

CAIO 68

Nonato Gurgel

“...meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração”. Escrita por Caio Fernando Abreu (1948 – 1996) na Carta ao Zezim (José Márcio Penido), de 1979, essa assertiva acima dialoga com a contracapa da primeira edição do livro *Pedras de Calcutá*, de 1977. Nela, o escritor define a sua como “uma geração violentada, colonizada e drogada a partir de 1964”.

Esse diálogo entre a contracapa do livro de 1977 e a carta de 1979 sugere como a trilogia da violência política, da colonização cultural e do consumo de drogas contribuiu no roteiro existencial da geração do autor. Está presente também, essa trilogia, em grande parte da bibliografia de 15 volumes que ele escreveu, englobando os mais diferentes gêneros e formas estéticas, como o romance, o conto, o teatro, a crônica, a tradução e as cartas (Caio F., Ana C. e Leminski fazem parte da última geração literária que escrevia e colecionava cartas?).

Diagnosticada por Caio já 1964, essa trilogia da violência, da colonização e das drogas potencializou-se ainda mais naquele que é considerado o ano que sacudiu e esboçou o mundo no século XX: 1968. Em 68, Caio F. tem 20 anos. Larga os cursos de Letras e Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e transfere-se para São Paulo, após ser selecionado, em concurso nacional, para integrar a primeira redação da revista *Veja*.

Dispensado depois dessa revista — em plena ditadura militar — ele foi perseguido, ainda em 1968, pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), ligado ao regime dessa mesma ditadura que, anos depois, cortaria três contos do livro *O ovo apunhalado*. Devido a essa perseguição, Caio refugiou-se no sítio da escritora e amiga Hilda Hilst, na periferia de Campinas (SP). Depois, o autor viajou para Estocolmo, Rio de Janeiro, Paris, Londres... Aquele era um tempo de viagens. Mui-

tas viagens. Como aquelas que fazem, por exemplo, os personagens do conto “Os sobreviventes”, de *Morangos Mofados* (1982), como veremos adiante.

O imaginário de 68 como herança

Segundo Georges Balandier, “o imaginário encontra sua substância nos espaços, mas vai além: projeta-se neles, inscreve-se neles tornando-se inventor de situações construídas”. Na literatura brasileira do final do século XX, Caio F. destaca-se como um autor cuja “substância” histórica inclui, nas suas formas de narrar, um imaginário desejante e vigoroso que, apesar de herdado de 68, projeta-se e inscreve-se a partir da década de 70.

Em 68 Caio tinha um texto publicado: o conto “*Príncipe Sapo*”, lançado na revista *Claudia*, de 1966. Iniciava ali a produção de uma obra que privilegia principalmente as formas breves e fragmentadas – o conto, a crônica, a carta, a resenha. Além dessa predileção pelo texto abreviado, distanciado da oralidade que sedimenta a narrativa clássica, Caio herda do imaginário daquele contexto político e cultural suas formas estéticas e ideológicas, outros modos de visão, outras qualidades do sentir.

O imaginário herdado de 68 produz outras escritas. Trata-se de um imaginário que elege o desejo como algo produtivo e que contém elementos técnicos e maquínicos; suas formas construídas pelo cinema, pela tv e pela música popular, por exemplo, dialogam diretamente com a tradição literária. Esse diálogo entre diferentes formas de percepção estética altera as noções de literariedade. O contexto de ruptura de 68 gerou novos mitos e paradigmas culturais. Nas décadas anteriores, o imaginário produtor de literatura era habitado basicamente por signos literários; o que leva o ensaísta português Eduardo Lourenço a afirmar que o século XIX foi “o mais literário de todos os séculos”.

O século XX, dando ênfase à visibilidade e mais cinematográfico que literário, produziu as seguintes cenas e tomadas: estudantes e policiais nas ruas de Paris; o sonho da democracia em Praga; a passeata

dos cem mil e a ditadura militar do Brasil, o Ato Institucional número 5 e o Vietnã. No filme de 68 tinha ainda “personagens” e obras como: Hendrix, Godard, Tropicália e Roda Viva. Esse “filme” 68 produziu com isso uma revitalização das linguagens, sugerindo a inversão dos valores e criticando a lógica da produção massificada, inscrita nos grafites dos muros e gritadas como novas palavras de ordem: “sejamos realistas, peçamos o impossível” ou, ainda, “Sob o asfalto, a praia!”.

Com a herança histórica dessas linguagens e formas políticas, artísticas e culturais do imaginário de 68, Caio tece grande parte do seu roteiro existencial. Produz, com esse imaginário herdado, uma narrativa que leva em conta não apenas o vestuário e os gestos, mas as gírias, os clichês, trechos de canções, linguagens cotidianas. Muitos dos seus personagens herdaram os hábitos alimentares do universo hippie e suas técnicas de meditação; herdaram também seus produtos naturais, suas fumaças; um jeito de ler o mundo que nem sempre privilegia os chamados vencedores.

É do manancial de imagens urbanas, velozes e sombrias, da mistura de ritmos dos Beatles e dos timbres de Billie Holiday, do diálogo entre os tons literários e esotéricos (mistura de W Whitman e Krisnamurti) e, principalmente, do recorte lingüístico e vocabular concernente às ruas de 68 e às esquinas dos anos 70, que o escritor gaúcho recolhe a matéria para a criação dos seus personagens e a produção do seu discurso.

Com a memória das viagens e das coisas estocadas nos músculos e no olhar, o autor publica na década de 70 os seus quatro primeiros livros: *Inventário do Irremediável* (1970), *Limite branco* (1971), *O ovo apunhalado* (1975) e *Pedras de Calcutá* (1977). São letras da urgência. Literatura parida do mergulho nas entranhas. Narrativas que tematizam a solidão, o sonho, o fantástico, a evasão urbana e a clausura da vida moderna. Textos que privilegiam os discursos abissais de personagens que transitam à margem da sociedade: ex-hippies, presidiários, loucos, homossexuais, vagabundos, viajantes, prostitutas, militares autoritários, adolescentes sem pai nem país...

O gosto de mofo na boca e o “nó no peito” herdados do contexto político e existencial da década de 60 e das seguintes são estetizados com vigor no livro *Morangos Mofados* (1982) – primeiro volume a dar uma

maior visibilidade ao autor. O texto começa com um conto chamado “Diálogo”. Nele, dois jovens identificados pelas letras A e B dialogam, e a palavra que mais se repete ao longo das duas páginas (repletas de paranóia e escuridão) é “companheiro”. “Os companheiros” é também o título do sexto conto que compõe “O mofo” – a primeira das três partes desse livro (as outras duas são, respectivamente, “Os morangos” e “Morangos mofados”).

Recorrente no contexto sócio-político e estético de 1968, “companheiro” é uma das palavras pronunciadas pela mídia e inscritas pela geração de intelectuais e escritores do Brasil pós 68. Em sintonia com o recorte vocabular daquele contexto, “companheiro” disputa sua primazia com termos, expressões e títulos como: estrangeiros, exilados, sobreviventes, é proibido proibir, a imaginação no poder, “Paris não é uma festa” (*Pedras de Calcutá*)... Todas essas palavras e clichês são recorrentes nas páginas de *Morangos Mofados* e de outros textos, atestando a sintonia lingüística e cultural de Caio com o seu tempo. Um tempo – diga-se, os anos 80 – que ele leu assim:

“Então, para nos distrairmos, há o pós. Pós-punk, pós-new-wave, pós-moderno, pós-tudo, pós-pós. ...Ninguém falou ainda no pré. Pré –qualquer - coisa. Anos 80 como o pré cara a cara com a nossa perda de micróbios doentes na crosta frágil de um planetinha insignificante? Anda, sim, tudo muito triste.”

Esse discurso de tonalidade irônica e confessional é alternado por uma dicção meio chula, às vezes cáustica, ríspida ou dramática, onde gírias e palavras convivem harmoniosamente com títulos de Chopin e citações de Clarice Lispector. Além de Carlos Drummond, Clarice é a grande influência literária de Caio F: “...é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando”, diz ele na mesma Carta ao Zezim, citada no início deste texto. “Aquela Macabéa é o Brasil”, diz o autor em entrevista. Como Clarice, ele filia-se a uma linhagem literária onde a repercussão dos fatos e as possibilidades epifânicas da linguagem dizem geralmente muito mais que os próprios fatos da narrativa.

Caio herda de Clarice um forte apreço pela porção religiosa da vida. Em alguns momentos seus personagens parecem possuir uma “compre-

ensão sagrada” e sangrada de si e do outro. É audível na prosa de ambos, um certo tom religioso que, de modo aparentemente ambíguo, os põe em contato com o lado romântico e desejanste de cada um em plena modernidade. Há na escrita deles, uma inusitada sintaxe entre religião, sabedoria e desejo, onde o grotesco geralmente se faz presente. O desejo de “compreensão sagrada” parece denotar certa sintonia com a esfera de um saber que não exclui o corpo na sua relação com a escrita; o que se constitui como outra marca da criação dessa família literária.

Esse discurso de dicção alternativa, de tons aflitos e às vezes violentos estetiza, ao contrário do que acontece neste início de milênio, o comportamento como elemento crítico. Diz também do horror vivificado por uma geração que questionou as heranças antigas, e atualiza as formas de solidariedade e participação que 68 nos legou, quais sejam: o apreço pelo discurso das “minorias” – negros, gays, mulheres, sem terra e audição para os defensores das causas ecológicas, dentre outros.

Esse discurso alia a atitude cotidiana e existencial ao gesto político, seja esse gesto oriundo dos jovens alternativos do desbunde ou dos companheiros da luta armada dos anos 70. O que Caio denuncia em ambos os segmentos – seja no desbunde e/ou na luta armada – é o automatismo comportamental e extremista de ambas as “facções”. Além do vazio existencial de sua geração, sua literatura documenta a falta de apreço pelas micro-políticas do cotidiano, em prol de um total engajamento com as chamadas “grandes causas”.

Tais “causas” nos trazem de volta ao conto “Os Sobreviventes”, de *Morangos Mofados*. Nesse texto de 1982, a voz narradora é uma militante consciente. Ela comparece a atos públicos e picha muros contra usinas nucleares. Mas o seu discurso parece denotar a falta de roteiros de toda uma geração. Ouçamos a voz de quem sobreviveu: “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?” (p. 15)

O nó no peito, a falta de jeito, a ausência de senhas sobre o que fazer são imagens também recorrentes nos autores que vivificaram e /ou herdaram, no Brasil, essa imagética dos nós por desatar, da falta do que dizer, do nada que restou após as perdas das utopias e seus desdobra-

mentos políticos e culturais. Atesta isso o verso curto e preciso de outro autor também sintonizado com os roteiros de 68, Paulo Leminski, que em seus *Caprichos & Relaxos* (1983) confessa: “Nadei nadei não dei em nada”.

Quem também escancara a marca desse discurso da perda e do desencanto oriundos em grande parte da quebra das utopias e do fim dos projetos grupais, é a poeta Ana Cristina Cesar, em *A teus pés* (1982). Ao reler a poeta norte americana Elizabeth Bishop, em sua temporada brasileira, Ana dialoga com o seu poema “Uma arte”, do livro *Geografia III* (1976), e diz:

Do alto da serra de Petrópolis,
com um chapéu de ponta e um regador,
Elizabeth reconfirmava, “Perder
é mais fácil que se pensa”.

Caio F., Leminski e Ana C. são autores em permanentes trânsitos por espaços de buscas e roteiros de perdas. Suas narrativas são repletas de narradores em trânsito, de paisagens em movimento. Suas “letras” traduzem a subjetividade aflita e algumas das perdas dos “sobreviventes” de 68.

Em Caio a tradução dessa aflição e a inscrição dessas perdas são mediadas pelo desejo de encontrar, em meio a pedras e concreto armado, ao redor de tanto mofo, musgo e sacos de lixo sobre o asfalto, alguma coisa luzidia, nacos de luminosidade. Seus personagens decidem plantar morangos em pleno edifício metropolitano. Caio acredita em pequenas epifanias. Por isso cria outras categorias de ver.

A narrativa do olhar invisível

A partir do arquivo de formas herdadas daquele imaginário de 68 e das décadas seguintes, Caio F. tece uma narrativa centrada na ação do olhar. Para a tessitura dessa narrativa que dialoga com o cinema e outras artes, o autor elege outras categorias do olhar. As leituras dos contos, das

crônicas e cartas sugerem que três elementos díspares dialogam entre si, engendrando esta narrativa do olhar invisível. São eles: a melancolia lusa, a sensualidade afro-tropical e algumas gramas da dramaticidade espanhola, seus “vendavais de ciúmes e impulsos homicidas”, como escreve lê numa carta.

A estética do olhar invisível inclui o desvio, a deriva, o viés. Daí a aparição de tantos narradores que olham e contemplam através de persianas, por trás das vidraças, dentro de vagões velozes, como acontece em algumas crônicas de *Pequenas Epifanias* (1996). Nestes textos publicados antes no jornal *O Estado de São Paulo*, de 1986 a 1995, deparamos com narradores que vislumbram o outro pelo buraco da fechadura. Tentam também olhar pela fresta, pela nesga de luz que o dia faz brotar e depois transforma em treva, sombra, mofo.

Em Caio, este olhar para o outro e para as coisas instaura a narrativa do olhar invisível, sem interação. Um olhar que olha, mas nem sempre se deixa ver. “Olhar de quem tem uma asa ferida”, como a Macabéa de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Vejamos dois trechos de contos de *Morangos Mofados*: “só era visível quando o olho ficava tão inundado de luz que enxergava esse invisível no meio do tocável” (“Sargento Garcia”) e “... o olho dele posto em cima de mim, ducha morna distendendo meus músculos. Mas chovia ainda...” (“Além do Ponto”). Em ambos os contos os narradores se valem de outro sentido – o tato, e não apenas da visão – para conseguir a interação que a visibilidade não alcança na relação com o outro.

Na crônica “Pálpebras de neblinas”, a visão da prostituta que chora em plena rua Augusta de Sampa, também não possibilita qualquer interação óptica: “Eu vi. Ela não me viu. Não via ninguém, acho. Tão voltada para sua própria dor que estava, também, meio cega. Via para dentro: charco, arame farpado, grades. Ninguém parou.” (p. 77). No conto “uma estória de borboletas”, de *Pedras de Calcutá*, essa falta de interação é estetizada de forma extrema: “... quando percebi, estava olhando para as pessoas como se soubesse alguma coisa delas que nem elas mesmas sabiam. Ou então como se as transpassasse...”.

Sargentos, prostitutas, detentos, estranhos estrangeiros e exilados... Seus narradores trocam de óculos e de cidade de olho na fenda impos-

ta pela fala. Outros tocam, ao narrar, a brecha onde, por vezes, o real revela sua face menos previsível e solitária: “Andar e olhar. Sem pensar, só olhar: caras, fachadas, vitrines, automóveis, nuvens, anjos bandidos, fadas piradas, descargas de monóxido de carbono”.

Em meio a essas “descargas de monóxido”, alguns personagens amanhecem e descobrem – vermelhos – ser tempo de morangos. Para colher o sim dos morangos, é preciso remover o mofo do olho, o fungo do corpo e ter fé até no musgo da paisagem, leciona a narrativa do olhar invisível. Nela, mais do que para ser vista, quem narra quer apenas ser.

Referências bibliográficas

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

_____. *Morangos Mofados*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Estranhos Estrangeiros*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. *Cartas*. Moriconi, Ítalo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BALANDIER, Georges. “O imaginário na modernidade” in *O Contorno*. Poder e modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GURGEL, Nonato. “A crônica epifânica de Caio Fernando Abreu...” in *Jornal Tribuna do Norte*. Natal, 1998.