

# DOMÍNIO DO IRREMEDIÁVEL EM CAIO: PALAVRA/IMAGEM

---

Eulália Isabel Coelho (Biba)\*

**Resumo:** Esta análise semiótica de parte da obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, aqui tratado como Caio F., pretende elucidar alguns aspectos fundamentais de seus registros textuais, contos e crônicas. Nessa semiose, busquei os principais indícios de temas recorrentes, trazendo-os à tona através de exemplos do próprio cunho do autor. A questão da impersonalidade, a busca do Outro ou do Não-Eu, a urbe que transtorna e fadiga o autor são enfocados de modo a demonstrar que a iconicidade é uma presença marcante na sua tessitura temática. Em Caio F., a moldura textual é guiada por efeitos estéticos nos quais a imagética envolve o sujeito-leitor em sua fruição. O irremediável domina a obra repleta de alusões à solidão e loucura do afeto e desamor. Desse modo, investigo também as simbologias propostas em seu trabalho, evidenciando assim um olhar sobre o insuspeitado.

---

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu (Caio F.), semiótica, literatura.

**Abstract:** This semiotic analysis of part of the Gaucho writer Caio Fernando Abreu, herein referred to as Caio F., intends to elucidate some essential aspects of his textual records, short stories and newspaper columns. In this semiosis, I was searching for the main evidences of recurrent themes, bringing them to surface by means of examples of what the author himself had written. The issue for impersonality, the search of the Other or Not-Self, the *urbe* that transforms and fatigues the author are focused in such a way as to demonstrate that iconicity is a marking

---

\* Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, escritora, professora de Jornalismo na Universidade de Caxias do Sul nas áreas: Estética, Cinema, Ética e Redação Jornalística, pesquisadora no campo da Semiótica da Imagem. *E-mail:* eulalia\_isabel@uol.com.br

presence in his thematic contexture. In Caio F., textual frame is guided by esthetical effects in which imagery involves subject-reader in its fruition. The irremediable dominates his work filled with allusions to solitude and madness, affection and disaffection. Thus, I also investigate the symbology proposed in his work, displaying a look over the unsuspected.

---

**Key words:** Caio Fernando Abreu (Caio F.), semiotics, literature.

Intensa de atmosferas, medos, dor e solidão – estampados já numa primeira leitura em qualquer um de seus amargos e delicados contos –, a palavra é a ferramenta com que o escritor irrompe por trilhas imagéticas. É impossível ler Caio F. sem um encontro icônico diverso de outros escritores de seu tempo, pois nem sempre há a descrição em seu sentido literal, ainda assim, vultos fantasmiais podem ser inferidos na mente do sujeito-leitor. E o espaço é vívido, o entorno nos envolve, entramos no pensamento-vida das personagens, tantas vezes inominadas.

“Nos poços” (1975), primeiro texto de *O ovo apunhalado*, por exemplo, nos atrai como armadilha enquanto o autor supostamente brinca com a repetição da palavra, com os questionamentos, com a própria significação: “Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente?” Em seguida afirma que no começo é: “Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço.”

Podemos estabelecer dois interlocutores (um que pergunta, outro que responde) e uma figura secundária, o leitor, agente semiótico. Isso, contudo, pode ser uma nova brincadeira do autor. Basta um sujeito no texto, em catarse, em busca de si e levando-nos a um desfecho que é a abertura: “No fundo do fundo você vai descobrir quê.” Este *quê* vai aparecer em inúmeros outros contos sempre deixando possibilidades ao leitor. Não há fecho, mas descoberta contínua. À palavra poço superpõe-se a imagem deste, cujo fundo é um não-dito que alicia e perturba o fruidor pelo estranhamento e recorrência da “queda” nos poços sem fim. “A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói.” Aqui se perfilam mais claramente o Eu e o Outro, além do verbo *doer*, que se estabelece solene nos demais textos de Caio F.

“A gente morre?” A resposta abre para a complexidade da existência em sua instância mais profunda: “A gente morre um pouco em cada poço.” Novamente a pergunta, a doridade que traz o medo (“E não dói?”) nos faz pensar no conflito da personagem que ainda não se atreve a ser/ver (ver a si mesma) completamente: “Morrer não dói. Morrer é entrar noutra”, responde o interlocutor ou o protagonista? O Eu ou o Não-Eu?

Caio F. em sua obra se mostra um autor despojado, guiado pelo que chamamos moderna narrativa cujo discurso velado (KALEPKY, 1990) ou indireto livre (CUNHA; CINTRA, 1985) permite liberdade sintática ao escritor além da adesão

deste à vida das personagens como se fosse ele onipresente, uma voz entre tantas vozes. Impõe-se assim o fator estético, e o autor perde-se na criatura como se cultuasse a impersonalidade (característica remanescente dos naturalistas). Veremos adiante que essa questão é crucial nos escritos de Caio F. “Nos poços” evoca essas vozes da impersonalidade como a estrutura mesma de um poço, roliço e imensurável.

Pensemos na simbologia do poço “que se reveste de caráter sagrado em todas as tradições: ele realiza uma espécie de síntese de três ordens cósmicas: céu, terra, infernos; de três elementos: a água, a terra e o ar; ele é também uma via vital de comunicação”. (CHEVALIER, 1998). O poço é circunferência, abrigo, mistério. Guarda segredos inimagináveis, vem do fundo das entranhas da Terra. O poço, em Caio F., surge como um revirar as vísceras, à busca do escondido, do fugidio. Escuro, coberto por limo, terra e água, os poços podem revelar o verdadeiro Eu? Fonte de vida e morte, o poço em Caio F. é a própria expressão da existência, pois morremos (d)nela a todo instante. Verdade, conhecimento, nutrição, o poço também é silêncio e profundidade.

## IMPERMANÊNCIA PERTURBADORA

A iconicidade na obra de Caio F. vem com força perturbadora, pois alcança a alma mesma de suas criaturas. Os textos adquirem um cunho cinematográfico no sentido de nos colocar dentro de espaços impossíveis (como o faz a câmera) e pelo olhar invasivo sobre as andanças, perdições e buscas das personagens, viajantes do cotidiano. Trancadas dentro de um apartamento ou perambulando pela noite, elas sempre vagueiam dentro de si mesmas. O *poço* as espreita. Como, Caio?

O artigo “Cartografias poéticas: cinema, narração e subjetividade em Caio Fernando Abreu”, de Antonio Eduardo de Oliveira (UFRN) esclarece que “o imaginário de seus personagens se constitui através de um processo de lembranças fragmentadas composto por referências e citações literárias, musicais e cinematográficas. Esses elementos se inserem numa poética da urbe contemporânea”. Deste modo, entendemos que na narrativa cinematográfica, na qual luz, som e imagem predominam, temos também o olhar cinematográfico através das vivências das personagens, construindo-se assim a metalinguagem nos textos. Em “Bares, becos e boulevares: trilhas do flâneur pós-moderno”, Lenirce Sepúlveda (UFF) explica:

Caio exercita a metalinguagem, a linguagem que também é um jogo, campo onde real e fantasia imiscuem-se, linguagem que convoca o apagamento e a revelação: “Pudesse eu ser o grande Zeus Olimpo e destruiria a cidade com raios flamejantes só para viver o momento da luz elétrica do raio.” Trazer à cena textual o verso inédito de Antonio Augusto Caldasso Couto – poeta seu contemporâneo – é inscrever o seu texto num tempo. Mas é também comprometer-se com o seu tempo e com a

escritura. E, neste jogo do escrever e inscrever-se, vai explicitando ao leitor o processo de metaficção. (1999, p. 37).

“Escritor da paixão”, como disse Lygia Fagundes Telles, Caio F. foi também um escritor da temática essencial urbana tendo, por suas próprias palavras, criado uma “obra centrada no desamparo humano”. Esse caráter existencial norteia os contos e as crônicas, como se Caio F. buscasse respostas para seus dilemas, os mesmos do homem urbano na sociedade pós-industrial.

Em *Caio Fernando Abreu* (MORICONI, 2002), descobrimos muito em comum entre o autor e as figuras por ele engendradas. O vagar dentro e fora de si é index de impermanência. É difícil não pensar em Caio F. como um escritor e sujeito pós-moderno, viajante inquieto da narrativa contemporânea cuja espacialidade torna-se signo de não-fixidez.

A narrativa de Caio Fernando Abreu vai realizando-se permeada por uma impossibilidade: narrativa que corrói a própria estabilidade, já que abriga em si mesma o germe da contradição. Nesta, o espaço não define uma convivência harmônica do homem com o meio – é abrigo provisório – não é útero, que protege diante de perigos iminentes. Como situar-se num lugar que é perspectivado pela marca da instabilidade? Na instância que marca o des-encontro do sujeito com o seu lugar no mundo? Então, no espaço textual a invenção do real ou realização da fantasia, através da palavra. (SEPÚLVEDA, 1999).

Em Caio F. encontramos o olhar do sujeito pós-moderno cuja identidade não é fixa, essencial ou permanente. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 1987). Suas principais crônicas reunidas em *Pequenas epifanias* (1996) nos dão essa dimensão. E seus contos transbordam em signos da pós-modernidade, seja no tema, seja na forma.

“Para ser escritor” – nos lembra Santaella<sup>1</sup> – é “preciso, em primeiro lugar, existir como gente. E esse existir tem suas marcas que, inevitavelmente, entranham-se na obra” (1986). Caio F. foi um viajante de seu tempo, como o são seus personagens, daí a idéia de um sujeito descentrado no que diz respeito à perda de um “sentido de si estável.” (HALL, 2001), marca do indivíduo pós-moderno.

.....  
<sup>1</sup> Santaella em estudo crítico sobre Edgar Allan Poe, intitulado “O que em mim sonhou está pensando”, inserido no livro *Contos*, de Poe, São Paulo: Cultrix, 1986.

## MOFO E INCOMUNICABILIDADE

As personagens de Caio F. não possuem ou criam uma “confortadora narrativa do eu”. (HALL, 1987). Como o próprio autor, elas são múltiplas e mutantes; na verdade, estão ambos, criador e criatura, em busca de um espaço real de comunicabilidade que parece encontrar como resposta uma infindável solidão. Os espaços (de dentro e de fora) se estreitam e capitulam diante do gigantismo urbano, da cidade grande permeada pelo consumismo e pelo hedonismo.

Mesmo que se passem em ambientes fechados, os apartamentos ou quartos de CFA são marcados pela urbanidade: barulhos de automóveis, de vizinhos, janelas que dão para infindáveis telhados, sinais do ritmo frenético da sobrevivência urbana espalhados na cozinha, na sala, no banheiro, aqui e ali uma lembrança de uma praça, uma árvore, um céu, um bar, praias onde foi possível ser mais livre, mais limpo. (SEPÚLVEDA, 1999).

Na correspondência do autor tem-se a certeza desse sujeito à deriva que, centenas de vezes, revela em cartas seu amor-ódio por São Paulo, tal como suas personagens, e solicita da vida uma existência menos banal e mais libertária. O que encontra? A não-fixação, o efêmero, os deslocamentos. “Olha, quando eu tiver um endereço fixo no Rio, te mando”, escreve Caio F. em carta ao amigo Charles (essa é a única identificação, mas SE trata de Charles Kiefer, escritor gaúcho, conforme nota do organizador):

Gosto muito de cartas (tanto quanto detesto telefone) e, se você gostar também, a gente pode quem sabe trocar coisas. Estou aqui, ainda, até o dia 30 de abril. Se até lá você quiser me escrever, mande pra cá. Meu tempo no hotel deve ser provisório, mas não posso prever. (MORICONI, 2002).

E, de repente, o autor diz sentir saudades de Porto Alegre, “que fica linda em abril, maio. [...] Tenho uma vontade besta de voltar, às vezes. Mas é uma vontade semelhante com a de não ter crescido”, escreve. Crescer, tornar-se adulto aparece como necessidade de ultrapassar-se e varar o mundo, o turbilhão, a vastidão, vencendo assim a incomunicabilidade e o decadentismo deste mesmo mundo. Como ele, suas personagens experienciam valores contraditórios em um existencialismo pungente.

O que dizer de “Diálogo” (1982), texto que abre *Morangos mofados* (1995), no qual uma conversa entre “A” e “B” resulta em uma reação em cadeia, *ad infinitum*, segundo Caio F., e nos transporta a um universo cíclico e ao mesmo tempo labiríntico? A primeira dúvida surge quando nos damos conta do anonimato das personagens: distanciamento ou proteção? Temos, como nos demais contos analisados, o que chamaremos uma “identidade impersonal”.

Nesse, e em outros contos, encontraremos o nome velado, *não-revelado*, e sabemos que nomear é decisão crucial ao indivíduo, à individualidade. Também aqui nos reportamos à pós-modernidade que tudo fragmenta, recorta, reproduz. O nome se perde e somos “A” ou “B”, ou um número, ou “o rapaz de vermelho” ou “o de camisa xadrez”. A impersonalidade em Caio F. é também uma liberdade, a do não-dito.

Podemos refletir também sobre a existência de uma identidade essencial entre a palavra (o nome) e o que ela designa, como quer o pensamento mítico: “Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolúvelmente unidos com seu nome”. (CASSIRER, 1994). O inominado ou o nomeado sob custódia impede que o nome desenvolva-se para além do significado da posse pessoal. A conexão *personalidade-nome* fica abalada, e o sujeito-leitor é levado a evocar os ritos de passagem nos quais, em certas culturas, há trocas de nomes para proteção do indivíduo que, com nova denominação, “atrai de certo modo um eu diferente, cujo envoltório o torna irreconhecível”. (1985).

Há outros aspectos a considerar se levarmos em conta o contexto social do País à época de sua escritura. É possível que Caio F. pretendesse proteger no sentido de nos dizer, “olha, não podemos nos revelar ainda, é perigoso”. As personagens “A” e “B” são companheiros, ou pelo menos é isso que tentam (a)firmar. Um compromisso de amizade, amor e ideologia que não se completa nunca porque há sempre um ruído de comunicação em suas falas:

“A – Você é meu companheiro.

B – Hein?

A – Você é meu companheiro, eu disse.

B – O quê?

A – Eu disse que você é meu companheiro. Só isso.

B – Tem alguma coisa atrás, eu sinto.”

O texto abre com uma afirmação de “A” sequer ouvida por “B” (Hein?). Pego de surpresa? Distraído? Desconfiado? O *Diálogo* perspassa o tempo todo essa indecisão e há um certo clima de desconforto, dubiedade e desejo vacilantes, ora por parte de “A”, ora por parte de “B”. O final remete ao início, e Caio F. deixa claro que não há finitude para eles, nenhum término, nenhum esclarecimento. Quanto ao fruidor, este joga o jogo proposto pelo autor para que se perpetuem os insolúveis mistérios do querer (A – “Eu vejo. Eu quero”). (1982).

## IMAGO E TENTATIVA DE ESPELHAMENTO

A busca pelo Outro é o nexa também em *Os Sobreviventes* (1982), dedicado a Jane Araújo, a Magra, com recomendação de ser lido ao som de Angela Ro-Ro.

Compacto, sem abertura de parágrafos, a arquitetura do conto é feita de frases longuíssimas nas quais vários pensamentos ou falas se misturam, muitas vezes as vírgulas são abandonadas criando uma sonoridade especial à leitura. Em Caio F. como em Clarice Lispector, o polissíndeto, ou seja, o acúmulo de conjunções aditivas que se faz notar (e, nem, etc.) cria um ritmo, um movimento no texto.

Libido, homossexualidade (feminina e masculina), alusões a Virgínia Woolf, entre outros escritores (Simone Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Carlos Castañeda) e pensadores (Marx, Marcuse, Reich, Laing) apontam para o que os próprios personagens admitem ser: “bons-intelectuais-pequeno-burgueses”. (1982). Ela, “morena e ferina”, e “ele”. Novamente Caio F. não nomeia as personagens que buscam umas às outras em desesperança e resignação: “[...] 80 a gente aqui, mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse gosto azedo na boca”. (1982).

O mofo se apresenta e é preciso fazer de tudo para afastá-lo, para arredar-se dele, e isso vem como uma vertigem no âmbito textual: “Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora o que faço? Não é plágio de Pessoa.” (1982). Todas as (im)possibilidades se desdobram diante dos protagonistas, e Sri Lamka pode ser uma saída, indiciada na abertura do conto. Misticismo, ideologias, astrologia, tudo se mistura formando a massa da desconstrução, ou seria o contrário? No final, “ela” repete que “tudo vai bem, tudo continua bem, tudo muito bem”. Ser feliz, dizia Caio F. em uma de suas correspondências, é uma obrigação (2002).

O escritor também afirmava, em setembro de 1983, em carta à sua mãe, que “é preciso falar claramente sobre certas coisas, é preciso alertar as pessoas para as vidas erradas que levam, a alimentação errada, as emoções erradas, os relacionamentos errados”. (2002). Ele se referia ao novo livro intitulado *Triângulo das águas*, cuja capa achou assustadora (“é bonita, mas meio terrível”). Novamente a busca do Outro é empreendida e temos uma declaração humanista, romântica e ao mesmo tempo cruel do ser humano e da sociedade pós-industrial.

Torna-se necessário citar um trecho de “O Marinheiro”, um conto de *Triângulo das águas*, que elucida a escritura imagética de Caio F.: “Contar é desemaranhar aos poucos, como quem retira um feto de entre vísceras e placentas, lavando-o depois do sangue, das secreções, para que se torne preciso, definido, inconfundível como uma pequena pessoa. O que conto agora é uma pequena pessoa, tentando nascer.” (1983).

E é no domínio da imago que surge *Além do ponto* (1982), dedicado a Lívio Amaral. O mofo agora também é limo (auto-referência a “Nos poços”?). Escrito na primeira pessoa do singular, o texto trabalha o recurso das repetições sígnicas desde a abertura: “CHOVIA, chovia, chovia e eu ia indo [...]; que eu era eu, e eu

era; que caía, caía, caía.” O uso do *que* na escritura de Caio F. merece atenção, e a isso já nos referimos em “Nos poços”, assim como a expressão *qualquer coisa*, seguida ou não de *que* ao modo de uma elipse.

Nesse conto, o protagonista sai em um tempo chuvoso para bater à porta “dele”, mais uma vez alusão ao Outro, anônimo. O leitor visualiza, como se assistisse a um curta-metragem a dolorosa caminhada do rapaz pela chuva. Caio F. provoca através das palavras um efeito de goteira, de coisas que caem, pingam, enlameiam, escorrem e colocam a personagem em uma situação-limite na qual ela se redimensiona pelo espaço da cidade, das ruas, como um ser invisível. Algo que lembra *O homem da multidão*, de Poe (1986). Há, no entanto, uma porta na qual chegar. Porto seguro?

Existe na escritura a recorrência do gerúndio, “ia indo”, “ia escurecendo” em contraste com um “ponto” que o protagonista entende existir. O verbo *ir* seguido de gerúndio expressa uma ação que se realiza progressivamente ou por etapas sucessivas (1985), o que nos faz lembrar a própria chuva caindo. Ele *vai indo* e quer ultrapassar esse “ponto”. Na contradição do gerúndio (já que a ação acontece no tempo presente), podemos aludir a esse ponto imaginário como um fim, uma vez que o rapaz quer superá-lo, mas ele nos desdiz: “Chegava num ponto, eu voltava ao ponto.” (1982). Acontece que ele cai, suja-se na lama, fica molhado de chuva e conhaque, até chegar à porta do Outro, mas essa porta não abre. “Era tudo um engano, continuava chovendo sem parar, mas eu não ia mais indo por dentro da chuva, eu só estava parado naquela porta fazia muito tempo, depois do ponto.”

Tudo escuro, e ele sabe que não vai encontrar mais o caminho de volta, só sabe ficar batendo, batendo na porta que nunca abre. O autor utiliza 13 vezes o verbo bater no gerúndio ao finalizar o conto. Essas batidas indiciam o pensamento enganoso, o que fica martelando na mente da personagem, mas também se infere como recurso estético tornando assim também o texto imagético. Chover e bater lembram chorar e lamentar (bater a cabeça, desesperar-se). O rapaz sofre, se desespera, se pune. O espelhamento no Outro não acontece, embora ele diga que era mantido “apenas por aquele fio invisível”. Seu único sentido: “chegar naquela porta escura” e bater, bater. O Outro não veio. A porta manteve-se selada por este ser inominado: “Eu quis chamá-lo, mas tinha esquecido seu nome, se é que alguma vez o soube.” (1982).

Aqui, propositadamente, Caio F. revela sua estratégia quanto à impersonalidade, à personagem, ao rapaz na chuva, não tinha mais certeza do nome do Outro, se é que o sabia. Em “O dia em que Urano entrou em Escorpião” (*Velha história colorida*) (1982), em meio a muito misticismo, esquizofrenia e astrologia, o autor cria personagens nominadas por alguma característica física ou mais abstrata como: “Rapaz de vermelho”, “Moça de óculos”, “o que tinha saído da janela”, entre outros. Nesse conto, uma frase resume bem o monólogo com a solidão e o medo,

travado por eles: “Ficou um silêncio cheio de becos.” (1982). Não bastasse o silêncio por si só como algo aterrador, ele ainda abre espaço aqui e ali para algo ainda mais temido, os becos que são como as elipses, algo interdito, desvios que nos colocam contra a saída. Talvez sem saída.

Dedicado a Paula Dip, “Pela passagem de uma grande dor” (1982) traduz-se por um redemoinho fático durante uma ligação telefônica. Dessa vez existe alguém do outro lado da linha, “ela”, e ele tem nome: Lui, pelo menos é assim que ela o chama. Solidão, arredamento do mundo, esquizofrenia (novamente: as personagens discutem sobre o tema ou quase) afastam e aproximam os interlocutores constantemente. Em “Luz e sombra” (1982) o autor tranca a personagem em um espaço exíguo: uma sala vazia com uma janela que não pode ser aberta. Sem nome, o jovem se questiona, busca compreender: “Querer um sentido me leva a querer um depois, os dois vêm juntos, se é que me entende.” Sinistro (alusões a morcegos) e ao mesmo tempo encantado (vide fadas), o conto tem algo de estarrecido nessa vivência claustrofóbica que se estende à função estética.

## ANCORAGEM NO TEMPO IMPOSSÍVEL

Ainda envolvidos pelo mofo, temos em “Os companheiros (uma história embaçada)” novamente a circularidade textual na qual as palavras parecem concêntricas e recursivas. Há cadência e efeitos provocados por algumas figuras de sintaxe: “predileção, tendência, símbolo, sintoma” ou “razões vagas profundas baças tolas”. (1982). Caio F. aprecia a ludicidade que a reunião de determinadas palavras proporciona através do jogo estético por meio do assíndeto em que não há conjunções coordenativas enlaçando a oração. Os signos se apresentam e representam em cadeia, começando pelo subtítulo entre parênteses: “*Uma história embaçada*”. Turva? Vista fora do foco? Escondida? Ela, a história narrada ou a História de um período vivido no País?

Mais uma vez, as personagens pertencem à linhagem dos anteriores, ou seja, têm seu nome resguardado e assumem-se segundo características nomeadas pelo autor: “O de camisa xadrez”, “A médica curandeira”, “O jornalista cartomante”, “A moreninha brejeira” e o “ator bufão”. Todos “Caricaturalmente representativos de uma geração”, pois temos, por exemplo, uma ex-guerrilheira e um egresso do seminário. As raízes da Contracultura<sup>2</sup> se fazem notar neste e nos demais contos mesmo quando tecidas quase imperceptivelmente.

.....  
<sup>2</sup> Sobre o viés da Contracultura, encontra-se leitura sobre o tema em *Angelus culturalis* (Caio Fernando Abreu crítico da Contracultura), de Larry Antonio Wizniewsky, Coleção Ensaios da UFSM.

O que mais chama a atenção em “Os companheiros” é que em meio a uma frase pode surgir uma espécie de titulação para rotular algo ou alguém, tal como: “Um Certo Ar Sofrido de Mulher Com Mais de Trinta Anos Que Já Passou Por Muitas Barras” (1982). Essa estereotipização soa ao sujeito-leitor como uma ironia às vezes cruel, mas verdadeira segundo o contexto descrito no conto. O próprio autor conduz a leitura: “Ir Direto aos Fatos”. E os fatos dizem respeito a uma “tribo” que se estabelece em um lugar-esconderijo onde “Acontece que. Nada Acontece”. Morcegos rondam a casa. Neste momento revolvemos ao subtítulo e à palavra embaçada para entender que paranóicos ou não, os companheiros se sentem vigiados.

Estranhamente, há âncoras nas paredes da casa. “Um rumo?” alguém se questiona. Decerto, pois as âncoras não prendem uma vez que estão dentro do navio-casa. Mas eles, eles seguem sem rumo, daí que nada aconteça e que existam “rugas, perdas, cicatrizes, tortura”. A ancoragem ainda não é possível, pois nessa história embaçada não há lugar para um porto seguro. Agradável é pensar como uma das personagens que “[...] uma história nunca fica suspensa: ela se consuma no que se interrompe”.

## HOMOEROTISMO E POETICIDADE

*Morangos mofados* (1982) é um livro de experimentações estéticas e de doloroso conteúdo narrativo. Caio F. dividiu-o em três partes: *O mofa*, *Os morangos* e *Morangos mofados*. Analisamos alguns dos principais contos da primeira divisão e passaremos agora a um olhar mais aprofundado sobre a segunda e a terceira na qual os contos “Sargento Garcia” e “Aqueles dois” são os escolhidos pela sua grande repercussão. O primeiro foi premiado, e ambos, filmados.

*Sargento Garcia* é um conto em estilo clássico, no qual diálogos e descrições enriquecem a narrativa.

Nenhum vento nas copas imóveis. E moscas amolecidas pelo calor, tão tontas que se chocavam no ar, entre cheiro de bosta quente de cavalo e corpos sujos de machos. De repente, mais nu que os outros, eu: no centro da sala. O suor escorria pelos sovacos.

O eu-protagonista narrará sua saga em um texto que reúne crueza e melancolia, vibração e morticidade. É o único conto de *Morangos mofados* em que a linguagem jornalística é sugerida nas frases curtas e descrições breves. “Sorriu. Pressenti o ataque. Sempre vencia.” O modo hemingwayano é mesclado com períodos longos, falas das personagens e os pensamentos-signo de Hermes, o eu-protagonista.

Anteriormente falamos sobre a questão espacial, dos becos e desvios, do homem da multidão em frente à porta que nunca abre. Agora, o menino, parado no portão de ferro, olha direto para o sol.

Meu truque antigo: o em volta tão claro que atingia seu oposto e se tornava escuro, enchendo-se de sombras e reflexos que se uniam aos poucos, organizando-se em forma de objetos, ou apenas dançavam, soltos no espaço à minha frente, sem formar coisa alguma.

Hermes, o deus grego tornado menino aos olhos de Caio F., “[...] mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino”, terá sua experiência mais vívida e cheia de uma “alegria maldita” em um dos raros contos cuja movimentação urbana no sentido do entorno (saída de carro com o sargento, caminhada, trilhos do bonde e ruídos peculiares do cotidiano) se faz presente com tremenda força narrativa.

Em “Aqueles dois (história de aparente mediocridade e repressão)” temos novamente a tematização homoerótica de “Sargento Garcia” e a estetização da claustrofobia, desta vez em uma repartição pública. “O prédio feio, mais que nunca parecendo uma prisão ou uma clínica psiquiátrica”, mantém os protagonistas alinhadas no eixo da solidão e da busca de afeto.

Desta vez, as personagens são abertamente nominadas: “Eram dois moços sozinhos. Raul tinha vindo do Norte, Saul tinha vindo do Sul.” (1982). Caio F. se refere às zonas da cidade, delimitando assim também o espaço exterior, mas é o ar lúgubre da repartição que alimenta a narrativa. “Cruzavam-se, silenciosos mas cordiais, junto à garrafa térmica do cafezinho, comentando o tempo ou a chatice do trabalho, depois voltavam às suas mesas.” O filme, “Infâmia”, será o ponto agregador desses dois sujeitos que se encontram um no outro assim, sem que nada se explicita em um primeiro momento. “Obscuramente desejaram, pela primeira vez, um em sua quitinete, outro na pensão, que o sábado e o domingo caminhassem depressa para dobrar a curva da meia-noite e novamente desaguar na manhã de segunda-feira quando, outra vez, se encontrariam para: um café.” Caio F. utiliza o café em substituição ao próprio desejo do encontro propriamente dito.

Foram aos poucos, tornando-se “ácidos e unidos”, primeiro por telefone, depois na casa um do outro. “Uma noite porque chovia, Saul acabou dormindo no sofá. Dia seguinte, chegaram juntos à repartição, cabelos molhados do chuveiro.” Os índices falsificavam e ao mesmo tempo reiteravam uma situação singular, a *daqueles dois*. Eles não perceberam os olhares, nem as piadas. Continuaram em meio a despachos, fichas, protocolos, a falar de cinema e música, a viver um ao lado do outro, dentro e fora da repartição.

Caio F. joga com a função poética da linguagem de modo a criar uma aura em torno das personagens cuja solidão torna-se quase palpável. “Sem saber por que, começou a chorar sentindo-se só e pobre e feio e infeliz e confuso e abandonado e

bêbado e triste triste triste.” A frase é o próprio choro de Saul, com a função aditiva da conjunção *e* pingando suas lágrimas. A narrativa final, igualmente poética, traz consigo a descrição cinematográfica com alusão a uma tomada em câmera alta: “Mas quando saíram pela porta daquele prédio grande e antigo, parecido com uma clínica ou uma penitenciária, vistos de cima pelos colegas todos postos na janela, a camisa branca de um, a azul do outro, estavam ainda mais altos e altivos.” O branco e o azul lembrando o céu, uma vez que agora era o paraíso apesar da dor, traduz-se ainda mais na redundância signica: altos e altivos. Esse é um dos poucos contos em que Caio F. utiliza o artifício do final feliz ao condenar à infelicidade os funcionários da repartição.

### *MORANGOS MOFADOS*. SONATA TEXTUAL

Com epígrafe de Lennon e McCartney: “*Strawberry fields forever*”, o conto que titula o livro segue a lógica de uma partitura musical: Prelúdio, Allegro Agitato, Adágio Sostenuto, Andante Ostinato, Minueto e Rondó. Novamente loucura e lucidez se debatem em uma história carregada de alusões à persuasão, à poesia de Drummond de Andrade (“Precisava inventar um dia inteiro, ou dois, porque amanhã é domingo *e segunda-feira ninguém sabe* (grifo da pesquisadora)”; “proibido passear sentimentos”), à psicanálise (“Neurônios arrebatados, tem um certo número sobrando, depois aos poucos vão morrendo; tantos anos de análise freudiana kleiniana junguiana reichiana rankiana rogeriana gestáltica) e ao espelhamento (*Alice*, de Lewis Carrol).”

Caio F. reúne todos os principais elementos dos contos anteriores em uma espécie de sonata textual na qual os ritmos da primeira pessoa unem-se aos da terceira do singular em um mesmo parágrafo, por exemplo, ou “um de-dentro” pensa. Esse ritmo também é sexual: “Gótico, gemeu torcido, unindo as duas mãos no sexo, no ventre, no peito, no rosto, elevando-as acima da cabeça.” A imagem tanto remete à sexualidade quanto à regência de uma orquestra. “Poderia ser internado no próximo minuto mas era realmente um pouco assim como se ouvisse as notas iniciais da *Sagração da Primavera*. O gosto de morangos tinha desaparecido.” O final do texto, completamente em aberto, como a maioria dos contos, mostra um sujeito desejante, louco ou não? Em Caio F. todas as personagens têm um certo grau de loucura para outro de sanidade. No conto “Eles” (*O ovo apunhalado*, 1976) o protagonista preconiza: “A salvação é apenas daqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias.”

## UM OLHAR SOBRE A INSANIDADE

Nesse mesmo conto, “Eles”, observa-se o sutil recorte que o autor faz dividindo assim os que estão de um lado ou de outro da loucura. “Aquele menino trazia na testa a marca inconfundível: pertencia àquela espécie de gente que mergulha nas coisas às vezes sem saber por que, não sei se na esperança de decifrá-las ou se apenas por mergulhar. Essas são as escolhidas, as que vão ao fundo, ainda que fiquem por lá.” Em Caio F., ir ao fundo (do fundo) é imprescindível. É esse destemor que torna o homem possível naquilo que há de mais humano. Se acontecer uma descida aos infernos, ela resultará em renúncia ou glória.

Em “Eles” o tom é emaranhado, com longuíssimas frases entrecortadas por períodos curtos. A atmosfera de mistério e melancolia vem acompanhada de silêncios: “Nunca tínhamos conversado, nunca conversei com ninguém daqui, desde que cheguei, e faz muito tempo.” Se não há o signo verbal, toda uma cinésica envolve os personagens naquilo que o protagonista chama “clima”. No espaço do eu e do Outro, para além da proxêmica, pode-se escolher o “mais fundo que a simples salvação”, como fazem o menino e os três seres com suas vestes brancas e seus olhos de luz.

O autor pinça os dois pontos (:) como a desenredar o emaranhado depois que o protagonista é tocado pelos seres de luz. “E tudo era: belo não: não belo tudo: era: as coisas: elas próprias: as coisas verdadeiras e: profundas belas como: [...]”. Há um entrave no raciocínio de quem foi afundando aos poucos “numa vertigem em direção sem direção às cores multifacetadas multifacientes em faces e as formas depois os roxos e um branco silêncio em branco contra um muro nem fundo sem fim.” É a loucura nas veias e basta uma lâmina contra o pulso ou uma simples picada de alfinete ou menos até para que ela escorra, avisa a personagem num final impiedoso: “Tenho uma certeza dura de que nem você nem os outros perdem por esperar: cuidado: eles estão aqui: à nossa volta: entre nós: do seu lado: dentro de você.”

Caio F. instaura em seus contos um imperativo, o do anticonvencionalismo. Com sua linguagem personalizada, ele nos oferece novos significados que colocam o sujeito-leitor em êxtase, tal o prazer estético proporcionado. Em *O ovo apunhalado*, seu discurso literário torna-se primoroso, com alusões a Goethe, Marcuse, citações sobre arte, história, física e um rasgante olhar sobre a loucura. O outro-eu através do espelho, “*Imagine*” de John Lennon, Humpty-Dumpty e *Alice no país das maravilhas* estão nas entrelinhas assim como o mistério que a insanidade encerra.

O ovo na galeria, ovo e mulher, ovomulher, “venha, veja, toque, sinta, seja”. O pedido que se renova até tornar-se súplica: “Socorra-me, poupe-me, abrevie-me.” Imerso em originalidade, esse conto nos faz pensar na mitologia do ovo, “uma realidade primordial que contém em germe a multiplicidade dos seres”. (CHEVALIER, 1998). Mas esse ovo é o próprio germe da loucura apunhalada, quando

todas as coisas se tornam insuportáveis, até mesmo o que é belo. O protagonista vê no rosto do Outro um ovo e o punhal fincado no centro, então ele finge compreensão até que seu próprio rosto no espelho não será mais um rosto no espelho, será o ovo. E, entre suas espáduas ele sente uma lâmina penetrando fundo. Partir-se inteiro é o que resta, a multiplicidade exige seu espaço. É preciso renovar-se. “O ovo é, amiúde, uma representação do poder criador da luz.” (1998).

Esse poder está também inserido no conto “O ovo”, do livro *Inventário do irremediável*, escrito em 1969 e relançado em 1995, com citação inicial de Clarice Lispector, ao modo de *O ovo apunhalado*. Para além do mundo, a personagem central enxerga uma parede branca, a revelação desse fato a coloca em uma situação de exclusão social. Internado em uma clínica, ele chega à conclusão que a parede na verdade é um enorme ovo e “que estamos todos dentro dele” e vamos ser esmagados por ele já que a parede branca se aproxima cada vez mais.

A loucura é o ponto referencial em “O ovo”, levando a personagem a uma viagem interior repleta de dúvidas. Há “uma mulher com um chifre no meio da testa, um homem com três olhos e outro com vários braços como um polvo”. Depois de algumas sessões de eletrochoque, o narrador chega à conclusão que os outros estão fora do ovo e só ele dentro. “Talvez cada um tenha seu próprio ovo. E este é o meu.” Ele olha para seu corpo e se inquieta: “Será que ele cabe dentro de um ovo? Será que vai doer?” O medo e a dor, assim como a loucura, são os elementos dominantes neste e na maioria dos contos de Caio F.

“Uma história de borboletas”, conto de *Pedras de Calcutá*, abre com alusão direta à insanidade: “André enlouqueceu ontem à tarde”, conta o protagonista. “Devo dizer que também acho um pouco arrogante de minha parte dizer isso assim – *enlouqueceu* –, como se estivesse perfeitamente seguro não só da minha sanidade, mas também da minha capacidade para julgar a sanidade alheia.” A dúvida é um compromisso quando se busca a verdade, tema particularmente recorrente nos textos de Caio F. Novamente, ver no fundo ou ir até o fundo explicita o grau de loucura e lucidez: “Quando fechava os olhos ficava olhando para dentro de meu próprio cérebro.”

Perseguidos e acuados, os loucos na obra de Caio F. representam um olhar sobre uma sociedade que nega o diferente ou aquilo que não entende, uma vez que não se encaixam nos padrões dominantes. O autor revira as vísceras do aparente mundo da normalidade focando sua atenção nas drogas, na alienação, na autodestruição e nas punições ao comportamento não-convencional. Nesse panorama, a paranóia é crescente, e suas personagens não escapam do terror por ela causado.

“Loucura, eu penso, é sempre um extremo de lucidez. Um limite insuportável. Você compreende, compreende, compreende e compreende cada vez mais, e o que você vai compreendendo é cada vez mais aterrorizante – então você “pira”. Para não ter que lidar com o horror”, dizia Caio F. (MORICONI, 2002).

## OS GRANDES TEMAS EM CAIO F.

Em Caio F. o escrever confundia-se com o próprio existir, afirmou Madalena Wagner no prefácio à primeira edição de *Inventário do ir-remediável* (1970). O livro divide-se em quatro grandes temas: morte, solidão, amor, e espanto. A leitura analítica da obra de Caio F. permite-nos dizer que esses temas, permeados pela loucura, formam a grande massa de seu imaginário. “Como Dulce V., eu sempre quis só ‘outra coisa’, e vou chegando a um ponto em que tenho pensado se essa ‘coisa’ não será a solidão mais completa – e se não ela, essa solidão idealizada, porrada de gatos, rosas, Mozart e livros, será quem sabe somente a morte” (MORICONI, 2002), escreveria ele ao cineasta Guilherme de Almeida Prado, de Paris, em 12 de abril de 1994.

É navegando por esses grandes temas que Caio F. investiga o ser humano em *Triângulo das águas* (1983) no qual três histórias são narradas sob perspectiva temporal: começam à noite e terminam ao amanhecer. “Dodecaedro”, “O marinheiro” e “Pela noite” traduzem a criação literária amadurecida pelos reveses existenciais do próprio autor. Nesses contos não há “brincadeiras” com a linguagem, o texto vem mais enxuto, ao modo das narrativas consideradas clássicas, mas com a marca estilística do autor sobrepondo-se ao explicitamente tradicional.

“Dodecaedro”, por exemplo, é pontuado por 13 pontos de vista diferentes de personagens que coabitam em uma mesma casa durante uma situação insólita: “Soltaram os cachorros loucos.” E, desta vez, os nomes (Raul, Marcelo, Marília, Arthur, Ísis, Linda, Ricardo, Martha, Pedro, Júlio, Virgínia, Anaís) tornam-se evidência fundamental a traçar o plano textual em que apenas uma personagem é adjetivada: a “décima terceira voz”. É como se essa voz presenciasse de um modo mais crítico os acontecimentos da casa. Sua inclusão fragmentária causa estranhamento em um conto que incomoda e deixa o leitor em alerta.

Em *Pedras de Calcutá* (1977), a Parte I do livro traz a seguinte epígrafe: “Tudo é divisão. Esquizofrenia. Drama”, de Luiz Carlos Maciel. Caio F. prenuncia o teor dos textos. “Mergulho I” é um pequeno conto elucidativo sobre o inesperado: um homem que se transforma em água escorrendo pela casa rua afora, entendendo-se gota diante da enxurrada oriunda das demais casas. O tom de realismo-fantástico também vai aparecer em outros de seus escritos, como “Sim, ele deve ter um ascendente em Peixes”. Nesse caso, a alusão ao nada, ao ser que se dissipa e perde o controle fica evidente.

*Pedras de Calcutá* traz contos com mais diálogos e resquícios das experiências pessoais do autor em suas viagens pela Europa, como “Paris não é uma festa”, no qual, de volta ao Brasil, a personagem principal encontra-se com uma amiga do passado. A incomunicabilidade é pressentida o tempo todo. “Você mudou – Ela disse. [...] Tudo mudou.” A loucura contida faz enlace com o estranhamento, e nada é o que parece ser.

Na Parte II a epígrafe é de Carlos Drummond de Andrade: “E tudo é proibido. Então, falamos.” O “Mergulho II” indicia o medo, a solidão e o fantástico em apenas 14 linhas. A água obviamente é o tema central, desta vez em um sonho no qual um navio começa a afundar. Os contos seguintes, assim como os da Parte I, trazem o potencial imagético como linha-mestra; neles, Caio F. é provocativo nos temas e na linguagem por vezes contida ou acelerada, dispensando vírgulas e pontos finais. Para ele, *Pedras de Calcutá* era um livro de horror. “Horror real, exacerbado, do dia-a-dia subjetivo e objetivo das pessoas, principalmente (mas não unicamente) da minha geração.”

São oriundos também desse horror, as crônicas do autor em *Pequenas epifanias* (1996). Real e imaginário coexistem nos textos originalmente publicados no Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1986 e 1995, tema analisado a seguir.

## EM *PEQUENAS EPIFANIAS*, O ANDARILHO DO COTIDIANO

Eros, Tanatos, relação com Deus, anjos da febre, foco na dor cotidiana e na dor absoluta mostrando que existe sempre alguma coisa ausente. Um ser de contradições, dentro daquilo que ou qualquer coisa assim, Caio F., como vimos anteriormente, dedicou-se a uma escritura na qual a urbanidade no contexto da sociedade brasileira contemporânea ou mundial é permeada de sujeitos des-centrados, pós-modernos como o próprio autor. Os grandes temas: amor, solidão, morte, espanto e loucura sensibilizam o fruidor e dão à obra de Caio F. um caráter intimista e existencial, por vezes cheio de amargura, mas sempre traçado em afetividade.

As crônicas aparecem como mais um encaixe no mosaico criado por Caio F., no qual ele esquadrinha o ser humano no que há de mais desesperador. Desesperadamente, aliás, era sua palavra preferida. (FARACO; MOURA, 2000). Assim, temos os grandes temas tracejados na escritura que agora busca um olhar sobre o cotidiano enfatizando o real (vivido e existido) sem, no entanto, afastar-se do imaginário (criado e fantasiado). Há, e muito, aquele olhar para dentro de si, querendo encontrar-se, querendo aquietar-se do tremor da vida. Inútil, Caio F. acaba mais profundo a cada crônica, erguendo seu olhar cativante ao entorno e tirando dele os mais sensíveis momentos.

Em “Pequenas epifanias”, crônica que abre o livro de mesmo nome, o autor vislumbra uma possibilidade de amor em meio àquilo que chamamos distraidamente “minha vida” com os fragmentos de uma “outra vida”. “De repente cruzadas ali, por puro mistério, sobre as toalhas brancas e os copos de vinho ou água, entre casquinhas de pão e cinzeiros cheios que os garçons rapidamente esvaziavam para que nos sentíssemos limpos. E nos sentíamos.” (1996). Esse mistério é o eixo de seu

discurso sobre a existência, da qual busca pacificidade, ternura e limpeza (de corpo e alma). Em “Extremos da paixão”, novamente o amor é o tema, desta vez como perdição e loucura. “Penso em Werther, de Goethe. E acho lindo.” Morrer de paixão no século XX tornou-se “out”, diz o autor: “Ninguém quer ninguém.”

“Não compreendo como querer o outro possa tornar-se mais forte do que querer a si próprio”, postula Caio. “Não compreendo como querer o outro possa pintar como saída de nossa solidão fatal.” Novamente os grandes temas se desenhavam e ele então admite:

Mentira: compreendo, sim. Mesmo consciente de que nasci sozinho do útero de minha mãe, berrando de pavor para o mundo insano, e que embarcarei sozinho num caixão rumo a sei lá o quê, além do pó. O que ou quem cruza entre esses dois portos gelados da solidão é mera viagem: véu de maya, ilusão, passatempo.

E acentua, irônico e cheio de piedade: “E exigimos o eterno do perecível, loucos.”

Romântico e impiedoso, Caio F. intercepta o cotidiano agressivo e miserável do século XX, mais precisamente das décadas de 80 e 90, em suas crônicas sempre densas e instigantes. O olhar do escritor é também o olhar do jornalista em alguns dos textos quando entra em cena a urbanidade, seu amor-ódio por São Paulo, por exemplo, explicitado em “Calamidade pública”. “Cada vez é mais difícil se mexer pelas ruas da cidade – e mais penoso, mais atordoante e feio.” Feio, diz ele, é a palavra mais exata. “A feiúra desabou sobre São Paulo feito pragas que desabavam dos céus, bíblicamente. Uma feiúra maior, mais poderosa e horrorosa que a das gentes, que a das ruas.” Essa feiúra, explicava ele, formava uma aura sobre a cidade e as pessoas: “Aura escura, cinza, marrom, cheia de fuligem, miséria, desamor e solidão. Principalmente solidão, calamidade pública.”

Mesmo ao retratar jornalisticamente São Paulo, ou seja, evocando o real, o existente, Caio F. vai mais a fundo denominando *calamidade pública* o imponderável neste sentido, a solidão. Essa, tema recorrente em sua obra, será motivo de outras crônicas, assim como o desamparo humano por ela causado. O que inferimos de seus textos é o caráter factual aliado a um olhar mais para dentro, como se orbitassem todos os possíveis sentidos das realidades constatadas. Ele vê, “em cada olhar mais demorado a sombra da morte, não do encontro ou da solidariedade”. Seu desejo é fugir desse caos urbano, dessa solidão que se perpetua em ausências e desejos irrealizados. Nada mais irônico, então, do que dizer que vai embora para Assunción, Paraguai.

Por escrever crônicas nesse estilo, fecundas de horror e punição, “tristes demais”, seus leitores reclamaram. Caio F. então apostou em cheio no deboche em “Quando setembro vier” (27/8/86), inventando um mundo cor-de-rosa, no qual recebe salário sem precisar trabalhar, termina um livro começado há três anos e

reencontra um antigo amor. No final, deixa um *PS* no qual cita a personagem Cecília (Mia Farrow) em “A rosa púrpura do Cairo”: “Encontrei o amor. Ele não é real, mas que se há de fazer? A gente não pode ter tudo na vida.” Depois da ludicidade, novamente o gosto um tanto amargo a maltratar a alma.

“Zero grau de Libra” é feito uma oração na qual o autor faz pedidos a Deus evocando os mais variados tipos humanos em suas trajetórias de vida. “Queria pedir a isso que chamamos Deus um olho bom sobre o planeta terra, e especialmente sobre a cidade de São Paulo. Um olho quente sobre o mendigo gelado que acabei de ver sob a marquise do cine Magestic; um olho generoso para a noiva radiosa mais acima.” E assim, segue suplicando pelos casais que comem pizza com guaraná nos fins de semana sem ter o que dizer um ao outro, pede que os telefones toquem, e que as cartas finalmente cheguem. “Passeia teu olhar fatigado pela cidade suja, Deus, e pousa devagar tua mão na cabeça daquele que, na noite, liga para o CVV.”

Talvez a maior riqueza das crônicas de Caio F. resida nesta busca incessante por respostas e na contemplação (entre serena e irada) sobre o cotidiano. “Divagações na boca da urna”, por exemplo, é um texto no qual o escritor fala sobre a grande náusea que lhe causam os poderosos, os políticos, “que ferem e traem e mentem em nome da manutenção de seu ego imensamente medíocre”. Há também escritos sobre a morte de Lílian Lemertz ou sobre Frida Kahlo, que há anos “o perseguia”. São trabalhos menores, no entanto, se comparados a “No centro do furacão” ou “Existe sempre alguma coisa ausente”. O Caio F. de “Divagações” é um brasileiro indignado que deixa escorrer sua cólera para ter sossego e poder olhar para a frente, para um possível futuro. O que escreve as outras duas crônicas citadas é o grande escritor, com suas metáforas e genialidade à espreita.

“Queria tanto poder usar a palavra voragem. Poder não, não quero poder nenhum, queria saber. Saber não, não quero saber nada, queria conseguir. Conseguir também não – sem esforço é como eu queria.” Esta é a abertura de “No centro do furacão”, uma viagem através da palavra voragem que ele queria sentir “tão dentro, tão fundo, que quando a palavra viesse à tona, desviaria da razão e evitaria o intelecto para corromper o ar com seu som perverso”. Para Caio F. voragem era uma palavra de desgrenhados cabelos, enormes olhos e trêmulas mãos. E ele queria sê-la. Vai ao dicionário, investiga e fica mais encantado. “Vórtice, penso, numa vertigem. Repito hipnotizado: vertigem, vórtice, voragem.”

O autor se sente só e pede “por favor me socorre, me socorre que hoje estou sentido o português, lusitano e melancólico”. A rede de palavras traçada o enovela, e ele diz que tem certeza que já foi Pessoa ou Virgínia Woolf em outras vidas. Tudo o que ele deseja é respirar aliviado: “De por um instante não ser mais eu, que hoje não me suporto nem me perdôo de ser como sou e não ter solução.” Nessa crônica o texto se aproxima muito dos contos mais intimistas no qual o escritor exercita livremente seus delírios em busca daquilo a que chamam sanidade e também tenta romper o

ciclo da solidão. “Choro sozinho no escuro e você não enxuga as minhas lágrimas. Você não quer ver a minha infância.” Nesta crônica há uma referência a anjos, anjo da guarda (“com suas mornas asas abertas”) que se repete em outros de seus escritos. Os ingredientes mágicos cercam o imaginário de Caio F.: búzios, cartas, astros, fadas. Tanto estão presentes nas crônicas, quanto em seus contos e peças teatrais.

“Voragem, vórtice, vertigem: ego. Farpas e trapos. Quero um solo de guitarra rasgando a madrugada. Te espero aqui onde estou, abismo, no centro do furacão. Em movimento, águas.” O final do texto deixa em aberto circularmente o que tenciona o autor. As palavras tanto engolem como o fazem rodopiar e, vertigem é cair no seu próprio abismo, o do ego. Farpas despontam, e os trapos se apresentam como vestígios de alguém que vivencia um inacessível tormento pessoal. O texto é intenso e parece ter sido escrito de um fôlego só. Diferentemente, o não menos belo “Existe sempre alguma coisa ausente” foi escrito em Paris e narra o ritual de visita do escritor sempre que chegava àquela cidade.

“Eu sentia profunda falta de alguma coisa que não sabia o que era. Sabia só que doía, doía. Sem remédio.” Assim, caminhando por Notre-Dame, e depois perdido nos boulevares da *Île de la Cité*, ele resolve sentar e acender um cigarro. Está de costas para o Sena e, ao olhar para a casa em frente, lê, na fachada estragada pelo tempo: “Existe sempre alguma coisa ausente que me atormenta.” Era uma frase de Camille Claudel escrita a Rodin em 1886. “Daquela casa, dizia a placa, Camille saíra direto para o hospício, onde permaneceu até a morte. Perdida de amor, talento e loucura.”

Caio F., como sua biografia epistolar confirma, viveu sempre entre os meandros da loucura e da sanidade, buscando um equilíbrio que era sempre vestígio, nunca solução para a sua crescente solidão. “Alguma coisa sempre faz falta”, ele avisa no final da crônica enquanto pede: “Guarda sem dor, embora doa, e em segredo.” Fica claro que o escritor projeta seus sentimentos naquilo que escreve, como não poderia deixar de ser, mas fica claro também que o ato de escrever é um tanto terapêutico, um tanto místico e enigmático ao mesmo tempo. Somente aqueles que se sentem como ele são capazes de ir até o fundo do que ele professa em sua escritura, distante e próxima do fazer jornalístico.

Distante porque o autor não faz concessões, o apelo literário é sempre evidenciado mesmo quando a crônica trabalha o factual. Caio F. empresta ao jornalismo a sua leveza de escritor sensível aos acontecimentos cotidianos, mas traça uma espécie de projeto, como ele mesmo esclareceu a Gil França Veloso, organizador de suas crônicas: “*Epifanias* é uma revelação do divino que se infiltra no dia-a-dia. São manifestações de um cotidiano áspero que vêm modificar uma realidade maior.” A proximidade reside nisso, nesse olhar ao en-torno captando, selecionando o que há de diferente, ilógico, irreal, evanescente.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1970; Sulina, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971; 2. ed. Salamandra, 1984; São Paulo: 3. ed. Siciliano, 1992. Romance.
- \_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo, 1975; Rio de Janeiro: 2. ed. Salamandra, 1984; São Paulo: 3. ed. Siciliano, 1992. Contos.
- \_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977; 2. ed. Cia. das Letras, 1995. Contos.
- \_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982; 9. ed. Cia. das Letras, 1995. Contos.
- \_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983; São Paulo: 2. ed. Siciliano, 1993. Contos.
- \_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. Contos.
- \_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?* São Paulo: Cia. das Letras, 1990. Romance.
- \_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995. Contos.
- \_\_\_\_\_. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. Contos.
- AMARAL, Luiz. *A objetividade jornalística*. Porto Alegre: Sagra-DC-Luzzatto, 1996.
- AVERBUCK, Ligia Morrone. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Studio Nobel, 1984.
- BELTRÃO, Luiz. *Iniciação à filosofia do jornalismo*. São Paulo: Com-Arte/Edusp, 1992.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CINTRA, Luís F. Lindley; CUNHA, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CREMILDA, Medina. *Notícia: um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*. São Paulo: Summus, 1978.
- CITELLI, Adilson. *Romantismo*. São Paulo: Ática, 1993.
- COELHO NETO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- COIMBRA, Oswaldo. *O texto da reportagem impressa*. São Paulo: Ática, 1993.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EPSTEIN, Isaac. *O Signo*. São Paulo: Ática, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Edusp, 1990.
- MERREL, Floyd. *Peirce's semiotics now: a primer*. Toronto: Canadian Scholar's Press Inc., 1995.
- MORICONI, Ítalo. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. São Paulo: Estampa, 1981.
- PEIRCE, Charles S. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PINA, Álvaro. *O belo como categoria estética*. São Paulo: Horizonte, 1989.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 2002.
- POE, Edgar Allan. *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- SANTAELLA, Lúcia. Semiótica e conexões. In: CHALHUB, Samira (Org.). *Psicanálise e o contemporâneo*. São Paulo: Hacker, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática, 1995.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 1995.