ou baseada em situações reais vividas por ele. Bessa acredita que tal fato tenha acontecido devido à “exploração midiática das histórias de pessoas com AIDS, e da qual ele tinha ojeriza” (BESSA, 2002, p. 13), e assim, deixou seus textos restritos a uma proposta informativa e didática, como já comentamos anteriormente. Já Caio Fernando Abreu “flertou” com a ideia de textos autobiográficos apenas no final de sua vida, ou mais necessariamente no período em que teve que lidar com a ideia da AIDS. O critério para tal afirmação? O fato de tais escritores não terem assumido seus textos como autobiográficos, o que os colocaria ainda na prateleira das ficções.

Na segunda parte, Bessa traz à discussão autores que ficaram à margem do meio literário da época, como Alberto Guzik, Jean-Claude Bernardet, Mario Rudolf e Valéria Polizzi, sendo que, entre todos, apenas a última teria assumido em sua obra que se tratava de uma autobiografia. Guzik e Bernardet enfatizaram a classificação ficção, enquanto Rudolf só se manifestou muitos anos depois do lançamento de sua obra e precisou ser procurado e entrevistado por Bessa para que pudesse finalmente declarar que o enredo de seu romance foi “baseado em fatos” que lhe aconteceram. No entanto, o pesquisador insiste em destacar o “substrato autobiográfico” presente nas obras, que seria endossado indiretamente pelos próprios autores, “seja por notas biográficas em orelhas, nota do autor em páginas finais, ou mesmo por entrevistas” (BESSA, 2002, p. 14).

Essa visão geral de *Os perigosos* é importante para entendermos que o termo “autobiografia”, presente no subtítulo, não se refere ao gênero tal qual Lejeune sugere em suas postulações (sob a exigência de identidade entre narrador, autor e personagem), mas, sim, de

fato, à concepção mais usual de autobiografia dentro da crítica literária acadêmica. A concepção usada é a que se liga mais à ocorrência de traços autobiográficos no texto literário, sejam eles a mola propulsora das narrativas ou apenas panos de fundo, mas que proporcionam a um leitor que tem conhecimento da biografia do autor a sensação de que existe sua presença no texto.

Em “O pacto autobiográfico (BIS)”, ao comentar a repercussão de sua teoria anterior, Lejeune declara ter sido a primeira confusão em torno dela justamente a de vocabulário. Isso porque o termo autobiografia possui um sentido estrito e um amplo, sendo o estrito a autobiografia como gênero literário sob a qual ele pautou seu famoso “pacto”, sem a intenção de deslegitimar o sentido amplo (de uso mais popular) que envolve qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida e/ou sentimentos, descompromissado com a exatidão de fatos, culminando até mesmo no extensivo uso do adjetivo “autobiográfico” em poemas, músicas, obras de arte, entre outros. Segundo o francês:

Esses dois sentidos, estrito e amplo, representam ainda hoje os dois pólos do emprego da palavra. O sucesso da palavra “autobiografia” está sem dúvida ligado à tensão entre esses dois pólos, à ambiguidade ou à indecisão que o termo permite, ao novo espaço de leitura e de interpretação que possibilita, às novas estratégias de escrita que pode designar. (...) É totalmente legítimo escolher para o substantivo o primeiro sentido, como fiz em meu trabalho, visando ser claro. Mas subestimei os mal-entendidos que provocaria por ter-me aventurado a desconsiderar a competência linguística dos outros (LEJEUNE, 2008, p. 54).

Dessa forma, é possível afirmar que a inclusão da obra de Caio Fernando Abreu nas autobiografias que retrataram a epidemia de AIDS é feita por Bessa de forma exterior ao pacto proposto por Lejeune, até mesmo porque as teorias sobre o assunto são majoritariamente francesas e só chegaram traduzidas ao Brasil nos últimos dez anos, quando houve uma maior onda de pesquisas a respeito do tema. Essa escassez teórica no Brasil é citada por Bessa logo no prefácio, que aponta como causa desse fenômeno principalmente uma possível resistência à produção de textos pessoais nas décadas anteriores, e conseqüentemente, o silêncio da crítica (BESSA, 2002, p. 15).

Eis que o argumento que sustenta a classificação de Bessa baseia-se na AIDS. No momento em que a mídia começou a explorar as histórias dos soropositivos a partir de um discurso romanesco que despertava a atenção do público como uma novela de horário nobre, as atenções sobre pessoas públicas que assumiam sua doença redobraram. Cazuzza¹⁶ e Renato

¹⁶ O cantor Cazuzza protagonizou uma das maiores polêmicas jornalísticas da época, ao ter uma foto sua bastante debilitado exposta em uma capa da revista *Veja* de 26 de abril de 1989 ilustrando a manchete “Cazuzza: uma vítima da Aids agoniza em praça pública” e a matéria ainda mais dramática e desrespeitosa, cujo primeiro parágrafo

Russo, por exemplo, foram as vítimas principais dos holofotes brasileiros que intencionavam fazer dos doentes personagens de uma trama dramática que fosse capaz de manter o público sempre atento às mídias para que pudesse saber o desenrolar dos “próximos” capítulos.

Segundo ele, Caio Fernando Abreu, desejando se manter fora da ciranda, evitou abordar aspectos de sua vida pessoal de forma explícita, principalmente depois que se descobriu soropositivo, já que o bombardeio de atenção midiática, que ele não havia tido anteriormente, manifestou-se depois do seu diagnóstico, o que fez com que seu trabalho literário passasse a habitar o segundo lugar no plano de interesse dos que o procuravam para entrevistas, e até mesmo no de seu público¹⁷.

Bessa defende, então, que diante de tal avidez por uma biografia do escritor tanto por parte do público quanto por parte da mídia, Abreu começou a ceder espaço a textos mais “autobiográficos”, ao passo que se abstinha de falar de sua vida pessoal para a mídia, encontrando assim uma forma de deixar o texto falar por ele.

Este fato teria sido marcado pela publicação de *Ovelhas negras* (2011), livro feito com a proposta de reunir contos marginais que ficaram de fora das outras publicações por diversos motivos, que iam desde a harmonia temática das antologias até a censura do regime militar. Uma seleção de textos de diversas épocas da vida do autor, caracterizados por serem mais desprendidos dos filtros editoriais, pressupõe uma ideia de maior sinceridade ou naturalidade inerente ao estado bruto de todas as coisas, levando o próprio Caio a chamar, no prefácio, o livro de autobiografia ficcional:

Não consigo senti-lo – embora talvez eu venha a ser acusado disso, pois escritores brasileiros geralmente são acusados, não criticados – como reles fundo-de-gaveta, mas sim como uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando de fora de livros individuais (ABREU, 2011, p. 5).

Na verdade, *Ovelhas negras*, como veremos no próximo capítulo, traz contos que retratam de forma bastante evidente a vida do autor, principalmente os últimos momentos de Caio na luta contra a AIDS, o que era de conhecimento dos fãs que acompanhavam as notícias sobre o autor na mídia. “Depois de agosto” talvez tenha sido o mais emblemático deles, e será analisado no próximo capítulo. Bessa comenta essa intersecção de vida e obra bastante notável

anuncia precipitadamente a morte do cantor, afirmando que definhava “um pouco a cada dia rumo ao fim inexorável”.

¹⁷ Para a visão de Caio sobre a priorização de sua condição de saúde em relação à sua obra nos anos 1990, vide o capítulo 1 do presente trabalho, no qual este assunto foi comentado.

no livro em questão, e trata esse fenômeno como um aparecimento de um “substrato autobiográfico”:

Decerto que não só em Ovelhas Negras, mas em toda a obra do escritor há textos que têm forte substrato autobiográfico. Em Ovelhas Negras, por exemplo, há, pelo menos, dois contos em que o elemento autobiográfico é clara e abertamente perceptível: “Lixo e Purpurina” e, principalmente, “Depois de Agosto”, no qual até um chimpanzé perceberia a experiência da AIDS vivida pelo escritor. O que quero sugerir é que Caio, ao lançar Ovelhas Negras como sua “autobiografia” pretendia se ausentar indo para as coxias, deixando em cena apenas a sua obra literária (BESSA, 2002, p. 131).

A ideia de que os substratos autobiográficos não se restringem ao último livro de Caio, mas se estendem a praticamente toda a sua produção literária, embora mencionada brevemente, não é nem desenvolvida nem levada em consideração na discussão de Bessa, pois parece ficar restrita a meros acasos verossímeis que não ganharam tanta atenção se comparados à guinada autobiográfica dos últimos textos, motivada tanto pelo desvio de atenção do público da obra para a vida, quanto pela possibilidade da morte com a qual o escritor passou a conviver.

A respeito desta problematização, o autor da tese *Infinidamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”* (2008), Nelson Luis Barbosa, retoma o estudioso Fernando Arenas, que se dedica a estudar a alteridade através da aproximação de autores brasileiros e portugueses e inclui Caio no seguinte exemplo:

Os últimos romances de Clarice Lispector (*A Hora da Estrela* e *Um sopro de vida*) e Virgílio Ferreira (*Para sempre* e *Em nome da Terra*) foram escritos com sentido de urgência no final da vida. Estes textos exemplificam quantas circunstâncias existenciais do autor se tornam mais transparentes no processo criativo. Todos são tentativas de superar as contingências da vida e de fazer a etapa final da existência mais vivível. Relacionamento simbiótico entre vida e escrita é particularmente palpável nas obras de Ferreira e Lispector, assim como em Maria Gabriela Llansol e Caio Fernando Abreu. No entanto, esse relacionamento revela-se mais urgente nos casos de Ferreira e Abreu devido a uma aguda consciência de viverem os últimos anos de vida em circunstâncias ditadas pela idade avançada no caso de Ferreira e pela AIDS no caso de Abreu (No caso de Lispector, a sua quase obsessão com a morte surge mesmo sem estar consciente de sofrer de uma doença terminal) (ARENAS *apud* BARBOSA, 2008, p. 19).

É possível perceber o alinhamento das ideias de Arenas e de Bessa, já que ambos os teóricos defendem que a vida e a obra de Caio Fernando Abreu foram se afunilando conforme seu estado de saúde se agravava, graças à percepção de uma urgência em compartilhar cada vez mais o que extraía de sua experiência mais humana e real: a morte. Por sua vez, Barbosa se contrapõe a essas visões por ressaltar algo muito importante: a transposição de vivências reais no plano literário esteve presente em todas as fases da vida do autor, e não apenas quando se

viu como uma vítima condenada. Seu argumento é que, ainda que a relação entre o que vivia e o que escrevia tenha se intensificado bastante desde a descoberta da sua soropositividade, nem de longe a AIDS tornou-se o tema único em Abreu. Para o crítico, talvez não tenha sido a nova experiência que determinou uma possível mudança de postura literária, mas justamente a transformação drástica da vida que a fez se aproximar da realidade cruel e desnuda que sua literatura sempre representou (BARBOSA, 2008, p. 20).

Preferimos aqui, acreditar em uma inter-relação que possibilitou interações múltiplas entre a biografia e a literatura de Abreu. Ao passo que sua vida forneceu matéria-prima para sua literatura, também encontrou nela um espaço de respostas, como se, ao se ver espelhado na sua ficção, tomasse o distanciamento necessário para alcançar um olhar menos turvo de si mesmo, como pode se entender no seguinte fragmento de uma carta destinada a Sérgio Keuchgerian: “Talvez seja sina, essa de escrever, e então ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real – como as pessoas que não criam costumam ter. E deve estar certo assim, deve haver uma ordem e um sentido nisso” (ABREU, 2002, p. 149-150). Poderíamos ainda citar como exemplo desta via de mão-dupla, várias declarações de Caio que exemplificam este movimento. No entanto, na intenção de evitar a exaustão, citamos apenas mais uma que consiste na resposta a uma repórter que o questionou sobre a publicação de uma autobiografia: “Minha vida está nos meus livros. Não há na minha história muitos fatos externos à obra que escrevi, porque o ponto de partida de tudo sempre foi pessoal demais” (ABREU *apud* BESSA, 2002, p. 133).

Logo, a passível associação entre biografia e narrativa ao longo de toda a produção literária do escritor gaúcho é assunto que tem permeado as reflexões de vários críticos. Hohlfeldt (1988), por exemplo, buscou estudar os autores de maior destaque no cenário brasileiro das narrativas curtas. Os escolhidos receberam atenção crítica do ensaísta e foram classificados em grupos, onde Caio dividiu espaço com Clarice Lispector, Osman Lins e Sérgio Sant’Anna no grupo dos “contos de atmosfera”, ou seja, aqueles espiritualizados, que possuem uma “aura”¹⁸ que acompanha a narrativa, fazendo com que a presença do próprio autor do conto fosse percebida:

Poder-se-ia mesmo dizer que, neste caso, estão aqueles escritores que estão escrevendo sempre o mesmo conto, porque na verdade estão a escrever a si

¹⁸ De forma objetiva, aura é uma manifestação de energia presente em tudo que se manifesta no plano físico, que forma um campo energético. A interpretação mística para aura é que esse campo proporciona uma leitura de todo o lado emocional de uma pessoa. Partindo disso, no texto, “aura” representa a presença de uma energia no conto que transpassa o lado emocional e pessoal do autor.

mesmos. (...) com todas as variantes externas ou internas da narrativa, das personagens ao ritmo, encontramos constantes específicas, que permitem uma rápida identificação do autor (HOHLFELDT, 1988, p. 137-138).

Em outras palavras, seus contos se encaixam na categoria de “contos de atmosfera” para Hohlfeldt, pois, quando se é feita uma leitura atenta deles, é possível perceber a presença do próprio autor ali, seja na fala do narrador, nas ações do enredo ou nas experiências de personagens, como, por exemplo, manifestações de cunho político/ideológico, gostos musicais e até mesmo na proximidade entre os acontecimentos que se desencadeiam na narrativa e os que foram vividos por ele (com ênfase nos mais explícitos: luta contra a ditadura militar e descoberta da condição de portador do vírus HIV). Marcelo Pen também discorre sobre esse ponto no prefácio do livro *Caio 3D*, publicado em 2006:

A verdade é que a vida de Caio não se deu tão-somente em torno de sua obra, mas dentro dela também. As pinceladas de vida que se percebem em sua literatura não se limitam à necessidade que ele sentia de explicar quase todos os seus textos, cercando-os como de uma moldura autoral; tampouco se restringe ao fato de haver um entrelaçamento entre trajetória artística e biográfica, imbricação que reflete a coragem do escritor de divulgar sua doença em suas crônicas, transformando-o numa espécie de Cazuza das letras. É outra coisa. Mais ainda do que o que ocorre com Clarice Lispector, sua maior influência, ou com Hilda Hilst, a *suposta* personalidade de Caio imiscui-se em suas criaturas, a ponto de podermos dizer que o único personagem que ele jamais criou foi ele mesmo. (...) Suas dores são descritas, suas angústias desvendadas, suas neuroses esquadrihadas, seus desejos entregues ao crivo público - ou, ao menos, expõem-se aqueles que, *cremos*, são seus (PEN apud ABREU, 2006c, p. 10; grifo nosso).

O autor do prefácio utiliza a palavra *suposta* para tratar a personalidade de Caio a fim de dar a ideia de que não se sabe ao certo se os traços que aparecem nos personagens de sua ficção e que são comumente associados à vida e à individualidade do próprio autor são, de fato, correspondentes. Isso porque Pen “crê” que Caio utilizava procedimentos técnicos para embaralhar a trama ficcional de suas criaturas com momentos de sua própria vivência, conhecidos pelos seus leitores através de entrevistas, depoimentos, cartas, etc.

Até mesmo Caio admitiu ter usado a técnica à qual Pen se refere, especificamente ao falar sobre o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*: “(...) o escritor é um fraudulento. Eu parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens. Este talvez seja o menos pessoal de todos os meus livros” (ABREU, 2005, p.259). Sobretudo, a proposição de que “este seria o menos pessoal dos livros” implica que todos os outros, de fato, possuem de alguma maneira uma ligação direta com o autor.

É importante frisar que em *Os perigosos* (nosso ponto de partida), Marcelo Bessa não ignorou, necessariamente, a presença das experiências pessoais de Caio nas várias outras narrativas que não as produzidas depois da AIDS. No entanto, o modo como o crítico encara esse fato é que nos chamou atenção, já que, para ele, toda obra literária é, de certo modo, autobiográfica, “(...) pois, queira ou não, qualquer autor joga em seu trabalho seus anseios, opiniões, fantasias, medos, expectativas, etc. sobre determinado tema ou assunto e que irão se refletir no enredo, na sua construção e na composição das personagens e das demais coisas” (BESSA, 2002, p. 136). À diferença, segundo ele, de que alguns autores são mais desprendidos das referências pessoais na hora de escrever e outros não, como no caso de Caio.

Discordamos nesse ponto, pois não acreditamos que seja tão sutil a diferença que separa Abreu de qualquer outro autor quando se trata da influência do pessoal no literário, pois muitos de seus textos são frutos da assimilação de suas experiências, enquanto a literatura serviu como um espaço para sua recriação livre, no qual o autor se imiscui na narrativa criada através dos personagens que ali atuam, como sintetiza Pedro Paulo de Sena Madureira:

(...) as pessoas ainda não se deram conta de que Caio era o seu texto, no sentido cartesiano da palavra. Escrevia em cima de uma experiência de vida riquíssima, que quando ele não tinha ia buscar. [...] Ele viveu cada um de seus livros e tinha uma crença básica, quase religiosa, na literatura. Vivenciou sua obra de forma mais subjetiva possível, como ator de seu texto. Fazia parte de seu processo criativo encarnar os personagens antes de escrevê-los (MADUREIRA *apud* DIP, 2009, p. 441).

Porém, como foi anteriormente citado: “o único personagem que ele jamais criou foi ele mesmo” (PEN, 2006, p. 10), ou seja, não é possível desassociar a relação autor/obra da ficção. Situar a obra no plano do real e do ficcional parece ser, na verdade, a maior dificuldade dos críticos. Até mesmo Bessa, após uma longa discussão sobre o caráter autobiográfico da obra de Caio, conclui recorrendo à ficção:

Ainda que vários de seus textos tenham um substrato bem autobiográfico, na maioria deles há uma espécie de transmutação, ou melhor, uma transposição de referentes reais. Desse modo, Caio era um verdadeiro ficcionista: apropriava-se de fatos vividos que poderiam dar ótimas e profundas narrativas autobiográficas e transformava-os em ficção (BESSA, 2002, p.137).

O que Bessa faz nesse fechamento não é nada mais do que aproximar os textos de Caio Fernando Abreu da autoficção, ainda que não aborde nenhum dos conceitos teóricos aqui trazidos. Mesmo não levando em consideração o pacto autobiográfico de Lejeune, que deixaria Caio de fora do rol das autobiografias por não assumir um compromisso de identidade entre autor, narrador e personagem, seria imprudência falar em autobiografia, uma vez que até mesmo

a noção do senso comum quando a palavra se refere ao gênero literário se liga a um autor-narrador. Portanto, Bessa encontrou seu caminho redentor na classificação de uma ficção feita a partir da transfiguração de substratos autobiográficos.

Se Caio transpôs experiências reais nas suas narrativas através de personagens que não levavam o seu nome, mas apresentavam personalidade, falas, pensamentos e atitudes que se pareciam com os seus, ou ainda, que participavam de enredos que se assemelhavam a episódios de sua biografia, a mais coerente chave de leitura de seus textos, principalmente no que tange ao assunto AIDS, seria a autoficção, então é para ela que nos voltaremos.

Por também acreditar nisso é que Barbosa elaborou sua tese de doutorado que se dedica a analisar a narrativa autoficcional ao longo da vida de Abreu como literato. Ele parte do primeiro romance, *Limite branco*, identificando as intersecções entre o narrador Maurício e o Caio de apenas dezenove anos, ambos descobrindo a vida adulta e aprendendo a lidar com Porto Alegre, logo após deixarem suas cidades-natal (no caso de Caio, Santiago do Boqueirão; no caso de Maurício, o município fictício de Passo da Guanxuma). Barbosa segue analisando muitas outras narrativas de Caio, até chegar ao seu último livro, *Ovelhas negras*, no qual os resquícios de fatos verídicos se fazem mais perceptíveis.

Um ponto que Barbosa procura enaltecer em seu trabalho e com o qual concordamos aqui é que o caráter autoficcional de Caio Fernando Abreu ultrapassou os limites da classificação literária, até mesmo porque seria impossível que ele se desse conta de ter realizado uma autoficção, como hoje conhecemos, pois as teorias sobre o tema ainda eram bastante imaturas na época em que o autor produzia.

O que acontece é que a concepção do fazer literário de Caio proporciona que a crítica se incline para tal lado, já que ele acreditava que o exercício da escrita deveria ser inerente à externalização da subjetividade, o que é perceptível em seus conselhos literários fornecidos em carta a José Marcio Penido:

Zézim, você só tem que escrever se isso vier de dentro pra fora, caso contrário não vai prestar, eu tenho certeza, você poderá enganar a alguns, mas não enganaria a si e, portanto, não preencheria esse oco. Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho, "apaga o cigarro no peito / diz pra ti o que não gostas de ouvir / diz tudo". Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a "função social", nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. (ABREU, 2002, p. 518).

Barbosa aponta a origem de tal visão sobre a escrita, nas influências literárias do autor, como Clarice Lispector, que se destacou pela narrativa mergulhada no subjetivo e no inconsciente:

A intuição de Caio de pender para uma escrita em que sua presença real pudesse despontar em sua obra parece ter sido uma decisão autônoma, ainda que se possa considerar essa mobilização interna ao autor uma poderosa influência de Clarice Lispector, que, aí sim, já no início da fase adulta do autor se configurava como uma musa para seus escritos, ou mesmo despontava como dona de uma dicção que em muito correspondia aos desejos do escritor (BARBOSA, 2008, p. 188).

Como tratamos no primeiro capítulo, a trajetória de Caio foi marcada por sua inquietude em relação à essência da vida, o que o levou a vivê-la de forma intensa, fato sempre perpassado por sua avidez de literatura, o que acabou por ter uma ligação direta com o que escrevia: o que foi experimentado, de alguma forma foi absorvido e manipulado para se tornar literatura. O desejo de uma existência marcada pela intensidade que levou o escritor a tantos destinos, em constante trânsito entre cidades, lidando com tantas pessoas, exercendo diversas funções, ainda não foi capaz de findar a busca pelo sentido da vida. É como se, para ele, a realidade fosse sempre inferior ao imaginário, e a única forma de equiparar os dois fosse escrevendo, preenchendo os vazios do real com as criações da mente e transformando-o em literatura, como destaca em “Lixo e purpurina”: “Se a realidade nos alimenta com lixo, a mente pode nos alimentar com flores” (ABREU, 2011, p. 112), e discorre também em entrevista:

Lembro-me de um poema de Cecília Meireles, que tem uma espécie de refrão que repete “a vida só é possível se reinventada”. Acho que é um pouco isso. Eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva, apenas ela. Mas não considero assim, como um paliativo. É uma coisa pra completar esse vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente (ABREU, 2005, p. 260).

A ficcionalização do eu funcionou para Caio como uma extensão da sua própria realidade, fazendo com que o que foi vivido no real se imbricasse com o que foi imaginado, e este se tornasse tão legítimo quanto aquele. As pessoas que conhecia tornavam-se personagens, os lugares em que vivia tornavam-se cenários e as emoções que sentia se deslocavam do interior do seu eu para o centro de sua obra. No entanto, o movimento é duplo, como já defendemos. Em alguns momentos, o ficcional invadia o real, o que nos faz pensar que as fronteiras entre eles eram fluídas demais para serem demarcadas e justamente por isso lidas como uma autoficção. Um exemplo disso está na carta que destina à Jacqueline Cantore, na qual o gaúcho fala sobre seu romance *Onde andaré Dulce Veiga*: “Dulce teria agora por volta de 50/55 anos.

Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que direção Dulce terá se transformado?” (ABREU, 2002, p.130).

Ora a vida atravessou o texto, ora o texto atravessou a vida. A descoberta da doença que levaria Caio à morte, embora não tenha sido o que impulsionou esta inter-relação, foi talvez a situação que a tornou mais evidente, pois ao passo que se viu diante do assunto mais denso do qual já havia abordado, também fez dele fonte de vivências para serem transpostas no texto. É possível dizer que enquanto a autoficção ajudou o escritor a lidar com sua doença através do espelhamento de si mesmo que permite a compreensão do eu como outro, também ajudou no retrato do soropositivo que não correspondia aos estigmas discursivos que se instauraram até então.

CAPÍTULO III
RELATOS DE AGOSTO

“Para atravessar agosto ter um amor seria importante, mas se você não conseguiu, se a vida não deu, ou ele partiu – sem o menor pudor, invente um”.

(Caio Fernando Abreu)

Em 1971, Caio Fernando Abreu escreveu o conto “Carta para além do muro”, publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, que inclui o seguinte trecho:

Então eles me deram uma daquelas injeções, e eu afundei num sono pesado e sem saída como este espaço dentro desses quatro muros brancos... A cada dia viver me esmaga com mais força [...] E não quero que eles me deem aquela injeção, não quero ouvir eles dizendo que não tem remédio, que eu não tenho cura, que você não existe (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 440)

Na situação, o escritor tinha apenas 23 anos. O mundo ainda não tinha noção alguma do vírus HIV e da epidemia que estava por vir, e o jovem Caio mal poderia imaginar que, 23 anos depois, o desejo de se comunicar com as pessoas que se achavam separadas dele pelo muro branco que de seu quarto enxergava, sairia da ficção para sua realidade, tal como o medo das injeções e a doença sem cura, mas dessa vez, os muros seriam de um hospital paulistano no qual ele receberia a notícia da derrocada de sua vida em agosto de 1994: o HIV positivo.

Quanto ao mês de agosto, provavelmente não seria uma surpresa. Isso porque o escritor manifestou em vários de seus contos, cartas e até entrevistas que considerava aquele um período como de mau agouro, do qual era preciso se defender se revestindo de muita fé para enfrentar aqueles dias.

Homem de muitas crenças e fé na vida, Caio Fernando Abreu, de um modo ou de outro, representou todo seu conhecimento e misticismo em sua obra: fez menções ao cristianismo, candomblé, budismo, hinduísmo, espiritismo, astrologia, numerologia, entre outros. Por muitas vezes, sua credulidade o fez acreditar em predestinações preparadas por forças superiores, mas nada se comparou à sua morte em decorrência do vírus da AIDS, acerca da qual diversos registros literários anteriores pareciam fazer previsões.

“Que outra morte eu poderia ter? [a AIDS] É a minha cara!” (ABREU, 2002, p. 281), dizia em carta. No entanto, nessa fala não há referencia a nenhuma possível premonição ou previsão mística, apenas o peso do estereótipo do soropositivo contra o qual Caio Fernando Abreu tanto lutou, mas que foi desestabilizado por ele. Mesmo no auge do preconceito e da intolerância dos anos 1980, ele já sabia que o perfil do soropositivo difundido na sociedade deveria ser desconstruído, sendo assim, dedicou várias narrativas a trabalhar essa temática desde antes de se descobrir uma vítima da doença, como veremos a seguir.

3.1 – A AIDS na ficção de Caio Fernando Abreu

É certo que chegamos até aqui com a convicção da existência de mútuas interferências entre a vida e a literatura de Caio, o que acaba por justificar uma leitura de seus textos sobre a AIDS através da autoficção. Ainda que o livro *Ovelhas negras* (2011) tenha sido a sua única publicação literária que abordou a doença (precisamente no conto “Depois de agosto”), feita após o diagnóstico soropositivo, o assunto não foi exclusividade desse livro, pois é possível elencar outras aparições do tema em narrativas anteriores.

Como já comentado, a relação do autor com o mundo a sua volta muitas vezes repercutiu na sua escrita. Os grandes impactos pessoais pareciam ganhar validação quando transpostos ao plano das palavras, e por isso, inúmeros acontecimentos que marcaram a vida de Caio possuem referências não só na sua ficção, como também em crônicas e cartas, gêneros que se ligam muito mais ao confessional.

Quando as primeiras informações sobre a “nova doença” foram divulgadas, com a mídia contribuindo decisivamente para a construção de um imaginário público bastante estigmatizado a respeito da epidemia que se aproximava, provavelmente Caio esteve muito atento a cada nova atualização, pois assim que o Brasil teve sua primeira vítima pública, o estilista Markito, o escritor gaúcho já se sentiu bastante impactado e registrou em carta à Jacqueline Cantore, no dia 05 de junho de 1983, um breve comentário sobre como recebera a notícia, juntamente com uma amiga, que também trabalhava no mundo da moda, porém o que chama a atenção no relato é a ênfase na ideia de peste: “Avelina, argentina, liiiiiinda, só veste branco, uns 40 anos, desenhista de moda (chorou muito ontem quando vimos a morte de Markito — ao que se sabe por AIDS, a peste gay)” (ABREU, 2002, p. 44).

Não apenas nesse comentário presente na carta, como também na ficção o escritor se mostrou bastante adiantado na abordagem do tema. “Anotações sobre um amor urbano”, publicado em 1995 (na primeira edição de *Ovelhas negras*), mas construído através de várias outras versões, entre 1977 e 1987, surpreende por já trazer de forma premonitória, desde a primeira versão do texto, a noção de uma cidade doente, impura, sendo essa ideia aos poucos intensificada nas versões seguintes até se concretizar em uma peste e/ou vírus, como analisa através dos manuscritos originais a pesquisadora Sabrina Rieckel Ramalho no trabalho “*Ovelhas negras*: Uma abordagem genética de três contos” (2015). O texto final publicado conta com o seguinte parágrafo:

A cidade está louca, você sabe. A cidade está doente, você sabe. A cidade está podre, você sabe. Como posso gostar limpo de você no meio desse doente podre louco? Urbanóides cortam sempre meu caminho à procura de cigarros,

fósforos, sexo, dinheiro, palavras e necessidades obscuras que não chego a decifrar em seus olhos semaforicos. Tenho pressa, não podemos perder tempo. Como chamar agora a essa meia dúzia de toques aterrorizados pela possibilidade da peste? (Amor, amor certamente não.) Como evitaremos que nosso encontro se decomponha, corrompa e apodreça junto com o louco, o doente, o podre? Não evitaremos. Pois a cidade está podre, você sabe. Mas a cidade está louca, você sabe. Sim, a cidade está doente, você sabe. E o vírus caminha em nossas veias, companheiro (ABREU, 2011, p. 190).

José Castello acredita que a obra de Caio já antecipava muitas destas questões, como acontece nesse conto (1999, p.60). Em entrevista ao Jornal Zero Hora, de 31 de maio de 1995, o próprio autor concorda com a existência do presságio, declarando: “Isso me impressiona muito. Foi intuitivo, uma coisa que pesquei no ar. A idéia da peste como metáfora do contemporâneo sempre me impressionou muito. [...] Então é um pouco isso: a idéia do contemporâneo como uma coisa meio contaminada”.

Intuições à parte, as discussões sobre a AIDS e a sua relação com o público homossexual foram de fato inauguradas na obra de Caio Fernando Abreu na terceira e última novela que compõe o livro de 1983, *Triângulo das águas*, intitulada “Pela noite”, cuja notabilidade se justifica, segundo Bessa, por ser “provavelmente o primeiro texto literário brasileiro que trabalha com o tema da AIDS” (1995, p. 51).

O autor explica, no prefácio de uma reedição, que o nome e a estrutura do livro têm sua origem na Astrologia, pois cada uma das três novelas representa um signo do elemento água: Peixes em “Dodecaedro”; Escorpião em “O marinheiro”; e Câncer em “Pela noite”. O estudo dos astros dita que os indivíduos do signo de Câncer tendem a se destacar dos demais pelas suas características da forte emotividade e ligação ao lar e/ou à família. Sendo assim, Caio atribui à novela este signo devido à “(...) desesperada busca pela afetividade maternal perdida” (ABREU, 2010, p. 12) que move os dois personagens principais.

“Pela noite” se passa em uma noite paulistana de sábado, na qual dois rapazes que se reencontram após muitos anos, ao decidirem sair juntos para aproveitar a noite, acabam por se envolver em um jogo de sedução. Embora atraídos um pelo outro, eles resistem ao desejo de uma relação física em boa parte do tempo, limitando-se a compartilhar experiências e impressões de mundo.

Antes de saírem do apartamento para se lançarem na vida noturna da cidade grande, o mais falante dos rapazes resolve que, naquela noite, receberiam novos nomes: o dele seria Pérsio e o de seu parceiro Santiago. Esta escolha de novos nomes é bastante simbólica, pois revela uma necessidade de ocultamento por parte de Pérsio, como se, ao sair para os lugares

frequentados pelo público gay, ele precisasse usar uma espécie de máscara que encobrisse sua verdadeira identidade, para dar vazão à sua fantasia e “ao encontro descompromissado, assegurado pela falta de referências fixas”, como complementa Ohe (2009, s.p).

Pérsio, que é a voz dominante na história, através de grandes monólogos vai delineando seu perfil tanto para seu interlocutor paciente, Santiago, quanto para o próprio leitor. Inseguro com relação a sua sexualidade, o personagem demonstra a necessidade de mascarar sua identidade, principalmente devido à vontade de fugir do estereótipo de “gay promíscuo”, bastante difundido na sociedade daquela época, uma vez que ele próprio se rendia ao estigma, mas se recusava a se enxergar como parte de um grupo e por isso estava sempre a criticar o comportamento dos homossexuais, fazendo a distinção entre “eles” e “eu”, como pode ser observado na seguinte fala: “Tipo androides, em série. Vestem as mesmas roupas, usam o mesmo cabelo, dizem as mesmas coisas, veem os mesmos filmes, ouvem as mesmas músicas” (ABREU, 2010, p. 182). Como agravante, Pérsio confessa uma repressão sexual cuja origem se situa ainda na infância, quando em sua pequena cidade natal era hostilizado por um grupo de meninas por apresentar características que elas julgavam ser afeminadas.

Tudo isso culminou no nojo do próprio corpo e da sua sexualidade. O personagem confessa que, apesar de praticar sexo com outros homens cotidianamente, acha o ato sexual tão sujo que lhe parece absurdo associá-lo com qualquer tipo de amor:

Amor entre homens tem sempre cheiro de merda. Por isso, eu não agüento. Um mês, dois. Você mascara, disfarça, põe uma vaselina aqui, um sabonete ali. Mas o cheiro da merda continua grudado na tua pele. Eu não consigo aceitar que amor seja sinônimo de cu, de cheiro de merda. Aí eu falava isso para o analista e ele repetia sempre mas, afinal, o que há de tão nojento com a merda? Pode? Como o que há de tão nojento? É nojentíssimo, porra. Ter cu é insuportável, é degradante você se resumir a um tubo que engole e desengole coisas (ABREU, 2010, p. 168-169).

É possível perceber que, encoberto por uma faceta debochada, falante e repleta de ácidas críticas, Pérsio é um personagem inseguro e cheio de medos advindos de repressões e estigmas sociais, e representa muitos homossexuais que usavam a promiscuidade como um calcanhar de Aquiles para suas paranoias mal resolvidas, o que lhes resultava numa certa fobia de relacionamentos afetivos. Sujo, impuro e imoral era como o protagonista via o sexo entre homens, e por isso, impossível de se ligar à ideia de pureza que implica o conceito de amor. Sendo assim, fugia.

Nessa tentativa de se esquivar de envolvimento amoroso é que Pécisio faz as duas menções à AIDS que aparecem na narrativa. Na primeira, ele fala sobre o reencontro dele com Santiago, colega com quem compartilhou algumas memórias de sua cidade natal, Passo da Guanxuma, e depois de anos se encontraram em São Paulo. Após sugerir que eles saíssem juntos algum dia, Pécisio se arrepende, mas é surpreendido, dias depois, por um telefonema de Santiago convidando-o para sair, e chega a considerar a hipótese de inventar alguma desculpa para fugir do rapaz: “- E de repente eu ia dizer não, não posso, não quero, não devo, estou doente, descobri que estou com AIDS, tenho um compromisso, tentei pular da janela. Quando vi tinha dito te espero às oito, não foi?” (ABREU, 2010, p. 153).

Esta passagem torna-se bastante curiosa aos leitores da biografia de Caio escrita por Paula Dip, *Para sempre teu, Caio F.* (2009). Isto porque nela, Dip conta que a ideia de suicídio era bastante significativa para o escritor, pois durante várias de suas crises de depressão no decorrer da vida, a ameaça era sempre a mesma: pular da janela. Em uma infeliz coincidência¹⁹ (ou não?) com a fala do personagem Pécisio, onze anos depois, quando recebe o diagnóstico de AIDS, o autor do conto tem a mesma atitude e, em um surto, tenta se jogar da janela de seu apartamento, mas é detido por seus amigos:

Meu amigo, assustado, olhava atrás da janela e me disse baixinho, num ímpeto: “Tenho vontade de saltar por essa janela e acabar com isso de uma vez”. Segurei a mão dele com força, meu coração disparou. Essa era uma ameaça que ele fazia desde garoto, não era agora que iria cumprir (...). Na terceira noite insone, dividido entre o medo da morte e a vontade de viver, ele entrou em parafuso. Teve febre, uma dor de cabeça monstro, dizia coisas sem sentido, ameaçou pular da janela e foi levado de ambulância para o Pronto Socorro do Hospital Emílio Ribas por Gil e Déa Martins, que estavam com ele naquela noite (DIP, 2009, p. 420).

¹⁹ Outras duas coincidências significativas são a morte de dois escritores. Ana Cristina César, amiga pessoal de Caio Fernando Abreu, suicidou-se no mesmo ano de publicação de *Triângulo das águas*. A famosa poeta atirou-se da janela do apartamento de seus pais em Copacabana. Em memória de Ana Cristina, Caio escreveu um conto publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso*, intitulado “Sem Ana, sem blues”. A segunda infeliz coincidência foi com Reinaldo Arenas, autor da autobiografia *Antes que anoiteça*, da qual Caio Fernando confessou ser muito fã. Quando foi a Saint-Nazaire participar de um programa da prefeitura francesa que dava bolsas a escritores para que deixassem um livro em memória da cidade, Caio ficou hospedado no mesmo apartamento em que Arenas também havia ficado anos antes, e relata que sentiu vontade de saltar da janela daquele apartamento. Conta ainda que, certa noite teve uma experiência sobrenatural na qual um escritor aparecia no apartamento. Quando contou ao seu companheiro de quarto, ficou esclarecido: “Descrevi o homem. Parece Reinaldo Arenas. Ele lembrou, que ficara por lá apenas uma semana da temporada de dois meses. Estava com AIDS, tinha medo de se jogar pela janela. Preferiu voltar a Nova York e suicidar-se com uma overdose de barbitúricos e álcool”, relata Caio em sua crônica em homenagem ao cubano, publicada em *Pequenas epifanias* (ABREU, 2012, p. 98).

De volta ao texto, percebemos que Pécio considera usar a AIDS como uma falsa desculpa para evitar um envolvimento amoroso, mas, no decorrer da narrativa, demonstra que a ameaça da doença era um medo real, e que principalmente vinha a agregar outras inseguranças relacionadas à sexualidade naquele momento: “Tenho milhões de medos. Alguns até mais graves. Medo de ficar só, medo de não encontrar, medo de AIDS. Medo de que tudo esteja no fim, de que não exista mais tempo para nada. E da grande peste” (ABREU 2010, p.180).

É possível afirmar, assim, que o papel de Pécio representa um perfil de comportamento homossexual que vinha se tornando comum, ou seja, aquele que cria barreiras para aceitar a própria sexualidade baseado em um histórico de repressão causada pelos estigmas sociais e que, por isso, foge de envolvimento amorosos. Para Pécio, o ato sexual entre homens sempre pareceu sujo, imoral e vergonhoso, e por isso, digno de ser reprimido, ocultado. Dessa forma, passou a recusar o estilo de vida da comunidade gay como um todo, por julgá-lo extravagante.

Com a chegada da AIDS, a repulsa virou terror. Unindo a concepção de relação sexual impura a uma doença epidêmica classificada como uma peste dos “malditos”, instaurou-se um clima de inibição sexual movido pelo medo, como é retratado na voz do narrador do conto: “Os olhos dos dois tornaram a se cruzar. Tão raro. Nas ruas, nos ônibus, nos elevadores. Você me reconhece? E por me reconhecer, tem medo? A peste de que nos acusam” (ABREU, 2010, p. 116).

Andando na contramão desta ideia, porém, o conto apresenta o personagem Santiago, que passa a maior parte da narrativa escutando os imensos devaneios de Pécio, e intervém apenas com comentários objetivos e sóbrios. O personagem representa, na verdade, um homossexual seguro e bem resolvido que não se deixa reprimir por conta do preconceito ou do medo de se encaixar em qualquer clichê ou rótulo infame.

A certa altura, Santiago revela que viveu dez anos com Beto, um rapaz que conheceu na faculdade e tornou-se seu companheiro de vida. Descobriram juntos o amor, o sexo e a vida a dois, até que Beto viera a falecer em um acidente, quatro anos antes da noite em que se passa a história. Este relacionamento conferiu a Santiago um posicionamento sobre a homossexualidade um tanto mais equilibrado e livre de amarras sociais que a de Pécio, e, justamente por isso, rebate-o várias vezes, como quando argumenta contra a visão dele de impossibilidade da relação amor/sexo entre homens:

E se realmente gostarem? Se o toque do outro de repente for bom? Bom, a palavra é essa. Se o outro for bom para você. Se te der vontade de viver. Se o cheiro do suor do outro também for bom. Se todos os cheiros do corpo do

outro forem bons. O pé, no fim do dia. A boca, de manhã cedo. Bons, normais, comuns. Coisa de gente. Cheiros íntimos, secretos. Ninguém mais saberia deles se não enfiasse o nariz lá dentro, a língua lá dentro, bem dentro, no fundo das carnes, no meio dos cheiros. E se tudo isso que você acha nojento for exatamente o que chamam de amor? Quando você chega no mais íntimo. No tão íntimo, mas tão íntimo que de repente a palavra nojo não tem mais sentido (ABREU, 2010, p. 171).

Esta novela foi classificada pela crítica muitas vezes como um retrato da “noite gay”, o que incluía a literatura de Caio em rótulos dos quais ele sempre fugiu, como já comentamos no primeiro capítulo do trabalho. Além disso, levar “Pela noite” por este caminho é, na verdade, fazer um desvio interpretativo. O autor não buscava retratar certo público gay, até porque sua concepção pessoal de sexualidade o impedia disso. Na crônica “A mais justa das saias”, afirma: “Só que homossexualidade não existe, nunca existiu. Existe sexualidade — voltada para um objeto qualquer de desejo. Que pode ou não ter genitália igual, e isso é detalhe” (ABREU, 2012b, p. 45). Esta afirmação se alinha com uma passagem na qual Santiago declara “- Odeio a palavra gay” (ABREU, 2010, p. 182). Para o escritor, a palavra gay acarreta a representação social quase caricata de um grupo, atribuindo a todos os seus integrantes características universalizantes e excludentes, ignorando a multiplicidade identitária que pode haver ali.

Quando direcionamos esse pensamento para a questão da AIDS, entendemos que a grande contribuição de “Pela noite” não se resumiu em incluir a AIDS na narrativa, mas também desconstruir uma visão unificadora da doença. Ao representar distintas personalidades que compartilham da mesma prática sexual, Caio busca romper com a identidade única que implica o estereótipo da palavra “gay”, mostrando que o discurso da AIDS, que ligava a homossexualidade à epidemia, era falacioso por se basear em um perfil uniforme que não existia. Nem todos os homossexuais são iguais e levam a vida da mesma forma, portanto, relacionar a AIDS a tais fronteiras rígidas implica em uma generalização errônea. Nas palavras de Bessa, a respeito da novela em questão:

E é justamente através de encontro casual de duas pessoas entre muitas, perdidas na noite de um enorme centro urbano, que o discurso normatizador e classificador da sexualidade é questionado e também desconstruído. Se discursos da AIDS tentam restaurar a personagem homossexual, a AIDS mostra, paradoxalmente, como esse termo é arcaico e pobre em relação à apreensibilidade de práticas e identidades sexuais (BESSA, 1997, p. 55).

Quando Santiago ajuda Pérsio a desconstruir esses estigmas é que eles finalmente se entregam à paixão à medida que o novo dia nasce. Para Pérsio, que dizia não suportar as

manhãs, a busca por envolvimento sexual durante as madrugadas representa a necessidade de ocultamento que a noite possibilita. Como Santiago não precisava se esconder de nada, as manhãs eram sua parte preferida do dia. Assim, a noite simboliza uma fase atribulada de insegurança e ocultamento que se encerra apenas com o amor que traz a calma e a redenção na claridade da manhã. Como em outros contos de Caio, o amor puro ou igualado à “afetividade maternal” finalmente encontrada, representa o agente capaz de curar os males causados pela repressão. Este desfecho comum a alguns contos de Caio reflete a visão romântica na qual o próprio escritor baseou parte de sua vida, como relata em carta a Sérgio Keuchgerian:

E toda essa peste, meu amigo. O que tem me mantido vivo hoje é a ilusão ou a esperança dessa coisa, “esse lugar confuso”, o Amor um dia. E de repente te proibem isso. Eu tenho me sentido muito mal vendo minha capacidade de amar sendo destroçada, proibida, impedida, aos 36 anos, tão pouco. Nem vivi nada ainda. E não sou, sequer promíscuo. Dum romantismo não pós, mas pré todas as coisas — um romantismo que exige sexualidade e amor juntos (ABREU, 2002, p. 122).

Elencar essa e outras declarações do próprio autor nos faz perceber que “Pela noite” é uma novela estruturada sob diversos aspectos autoficcionais, que, através dos longos monólogos reflexivos de Pérsio ou das atitudes e lembranças de Santiago, vai expressando visões de mundo que são do próprio autor. Segundo Barbosa (2008), o autor passa por um processo de incorporação (metáfora que se relaciona aos processos de doutrinas espíritas, na qual espíritos tomam o corpo físico de um médium - pessoa interventora do plano real e do espiritual) em que se alternam harmoniosamente entre os personagens de Pérsio e Santiago, que “(...) se colocam na história, se posicionam diante dos fatos e, sobretudo, emitem opiniões que parecem revelar, mais que a personalidade de cada um, por certo um desejo de autoesclarecimento a respeito de si mesmo e da vida — se não do próprio autor” (BARBOSA, 2008, p. 286).

Outro elemento que atesta a autoficcionalidade da novela é a intersecção de traços biográficos de Caio na narrativa. A começar pela cidade onde Pérsio e Santiago viveram sua infância, que recebe o nome fictício de Passo da Guanxuma. Esta cidade aparece em diversos universos ficcionais do autor, e sempre apresenta características que a remetam a Santiago do Boqueirão, lugar onde Caio nasceu e viveu até sua adolescência. Na novela, a menção à cidade é breve, no entanto, adiante exploraremos outros textos em que os personagens são oriundos dessa cidade e que lhe atribuem características que a assemelham à cidade real. Além disso, ainda existe a menção à própria cidade de Santiago do Boqueirão na voz de Pérsio, quando

escolhe o nome pelo qual o companheiro seria chamado naquela noite, acrescentando na explicação o nome de um amigo pessoal de Caio, chamado Ruy Krebs:

Mais ainda, muito, muito mais. Tem Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, terra de macho, chê, quase fronteira com a Argentina, já ouviu falar? Pois tem, quer ver no mapa? Tive um amigo de lá, o Ruy, onde andar o Ruy Krebs? - Deu um salto no ar, arregalando os olhos. - Impossível que você não goste desse nome, rapaz. É uma quín-tu-pla homenagem (ABREU, 2010, p. 116).

Passo da Guanxuma também é o lugar para o qual retorna o protagonista de “Linda, uma história horrível”, conto de abertura de *Os dragões não conhecem o paraíso* (2001). Este, que, segundo pistas do texto, reside em uma grande cidade, volta de surpresa ao interior para rever sua mãe. O conto é todo ambientado em uma atmosfera de decadência. A começar pela mãe idosa que apresenta várias debilitações por conta da idade e espera solitária pela morte em uma casa que se faz deteriorada em cada um de seus detalhes, e que tem por única companhia uma cadela já em final de vida, cheia problemas de saúde e com gemidos enfermos, ironicamente nomeada de Linda.

Toda essa sensação de falência serve, na verdade, para revelar que o protagonista volta para sua cidade natal porque está prestes a morrer. A mãe, que julga ser apenas uma velha à espera de seu último dia, mal sabe que, assim como ela e sua cadela, o filho também está muito debilitado e perto da morte, já que, apesar de várias tentativas, ele não consegue lhe dar tal notícia.

Os sinais físicos do filho condizem com os sintomas avançados da AIDS: perda de cabelo e de peso, gânglios e manchas na pele são expostos no desfecho do conto, no qual o protagonista, após fracassar nas tentativas de comunicar sua doença para a mãe, termina no chão da sala identificando-se com a pobre cadela:

Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpuras, da cor antiga do tapete na escada - agora, que cor? -, espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassem uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pêlos. Crespos, escuros, macios. (...) - Linda - sussurrou. - Linda, você é tão linda, Linda (ABREU, 2001, p. 22).

A doença acaba por ficar nas entrelinhas devido à falta de coragem do rapaz, que por várias vezes tenta contar algo para a mãe, mas desiste porque a mãe não lhe dá abertura. Assim, ele não se sente confortável em expor sua vida e tem receio de ser repudiado. Mesmo quando a mãe pergunta como anda a saúde e declara ficar preocupada com algumas “pestes” das quais ouviu falar, ele finge estar tudo bem.

Em outro momento, a senhora chega a lembrar com doçura de Beto²⁰, um rapaz que fez companhia a ela e ao filho em sua última visita à cidade grande, e finaliza o comentário questionando por que eles não são mais “amigos”. O filho, ao falhar na resposta, se cala. A mãe demonstra não querer mais ouvir a resposta, e imediatamente desvia o assunto:

— Mãe — ele começou. A voz tremia. — Mãe, é tão difícil — repetiu. E não disse mais nada. (...) Foi então que ela levantou. De repente, jogando a cadela ao chão como um pano sujo. Começou a recolher xícaras, colheres, cinzeiros, jogando tudo dentro da pia (...) como quem quer mudar de assunto, e esse também era um sinal para um outro jeito que, desta vez sim, seria o certo — disse: — Teu quarto continua igual, lá em cima. Vou dormir que amanhã cedo tem feira. Tem lençol limpo no armário do banheiro (ABREU, 2001, p. 20-21).

Sendo assim, é possível perceber que a classificação “história horrível”, prenunciada no título do conto, é justificada não apenas pela presença da doença, mas também pela representação do declínio da vida, que, no conto, é simbolizado pela cadela doente, a velhice da mãe e a doença do filho. Quando a mãe se esquivava da resposta do filho, demonstra não estar preparada para ouvir dele que é homossexual. Assim, ele chega à conclusão que seria impossível contar que, além de ser gay, também está à beira da morte por conta da AIDS. O medo do julgamento, a repressão sexual e o sentimento de culpa que pairavam na mente de todos os soropositivos se sobressaem aqui aos laços afetivos da vítima, que acaba silenciada, sem oportunidade de se abrir com a própria mãe, e se comparando à cadela que desprezava por ser velha, doente e sarnenta.

Este é o primeiro texto publicado por Caio em que aparece um personagem soropositivo. Lembrando que, no livro anterior, *Triângulo das águas*, a novela “Pela noite”, embora tenha abordado o assunto e feito a primeira menção da sigla AIDS na literatura brasileira, não teve necessariamente a doença como foco de algum personagem, como acontece nesse conto.

No entanto, é preciso destacar o conto “Noites de Santa Tereza”, que foi publicado no livro *Ovelhas negras* apenas no ano de 1995, porém, segundo o autor, foi escrito até mesmo

²⁰ É interessante frisar que Beto, o suposto namorado do personagem principal, tem o mesmo nome do companheiro falecido de Santiago, em “Pela noite”.

antes de *Os dragões não conhecem o paraíso*, mais precisamente em 1983, quando ele passou uma temporada no Rio de Janeiro, no bairro que dá nome ao texto. Nesse conto, cujo autor afirma no prefácio não ter sido publicado até aquele momento devido a sua linguagem pornográfica, uma mulher relata ao ser amado suas inúmeras aventuras sexuais com diversos parceiros. O desfecho do conto, todavia, acontece com a descrição dos mesmos sintomas que são descritos em “Linda, uma história horrível”, conduzindo a chave interpretativa à doença da personagem:

Fumo além da conta, tenho umas febres suspeitas, certos suores à noite, muito além deste verão sem fim. Uns gânglios, umas fraquezas, sapinhos na boca toda, será? Tenho lido coisas por aí, dizem, sei lá. Não duro muito, acho (ABREU, 2001, p. 155).

De volta a *Os dragões não conhecem o paraíso*, no livro fala-se mais breve e subjetivamente da epidemia em outros dois contos, intitulados “Dama da noite” e “Saudades de Audrey Hepburn”, como veremos a seguir. No entanto, no prefácio, Caio Fernando Abreu já deixa o leitor livre para ler as treze narrativas como independentes, ou admiti-las como fragmentos integrantes de uma história, ou, segundo ele, “(...) um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras” (ABREU, 2001, s/p).

O fio condutor dessas narrativas consiste, na verdade, no fato de todas elas se passarem em um mundo sem estruturas sólidas, onde os personagens movimentam-se no sentido de encontrar suas possibilidades de felicidade por entre o caos do final de milênio e suas diversas ameaças: solidão, violência, depressão, e a própria AIDS. Desde o conto de Pérsio e Santiago até *Os dragões*, já se somavam cinco anos de vírus HIV e suas consequências desastrosas. A intensificação da epidemia já colhia seus frutos, e é esse o ponto que Caio explora no livro.

Desde as primeiras manifestações da doença, o escritor gaúcho transpõe para o literário uma espécie de preocupação praticamente premonitória (vide “Anotações sobre um amor urbano”) a respeito dos anos de “peste” que encararia pela frente e as consequências com as quais a próxima geração teria de lidar. Frequentes são as críticas sobre o poder que tal epidemia carregava consigo de mudar o jeito de as pessoas se relacionarem.

No conto “Saudades de Audrey Hepburn”, de forma certa e sem delongas, o narrador faz um ácido jogo de palavras no momento em que a personagem se prepara para ter relações sexuais com um rapaz que é nomeado durante a narrativa ironicamente como Outro Qualquer: “(...) ao tirar a última peça de roupa para deitar-se ao lado de um Outro Qualquer. Sem medo

da morte, porque esta quase história pertence àquele tempo em que amor não matava” (ABREU, 2001, p. 50).

A morte causada pelo pecado do amor é a representação de um dos maiores medos dos jovens da época. A sensação de ameaça aos que eram considerados promíscuos, impuros e renegados como o personagem bíblico Caim atingiu o próprio autor, como ele relata em carta a Luiz Arthur Nunes, de 20 de julho de 1984:

Como anda a história da AIDS por aí? Aqui acalmou, mas correm uns horrores vezenquando, há duas semanas foi um amigo-de-um-amigo, quer dizer, foi-se. Vezenquando faço fantasias paranóica-depressivas, andei promíscuo demais. Ah que ânsia de pureza, e meeeeeeeedo da marca de Caim. (...) Beije Guto por mim, e diga a ele para ter cuidado com AIDS e overdose — são meus maiores meeeeeeeedos (esse tipo de medo — gravíssimo — você só consegue tapando o nariz com o polegar-e-o-indicador) (ABREU, 2002, p. 76).

Quando Cazuzza cantou, em “Ideologia”, toda a decadência de uma geração que viu seus sonhos acabar, seus heróis morrerem de overdose e os seus “inimigos” conquistarem o poder, apresentou-se como um garoto frustrado, desiludido, que terminou em cima do muro desabafando: “O meu prazer agora é risco de vida, meu sex and drugs não tem nenhum rock’n’roll”. Esta música nos dá a dimensão do problema desta geração que, após sofrer anos de repressão política e buscar uma identidade, ainda se depara com uma epidemia ideológica que se liga tanto à subjetividade quanto propriamente à integridade física.

E é exatamente sobre essa desesperança que se pauta o conto “Dama da noite”, que pode até mesmo ser lido como uma continuação de “Saudades de Audrey Hepburn”. Trata-se da narração em primeira pessoa de uma mulher que conversava com seu interlocutor sem dar espaço para que ele aparecesse no texto. Enquanto naquele o narrador nos dava a ideia de uma narrativa retrospectiva²¹, neste a narradora não falava mais de um passado, mas sim sobre o tempo em que ela vivia uma história do seu presente e, ali, o amor matava.

Na madrugada, sentada em um bar frequentado por muitos jovens, a mulher conhecida por eles como “Dama da Noite” inicia uma conversa com um dos rapazes. Ela, que já tinha mais idade e era de outra geração, vai expressando suas frustrações e críticas ao seu interlocutor, criando assim um choque entre as duas gerações. Segundo ela, a grande diferença é que sua geração tinha ideais, coragem e esperança, enquanto a dele se resumia em alienação. Assim

²¹ Vide a oração no pretérito imperfeito, que finaliza a frase: “esta quase história pertence àquele tempo em que amor não matava” (ABREU, 2001, p. 50).

como na música de Cazuza, ela relata que sua geração terminou frustrada, mas defende que ao menos chegou a viver uma utopia:

Sabia que eu até vezenquando tenho mais pena de você e desses arrepiadinhos de preto do que de mim e daqueles meus amigos fodidos? A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente. Tava tudo morto quando você nasceu, boy, e eu já era puta velha. Então eu tenho pena. Acho que sou melhor, sei porque peguei a coisa viva (ABREU, 2001, p. 94).

Adiante, a personagem intensifica as acusações à nova geração incluindo a AIDS como justificativa para um comportamento covarde perante a vida, destacando o modo como a paranoia da epidemia fez com que as pessoas se privassem das relações interpessoais. Quando diz isso, não se refere apenas ao sexo, mas também ao mais simples contato físico, devido ao discurso discriminatório, sensacionalista e mentiroso que se estabeleceu em grande parte da mídia e contaminou a cabeça de muitas pessoas que só buscavam essa fonte de informação, deixando-se alienar por ela, como já abordamos no primeiro capítulo:

Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho. pronto: paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas. Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados. Ô boy, que grande merda fizeram com a tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar. Você nem passa a mão em peito molhado sem ficar de cu na mão. Transmite pelo suor, você leu em algum lugar. Supondo que você lê, claro. Conta pra tia: você lê, meu bem? Nada, você não lê nada. Você vê pela tevê, eu sei. Mas na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata. Pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado (ABREU, 2001, p. 95).

“Dama da noite” é, na verdade, a representação de um mundo de pessoas artificiais e padronizadas, vivendo do mesmo modo a fim de se proteger das ameaças que se propagavam “fora da roda”, como a personagem principal metaforiza. A preocupação de Caio, até mesmo antes da publicação do conto, já se voltava para a criação de um mundo de zumbis, pessoas que deixaram de viver e de se relacionar devido à fobia da peste. Em carta a Luciano Alabarse, de 28 de janeiro de 1985, o escritor confessa estar sendo atingido por este terror na medida em que vê a doença se concretizar diante de seus olhos através da morte de muitos conhecidos: “E dá medo. Porque te ameaça no que você tem de mais precioso: a sexualidade. Medo, medo, medo. Eu ando inteiramente casto” (ABREU, 2002, p. 91).

Três meses depois dessa carta, como afirma Sternieri (2010, p.48), Caio passa por cima de algumas censuras temáticas que exigiam as edições dos jornais nos quais ele atuava como cronista e fala abertamente sobre a relação homossexualidade/AIDS. Assim, publica “A mais justa das saias”, uma de suas crônicas de maior repercussão, tanto pela linguagem direta sobre o tema quanto pelo fato de romper com a estrutura narrativa típica de suas crônicas e apelar para um estilo mais aproximado ao artigo de opinião, assumindo assim uma maior responsabilidade pela ferrenha crítica que ali fazia.

Na crônica, o autor posiciona-se abertamente sobre a homossexualidade, que, no caso, é vista por ele apenas como sexualidade, como já comentamos anteriormente. O assunto é levantado diante da discussão do preconceito que se criou associando os homossexuais como público alvo da doença. Além de citar algumas pessoas públicas que haviam morrido até aquele momento e teriam sua *causa mortis* atribuída mais à prática homossexual do que à própria doença, Caio decide fazer um apelo por um pensamento mais racional e menos moralista, a fim de quebrar esse vínculo construído entre homossexualidade, pecado e castigo (peste):

Corrompe nada, mata nada. Acontece apenas que a única forma possível de consumação do ato sexual entre dois homens é mais favorável à transmissão do vírus, que se espalhou nesse grupo devido à alta rotatividade sexual de alguns (ABREU, 2012b, p. 46).

É possível perceber que, na crônica, Caio deixa um pouco de lado a literalidade artística de suas palavras e investe mais em argumentos bem embasados, fazendo referência a informações científicas, obtendo uma postura quase didática. No entanto, encaminhando-se para o desfecho da crônica, o autor cria uma brilhante metáfora para expressar o quanto o preconceito tratava de fato uma epidemia tão grande quanto a AIDS, pois tinha como consequência uma paranoia generalizada que acabava por afastar as pessoas, criando um cenário de multidões frias e relacionamentos interpessoais temerosos, como um mundo de zumbis propiciado pelo que ele chamou de “AIDS psicológica”, a mesma que aparece na fala da personagem de “Dama da noite”, mesmo que não tenha sido assim nomeada:

Tem muita gente contaminada pela mais grave manifestação do vírus — a aids psicológica. Do corpo, você sabe, tomados certos cuidados, o vírus pode ser mantido a distância. E da mente? Porque uma vez instalado lá, o HTLV-3 não vai acabar com as suas defesas imunológicas, mas com suas emoções, seu gosto de viver, seu sorriso, sua capacidade de encantar-se. Sem isso, não tem graça viver, concorda? Você gostaria de viver num mundo de zumbis? Eu, decididamente não. Então pela nossa própria sobrevivência afetiva — com carinho, com cuidado, com um sentimento de dignidade — ô gente, vamos continuar namorando. Era tão bom, não era? (*ibidem*).

As crônicas dos jornais continuaram a ser o veículo no qual o escritor gaúcho mais se abriu a respeito do tema da AIDS nos anos 1990. Além da crônica supracitada, adiante veremos outras abordagens do tema em seu trabalho com esse gênero textual.

Quanto às narrativas publicadas no período, a doença aparece nos contos de *Ovelhas negras*, que aqui mencionamos, com a particularidade de terem sido escritos nos anos 1980, mas só publicados posteriormente. Quando analisamos a produção de 1990 até seu último ano de vida, dois são os textos que se sobressaem no tema da AIDS: *Onde andaré Dulce Veiga?* (2006); e “Depois de agosto”, conto autoficcional que encerra o livro *Ovelhas negras* (2011) e a própria produção do escritor, sobre o qual iremos nos aprofundar nos próximos subitens. Neste momento, cabe voltar às menções da AIDS na primeira narrativa.

Onde andaré Dulce Veiga? é o segundo romance de Caio Fernando Abreu, lançado no ano de 1990 pela Companhia das Letras. O enredo conta a história de um jornalista fracassado e desmotivado que consegue um singelo emprego de repórter em um jornal de pouca circulação. A primeira função que lhe é designada é fazer uma matéria sobre uma banda de rock *underground* em alta chamada Vaginas Dentatas, nome justificado por ser formada apenas por garotas. Ao acompanhar as jovens, o repórter começa a fazer algumas associações, unir algumas peças e descobre que Márcia Felácio, a vocalista, é filha de uma cantora muito famosa que está desaparecida há vinte anos, da qual ele foi fã no passado.

Após redigir uma matéria de sucesso lembrando a cantora, a atenção do chefe do jornal e a do próprio repórter se voltam exclusivamente para descobrir o paradeiro da artista desaparecida, tarefa esta que se torna cada vez mais difícil pelo fato de a própria família não saber muitos detalhes. A busca por Dulce Veiga acaba se tornando para o repórter uma jornada em busca de si mesmo, de recuperar seu ânimo de vida que estava perdido desde que, pela primeira vez, se apaixonara por um homem, e este acabou por lhe abandonar sem dar explicações.

Até o momento em questão, este é o texto que mais se aproxima do autoficcional, se considerarmos os aspectos da autoficção que privilegiamos no capítulo dois, que podem ser resumidos pela definição de autoficção de Philippe Gasparini, sobre a qual não é exigida um pacto de homonimato e muito menos uma relação estrita de fidelidade com o real, mas que sejam dadas condições (rastros de referencialidade) que permitam ao leitor estabelecer um duplo pacto de leitura em que o romanesco e o autobiográfico se fundam. Mas onde encontrar a autoficção em um romance de estrutura policial que se distancia da maioria das coisas que

Caio havia escrito? Para o leitor que tem conhecimento referencial biográfico do escritor gaúcho, esta não é uma pergunta tão difícil de responder quanto “onde estará Dulce Veiga?”.

O jornalista, oriundo do Passo da Guanxuma, mesmo depois de residir em várias cidades, instala-se em São Paulo, cidade pela qual mantém um duplo sentimento de amor e ódio. Mora em um pequeno apartamento no qual vive solitário e deprimido lidando com um sentimento de fracasso. Por si só, tal descrição já anuncia que o reflexo pessoal do autor no personagem não é nenhum segredo absoluto. Quando o descreve em carta à Maria Lídia Magliani, em 19 de março de 1990, o faz da seguinte maneira:

No livro todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. Ele é um jornalista chegando nos 40 anos (hmmm...), publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, a vida toda viajou de um canto para outro, sem se fixar em cidade nenhuma, em amor nenhum, homem ou mulher (ABREU, 2002, p. 156).

Quando utiliza a expressão “hmmm...” entre parênteses, o autor já deixa uma sugestão no ar, uma ideia que não precisaria ser completada, pois a sua interlocutora na carta é uma de suas melhores amigas, e provavelmente entenderia que a descrição do personagem do livro se aproxima com a do próprio autor. Isto faz ainda mais sentido quando, na sequência da carta, Caio conta que o personagem mora em um apartamento deixado por uma amiga que se mudou de São Paulo para o interior de Minas Gerais, fato que existiu na vida da própria Maria Lídia. Ainda na carta, Caio diz; “Às vezes ele chega em casa e há uma carta dela. Só que, na hora de batizá-la (aliás, ela não estava planejada, nasceu de enxada), não consegui evitar: me veio Lídia. Já pensei muito — Laura, Clara, Ana — mas ela se recusa a mudar de nome”.

O fato de não conseguir usar outro nome para a personagem que representa sua amiga real, indica o quão próximo de sua realidade o escritor prefere ficar nesse romance, e para tal, representa grande parte de seu universo particular (ambiente, humor, personalidade e até amigos) no personagem do jornalista, sendo este um reflexo seu.

A busca pela cantora desaparecida, na verdade, representa um engajamento de escape ou até mesmo de compensação para a sua busca pessoal da qual não apresentava muitas esperanças. Esta busca identitária do personagem se liga diretamente ao seu envolvimento com Pedro, rapaz que não figurava apenas como um ardente caso de amor, mas também um rompimento dos paradigmas do personagem e a possibilidade de liberdade sexual, reconhecida no momento em que, finalmente, depois de se relacionar com várias mulheres sem conseguir se envolver afetivamente com nenhuma, descobriu que sentia atração por homens. Rememorando o primeiro encontro dos dois em uma estação de metrô, o repórter reconstitui

um diálogo construído através de um jogo de palavras com os nomes de dois bairros de São Paulo que simbolizam a questão da sensação de plenitude que havia encontrado em Pedro: “– Você vai para a Liberdade? – Não, eu vou para o Paraíso. Ele sentou-se ao meu lado. E disse. – Então eu vou com você” (ABREU, 2006, p. 100).

Durante a narrativa, a figura de Pedro vai sendo revelada a partir de alguns flashbacks e comentários feitos pelo jornalista, mas, na maior parte do tempo ele não dá pistas sobre o motivo pelo qual Pedro o teria abandonado. A única coisa que fica clara é que, sem o seu amor, ele havia perdido o sentido da vida: “perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro. Eu queria que voltasse, não conseguia viver outra vez uma vida assim sem Pedro” (ABREU, 2006, p. 115). É por este motivo que pode se reforçar a ideia de que a busca por Dulce Veiga representa pra ele uma busca interna, pois é uma forma de compreender a motivação de fugas, da crise existencial que existe em alguém que abandona tudo.

Depois de precisar adentrar em um círculo social onde as pessoas se destruíam entre si por conta das investigações do paradeiro da cantora, quando encontra Dulce vivendo como uma senhora simples em uma cidadezinha que é o completo oposto de São Paulo, o repórter entende porque ela preferiu fugir. Assim, o desfecho do livro não se dá a partir de ações, pois, apesar de tê-la encontrado, o repórter não conta pra ninguém, pois ela não deseja voltar. O desfecho se dá apenas a partir de resoluções de questões existenciais do jornalista que podem ser resumidas em saber lidar com as subjetividades das pessoas a sua volta.

A primeira das pessoas trata-se de Dulce, e do respeito por sua decisão de se isolar do mundo. A segunda, Márcia Felácio, a filha da cantora e vocalista das Vaginas Dentatas, com quem ele discute várias vezes no livro devido ao seu comportamento rebelde, mas, no fim, compreende o quão sofrida havia sido a vida da moça, e como ela também se encontrava em situação parecida com a dele: procurando sua identidade, após ter sua vida devastada pela morte do seu amor, Ícaro, rapaz que havia morrido de AIDS. E é assim que a doença torna-se um fio condutor muito importante na finalização do enredo, pois ela é sugerida como uma possível justificativa para o sumiço de Pedro, e dessa forma, o jornalista sente-se ligado à Márcia Felácio, pois acredita ter sido contaminado pelo seu amor, assim como acontecera com a roqueira:

Longe da agitação do Hiroshima, toquei em meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuavam lá, os gânglios. Esquivos, arredondados, exatamente iguais aos de Márcia. Lembrei então daquela noite em que encontrara um cartão-postal sob a porta, algumas semanas depois que Pedro

desapareceu (...) com sua letra torta, meio infantil, Pedro escrevera: "Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor" (...). E outra vez agora, embaixo dos arcos vermelhos da Liberdade, como pensara em todos os dias depois daquele dia em que ele desaparecera, e nos meses seguintes, sem me atrever a procurar um médico ou fazer o teste que poderia confirmar as suspeitas, apalpando meu corpo inteiro em busca dos sinais amaldiçoados, suores noturnos, manchas na pele, voltei a pensar – mas já matou (ABREU, 2006, p. 168).

A esforçada investigação a respeito de Dulce Veiga é, para o jornalista, o resquício de vida ao qual se apegava por ter quase certeza que é soropositivo, assim como a cocaína e as intensas noites de *rock and roll* são os resquícios de vida de Márcia.

No entanto, muito nos interessa aqui o cartão-postal de Pedro. A confissão de medo que o rapaz faz, nos leva a um Pedro que extrapola a fronteira do romance e se situa nas cartas de Caio Fernando Abreu, revelando assim outra intersecção autoficcional, além da personagem de Lídia. Nas cartas, existem várias menções a um rapaz que Caio chama de Pedrinho, sobre o qual relata diversos episódios amorosos aos seus melhores amigos, como o seguinte trecho escrito a Luciano Alabarse em 24 de agosto de 1984: “A propósito: depois de uma noite linda com Pedrinho, [...] a última imagem foi a ponta do dedo indicador dele acariciando a ponta do meu dedo indicador através das grades da janelinha do elevador. Cena de cinema” (ABREU, 2002, p. 81). Além disso, há sem dúvida uma intertextualidade entre o cartão escrito por Pedro no romance e um diálogo que Caio reconta para Jacqueline Cantore em carta de 5 de março de 1985, na qual aparece, nas palavras de Pedro, a ideia metafórica de “matar”, assim como o Pedro fictício escreve no cartão:

Ontem, para salvar o dia, recebi uma chamada interurbana [de Pedrinho]. Ai,ai. Ah, Marilene, aí a vida se refaz e s’as como? Pois é, crã e sómmm. Ficou tantalizado com a minha história do livro do Açougue, terminou de ler e leu de novo, não acreditando. Disse TEXTUALMENTE: “Tenho medo de, de alguma forma, matar você como a personagem matou o Dudu”. Eu disse que é isso, gente, é só a gente tomar cuidado, e tal (ABREU, 2002, p. 101).

A história a que Caio se refere é o conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, escrito em 1985 e publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso* (2001). Nele, o narrador-protagonista escreve para Dudu, rapaz pelo qual demonstra saudosismo e afeto e que reside no Passo da Guanxuma, lugar de onde o narrador saíra e constantemente sentia falta. A grande surpresa do conto está no final, pois logo após tantas palavras de afeto e saudade por Dudu, o narrador revela que antes de sair de Passo da Guanxuma o matou com uma pedrada na cabeça enquanto estavam deitados nus à beira de uma praia. Por mais que o amasse, o medo de se envolver com outra pessoa o fez matá-lo. O Pedro das cartas de Caio, ao assumir tal

identificação com o conto, também se liga ao Pedro de *Onde andar Dulce Veiga?*, que, por medo de contaminar o jornalista com a AIDS, abandona-o, fazendo-o se sentir como morto. A identificação é tanta, que Caio relata em carta a Luciano Alabarse (12 de abril de 1985) o sumio de seu amor e atribui a culpa ao isolamento e  fobia amorosa entre os homossexuais, tal como já abordou nos textos em que comentamos anteriormente:

Paranoia solta na cidade. Nunca me senti tão maldito. Homossexualidade agora  sinnimo de peste — ninguém se toca mais. E o que voce faz com os seus sentimentos, as suas fantasias, a sua necessidade vital e atávica e instintiva de amar? Então doi, tudo isso doi muito, e ter perdido Pedrinho não ajuda nem um pouco (ABREU, 2002, p. 105).

Ao juntar todas essas referências reais contidas nas cartas e o que se sabe da biografia do autor ao enredo do romance, confirmamos que o jornalista e narrador protagonista é de fato um personagem autoficcional que, para ser construído, foi necessária a inserção de fatos e outros personagens reais como Pedro e Lídia. A presena da AIDS na vida do personagem que representa o próprio Caio demonstra o impacto que a epidemia causou na sua vida pessoal, mesmo antes de o escritor ter seu diagnóstico confirmado, em 1994.

No entanto, como abordamos no capítulo anterior, Caio não apenas escreveu o que viveu, mas também viveu o que escreveu, fazendo também o processo inverso. Através de um processo cíclico, transpôs na sua ficção personagens reais (incluindo ele mesmo), mas também transpôs para a sua vida alguns de seus personagens ficcionais, e Dulce Veiga é um deles.

A personagem da cantora fictícia Dulce Veiga, a que desaparece e move toda a narrativa, já estava na mente de Caio muito antes de ter comeado a escrever o romance, que foi lanado em 1990. Ela aparece nas palavras de Caio Fernando Abreu de forma como se fosse uma pessoa real. Um indício disto está na novela “Pela noite”, quando Santiago está observando os discos de Pérsio e encontra, entre diversos nomes consagrados da música, um álbum de Dulce: “Remexeu nos discos sem vontade, Caetano, Gal, Duke Ellington, Armstrong, Stan Getz, Thelonious Monk, Marina, acariciou a capa de um Erik Satie, Silvia Telles, continuou mexendo, João Gilberto, Ray Charles, Dinah Washington, Elis, Dulce Veiga (...)” (ABREU, 2010, p. 125).

Mais ainda, a fronteira de personagem fictícia parece ser ultrapassada em uma carta de Caio destinada à Jacqueline Cantore em 18 de abril de 1985, na qual fala sobre o processo criativo desta personagem: “Dulce me invade a cabea. Anoto, anoto. O problema mais grave é que Dulce bebia era gim” (ABREU, 2002, p.110). Adiante, ele relata sua busca pela personalização da cantora: “Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que direção Dulce terá se transformado?” (*ibidem*).

Esta via de mão-dupla entre o real e o ficcional é um fato a ser entendido como irrefutável da obra do autor. A partir dos levantamentos desses textos ficcionais que fizemos até agora, é possível afirmar que, não apenas Caio, mas a própria AIDS também havia se tornado uma personagem de suas narrativas antes de se descobrir soropositivo. Resta-nos agora compreender como ficou esta relação autoficcional com a doença após seu diagnóstico, ou seja, como sua literatura se comportou depois de agosto.

3.2 – Angústias agostianas

Quando, no primeiro capítulo deste trabalho, falamos sobre a pluralidade de Caio Fernando Abreu como escritor e como pessoa, resumimos a essência de sua obra e isso nos abriu portas para entender as diversas motivações de sua escrita. Para realizar a análise de “Depois de agosto”, o único conto escrito por ele que aborda a AIDS após seu diagnóstico (e último conto publicado em vida), novamente é preciso partir do pressuposto de que se lida com mais do que um escritor híbrido, mas também com uma pessoa multifacetada. Possuindo tal consciência, certamente já se cumpre um dos critérios de leitura ideal desta história, já que segundo a nota de prefácio do autor: “(...) Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão” (ABREU, 2011, p. 226).

O fato é que nada nesse conto é fruto de um mero acaso. Cada parte dele é carregada de significado, então, que comecemos a decifrá-lo do mais óbvio ponto de partida: o título. O que há de tão significativo em agosto?

Tanto em textos ficcionais quanto em entrevistas e cartas, por muitas vezes Caio Fernando Abreu enalteceu o exercício da fé, independente de qualquer religião. Seu interesse transitava entre astrologia, numerologia, mitologia e algumas crenças como o espiritismo, budismo, entre outras. Paula Dip conta, em *Pra sempre teu, Caio F.* (2009), que o escritor dizia-se pagão e hedonista, no entanto havia sido batizado na Igreja Católica, possuía fé cristã, mas se envolveu com diversas religiões: “Meu amigo contemplou uma enorme variedade de seitas e propostas esotéricas, do zen-budismo ao candomblé, mas não era de seu feitio ser discípulo de nenhum credo” (DIP, 2009, p. 232). Como resultado, que tanto defendemos aqui, do entrecruzamento de vida e literatura inerentes a sua obra, muitas referências esotéricas e metafísicas podem ser encontradas em seus textos, refletindo a sua incansável curiosidade sobre os mistérios da vida. A pesquisadora Amanda Costa, que analisa a literatura de Caio a partir da astrologia em “360 graus - uma literatura de epifanias: o inventário astrológico de Caio

Fernando Abreu” (2008), corrobora esse pensamento, afirmando que “(...) o escritor utiliza elementos simbólicos, mitológicos e principalmente astrológicos em seu trabalho, ora como simples referência, ora como vetor na construção ficcional, de forma deliberada” (COSTA, 2008, p. 51). A respeito deste imbricamento entre crença e obra, Caio esclarece em entrevista:

Acredito em Deus e em muitas formas do mistério. Sou astrólogo, embora não profissional, há 20 anos. Tenho uma curiosidade imensa de saber por que estou vivo, o que significa o céu, o que significa morrer. Portanto, é natural que em meu trabalho estejam presentes todas essas ânsias filosóficas exaltadas. Muitas vezes o que torna digna a vida de um homem é o fato de ele olhar para o céu e dizer "Meu Deus, que coisa imensa..." E perguntar: "Por que eu estou aqui" Toda forma de criação artística é uma maneira de procurar essas respostas (ABREU, 1996, s/p).

No entanto, a biógrafa Paula Dip acredita que a questão ainda vai além, pois, na verdade, esse trânsito inesgotável por diversas crenças só acontecia porque o destino acabava sendo sempre o mesmo, ou seja, a literatura:

Sua fé estava na escrita, a grande musa, e esta busca espiritual parecia ter por objetivo esclarecer as grandes questões do universo, para lançar alguma luz sobre sua vida, seu texto e, assim, aprofundar sua obra (DIP, 2009, p. 232).

Quando voltamos o olhar para essa direção, percebemos que realmente a literatura de Caio é repleta de manifestações de suas credulidades. Por exemplo, seus personagens possuem uma construção psicológica bastante complexa, pois, segundo Dip, Caio chegava a fazer o mapa astral de cada um e traçar uma personalidade que obedecia a este mapa. Mas o que mais nos chama atenção é a sensibilidade e um misticismo tão latentes que seria impossível associar os momentos em que sua vida se confunde com sua obra mais a rele coincidência do que à capacidade intuitiva do autor. O grande exemplo disso consiste na representação repulsiva do mês de agosto em diferentes momentos de sua obra.

Por si só, *as* credences populares atribuem ao mês de agosto uma série de simbologias negativas. Popularmente conhecido como o mês do desgosto, não faltam histórias do senso comum que narram infortúnios justificados pelo azar que o mês supostamente propicia. Embora a origem dessa superstição seja incerta, desde a numerologia até alguns acontecimentos históricos calamitosos ocorridos nesse mês, como o suicídio de Getúlio Vargas, são utilizados para embasar uma crença tão forte que está presente em diversos países.

Para Caio Fernando Abreu, em especial, o mês sempre foi digno de temor e aversão. Em algumas de suas cartas, já demonstrava essa superstição, como quando assinou “Porto Molhado, 22 de agosto-mês-do-desgosto, 1977” (ABREU, 2002, p.437), ou quando comentou

sobre o escritor Jorge Luís Borges com Jacqueline Cantore: “Borges deu uma entrevista coletiva há um mês para dizer que não aguenta mais e comunicar seu próximo suicídio, em... agosto, claro” (ABREU, 2002, p. 45). Sobretudo, foi em seus contos e crônicas que expressou com mais significância seu sentimento de apreensão em relação ao mês.

Já em 1975, em uma de suas primeiras obras, *O ovo apunhalado* (edição consultada: 2012), o mês de agosto é representado como um período infeliz cujo clima chuvoso sem tréguas atrapalha a vida do personagem, em “Uns sábados, uns agostos”. O narrador do conto relata visitas desconfortáveis que recebia todo sábado e, desconcertado pela falta de intimidade e assunto, preferia que essas pessoas, das quais pouca coisa ele sabia, fossem logo embora para que ele pudesse aproveitar seus sábados. Os dias aos quais ele se refere inicialmente são de um certo mês de agosto em que a chuva não dava tréguas, no entanto, ele fala como se tivessem acontecido inúmeras visitas de sábado, e sempre nos meses de agosto, sob as mesmas condições climáticas, criando assim a impressão temporal de terem se passado anos nessa mesma rotina.

Isto porque, na verdade, agosto representa do mais que um mês chuvoso, pois se trata de uma analogia para um desarranjo emocional do personagem, que nunca esteve em condições psicológicas de aproveitar a vida, as atrações da cidade e se divertir aos fins de semana, como as outras pessoas, e por isso, criou em sua mente uma situação que justificasse a si mesmo sua prisão em casa:

Não lembro desde quando criou-se o hábito de virem aos sábados, sem telefonar — e de vez em quando isso me irritava, pensando que se quisesse sair para, por exemplo, passear pelo parque ou tomar uma dessas lanchas de turismo que fazem excursões pelas ilhas, não poderia porque eles bateriam com as caras na porta fechada e ficariam ofendidos (eles eram sensíveis) e talvez não voltassem nunca mais. E como, aos sábados, eu jamais fazia coisas como ir ao parque ou andar nessas tais lanchas que fazem excursões pelas ilhas, era obrigado a esperá-los, trancado em casa (ABREU, 2012a, p. 141).

Adiante, tal proposição se confirma quando o narrador utiliza a metáfora de uma cidade em que é sempre agosto, ou seja, uma cidade na qual ele não se sente bem, e, independente do clima, para ele é como se sempre estivesse chovendo pois não consegue sair de dentro de sua casa. Situação esta que se agrava aos sábados, dia da semana em que a maioria das pessoas estão livres, mas ele se sente preso:

Naturalmente chovesse-ou-fizesse-sol é apenas isso que se convencionou chamar força de expressão, já que há muito tempo não fazia sol, talvez por ser agosto — mas de certa forma é sempre agosto nesta cidade, principalmente aos sábados (ABREU, 2012a, p. 142).

O mês aparece como metáfora de infelicidades também em outros contos, mesmo que de forma mais breve do que neste. Em *Os dragões não conhecem o paraíso* (2001), no conto “Saudades de Audrey Hepburn”, o personagem se vê em frente à fogueira de São João pensando em memórias tristes, quando o mês de agosto aparece referenciado como angústia e desgosto: “Na fogueira, quem sabe dentro dela, memórias manchadas de adrenalina, que tudo vinha num excesso de cafés e agostos. Já que não tentaria o suicídio pela quinta vez - nem sequer con-se-cu-ti-va, enumerou” (ABREU, 2001, p. 53). Em *Ovelhas negras* (2011), no conto “Introdução ao Passo da Guanxuma”, ao traçar um mapa da cidade fictícia, o narrador fala sobre agosto como um mês de pestes, no qual especifica a de tifo e meningite, mas, ao usar a palavra “peste” nesta época, Caio já deixa sugerido nas entrelinhas a ideia da AIDS voltada para a parte mais pobre da cidade: “Viveiro de domésticas, pedreiros, jardineiros, benzedeiros e mandaletes para a cariocada da Vila Militar Rondon, ninguém sabe bem como, a cada agosto, a Senzala sobrevive aos surtos de tifo, meningite e tudo que é peste ruim” (ABREU, 2011, p. 72).

Em 1986, Caio também se refere a agosto como um mês de pragas, na crônica “Calamidade pública”, na qual conta como o seu “casamento” com a cidade de São Paulo andava passando por maus momentos naquele agosto, no qual, segundo ele, a cidade está feia:

Porque está demais, querida Sampa. E sempre penso que pode ser este agosto, mês especialmente dado a essas feiuras (...). Feio é a palavra mais exata. A feiúra desabou sobre São Paulo feito as pragas desabavam dos céus, bíblicamente. Uma feiúra maior, mais poderosa e horrorosa que a das gentes, que a das ruas. Uma feiúra que é talvez a soma de todas as pequenas e grandes feiúras aprisionadas na cidade, e que pairam então sobre ela, sobre nós, feito uma aura. Aura escura, cinza, marrom, cheia de fuligem, de pressa, miséria, desamor e solidão (ABREU, 2012b, p. 29).

Entre estas pragas que se assemelham às bíblicas e que causam desamor e solidão, com certeza estava a AIDS. Apesar de novamente a doença aparecer nas entrelinhas, a crítica tem o mesmo direcionamento de textos anteriores, como em “Dama da noite”, por exemplo. No entanto, aqui Caio se opõe ao estilo de vida dos paulistanos de forma geral, e prenuncia anos de calamidade: “Pela minha cabeça passa, intuitiva e espontaneamente, que tudo só pode ficar pior, à medida que o século e a miséria avançarem” (ABREU, 2012b, p. 28).

Segundo Paula Dip, o escritor havia lhe enviado uma carta no primeiro dia de 1980, cujo conteúdo, assim como o dessa crônica, também alertava sobre a chegada de uma época de caos, baseado em previsões astrológicas: “Os astrólogos estão dizendo que se deve aproveitar o mundo até 82/83, porque aí começam umas posições astrais pesadíssimas” (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 265).

O que é mais intuitivo de sua parte, no entanto, é que as pragas paulistanas que se agravavam naquele agosto e todo o caos que julgava estar por vir o atingiriam em cheio. Todo seu histórico anterior de desafeto pelo tal mês e temor pelos males que atingiriam o mundo, faria muito mais sentido após agosto de 1994, quando foi confirmado, através de exames médicos, seu diagnóstico como soropositivo, e logo internado para um difícil período de tratamento no hospital Emílio Ribas, em São Paulo. Porém, como toda a vida e a obra de Caio parecem estar envoltas em uma atmosfera de misticismo, intuições, prenunciações e simbologias, o autor gaúcho confessa em entrevista que já previa, através da astrologia, algo deste tipo acontecendo em sua vida:

Sou astrólogo há muitos anos e sabia que, em decorrência de um trânsito de Urano e Netuno, meu corpo físico seria checado de forma muito grave nessa época. Não sabia que era aids, mas desconfiava que fosse a morte. E de certa forma foi. Eu morri e outra pessoa nasceu no meu lugar. Eu ainda não a conheço bem, estou me acostumando com ela (...). Eu não fiquei mais místico, mas a minha fé ficou mais forte. A certeza que eu sempre tive de que havia uma força cósmica superior foi reforçada (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 266).

Assim como a personagem do conto “3x4 Liège”, de *Morangos mofados* (1982), que, desesperada por passar despercebida na vida, desabafa: “Em cada junho, sei que não suportarei o próximo agosto” (ABREU, 1982, p. 93), para Caio Fernando Abreu, a partir daquele momento, agosto também passaria a representar um mês de morte. No entanto, a morte é encarada por ele como um renascimento, pois a descoberta do HIV o faz adotar uma nova postura diante da vida. Não apenas pelas mudanças de rotina médica pela qual obrigatoriamente uma pessoa soropositiva tem de passar, mas também pela busca de novos significados para a vida que o ajudassem a lidar com o processo da doença. Caio Fernando Abreu viu sua vida ser de fato transformada por um agosto, e sendo assim, ela se divide em antes e depois de agosto, como sugere o título do seu último conto.

Após seu diagnóstico no início de agosto de 1994, como já mencionado, Caio passa uma temporada em tratamento no hospital Emílio Ribas, na capital paulista. Neste tempo, escreve para a sua coluna no *Estado de São Paulo* (sua maior fonte de contato com a literatura e com o público naquele momento) três crônicas intituladas, respectivamente: “Primeira carta para além dos muros”; “Segunda carta para além dos muros”; e “Última carta para além dos muros”, publicadas no período de um mês. Nelas, o autor conta com mais detalhes a experiência vivenciada naquele agosto hospitalizado em que se descobriu soropositivo. Tais crônicas serão analisadas juntamente com o conto “Depois de agosto” no próximo subitem deste capítulo.

Depois, o escritor decide retornar a Porto Alegre, ficando sob os cuidados de sua família no bairro Menino Deus, onde resolve levar uma vida totalmente diferente e dar abertura para um novo Caio, segundo ele, uma pessoa que possui “(...) horários mais rígidos, não sente a mínima necessidade de uma vida externa, de agitos noturnos, coisas desse tipo. Gosta muito de ler, ouvir música, de praticar ioga, cuidar do jardim. Vive uma vida concentrada e dedicada ao recolhimento” (*ibidem*).

É este o Caio Fernando Abreu que surge depois do fatídico agosto e que passa a se deter na escrita das crônicas e na organização de seu próximo livro, *Ovelhas negras*. Porém, depois de um ano escrevendo na coluna do *Estadão* sobre o cultivo de plantas em seu jardim, tecendo críticas à cidade de Porto Alegre, impressões sobre livros, músicas e filmes que ia descobrindo, agosto chegou novamente, e o escritor não fez questão de esconder suas mágoas com o mês, publicando, naquele mês de 1995, crônicas que abordaram, de certa forma, as dificuldades que os agostos trazem, mas é inegável que esses textos denotam mais leveza do que os anteriores, talvez como frutos de seu renascer como uma pessoa mais serena e de doze meses voltados para a assimilação/aceitação das ideias de doença, vida e morte.

A primeira das crônicas, publicada em 6 de agosto de 1995, já revela certa descontração logo no título: “Sugestões para atravessar agosto”. Caio inicia sugerindo ao leitor que se desapegue das superstições que envolvem o mês, mostrando que também vinha tentando se desprender de tabus e crendices populares, mesmo assim, era inevitável para ele ignorar totalmente as lembranças, mas, segundo suas palavras, a maior lição aprendida era “Ir, sobretudo, em frente” (ABREU, 2012b, p.127). A crônica segue com bastante irreverência, sem lamúrias ou alusões a um possível poder devastador do mês, aliás, reconhece até que tal aversão é “coisa de gente assim, meio fresca”, aproveitando para incluir de forma bem-humorada uma crítica política:

Claro que falo em agostos burgueses, de médio ou alto poder aquisitivo. Não me critiquem por isso, angústias agostianas são mesmo coisa de gente assim, meio fresca que nem nós. Para quem toma trem de subúrbio às cinco da manhã todo dia, pouca diferença faz abril, dezembro ou, justamente, agosto. Angústia agostiana é coisa cultural, sim. E econômica. Mas pobres ou ricos, há conselhos - ou precauções - úteis a todos. O mais difícil: evitar a cara de Fernando Henrique Cardoso em foto ou vídeo, sobretudo se estiver se pavoneando com um daqueles chapéus de desfile a fantasia categoria originalidade... Esquecê-lo tão completamente quanto possível (santo ZAP!):FHC agrava agosto, e isso é tão grave que vou mudar de assunto já (ABREU, 2012b, p. 128).

O clima irreverente e a tentativa de encarar agosto a partir de uma visão mais positiva parecem falhar na crônica da semana seguinte. “Agostos por dentro” iniciam descrevendo a contemplação de um dia de sol na praia no Rio de Janeiro, exaltando a beleza de todas as pessoas sob um sol praiano e a própria vitalidade e plenitude que estar em um lugar de natureza exuberante como a praia proporcionam. O narrador relata tudo isso de uma perspectiva apenas observadora, já que não podia participar: precisava estar vestido para se cobrir do sol e não consumir as mesmas coisas que as pessoas ali, ainda que o dia estivesse propício para um sorvete ou um chope gelado. Sobretudo, todo esse relato se dava sem rancor:

Mas disso eu não me queixava, porque era um dia perfeito também para apenas contemplar o perfeito, mesmo sem poder fazer a maioria das coisas que o tornariam ainda mais perfeito. Digamos que naquele momento eu não fazia questão dessas tais coisas: tudo que precisava estava ao alcance talvez não exatamente das mãos, mas certamente dos olhos, o que já é alguma coisa (ABREU, 2012b, p. 129).

No entanto, ao entregar-se aos seus pensamentos em meditação, se vê diante de uma crise: ele não se sente parte daquilo. Na verdade, não por não poder participar dos pequenos detalhes que as limitações de uma pessoa sob tratamento médico intenso estão impedidas, mas sim por já se sentir fora da vida. Na sequência, relata que segue para seu apartamento com vista para o mar e, fechado ali dentro, observa as pessoas na praia aproveitando a vida e o sol daquela forma que outrora refletia, mas entre elas e ele há literalmente uma janela de vidro trancada que representa sua impossibilidade de estar junto aos outros, ou seja, real e simbolicamente preso:

Sem inveja nem mágoa, revolta ou vontade furiosa de que pudesse ser de outra forma. Secamente, definitivamente, eu não fazia parte daquilo. (...) Por razões que não sei explicar e nem precisaria tentar ser explicadas porque eram, e, pior, continuam sendo completamente indiscutíveis (ABREU, 2012b, p. 130).

Dessa forma, aos poucos, o mês de agosto volta a remeter à ideia de morte, de não-sobrevivência, e o autor finaliza a crônica com o seguinte questionamento: “Desde então tenho uns agostos por dentro, umas febres. Uma tristeza que nada nem ninguém conserta. É assim que se começa a partir?” (*ibidem*).

E também é essa sensação de despedida e desesperança que o agosto traz que rege toda a estrutura do conto “Depois de agosto”. Narrando a vida de um personagem a partir do fim de um agosto de internação hospitalar grave, o conto mostra, em dez partes, os dias que se seguem após esse decisivo mês que havia tirado as esperanças de continuidade da vida do rapaz. O personagem pensava como se, depois daquele agosto, realmente tivesse começado a partir, o que se pode observar logo na primeira frase do conto: “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, 2011, p. 226).

A partir de então, o mês serve, no conto, como um divisor de águas, recorrentemente relembrado para qualquer sentimento de desesperança:

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 (*ibidem*).

É possível dizer, portanto, que o elevado poder místico que acompanhava Caio Fernando Abreu e que o levou a ter maus presságios sobre o mês de agosto a ponto de várias vezes ter expressado isso em contos e crônicas de todas as épocas de sua carreira, acabou por ter efeitos reais em sua vida, fazendo com que agosto realmente se tornasse o mês em que sua vida mudaria completamente quando, em 1994, recebeu o diagnóstico soropositivo, ressaltando assim o que defendemos desde o capítulo 2: assim como sua vida serviu de material literário, por vezes, ela também se aproximou demais de sua literatura. Tantas personagens criados por ele sofreram com “angústias agostianas”, e logo o próprio escritor se viu diante da maior delas: a possibilidade da morte.

Enquanto seus textos anteriores a 1994 expressavam augúrios e superstições sobre agosto, depois do diagnóstico, este se tornou o primeiro mês do fim de sua vida. Sendo assim, é importante levantar os aspectos biográficos de Caio Fernando Abreu e compreender como se deram esses fatos, como foi a internação, a hospitalização, a assimilação da doença e todos os outros fatores que se desdobraram a partir deste mês decisivo que dividiu sua vida, e que o levaram a produzir o conto autoficcional que encerrou sua carreira, o “Depois de agosto”.

3.3 – “Depois de agosto”: “provas” do referencial

Quando voltou para a casa de seus pais no bairro Menino Deus, em Porto Alegre, Caio Fernando Abreu decidiu dedicar seu tempo restante de vida às coisas mais essenciais: sua família, seu jardim e sua literatura. Enquanto alimentava com crônicas sua coluna no jornal *Estadão*, também trabalhava em certos projetos literários, como a reedição de alguns livros e a publicação daquele que seria o seu último em vida, *Ovelhas negras*. Sua intenção era reunir contos que ficaram pelo caminho em sua trajetória literária, aqueles que não foram publicados por diversos motivos. Entre um aglomerado de mais de cem, foi cuidadosamente selecionado pelo autor o total de vinte e quatro contos escritos em diversas épocas de sua vida e guardados

em rascunhos, acrescido do último, “Depois de agosto”, que foi escrito especialmente para encerrar o livro.

Pelo fato de compilar textos bastante representativos de sua vida, como o primeiro conto escrito aos quatorze anos para um concurso literário de sua escola (“A maldição dos Saint-Marie”), a obra é considerada por Caio Fernando Abreu um “livro que se fez por si durante 33 anos (...) uma espécie de autobiografia ficcional” (ABREU, 2011, p. 5). Ao afirmar isso, o autor acaba por endossar a ideia de que esses textos possuem em comum a essência biográfica, já que em cada um deles é possível encontrar rastros de sua vida pessoal, ainda que esses rastros sejam ora mais definidos, ora mais turvos. A estrutura do livro também não foge a esta ideia, já que cada texto possui um curto prefácio que contextualiza biograficamente o conto, assim como Phillipe Vilain (2014) faz apontando as “provas do referencial” de sua ficção através de sua vida pessoal, mostrando ao leitor as motivações e justificativas para a sua produção literária.

Enquanto Caio sofria com o bombardeio de especulação midiática a respeito de sua intimidade, principalmente de sua doença, encontrou na publicação deste livro um meio indireto de dizer que não precisava e não queria falar sobre sua vida, porque de uma forma ou de outra, ela já estava expressa em sua literatura, como afirmou em entrevista anteriormente citada: “Minha vida está nos meus livros. Não há na minha história muitos fatos externos à obra que escrevi, porque o ponto de partida de tudo sempre foi pessoal demais” (ABREU *apud* BESSA, 2002, p. 133).

Em outras palavras, *Ovelhas negras* é um exemplo de como a literatura pode servir como um espaço biográfico, tanto na acepção de complementação de sentidos estabelecida entre a autobiografia e a ficção como proposto por Lejeune (2008), quanto pelo espaço multifacetado de constituição do eu que Arfuch (2010) coloca ao expandir a noção do primeiro teórico.

No primeiro caso, o livro se enquadra pelo fato de o autor trazer informações da própria vida no prefácio de cada conto, que acabam por ampliar a compreensão do próprio texto, o que se distancia da ideia da ficção em oposição à verdade da narração da vida e se aproxima da ideia de uma em relação à outra. Segundo Lejeune, “O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Como exemplo, temos o conto “Loucura, chiclete e som”, que narra a visão de mundo de um rapaz desanimado com a vida e entregue a bebidas, drogas e orgias. Tal enredo só é completamente compreendido quando se tem a informação do autor no começo, justificando que a posição apática do personagem, seguida de um estilo de vida pesado, na

verdade, representa sua própria “ruptura com o sonho hippie” (ABREU, 2011, p. 76), o qual Caio viveu de forma intensa e estampou em diversos contos de *O ovo apunhalado*.

No segundo caso, também podemos enquadrar o livro e inclusive o mesmo conto, já que as proposições de Lejeune acima citadas, embora pertinentes para as nossas reflexões, se referem especialmente aos gêneros autobiografia e romance, mas, como demonstra Arfuch, o espaço biográfico não se restringe a essas duas classificações literárias, podendo ser encontrado em diversos tipos de manifestações do eu, como de fato observa-se em *Ovelhas negras*, já que o livro tem seu caráter “autobiográfico” muito mais definido por sua discursividade do que exatamente pela sua classificação literária genérica, que é melhor analisado sob a ótica desta autora, que prefere adotar “o critério de um funcionamento pragmático da leitura, talvez menos ‘contratual’, no sentido forte, do que dialógico, ligado a certos procedimentos retóricos, como constituinte essencial do atributo ‘autobiográfico’ ” (ARFUCH, 2010, p. 59).

Não por acaso, no último conto do livro, o autor abre mão da contextualização autobiográfica, mas essa ausência pode dizer mais do que qualquer outro prefácio explicativo, já que não se trata mais de um dos seus contos “engavetados” e sim do seu último conto escrito em vida. “Depois de agosto” narra a história de um rapaz soropositivo que, após um grande período internado no hospital, sai de lá acreditando que não lhe resta mais tempo para nada, que não há para sua vida qualquer possibilidade de amor ou saúde, pois tudo já está se esgotando. Nesse processo de aceitação da morte, quando decide fazer aquela que seria talvez sua última viagem, ele vive uma grande paixão: um rapaz que se revela, no desfecho do conto, outro condenado pela mesma doença e que também se encontra vivendo o fim. Sobre a narrativa, na nota que a antecede lê-se:

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, 2011, p. 226).

Ao leitor, já fica logo de início a sugestão de que existe um envolvimento pessoal do autor com a história e ele seria grande o suficiente para que se fizesse necessário um maior distanciamento temporal para poder comentá-la. Somado a isso, o uso de uma linguagem cifrada faz com que se perceba que o desejo do autor não é escancarar sua vida e ceder aos textos autobiográficos desejados pela mídia que se sustentava à custa da exploração das histórias de soropositivos, mas sim fazer de sua obra novamente o espelho de um momento, imiscuindo ficção e realidade sob códigos cuja decifração só fosse possível a um “bom leitor”.

Esse seria o leitor que tivesse alguma noção a respeito do estilo de Caio Fernando Abreu, mas tivesse também a consciência de que isso não o caracteriza como uma autobiógrafo e que o contrato que o texto propõe não inclui uma fidelidade exata dos fatos, se enquadrando assim na ideia de autoficção mais condizente com a contemporaneidade que inclui o que Gasparini (2014) encara como

textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria a narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador (GASPARINI, 2014, p. 217).

O personagem principal do conto, cujas situações protagonizadas se aproximam das que foram relatadas pelo autor de forma pessoal, não recebe nomeação, ressaltando mais ainda o efeito de ambiguidade entre ele e o autor. Esse mesmo procedimento é adotado por Vilain em muitos de seus romances, uma vez que, no papel concomitante de crítico e literato, afirma ter em vários deles utilizado a prática da autoficção ainda que externa às postulações de Doubrovsky. Afirma ainda que a sua autoficção (assim como a de Caio Fernando Abreu, evidenciada por “Depois de agosto”), faz uso de uma

[...] linguagem também secreta com a qual eu poderia brincar e na qual poderia me dissimular à vontade; pergunto-me na verdade se, de certa maneira, a autoficção não é uma tentativa mais sutil de tornar meu “eu” enigmático ou, pelo menos, dificilmente legível, e não uma tentativa de exibilo como pensam frequentemente os leitores (VILAIN, 2014, p. 172).

Um claro exemplo dessa linguagem enigmática privilegiada no conto é que, embora ele gire em torno da AIDS, em momento algum cita as palavras HIV, AIDS, epidemia, ou qualquer outro sinônimo, mas deixa ao leitor várias dicas que definem sua doença. Ainda se não bastasse a referência biográfica do autor, fala-se no texto em vírus, "Retrovírus", maldição e impureza contagiosa, indicando em diversos momentos o sofrimento com o preconceito e a discriminação da época: "Pois se desde agosto tornar-se o tão impuro que sequer os leprosos de Cartago ousariam tocá-lo, ele, o mais sarnento de todos os cães do beco mais sujo de Nova Délhi" (ABREU, 2011, p. 231).

As constantes menções ao mês de agosto são outro artifício para a construção da linguagem indireta, mas ajudam o leitor a sustentar a ideia de que o conto é autoficcional e a enfermidade do personagem principal é a AIDS, o que enquadra o texto no mesmo processo que vimos anteriormente: um trauma pessoal do escritor com o mês, perpassando sua literatura. Caio Fernando Abreu sempre encarou agosto com várias superstições, e assim que recebeu seu

diagnóstico soropositivo em agosto de 1994, teve consagrado o mau agouro. Sua vida ganhou uma ressignificação, foi preciso aprender a lidar com a possibilidade da morte e com as limitações e impasses da vida de uma pessoa que sofria com a AIDS naquela época.

Sendo assim, “Depois de agosto” sinaliza desde o título estar direcionado pela autoficção através da representação literária da vida pós-diagnóstico do autor. No decorrer do texto, por várias vezes existe a sugestão de que o personagem havia passado por uma transformação negativa em agosto que o afetava em aspectos físicos e psicológicos muito importantes como a aparência, a autoestima e a socialização. Isto é, as mudanças que aconteceram em agosto em decorrência da descoberta da doença influenciaram prejudicialmente na imagem que tinha de si mesmo e do mundo a sua volta, o que é evidenciado em todas as menções a agosto no conto. Tomemos por exemplo: “faziam esvoaçar o cabelo de um só, que os dele haviam ficado ralos desde agosto” (ABREU, 2011, p. 231); “pela primeira vez desde agosto olhou-se disfarçado no espelho do *hall* do hotel” (*Ibidem*, p. 232); “Nosferatu²², desde agosto, aquela espada suspensa, pescoço na guilhotina” (*Ibidem*, p.234).

Ao que parece, este leitor do qual falamos é o mesmo que o escritor busca como interlocutor de sua coluna de crônicas no jornal *Estadão*, em que ele publica uma série de crônicas para contar sobre a descoberta como sendo soropositivo em agosto de 1994, intituladas respectivamente “Primeira carta para além do muro”; “Segunda carta para além dos muros”; e “Última carta para além dos muros”, e mais ao final de sua vida, em dezembro de 1995, “Mais uma carta para além dos muros”, todas publicadas posteriormente em *Pequenas epifanias* (2012). Essas crônicas recebem o nome de “cartas”, pois se direcionam a um interlocutor amigo e confidente com quem o narrador não tem preocupação a respeito do modo hermético de contar o fato “estranho” que estava lhe ocorrendo, pois sabe que ele iria aceitar seu pedido de compreensão:

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, tente entender o que tento dizer (ABREU, 2012b, p. 83).

Esta é apenas a primeira das intersecções entre as crônicas e o conto. É possível destacar várias outras semelhanças que, se somadas às correspondências que Caio enviou aos amigos e

²² A palavra Nosferatu, neste contexto, tem sinônimo de “vampiro”, por aludir à um personagem literário do folclore romeno.

aos levantamentos biográficos feitos posteriormente, fazem as cartas para além dos muros (como aqui chamaremos o conjunto das crônicas supracitadas) servirem como correspondentes de referencialidade do conto “Depois de agosto” que podem ajudar a demonstrar seu caráter autoficcional, da mesma forma como Vilain fez no ensaio “Provas do referencial” (2014).

O modo intrincado de abordar o assunto que se pretende, apesar da cumplicidade estabelecida com o leitor, é outro ponto em comum. As duas primeiras crônicas não explicitam a doença do escritor. Na primeira, como é possível perceber na citação aqui transcrita, o narrador trata principalmente da ocorrência que tem lhe causado um grande mal como algo que ele ainda não sabe como definir, então acaba por utilizar nomes como “Coisa Estranha”, “turvação”, “vertigem” e “voragem” (ABREU, 2012b, p. 83). A única coisa que se pode entender é que esse fato indefinido é uma doença física, pois há referência a dores, feridas e equipamentos hospitalares. A segunda crônica, por sua vez, gira em torno de metáforas sobre céu e inferno, ressaltando a grande ajuda que recebeu de diversos “anjos” durante o período de dificuldade. É só na “Última carta” que se encerra a série daquele agosto em que o autor resolve se abrir, abandonando o esforço do enigma e contando detalhes sobre sua doença:

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. Nem sinto culpa, vergonha, ou medo. 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 Jokorama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicado à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro - enlouqueci. Não sei detalhes. Por auto-proteção, talvez, não lembro. Fui levado para o Pronto Socorro do Hospital Emílio Ribas com suspeita de um tumor no cérebro (ABREU, 2012b, p. 87).

Tanto na demora de Caio Fernando Abreu de assumir a doença nas crônicas quanto na linguagem cifrada do conto, existe um esforço menor de preparar seu público do que de se preparar para assumir publicamente a doença. Talvez, por se tratar do auge da epidemia e do assunto ter sido tão estigmatizado, o escritor gaúcho tenha preferido dar a notícia aos poucos, para que o impacto fosse menor e a AIDS não se tornasse mais evidente do que o seu trabalho, mas definitivamente não foi assim que se sucedeu. Logo seu nome já estava na mídia e ele recebia incansáveis convites para falar sobre seu estado de saúde em diversos meios de comunicação, ao passo que seus projetos literários não recebiam a devida atenção crítica, como já comentamos anteriormente.

A irmã, Claudia Abreu, chegou a comentar em depoimento sobre a repercussão da primeira crônica e do assédio que o escritor sofreu devido ao fato de compartilhar a experiência com a AIDS publicamente:

Ele foi de bicicleta, achando que tudo bem. Mas logo as pessoas o reconheceram e começaram a apontá-lo na rua: “Olha aquele cara do jornal, é aquele que está com Aids!” Foi um tumulto, Caio teve que tomar um táxi e voltar correndo para casa. Quando ele chegava em casa contava essas histórias, parecia natural; mas dava pra perceber o quanto elas o magoavam (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 439).

No entanto, é preciso ressaltar que, mesmo com esse cuidado ao falar do assunto, o autor não renegou a responsabilidade social como uma pessoa pública e contribuiu pessoalmente de forma ativa na luta contra o HIV, indo à imprensa reivindicar melhores condições de tratamento público, remédios, e, claro, fazendo de sua literatura um meio de desconstrução da imagem do soropositivo impuro e ameaçador, promovendo a discussão dessas temáticas na voz de seus personagens. Chegou a afirmar em carta que não esconderia de ninguém sua condição, pois queria mesmo “tirar o véu de hipocrisia que encobre este vírus assassino” (ABREU, 2002, p. 280).

É possível dizer que a publicação semanal das crônicas serviu como uma espécie de construção de uma narrativa na qual é lançado o mistério sobre um mal-estar que estava lhe ocorrendo e logo acontece gradualmente o desvelamento de sua doença ao leitor no decorrer das crônicas seguintes. Da mesma forma acontece no conto “Depois de agosto”, cujos detalhes e informações a respeito do personagem principal são inicialmente poupados, pouca coisa é dita além do fato de ele acabar de sair de um hospital sem esperanças: “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, 2011, p. 226).

Ainda que a objetividade da linguagem só tenha sido alcançada em “Última carta para além dos muros”, desde a primeira crônica o autor faz uso de descrições bastante sugestivas sobre a sua situação, deixando subentendido que se encontrava em um hospital. Um exemplo é a passagem em que descreve os medicamentos aplicados em suas veias: “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” (ABREU, 2012b, p. 83). O autor opta por percorrer o caminho mais longo para entregar a notícia ao seu público, mas sempre deixando pistas para atalhos cujo leitor perspicaz saberia desvendar.

Igualmente acontece em “Segunda carta para além dos muros”, que é repleta de metáforas. Uma das mais frequentes é a associação de sua internação hospitalar com uma caminhada pelas vias do inferno, lugar que representa no imaginário popular um espaço destinado aos pecadores, onde estes são condenados a sofrer diversos castigos para que seus erros sejam punidos. Não por acaso esta é a ideia que inicia a carta, já que também pode ser lida como um prenúncio de sua doença, pois, como elucidamos anteriormente, a AIDS foi interpretada no início através do viés religioso que associava as grandes epidemias às pestes enviadas por Deus para ceifar a vida dos que infringiam os códigos de conduta moral, nesse caso em específico, uma peste destinada aos grupos sociais marginalizados que eram encarados como promíscuos, principalmente os homossexuais.

No conto existe um significativo contraste entre as figuras do inferno como lugar de sofrimento e do paraíso como um lugar de alegria. O narrador relata a queixa do personagem em ter sua paz perturbada por algumas pessoas que insistiam para que ele fosse a um encontro com um rapaz que verificaria se ele estava realmente bem e não precisava de nada, ou seja, um representante do zelo exacerbado das pessoas próximas que lhe causava a impressão de impotência: “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, 2011, p. 230). Nessa passagem, a menção à temporada no inferno pode ter sua prova referencial situada no mesmo local que a das crônicas. Em outras palavras, simboliza as semanas em que o escritor esteve no hospital sob os primeiros e intensos tratamentos da AIDS. Nesse sentido, o conto revela mais do que a crônica, pois acrescenta uma visão pós-internação do escritor muito mais conformada com sua doença, o que lhe conferiu uma paz e lhe colocou em um “Paraíso” construído aos poucos.

Enquanto caminhava rumo ao seu castigo no inferno, o autor afirma ter encontrado diversos anjos que foram fundamentais para tornar seu sofrimento menor, pois o ajudaram das mais diversas formas, cada um conforme sua capacidade e/ou função, mas sempre a postos para combater o mal. Na “Segunda carta”, as primeiras pessoas que são descritas como anjos podem ser entendidas como integrantes da equipe hospitalar, desde médicos até auxiliares de limpeza que faziam parte do cotidiano matinal do escritor, que descreve o trabalho destes como um trabalho de criaturas celestes que habitam a Terra: “Recolhem as asas e esfregam o chão, trocam lençóis, servem café, enquanto outros medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre” (ABREU, 2012b, p. 85). Aos anjos que apareciam pela tarde (período em que o hospital liberava o horário de visitas aos doentes), é atribuída a seguinte caracterização:

vestem jeans, couro negro, descoloriram os cabelos, trazem doces, jornais, meias limpas, fitas de Renato Russo celebrando a vitória de Stonewall, notícias da noite (onde todos os anjos são pardos), recados de outros anjos que não puderam vir por rebordosa, preguiça ou desnecessidade amorosa de evidenciar amor (*idem*).

Estes anjos, por sua vez, tratam-se dos entes queridos, amigos e familiares dos quais Caio Fernando Abreu recebeu um grande apoio durante todo seu tratamento, e, segundo suas palavras, foram “melhores que AZT” (ABREU, 2002, p. 302), tratamento medicamentoso utilizado em pacientes soropositivos. A gratidão levou Caio a encarar essas pessoas como anjos em diversos discursos: “Estou cercado de anjos. Minha irmã Claudia – sempre a mais brava e bela – veio de POA (...) E amigos ótimos, visitas todas as tardes, muito amor, maçãs e chocolates” (ABREU, 2002, p. 280), declara em carta à Maria Lídia Magliani.

Ainda, ao contar que havia adormecido em meio aos tubos conectados em seu peito, o autor da crônica relata ter encontrado, em sonho, anjos que se aproximam mais da ideia popular sobre essas criaturas, uma vez que já haviam morrido. No entanto, uma valiosa dica é sugerida ao leitor atento que a essa altura já seria capaz de juntar algumas peças desse quebra-cabeças: todos esses anjos são figuras públicas dos quais Caio era fã ou amigo pessoal e que morreram em decorrência do HIV:

Reconheço um por um. Contra o fundo blue de Derek Jarman, ao som de uma canção de Freddy Mercury, coreografados por Nuriev, identifico os passos bailarinos-nô de Paulo Yutaka. Com Galizia, Alex Vallauri espia rindo atrás da Rainha do Frango Assado e ah como quero abraçar Vicente Pereira, e outro Santo Daime com Strazzer e mais uma viagem ao Rio com Nelson Pujol Yamamoto. Wagner Serra pedala bicicleta ao lado de Curill Collard, enquanto Wilson Barros esbraveja contra Peter Greenaway, apoiado por Néelson Perlongher. Ao som de Lóri Finokiaro, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passou a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram. Acordo com a voz safada de Cazuzza repetindo em minha orelha fria: "Quem tem um sonho não dança, meu amor". Eu desperto, e digo sim. E tudo recomeça (ABREU, 2012b, p. 85).

É válido ressaltar que tudo isso foi assumido pública e diretamente em “Última carta para além dos muros”, consecutivamente a terceira crônica desta sequência enviada ao jornal *Estadão* no fatídico agosto de 1994. Nela, o gaúcho abre mão de todo mistério investido nos dois textos anteriores e já começa esclarecendo os fatos desde quando resolveu fazer o exame de HIV:

Fui levado para o pronto Socorro do Hospital Emílio Ribas com 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 - e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram dentro de mim até tornaram-se uma coisa só. O de dentro e o de fora unidos em pura fé. A vida me dava pena, e eu não sabia que o corpo ("meu irmão burro", dizia São Francisco de Assis) podia ser tão frágil e sentir tanta dor (ABREU, 2012b, p. 87).

Esta “Última” crônica é capaz não apenas de decifrar as anteriores, mas de servir como uma prova referencial de alguns aspectos autoficcionais presentes no conto “Depois de agosto”. O primeiro deles consiste na presença dos amigos, que também aparecem no conto metaforizados como anjos: “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” (ABREU, 2011, p. 226). Na narrativa eles exercem um papel importante, pois servem como apoio físico e emocional para o personagem que se encontra sem fé na continuidade da vida. Para tentar animar o amigo, os “anjos” o encorajam a fazer uma viagem.

Ao que tudo indica, os dois anjos mencionados (um rapaz e uma moça, segundo a descrição) são a representação metafórica e autoficcional de Déa Martins e Gilberto Gawronski, uma vez que ambos estiveram muito presentes nos episódios reais em que a narrativa foi baseada. Déa Martins, produtora teatral, foi uma grande amiga de Caio que esteve com ele nos principais momentos do final de sua vida, tendo sido a responsável por levá-lo ao hospital para a fatídica internação e por tê-lo acompanhado diariamente durante este período. Já o diretor teatral Gilberto Gawronski, responsável por adaptar alguns textos de Caio para o teatro, foi quem o acompanhou em uma viagem de janeiro de 1995, na qual passaram pelo Rio de Janeiro e por Fortaleza, cidades que são referidas no conto como “cidade do centro” e “cidade mais ao norte” (ABREU, 2011, p. 233). Em uma parte do prefácio, lê-se que a história “Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre” (*Ibidem*, p. 226), o que faz com que a relação entre a ficção e a realidade se torne mais evidente.

O segundo ponto autoficcional que é possível detectar em “Depois de agosto” a partir da leitura de “Última carta para além dos muros”, é o hospital retratado em ambos os textos. Na “Última carta”, o autor confessa ao leitor de sua coluna no *Estadão* que havia ficado em internação hospitalar por semanas, desde que descobrira sua doença. O hospital paulistano que prestou atendimento a Caio Fernando Abreu foi o Instituto de Infectologia Emílio Ribas, referência nacional no tratamento da AIDS por ser um dos pioneiros no combate à epidemia no Brasil, e, justamente por isso, já havia sido citado por ele no conto “A dama da noite” do livro

Os dragões não conhecem o paraíso, mesmo antes de ele ter realizado o teste de HIV: “Deu a bundinha, comeu cuzinho. pronto: paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas” (ABREU, 2001, p. 91).

De acordo com a crônica, da janela de seu quarto no hospital, o escritor era capaz de visualizar um cemitério cercado por muros brancos e repleto de lápides e túmulos que proporcionavam a ele diversos pensamentos pessimistas, no entanto, ele sempre era trazido de volta à vida quando observava do outro lado uma movimentada avenida e seus grandes viadutos: “Certas manhãs chorei, olhando através da janela os muros brancos do cemitério no outro lado da rua. Mas à noite, quando os néons acendiam, de certo ângulo a Dr. Arnaldo parecia o Boulevard Voltaire, em Paris, onde vive um anjo sufista que vela por mim” (ABREU, 2012b, p. 87). Ainda que de forma mais indireta, sem nomear os locais, o autor também já havia proposto a mesma ideia em “Segunda carta para além dos muros”: “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, 2012b, p. 85).

Em “Depois de agosto”, logo no início, quando o personagem principal saía do hospital amparado pelos ombros de seus dois amigos “anjos” e repetia mentalmente que já não havia mais tempo para viver, surge a imagem do cemitério, marcada pela localização na mesma avenida e pela presença dos mesmos viadutos:

(...) 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 (ABREU, 2011, p. 227).

Na avenida Dr. Arnaldo, encontram-se, ao lado esquerdo do hospital Emílio Ribas, vários viadutos, e do lado direito, o Cemitério do Araçá, cuja grande extensão de muros brancos era visualizada por Caio da janela do seu leito. A visão que tinha todas as vezes em que se colocava a ponderar na janela era bastante simbólica e por isso lhe rendia tantas reflexões. Grande fã da vida nas metrópoles, o gaúcho via sua vida se dividir entre o descanso entediante da espera da morte e a vida desenfreada da paisagem urbana, tudo era uma questão de perspectiva. Assim, a substância das crônicas chamadas de “cartas” e do conto “Depois de agosto” situa-se na incerteza entre as duas direções.

Desde a “Primeira carta para além dos muros”, em que os conceitos de paraíso e de inferno são colocados em oposição, como já comentamos, existe também o contraponto entre vida e morte, sendo a primeira associada à luz e a última às trevas, além de a linha que separa

as duas ser muito tênue, como é perceptível no seguinte fragmento: “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” (ABREU, 2012b, p. 84).

Da mesma forma, em “Última carta para além dos muros”, ao assumir publicamente sua condição, o autor afirma que encara a morte “Sem rancor nem revolta, só aquela imensa pena de Coisa Vida dentro e fora das janelas, bela e fugaz feito as borboletas que duram só um dia depois do casulo. Pois há um casulo rompendo-se lento, casca seca abandonada. Após, o vôo do Ícaro perseguindo Apolo. E a queda?” (ABREU, 2012b, p. 88). Quando relaciona a própria vida à das borboletas ou a do mitológico Ícaro, Caio procura evidenciar a fugacidade que ele acreditava reger os seres, já que, quando atingem seu ápice, declinam e/ou morrem logo após.

Essa possibilidade de morte iminente levou Caio Fernando Abreu, por muitas vezes, a se posicionar de maneira pessimista, de forma externa à vida, como se não fizesse mais parte do mundo físico ou estivesse prestes a partir dele. Em virtude disso, resolveu nomear as crônicas como “cartas para além dos muros”, pois, além de adotar uma linguagem mais íntima para desvelar segredos ao seu fiel leitor, entendia que esse destinatário se localizava do lado de fora dos muros brancos de onde ele se encontrava, ou seja, o cemitério avistado de sua janela – o estopim para suas reflexões mórbidas.

O personagem principal de “Depois de agosto” manifesta uma visão semelhante. Depois de o personagem sair do hospital acreditando profundamente que tudo estava perdido, por várias vezes, o narrador (que expressa o inconsciente do personagem) frisa a expressão “tarde demais” a fim de simbolizar a repetição mental quase obsessiva a respeito da ideia, uma vez que ele age constantemente no sentido de esforçar-se para aceitar e se conformar, pois acreditava que sua saúde já estava comprometida demais para se pautar em alguma esperança de vida.

Por isso, passou também a dividir as pessoas entre dois lados: o seu e o “outro lado”, sendo as pessoas integrantes do último as que ainda tinham tempo e por ele eram iludidas, por conseguinte, se distraíam com coisas fúteis e “deliciosas histórias de vivas desimportâncias” (ABREU, 2011, p. 229). Internamente, o personagem as nomeava como “Viventes Inconscientes”, porém não ousava dizer isso em voz alta devido ao medo de parecer arrogante, o que nos leva a uma leitura de que ele julgava que as pessoas que pertenciam ao seu lado já haviam descoberto o sentido da vida devido à experiência da morte, uma vez que ele mesmo se sentia em processo de aceitação do fim.

Um exemplo da separação feita pelo personagem soropositivo encontra-se no momento da narrativa em que ele vai à praia e sente como se jamais pudesse se igualar a todos os rapazes a sua volta, pois algo os afastava: “Ao pôr-do- sol atrevia-se às vezes a uma cerveja, olhando rapazes para sempre inatingíveis jogando futebol na areia. Tarde demais, nunca esquecia” (ABREU, 2011, p. 229). Ainda que não soubesse nada sobre eles, sentado sob seu guarda-sol, julgava essas pessoas e as sentia distantes, como se o “outro lado” tivesse ficado muito para atrás de onde já se encontrava, ou seja, mais próximo da morte e da descoberta da essência da vida do que qualquer um dos que ali estavam.

Quando o personagem se vê diante do incentivo dos amigos para conhecer alguém novo resiste e rejeita o rapaz desde o início, por acreditar que ele seria exatamente como as pessoas do “outro lado” e assim buscava argumentos para justificar esse juízo precoce, como a possibilidade de o rapaz estar praticando uma gentil crueldade, saindo com ele por pena do seu estado de saúde. Por essa razão, a pessoa que surge na narrativa é chamada apenas de “outro”, pois como o narrador privilegia a perspectiva do personagem principal, acaba nomeando de acordo como ele foi encarado: um intruso.

Uma surpresa faz com que esse julgamento seja posto em questão: o outro era agradável, divertido, atraente e lhe fazia bem. No decorrer da noite, quando já havia se rendido aos encantos do rapaz que havia acabado de contrariar muitas das imagens anteriormente construídas, um beijo acontece entre os dois. No entanto, ainda se achava distante o fim de tantas incertezas, reflexões e considerações de fuga. A partir desse momento, o narrador passa a expor os pensamentos de dúvida que o personagem principal tem em relação ao seu novo romance pelo fato de não acreditar que alguém fosse capaz de se relacionar com ele ciente de sua condição de saúde. “Piedade, suicídio, sedução, *hot voodoo*, melodrama” (ABREU, 2011, p. 231), arriscava ele enquanto especulava em torno de alguma sórdida motivação que justificasse a aproximação do outro rapaz, representando assim o peso do discurso de preconceito que havia se estabelecido naquela época e feito com que as pessoas contaminadas pelo vírus HIV fossem isoladas de vários tipos de interações pessoais e sociais.

A aceitação do amor do rapaz, tal qual lhe parecia, desprezioso, destemido e livre das amarras sociais com que estava habituado, significava para o personagem principal uma instabilidade na conformidade com a ideia da morte que ele havia adquirido. A repetição do bordão “tarde demais”, referindo-se ao amor, à saúde e à vida já havia consolidado em sua mente a existência de lados distintos e o seu não-pertencimento a todas as coisas vivas, por isso,

não questionar a possibilidade de um bom amor seria o mesmo que se desfazer da proteção que havia criado para lidar com seus últimos dias.

O clímax narrativo acontece quando, após voltar para a “cidade do centro” e sem sucesso tentar evitar contato com o outro, o protagonista se rende à mais um encontro, no qual é tomado por uma surpresa ainda maior do que a descoberta de que alguém ainda se interessava por ele: o outro confessava-se igualmente doente, ou seja, também soropositivo:

— Nosso amigo te contou?
 — O quê?
 O outro pegou na mão dele. A fina, leve, fresca.
 — Que eu também.
 Ele não entendia.
 — Que eu também — o outro repetiu.
 O ruído dos carros nas curvas de Ipanema, a lua nova sobre a lagoa. E feito um choque elétrico, raio de Iansã, de repente entendeu. Tudo.
 — Você também — disse, branco.
 — Sim — o outro disse sim (ABREU, 2011, p. 235).

Neste momento, tudo muda. Olhar para aquele rapaz implica em enxergar um reflexo de si mesmo, ou seja, o processo de reconhecimento do próprio eu se dá apenas quando entra em contato com o outro, devido a um distanciamento necessário que a busca pela identidade geralmente requer. É possível, então, perceber uma justificativa para o tratamento desse segundo personagem como “o outro”, já que ele simboliza o espelhamento de si mesmo que levou à autoidentificação do personagem principal.

No texto, o processo de reconhecimento identitário especular aparece metaforizado nas duas passagens transcritas a seguir: “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” (*Ibidem*, p. 228) e posteriormente: “pela primeira vez desde agosto olhou-se disfarçado no espelho do hall do hotel. As marcas tinham desaparecido (...) Enfim, quem não soubesse jamais diria, você não acha, meu bem?” (*Ibidem*, p. 232).

O primeiro fragmento diz respeito ao momento da narrativa em que o personagem principal descreve os dias que se sucederam entre sua saída do hospital e a decisão de fazer uma viagem. Aqui, é representado um estado de espírito muito ruim, no qual a visão da imagem física era evitada provavelmente por estar muito degradada por conta das complicações da doença, situação que fazia o personagem se sentir um legítimo pecador. Na Bíblia, a figura de Caim é associada à primeira geração de homens maus que habitou a Terra, pois ele assassinou

o irmão motivado pela inveja. Por sua vez, o segundo fragmento transcrito corresponde ao dia seguinte do primeiro encontro dos dois rapazes. O personagem principal encontrava-se em estado de fascínio e, devido à empolgação com o novo romance, ainda que se questionasse e sentisse medo, voltava a sentir-se bem e a se reconhecer de forma positiva em relação a sua imagem, ou seja, resgatava sua autoestima a partir da correspondência com o outro.

Mesmo que o sentimento de identificação tenha sido dificultado pela insegurança do protagonista e só ocorrido plenamente quando houve a confissão do outro, o narrador o antecipa desde a frase que descreve o primeiro encontro dos dois: “Soube no segundo em que o viu” (ABREU, 2011, p. 231). Quando o segredo foi revelado e finalmente puderam viver o caso de amor, há no texto o detalhamento de vários outros pontos em comum entre ambos, endossando a ideia do espelhamento:

Eu era gordo, contou um. Eu era feio, disse outro. Morei em Paris, contou um. Vivi em Nova York, disse outro. Adoro manga, odeio cebola. Coisas assim, eles falaram até as cinco. Às vezes aconteciam coisas malucas, como a ponta do pé de um escorregar para tão dentro e fundo da manga da camiseta do outro que um dedo alerta roçava súbito um mamilo duro, ou a cabeça de um descansava suada por um segundo na curva do ombro do outro, farejando almíscar. Que o outro quase morrera, antes mesmo dele, num agosto anterior talvez de abril, e desde então pensava que: era tarde demais para a alegria, para a saúde, para a própria vida e, sobretudo, ai, para o amor. Dividia-se entre natações, vitaminas, trabalho, sono e punhetas loucas para não enlouquecer de tesão e de terror. Os pulmões, falaram, o coração. Retrovírus, Plutão em Sagitário, alcaçuz, zidovudina e Rá! (ABREU, 2011, p. 236).

Quando é consagrada a sincronia entre os dois rapazes, o que protagoniza o conto passa a se sentir completo e seguro. Como consequência, é possível observar na narrativa que ele enxerga o mundo de uma nova forma: “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” (*Idem*). Ele, que observava homens felizes na praia e imaginava-os muito distantes de sua realidade, havia trocado de lado, pois sentia sua felicidade e sua realização pessoal sendo observadas e consideradas inatingíveis. As outras pessoas, que antes eram integrantes do “outro lado”, passaram a não mais ser classificadas, pois os lados se multiplicaram. O uso do plural indica uma mudança na visão do protagonista, que passava a ver o mundo repleto de olhares, ciente de que os indivíduos são diferentes entre si, dotados de personalidade e olhares distintos que não cabem em uma generalização.

A ruptura com a categorização das pessoas é bastante significativa. O fato de o outro não possuir a mesma aparência doente do protagonista e de cara ser julgado como um integrante da classe dos que se situavam do “outro lado”, ou seja, o lado de fora da doença, intenciona mostrar que o HIV ainda era bastante ligado a determinados perfis, uma vez que o protagonista não imaginava que ele também pudesse ser soropositivo, porque antes de conhecê-lo melhor achava que eram muito diferentes.

A narrativa se direciona para um desfecho otimista proporcionado pela experiência amorosa. A repetição do bordão “tarde demais” cedeu espaço ao reforço da ideia do “cedo demais” e do “talvez”, que implicam em não excluir possibilidades e em aceitar com mansidão a incerteza da vida:

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. Seqüestrados por um OVNI, mortos por bala perdida, quem sabe. Talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não-morte dos dois (ABREU, 2011, p. 237).

Essa mudança de postura do personagem se liga em grande parte às transformações pessoais de Caio. Depois de viver as mais diversas experiências em várias cidade na busca de sua realização pessoal, ao se ver obrigado a voltar para a casa dos pais em Porto Alegre devido ao seu tratamento, encontra um novo significado para o lugar. O escritor relata em diversas cartas e crônicas que, embora a sua relação com a cidade tivesse sido conturbada por muito tempo, nos seus últimos dias havia encontrado ali um descanso e uma sensação familiar que o faziam ver a capital gaúcha como seu lar. Além disso, passou a ocupar seu tempo com coisas muito simples que antes não recebiam sua atenção, como por exemplo seu jardim e sua família, principalmente os sobrinhos que ainda eram crianças, como se houvesse finalmente encontrado a essência da vida, algo que o fazia ter vontade de viver, tal como acontecera com o personagem de “Depois de agosto”. Em uma dessas cartas afirma:

Mas como eu ia dizendo, agora que a saia-justa-de-couro-cru-sem-fenda-em-esga pintou, é hora de fazer tudo que sempre quis. E é maravilhoso ver que Tudo Que Sempre Quis é simples, belo, acessível, fácil, do bem. E precioso exatamente porque pode ser fugaz. Comecei a aprender isso no hospital, continuo aprendendo (ABREU, 2002, p. 287).

Paula Dip afirma que Caio voltou ao bairro do Menino Deus em Porto Alegre para se reconciliar com suas raízes, encontrar a sua paz e reaprender o amor, principalmente pelo pai, com quem tivera vários desentendimentos no passado devido à orientação sexual do escritor

(DIP, 2009, p. 431). Dessa forma, passou a acreditar em uma visão muito mais esperançosa a respeito da vida, que refletiu também em sua literatura, como é possível observar principalmente no desfecho sereno dos personagens de “Depois de agosto”, que vivem seu romance sob a consciência de que o fim chegaria, mas até lá estariam sempre conectados e cuidando um do outro, aproveitando o sentimento de forma boa. Segundo a biógrafa:

Caio passou a dizer que a condição de “soropositivo” o tornara também um escritor positivo e, desde então, manejando o adjetivo fatídico a seu favor, ainda sujeito de sua vida e não objeto de um diagnóstico, ele não se cansou mais de afirmar sua nova condição existencial (DIP, 2009, p. 434).

Por esse motivo, desde o prefácio do conto, o autor assinala: “Uma história positiva, para ser lida ao som de Contigo en la Distancia” (ABREU, 2011, p. 226). O que ele faz, na verdade, é aproveitar o ensejo do desfecho otimista para fazer um jogo de palavras que se liga também ao prenúncio dos dois personagens soropositivos, utilizando a expressão “história positiva”, responsável por causar o efeito de ambiguidade devido ao termo médico comum em exames laboratoriais que diagnosticam a doença: “HIV positivo”.

Assim como a ideia de dois lados opostos é derrubada no decorrer da narrativa, a noção dos “muros” propagada nas crônicas do jornal *Estadão* também vai se desfazendo ao longo do tempo, como se a partir da positividade adquirida com a volta para Porto Alegre, Caio tivesse compreendido que todos estavam do mesmo lado, todos caminhavam de um jeito ou de outro para a morte, mas que ela só acontecia quando a vida era compreendida. Em uma carta à Liane Leipnitz retomada por Paula Dip, o escritor demonstra esse pensamento:

Mas assim mesmo, ando feliz. Com a sensação de que parei de fugir, dei meia-volta e estou encarando o monstro nos olhos, tipo: esfinge, decifra-me ou devoro-te. Tenho a arrogância de supor que estou decifrando e quando chegar ao meu limite de consciência vai haver naturalmente o transporte, a viagem para o outro lado. Para todos nós, você sabe (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 454-455).

Em “Última carta para além dos muros”, escrita assim que o cronista havia deixado São Paulo para regressar à capital gaúcha, já se redime da visão dos muros de isolamento irreversível do cemitério avistado da janela de seu quarto no hospital e dá lugar a descrição de muros bastante diferentes, ou seja, aqueles que cercam o lugar aconchegante que o acolheu, a casa de sua família, repleta de afetividade e segurança:

Os muros continuam brancos, mas agora são de um sobrado colonial espanhol que me faz pensar em García Lorca; o portão pode ser aberto a qualquer hora para entrar ou sair; há uma palmeira, rosas cor-de-rosa no jardim. Chama-se

Menino Deus este lugar cantado por Caetano, e eu sempre soube que era aqui o porto (ABREU, 2012b, p. 88).

Depois de publicar em sequência semanal a série das três crônicas que foram chamadas de cartas em agosto de 1994 (quando se descobriu soropositivo), Caio Fernando Abreu novamente surpreendeu seus leitores do jornal *Estadão* na véspera do natal de 1995 ao publicar “Mais uma carta para além dos muros”. No contexto, o escritor se achava bastante debilitado pela doença, e acabava de sair de uma cirurgia muito complicada que quase o levava à óbito.

Por conseguinte, o texto chama a atenção por abordar a personificação da morte através de um rosto obscuro, porém muito mais próximo do humano do que das criaturas sobrenaturais. Segundo conta na crônica, Caio afirma ter olhado em seus olhos e ter ficado aterrorizado, implorando a Deus para que ela não o levasse, embora assumisse que faria muito mais sentido ir e encontrar o descanso para todo o seu sofrimento.

Tão próxima da minha a cara do meu horror de verme vivo, seria fácil ir com ela. Mergulhar em alívio no buraco negro meu de bicho vil, no meu pedantismo de animal aculturado. Para sempre ir. Para o outro lado, onde? Eu não quis. Ou foi Deus que não deixou? Não era hora ou Deus nem tem nada a ver com isso ou qualquer outra coisa, e sequer existe. Não sei (ABREU, 2012b, p. 145).

Novamente, vê-se em suas palavras a divisão entre a morte e a vida, sobretudo quando releva-se o fato de a carta ser publicada na véspera de natal, data que se comemora na cultura cristã o nascimento de Jesus Cristo e é encarada como um dia de renascimento espiritual. No entanto, falar sobre a face sombria da morte em um dia simbólico como este não foi mera rebeldia do escritor, mas sim a externalização de uma escolha: embora a morte lhe parecesse coerente devido ao alívio de suas dores, ela o assombrava, então escolhia lutar pela vida, fazendo referência assim à morte e ressurreição de Jesus:

Amanhã à meia-noite volto a nascer. Você também. Que seja suave, perfumado nosso parto entre ervas na manjedoura. (...) Façamos um brinde a todas as coisas que o Senhor pôs na Terra para nosso deleite e terror. Brindemos à Vida - talvez seja esse o nome daquele cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos (*Ibidem*, p. 146).

A carta endossa a confiança e a atitude positiva em relação à vida, adotada nos últimos textos, sobretudo, também marca sua despedida. O Natal de sua publicação foi o último que Caio Fernando Abreu celebrou com seus amigos e família no bairro Menino Deus. Em janeiro de 1996, na companhia da amiga Déa Martins resolveu viajar para o litoral de Santa Catarina,

mesmo que ainda estivesse de repouso por conta da última cirurgia. Juntos passaram vários dias na Praia do Rosa, onde o gaúcho tomou banho de mar, comeu e bebeu o que quis, e brincou como uma criança, já que havia sido liberado pelo médico a fazer tudo que tinha vontade²³. Quando chegou de viagem, Caio precisou ser internado emergencialmente devido a uma pneumonia que o havia acometido. No dia 25 de fevereiro de 1996, não resistiu e veio a falecer.

O Natal da publicação da última carta, além de ter sido o último de Caio Fernando Abreu em vida, ironicamente marcou a descoberta do 3TC, um tratamento que se mostrou bastante eficaz no tratamento da AIDS quando combinado a outras substâncias (entre elas o AZT, aqui mencionado). Esta descoberta levaria em breve ao desenvolvimento do coquetel que tem sido o responsável pelo aumento significativo da qualidade de vida das pessoas soropositivas.

²³ Cf. DIP, 2009, p. 460.

Considerações finais

As presentes considerações recuperam e arrematam alguns pontos cruciais no desenvolvimento desta pesquisa que se propôs a discutir os entrecruzamentos do real e do ficcional no que diz respeito à temática da AIDS abordada pelo escritor Caio Fernando Abreu em suas narrativas, sendo o conto “Depois de agosto” a mais significativa nesse aspecto.

Como o trabalho girou em torno de dois eixos, o da vida e o da obra, foi necessário, para que alcançássemos o objetivo proposto, realizar um levantamento bibliográfico de toda a produção literária do escritor e ampará-lo sobre um suporte biográfico e histórico que sustentasse as informações aqui exploradas, assim, frecorremos às obras de Callegari (2008) e Dip (2009) para o primeiro caso, Nascimento (2006), Teodorecu e Teixeira (2015) e Daniel e Parker (1991) para o segundo.

Quando examinadas de forma conjunta, a vida e a obra do escritor se mostram sobrepostas de tal maneira que, desde o primeiro romance, é possível perceber um esboço autoficcional, o que demonstra que tal prática já era característica do autor desde antes da descoberta da AIDS. Essa propriedade se torna cada vez mais evidente conforme os contextos históricos, sociais e pessoais do autor são levados em consideração, já que a sua própria concepção de escrita implica em uma forma de assimilação da realidade, ou seja, para ele, o exercício do fazer literário sempre esteve essencialmente ligado à manifestação da subjetividade, do jeito como o mundo era enxergado e sentido, sendo a escrita até mesmo um meio de descarregar emoções.

Justamente por isso, os personagens das narrativas de Caio Fernando Abreu sempre estiveram sincronizados de alguma forma com as experiências do autor. Assim, ele acabou por representar em sua literatura questões muito importantes nas quais ele esteve envolvido, como a ditadura militar no Brasil (de 1964 a 1985) e/ou a epidemia de AIDS nos anos 1980. No entanto, o foco de sua literatura nunca foi o político, o cultural ou o social, mas sempre o ser humano e seus conflitos encobertos por essas esferas.

Desde quando os primeiros casos de AIDS vieram a público em meados de 1981 ainda de forma incógnita, os perfis dos doentes foram traçados a fim de lançar luz a algum caminho no qual as pesquisas médicas pudessem trilhar. Como consequência, discursos discriminatórios foram construídos em torno da doença e disseminados na sociedade, causando efeitos devastadores sobre as vítimas. Enquanto a literatura brasileira se manteve conservadora e

retraída diante do tema, Caio Fernando Abreu não poupou seus contos, crônicas e romances de tal assunto. Além disso, nos posicionamos ao lado de Bessa (2002), que defende que a partir da chegada da AIDS, ela se tornou o fio condutor da maior parte da ficção do escritor.

Enquanto textos intimistas sobre a doença estavam fora de cogitação entre os literatos brasileiros por conta do comprometimento e do julgamento em que supostamente se envolveriam, Caio Fernando foi além, manteve os traços autorreferenciais em suas narrativas e publicou crônicas a em prol da desconstrução da ideia da AIDS estar atrelada às camadas marginalizadas da sociedade (homossexuais, travestis, prostitutas, drogados, entre outros), o que nos faz ver que o escritor sempre se manteve constante nos seus princípios literários.

Quando foi diagnosticado como soropositivo, mesmo com a sondagem invasiva da mídia a respeito de sua vida pessoal, não recuou em sua prática. Logo no hospital, o escritor aproveitou sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo (Estadão)* para publicar a série de crônicas conhecidas como “Cartas para além dos muros”, nas quais, aos poucos, confessou sua doença para o público, além de relatar a difícil rotina hospitalar a que foi submetido assim que foi diagnosticado HIV positivo.

Esse gesto foi extremamente significativo, pois, além de se aproximar como nunca de seu leitor ao expor seu maior momento de vulnerabilidade, serviu como forma de resistência à doença, uma vez que abriu portas para discuti-la sob a ótica de um soropositivo e pessoa pública ao mesmo tempo. No entanto, a partir de então, a crítica, os leitores e a mídia passaram a esperar do exímio ficcionista um livro que tivesse por temática a AIDS. Isso acabou acontecendo quando Caio lançou *Ovelhas negras* em 1995 (edição consultada: 2011), reunindo contos não publicados durante toda a sua carreira, e contrariando várias expectativas.

O único conto inédito do livro, “Depois de agosto”, aborda a AIDS nas entrelinhas, porém, quando colocado em diante das “Cartas para além dos muros”, é possível perceber que seguem certa simetria no enredo, pois se referem ao mesmo episódio biográfico da vida de Caio: a descoberta de sua doença. Na análise desses textos, encontramos nas crônicas supracitadas, correspondências do real em que o conto se pauta. Ainda que não tenha assumido a identidade do personagem protagonista, assinou as crônicas confessionais do jornal, e uma vez que esses textos se atravessam, torna-se nítido que a decodificação de “Depois de agosto” só é possível ao leitor que tenha conhecimento da doença vivida pelo autor e compartilhada na coluna do jornal.

Até esse momento, as especulações biográficas nas quais seus livros estiveram envoltas em praticamente toda sua carreira nunca encontraram alicerce sólido, já que, apesar de

declarações pessoais que afirmavam que sua escrita sempre teve motivações bastante íntimas, ele nunca expôs sua vida em um nível que fosse possível associá-la aos feitos de seus personagens.

Muito foi falado pela crítica sobre o possível caráter autobiográfico de sua obra, mas essas classificações são muito mais advindas do seu estilo de escrita do que de uma construção textual claramente intencionada nesse sentido. A dificuldade dos estudiosos se origina no seguinte conflito: se, por um lado, o escritor parece estar diretamente presente em todos os seus contos, como Hohfeldt (1988) afirma, por outro, nenhuma dessas experiências é passível de confirmação exata no plano real. Bessa (2002) chega a enquadrar Caio na classe dos autobiógrafos, sustentado na hipótese de que, motivado pelo medo da morte e pela pressão do seu público, em seus últimos textos resolveu ceder ao gênero.

No entanto, se colocada diante das teorias da autobiografia que regem o enquadramento desses textos, a obra de Caio Fernando Abreu não se identifica totalmente com a proposição de Lejeune (2008), que parte em defesa do pacto autobiográfico entre autor, narrador e personagem como requisito imprescindível para a existência da autobiografia. Ainda que sua teoria tenha sofrido vários desdobramentos, tal pacto ainda serve de sustentáculo para esse tipo de texto, e é aí que Caio e toda a sua produção ficam de fora, pois não apresentam tal característica.

A autoficção, por assim dizer, só foi nomeada por Doubrovsky (1977) quando, ao preencher as lacunas teóricas deixadas pela autobiografia de Lejeune, atentou para a possibilidade de uma ficção de fatos estritamente reais associada ao homônimo dos três agentes, e assim abriu portas para novas ideias relacionadas à autobiografia. Com o decorrer dos anos, discussões dominadas por teóricos franceses como Colonna (2014), Gasparini (2014) e Vilain (2014) vêm expandindo os limites da autoficção, fato ao qual nos posicionamos bastante favoráveis, pois essa expansão tem sido capaz de incluir obras que antes ainda ficavam dispersas no rol das escritas de si, como as de Caio Fernando Abreu.

Nesse ponto é que nos ancoramos para defender nossa proposta de fazer da autoficção a chave de leitura para diversos textos de Caio. Barbosa (2008) foi o primeiro estudioso a se posicionar dessa forma, realizando um grande levantamento autoficcional do autor, que vai desde o seu primeiro romance até publicações póstumas. No entanto, ele segue a análise das narrativas através das especificidades da autoficção propostas por Doubrovsky e Colonna.

Assim, Caio Fernando Abreu transformava as coisas, pessoas e lugares a sua volta em palavras como forma de validar suas experiências reais, mas também deixava que sua literatura invadisse sua vida. Não é possível estabelecer fronteiras definidas do que é real e do que é

ficcional quando se fala desse autor, pois, por vezes, ele incorporou seus personagens à própria vida, e por outras fez de suas memórias e olhares matéria-prima para ela. A vivência da AIDS é um exemplo da dupla relação: o assunto já estava presente em sua literatura antes do diagnóstico, o mês de agosto que atormentou seus personagens também marcou sua trajetória e a miséria vivida por muitos deles também se tornou sua quando passou a conviver com o vírus.

Pode-se dizer que foi a experiência com a AIDS que legitimou a prática autoficcional, tendo em “Depois de agosto”, a nosso ver, a maior representação autoficcional de sua carreira. A partir do momento em que pensamos a autoficção em um sentido amplo, a atitude de Vilain (2014), de apontar os rastros ou provas do referencial dentro da sua própria literatura e mostrar como o real pode ser transmutado para o ficcional e modificado sem precisar necessariamente obedecer a uma tipologia ou pacto como os de Colonna e Doubrovsky, encontramos nas “Cartas para além dos muros” as evidências ou “provas” do referencial que nos fazem entender “Depois de agosto” como uma autoficção. Quando associadas essas “provas” a registros biográficos do autor publicados depois de sua morte, não nos restam dúvidas de que existe o entrecruzamento entre vida e obra.

Estabelecer o ponto de partida da autoficção, sem dúvida, foi um grande passo dado por Doubrovsky, no entanto, permanecer na inflexibilidade pressuposta por um pacto de fidelidade estrita com o real acabou por ser tão limitante quanto a teoria da qual Lejeune precisou se retratar em diversos aspectos e se dispor à várias atualizações, como o próprio reconhecimento da autoficção. Portanto, aceitar possibilidades como as subdivisões de Colonna ou as provas do referencial de Vilain, é uma maneira de subscrever a autoficção em algo maior e mais condizente com a realidade atual, ou seja, um espaço de múltiplas formas de constituição do eu tal qual proposto por Arfuch (2010).

Caio Fernando Abreu fez desse espaço biográfico constituído também pela autoficção um lugar de compartilhamento de sua experiência com a AIDS e de resistência ao preconceito iminente na sociedade que se via desestabilizada diante de uma nova doença e tantos discursos incoerentes e discriminatórios. O escritor trouxe à tona a representação de emergentes conflitos humanos censurados pelo filtro das palavras agradáveis e da imposição de modos de vida condizentes com um possível código de conduta moral induzido de forma vertical na sociedade, deixando a certeza de que a literatura é capaz de servir como um valioso instrumento amplificador da voz dos que se situam às margens de tais padronizações e por isso têm suas histórias deturpadas e desvalorizadas pelos que as contam.

Vale ressaltar, no entanto, que as teorias sobre autoficção ainda são muito recentes e se acham sob constantes discussões e adequações como vimos aqui. No Brasil, essas teorias vêm sendo traduzidas aos poucos, e ganhando espaço recentemente, por esse motivo, ainda há muito a ser discutido a respeito tanto dos aspectos estruturais da autoficção, quanto a sua aplicação na literatura de diversos escritores nacionais.

Referências

ABREU, Caio Fernando. A ambiguidade e a indefinição são constantes em meu trabalho. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 9.12.95, p. 3.

ABREU, Caio Fernando. Eu quero biografar o humano de meu tempo. In: ABREU, Kil. Entrevista: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27.08.1996.

ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: os melhores contos*. Organização: Marcelo Secron Bessa. São Paulo: Global, 2006a.

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização: Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006c.

ABREU, Caio Fernando. Dez anos sem Caio Fernando Abreu. *Jornal do almoço*. Porto Alegre: RBS/GLOBO, 24 fev. 2006b. Youtube. Disponível em: <<https://youtube.com/watch?v=4IDXm-UmLjQ>>. Acesso em 01 de julho de 2017.

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. Porto Alegre: Editora Sulina: 1995b.

ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Brasília: Editora Brasiliense, 1982.

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2012a.

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, Caio Fernando. Os protestos dos gaúchos de Teia. In: *Revista Escrita*. São Paulo: Vertente Editora, ano I, n.5, 1976.

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

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

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b.

ABREU, Caio Fernando. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Organização: Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ABREU, Caio Fernando. *Um biógrafo da emoção* (Entrevista concedida a Vera Aguiar, Charles Kieffer e Roberto Antunes Fleck). In: Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro, Caio Fernando Abreu 2.ed. Porto Alegre: ULBRA: IEL, 1995c (Autores Gaúchos, v. 19).

ARENAS, Reinaldo. *Antes que anoiteça*. Trad. Irène Cubric. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARBOSA, Nelson Luís. *Infinitivamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”*. Tese (Doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008. 401p.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BESSA, Marcelo Secron. *Os Perigosos: autobiografias e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor: uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra n.4*, Revista do Depto. De Letras da PUC-Rio. Rio de Janeiro, Grypho, 1997a.

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

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CARDOSO, Ana Maria. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

CARRARA, Sergio; MORAES, Claudia. Um mal de folhetim?. *Comunicações do Iser*, v.4, n. 17, 1985.

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

CASTELLO, José. *Letras incertas*. O Estado de São Paulo, 23 fev. 2006, Caderno 2.

CLÍMACO, Adriana Ortega. *História e ficção em Santa Evita*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

COLONNA, Vincent. Tipologias da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.

COSTA, Amanda Lacerda. *360 graus - uma literatura de epifanias: o inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009

DANIEL, Herbert; MICCOLIS, Leila. *Jacarés e lobisomens: dois ensaios sobre a homossexualidade*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991.

DIP, Paula. *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

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

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-125.

DUAILIBI, Roberto; PECHLIVANIS, Marina (Org). *Duailibi essencial: minidicionário com mais de 4.500 frases essenciais*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-222.

GOMES, Warley Alves. O fingir historiográfico a escrita da história entre a ciência e a ficção. In: *Revista de Teoria da História*, UFG. Goiânia: ano 3, n. 6, dez./2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu: a metrópole e a paixão do estrangeiro*. São Paulo: Annablume, 2002.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia: Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 21-38.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do. *As pestes do século XX: tuberculose e AIDS no Brasil, uma história comparada*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2005.

NOGUEIRA, Luciana Persice. A autoficção de Serge Doubrovsky e o registro das memórias de si: Obra em Si Bemol. In: XV Encontro da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), v. 15, 2016. Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: Editora Dialogarts, 2016, p. 6150-6158.

OHE, Ana Paula Trofino. Um giro 'Pela Noite' gay em Caio Fernando Abreu. In: *Anais do SILEL*. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

PEREIRA, Valéria de Freitas. *Caio Fernando Abreu em Inventário do irremediável: navegante de águas turvas*. São Paulo: USP, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et alii. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Silvano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora: Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

TEIXEIRA, Jerônimo. A marginalia de Caio Fernando Abreu. *Zero Hora*. Porto Alegre, 31 mai. 1995. Segundo Caderno, p. 4-5.

TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. *Histórias da AIDS no Brasil, v.1: as respostas governamentais à epidemia de AIDS*. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2015.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 163-180.