

# “GAROPABA MON AMOUR”: TORTURA E CONSCIÊNCIA NA AUTOFICÇÃO DE CAIO FERNANDO ABREU

Nelson BARBOSA\*

- **RESUMO:** O artigo parte de breves reflexões sobre a escrita autoficcional em oposição à escrita autobiográfica e, por meio da análise de um conto do escritor Caio Fernando Abreu, pretende mostrar elementos e recursos dessa escrita que permitem entendê-la como uma autoficção do autor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoficção. Caio Fernando Abreu. Literatura brasileira. Escritas de si.

Quando Caio Fernando Abreu, então com vinte e poucos anos, começa a publicar seus primeiros contos, em princípios da década de 1970<sup>1</sup>, nem sequer suspeita, ou mesmo se interessaria em saber, que na França se iniciaria uma polêmica sobre o chamado “gênero autoficcional”, que hoje, quarenta e tantos anos depois, continua a frutificar, complicando-se ainda mais e, ao que tudo indica, envolvido numa moda narcísica de exposição midiática que parece em grande parte desacreditar a literatura, em vez de praticá-la minimamente na sua condição de elaboração linguística e estética.

De fato, ao menos de modo sistematizado ou oficial, a ideia da “autoficção” teria surgido na França em 1977, forjada por Serge Doubrovsky para explicar o modo de escrita de seu livro *Fils* (NORONHA, 2014, p. 7); mas, na verdade, estudos de crítica genética desenvolvidos por Isabelle Grell (2007, p. 39) dão conta de que já nos manuscritos ou rascunhos desse livro de Doubrovsky, datados de 1970, provisoriamente intitulado “Le Monstre”, ou mesmo “Monsieur Cas”, em meio às mais de 2.500 folhas manuscritas, o termo já aparecera como “*auto-fiction*”, numa espécie de nota explicativa, antes do, ou mesmo simultaneamente ao, famoso quadro

---

\* USP – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros – Programa de Pós-Doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo – SP – Brasil. 05508-050 – nelsonlb@uol.com.br

<sup>1</sup> Em meados da década de 1970, Caio F. já havia publicado três de seus livros (dois de contos: *Inventário do irremediável*, de 1970; *O ovo apunhalado*, de 1975; e o romance *Limite branco*, de 1971), com vários textos atualmente reconhecidos como autoficcionais, incluindo o romance que, numa linguagem espelhada entre realidade e ficção, hoje é considerado até mesmo uma espécie de precursor das escritas comuns dos blogs atuais.

de Philippe Lejeune (1975), de 1973, em que este explica o “pacto autobiográfico”, que, também por sua vez, sistematizaria as chamadas “autobiografias”, deixando em branco um quadro sem explicação para o impasse relativo a um eventual “romance autobiográfico” (duas ideias contraditórias de antemão), que não ousara chamar de “autoficção”.

Para sermos mais objetivos, em razão até do espaço que se reserva a este artigo numa publicação sobre o tema, na categoria das chamadas “escritas de si”, o binômio autobiografia/autoficção traz em comum, além do prefixo, a acusação de partidários de uma e de outra forma ou gênero de que não passam de ficção, sem nunca chegarem a ser efetivamente biografias – pelo menos acredito nisso para o caso deliberado da autoficção. A questão é polêmica e envolve as pedras encontradas no caminho da própria crítica literária (sobretudo a nacional) que se dividia (ou ainda se divide) entre as tradicionais linhas externas à obra e internas ao texto. Mas ambos os elementos desse binômio, vistos bem de perto, talvez pela óptica de seus defensores e estruturadores Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, apresentam uma diferença fundamental, qual seja a intenção (de novo a crítica externa ao texto) do autor de dizer “a verdade”, ou a sua intenção de dizê-la “ao seu modo”, ficcionalizando-a, o que me parece mais defensável, posto que tudo “assim é, se lhe parece”, como diria Pirandello.

A questão é que, se para a autobiografia a existência de um “pacto de verdade” se faz necessária, para a autoficção, essa ideia de “verdade” não existe (e existiria, afinal?), ou não se faz necessária, em princípio, valendo-se ela, muito confortavelmente, do já ficcional e literário pacto romanesco implícito, ainda que algo chame a atenção do leitor para uma necessidade de referencialidade que confirme ou despreze a narrativa então apresentada, que ora embreie a leitura pela referencialidade, ora a desembreie pela aceitação de que o narrado é construído literariamente na mesma linha que toda ficção o é.

É assim que, na proposta original de Doubrovsky, de toda forma, a referencialidade da autoficção, como de resto também para a autobiografia lejeuniana, fica determinada pela ideia do “homonimato” existente entre autor/narrador/personagem, e isso determina o modo original doubrovskiano de produzir e de ler uma autoficção. Mas com o desenvolvimento da polêmica, outras formas de compreensão da autoficção também se impuseram, e para não termos que nos alongar em detalhes quanto a isso, percorrendo todo o caminho dessa discussão ainda em aberto, basta citarmos a proposta, por certo, mais extremada de autoficção, segundo a concepção de Vincent Colonna (cuja tese foi orientada por Gérard Genett), que estendeu o conceito de autoficção ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização do eu, esgarçando-o a ponto de reconhecer ao menos quatro tipos básicos de autoficção: a) a “fantástica”, que congregaria autores como Dante, Borges e Cyrano de Bergerac que transpõem sua identidade no irreal e a amplia

para além dos limites humanos sem estabelecer correspondências entre a ficção e a biografia; b) a “especular”, em que o autor não ocupa forçosamente o centro mas onde ele se imiscui enviesadamente, multiplicando jogos de espelho e “*mises-en-abyme*”, a exemplo de Ítalo Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno...*; c) a “intrusiva”, em que o autor se coloca à margem da intriga em que ele se torna narrador, comentador, como no caso de Balzac, Flaubert etc.; d) a “autobiográfica”, em que o autor se faz herói da história, organizada em torno de sua própria existência, no que mais se assemelha à autoficção de molde doubovskiano (cf. COLONNA, 2004).

De todo modo, o que se percebe da polêmica quanto à escrita de uma autoficção e que possa de fato determiná-la inevitavelmente tem a ver com a questão da referencialidade, o que a torna, enfim, um gênero que é ao mesmo tempo embreado por uma espécie de “pacto da verdade” e, pode-se dizer, desembreado pela ideia do “pacto romanesco”, causando assim no leitor a sensação de que o narrado ora pode ser apreendido na sua instância de “realidade” vivida, a experiência do autor, ora compreendido na sua instância absolutamente ficcional, o que, a meu ver, parece ser o elemento mais importante/interessante da autoficção.

Parece ser essa também a opinião de um dos estudiosos da autoficção, Philippe Vilain (2007, 2014, p. 165), ao conceber que “Examinar a questão do referencial sob o ângulo da crítica genética é, mais ainda, medir esse referencial em relação ao que num processo de autoficcionalização fez com ele, em função de uma transposição eficaz ou não.” Vilain faz um caminho similar ao proposto por Catherine Viollet (2007, p. 9, tradução nossa) ao concluir que

Avaliar a pertinência da noção de autoficção pelo filtro de algum estudo de gênese pode, pois, se revelar útil, em razão dos seguintes questionamentos: em que medida essa abordagem permite identificar as informações referenciais, e os mecanismos de ficcionalização de si eventualmente implementados? Situar os lugares e momentos de elaboração textual em que se produzem esses fenômenos e precisar suas modalidades? Enfim, que critérios linguísticos, poéticos e estilísticos permitem produzir esses efeitos de equívocos, de indeterminação ou de indecisão próprios da autoficção, suscetíveis ao mesmo tempo de uma leitura referencial e de uma leitura romanesca, ou mesmo recusando ou suspendendo tanto um quanto o outro?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “Évaluer la pertinence de la notion d'autofiction au filtre de quelque études de genèse peut donc se révéler utile, en fonction des interrogations suivantes: dans quelle mesure cette approche permet-elle d'identifier les informations 'référentielles', et les mécanismes de fictionalisation de soi éventuellement mis en oeuvre? De situer les lieux et les moments de l'élaboration textuelle où se produisent ces phénomènes, d'en préciser les modalités? Enfin, quels critères linguistiques, poétiques et stylistiques permettent de produire ces effets d'équivocité, d'indétermination ou d'indécidable propres à l'autofiction, susceptibles à la fois d'une lecture référentielle et d'une lecture romanesque –

O apoio da crítica genética, ainda que não integralmente empregada nos seus pressupostos determinantes e inequívocos, parece assim funcionar como um excelente instrumento para os estudos de textos autoficcionais, uma vez que permite penetrar os “arquivos de criação” de produção e origem da obra, possibilitando vasculhar, nos epitextos e nos peritextos (GENETTE, 1987) relacionados a essa escrita, elementos de identificação dessa referencialidade, ainda que muito remota.

No que diz respeito à obra de Caio Fernando Abreu, na qual identificamos uma escrita em muitos sentidos autoficcionais (BARBOSA, 2009), constatamos que o autor, apesar de desconhecer toda essa discussão a respeito do gênero, produziu escritos que tanto podem ser compreendidos como autoficcionais no sentido específico do modo doubrovskiano – ou seja, pela relação de homonimato entre autor/personagem/narrador –, o que em princípio estabelece a referencialidade de antemão, e há muitos contos de Caio F. em que essa relação se estabelece inequivocamente, como também no sentido mais amplo e “esgarçado” da escrita autoficcional do “modelo” proposto por Vincent Colonna (2004). No caso deste último, em especial, o recurso aos estudos genéticos pode muito bem auxiliar uma identificação de uma suposta ou remota referencialidade, ou mesmo de uma identificação, que permita a compreensão de um homonimato enviesado, quer seja por meio do que chamamos superposição de textos afins relativos ao autor ou por ele produzido – que podem ir de uma entrevista dada à leitura de uma carta de sua autoria ou uma carta de terceiros para ele – seja por meio de um depoimento de conhecidos ou familiares que com ele conviveram ou, por fim, por intermédio de menções esparsas em outros textos de sua autoria, como no caso da crônica que, pela hibridez de sua construção articulada entre realidade e ficção, pode abrir caminhos de leitura para identificação dessa identidade e, sobretudo, perceber, para fins de nosso estudo, a forma como o autor produziu a sua autoficção ou a ficção de seu vivido em linhas literárias.

Nesse contexto, o que nos interessa, sobretudo, não é o levantamento do dado referencial ou da identidade eventualmente sigilosa do autor por trás de sua narrativa desenvolvida numa construção literária – o bisbilhotar literário, digamos –, mas, em especial, compreender e avaliar, como propõe Catherine Viollet (2007) no texto antes citado, o modo particular como o autor ficcionaliza sua vivência pelos meios por ele encontrado para essa realização.

Caio Fernando Abreu por certo pode ter tido alguma influência de sua musa inspiradora Clarice Lispector nesse modo “confessional” ou, talvez possamos dizer, mesmo “autoficcional” de escrever e de se entregar à literatura como em vida. Mas para além dessa possível influência, da qual ele mesmo tentou se distanciar à medida que ia amadurecendo sua escrita, o modo autoficcional da

---

*ou encore refusant ou suspendant aussi bien l'une que l'autre??*

escrita de Caio F. nos parece caminhar, de certa forma, de par com sua busca de identidade num ambiente, real e literário – ou mesmo ficcional –, sempre hostil à sua sexualidade corajosamente sempre assumida. É possível que ele tenha procurado, assim, inventar um modo de tornar real sua ficção, ou mesmo tornar ficção sua realidade, como no encontro pessoal que lhe permitisse transformar a própria experiência em matéria literária, em propriamente literatura. E foi ele mesmo que reconheceu diversas vezes que sua vida parecia mais literária que real: “Não escrevo senão sobre o que conheço profundamente. Meus livros me perseguem durante muito tempo. Nunca tive nada a não ser a bagagem de minhas experiências [...]” (ABREU, 2006a, p. 277-278), como afirmou em uma entrevista a Wálmaro Paz publicada originalmente no *Jornal da Tarde* em 11 de outubro de 1994, já tendo voltado para Porto Alegre onde faleceu em 1996 em decorrência das complicações da contaminação pelo vírus do HIV.

O conto de Caio F. que escolhemos analisar aqui parece, entre outros, permitir acompanhar essa discussão sobre a autoficção, tornando possível lê-lo da perspectiva dos recursos de um estudo de matriz genética pela sobreposição de textos afins que desvendem as escolhas do autor empregadas para ficcionalizar um fato por ele vivido e que se tornou marcante em sua trajetória de escritor sob o regime da ditadura militar havida no país, até meados da década de 1980.

### **Da experiência ao conto, da realidade à ficção, à literatura**

O conto “Garopaba mon amour” foi editado originalmente no livro *Pedras de Calcutá* (ABREU, 1977), que reúne textos escritos entre 1972 e 1977, e mais recentemente foi recolhido numa coletânea dos melhores contos do autor organizada por Marcelo Secron Bessa (cf. ABREU, 2006b). De modo muito peculiar a Caio F., o título do conto vem acompanhado da sugestão “ao som de *Sympathy for the devil*”, composição musical de Mick Jagger e Keith Richards, dos Rolling Stones, que imprime ao texto não apenas o clima hippie que o envolve (por certo geracional), mas especialmente a atmosfera da truculência que marca o enredo, como nas estrofes da música reproduzidas como numa colagem, fazendo vazar na cena o som, o ritmo rascante e rebelde do rock e a cadência alucinada que embalam o enredo:

*Just as every cop is a criminal  
And all the sinners Saints  
As heads is tails  
Just call me Lucifer  
Cause I'm in need of some restraint  
  
So if you meet me  
Have some courtesy  
Have some sympathy, and some taste  
Use all your well-learned politesse  
Or I'll lay your soul to waste<sup>3</sup>*

Emoldurando ainda o conto, em homenagem ao escritor catarinense Emanuel Medeiros Vieira, da mesma geração de Caio, aparece uma epígrafe tirada do livro quase homônimo ao conto, *Garopaba meu amor*, que, por sua vez, numa estrutura típica de uma narrativa “*mise-en-abyme*”, também evoca uma ideia de violência em meio a um cenário natural paradisíaco, como deveria ser na época aquela praia preferida pelos hippies: “Em Garopaba o céu azul é muito forte. Não tropeja quando o Cristo é colocado na cruz” (ABREU, 1977, p. 85). A epígrafe isolada no livro, contudo, era acompanhada, numa primeira publicação desse conto ainda na revista *Ficção*, de uma dedicatória que depois foi suprimida no livro, e que é o motivo real para que esse conto figure em nossa análise neste contexto do estudo da autoficção de Caio F. Deixemos, portanto, para comentar esse fato fundamental ao conto e ao nosso estudo na sequência de sua apresentação.

Em linhas gerais, revelando a natureza paradisíaca<sup>4</sup> da praia catarinense preferida dos hippies dos anos 1960 e 1970, o conto fotografa uma dessas “ocupações” do local, primeiro por um suposto grupo de jovens, hippies, libertários, alheios à vida comum que transita nos nervosos centros urbanos, portando seus indefectíveis signos comuns de contracultura, vestimentas típicas, amor livre, drogas e tantos outros elementos que se contrapõem à dinâmica do *status quo* daqueles “subversivos” (ou muito “caretas”) anos 1970. Assim, a primeira cena do conto descreve esse ambiente:

---

<sup>3</sup> Na edição de 1977 (ABREU, 1977), consta uma nota do editor com a tradução da letra da canção, que aqui reproduzo: “Assim como todo tira é criminoso / e todo pecador é santo / Como as cabeças são rabos chame-me apenas Lúcifer / Porque eu preciso de alguma imitação / Assim, se você me encontrar, seja um pouquinho cortês / Tenha alguma simpatia e algum discernimento / Use toda a sua bem aprendida *politesse* / Ou eu lançarei sua alma no vazio”

<sup>4</sup> A ideia de um lugar paradisíaco associado à praia de Garopaba no litoral catarinense aparece também em outro conto de Caio F. desse mesmo livro, “London, London ou ajax, brush and rubbish”, cuja narrativa transcorre no tempo vivido clandestinamente em Londres, conto que depois foi retomado na edição póstuma *Estranhos estrangeiros* que Caio pretendia ainda escrever, mas não teve tempo de fazê-lo (ABREU, 1996).

Foram os primeiros a chegar. Durante a noite, o vento sacudindo a lona da barraca, podiam ouvir os gritos dos outros, as estacas de metal violando a terra. O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos. Pela manhã sentaram sobre a rocha mais alta, cruzaram as pernas, respiraram sete vezes, profundamente, e pediram nada para o mar batendo na areia. (ABREU, 1977, p. 85).

A cena exposta como que num fôlego só, marcado pela ausência de vírgulas na enumeração desses signos geracionais evocados livremente, sem nenhum sinal a dividi-los, compartimentá-los, é bruscamente interrompida por um diálogo seco e violento, que, como um estribilho, aparecerá ainda outras duas vezes, uma delas com leve alteração marcada na indicação entre parênteses (como segue), entremeando a descrição de outras cenas:

– Conta.

– Não sei.

(Tapa no ouvido direito.) / (Bofetada na face esquerda.)

– Conta.

– Não sei.

(Tapa no ouvido esquerdo.) / (Bofetada na face direita.)

– Conta.

– Não sei.

(Soco no estômago.) / (Pontapé nas costas.)

(ABREU, 1977, p. 85-87).

O diálogo que corta o texto corrido da primeira cena também vai introduzir na cena seguinte a investida de homens suspeitos postados no topo da colina, da qual um deles desce com uma arma em punho em busca de um componente do grupo, apenas identificado como “ele”:

Quando começaram a descer percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, das conjunções astrais, fatalidade. Por enquanto não. Estava ali no meio das barracas desarmadas e os homens vinham descendo a colina em direção a ele. (ABREU, 1977, p. 86).

O narrador do conto, ao descrever essa cena da chegada dos homens, nela se inclui, revelando-se testemunha dos fatos: “O vento sacode tanto a barraca

que poderia arrancá-la do chão, soprá-la sobre a baía e **nos** levar pelos ares além das ruínas da Atlântida...” (ABREU, 1977, p. 86, grifo nosso); e também mais adiante, imprime na cena a sua própria angústia pelo ato de tortura e violência que presencia:

**Nos olhamos** dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por este ano que se vai e nos encontra vivos e livres e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? [...] Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar – por que sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é? –, mas quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas [...] (ABREU, 1977, p. 86-87, grifo nosso).

O diálogo havido entre o homem armado em ação contra aquele que era alvo da emboscada traduz a violência da força bruta e da explicitada intolerância, paralisando o clima de festa antes percebido no local pela presença de fitas coloridas, pandeiros, assobios de flautas, violas e tambores do grupo, agora todos emudecidos:

– Se eu seguir em frente, seu veado, você pode descansar. Se eu dobrar à direita, seu filho da puta, você pode começar a rezar. Pra onde você acha que eu vou, seu maconheiro de merda?

– Pra onde o senhor quiser. Eu não sei. Não me importa mais. (ABREU, 1977, p. 86).

A truculenta ameaça do homem e a insolente resistência do rapaz acuado se confundem no cruzamento das falas que se alternam e se misturam sem marcadores definidos, revelando o diálogo difícil e por certo subentendido em murmúrio por parte do rapaz, mas claramente em tom arrogante e raivoso por parte do homem:

Pouca vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca vergonha é a falta de liberdade e a estupidez de vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a este emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas. Se me entregar direitinho o serviço, você está

livre agora mesmo. Entregar o quê? Entregar quem? Os nomes, quero os nomes. Confessa. O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos pra avivar a memória? (ABREU, 1977, p. 88).

Esse encadeamento caótico das frases/falas revela, assim, a confusão vivida pelo grupo diante da agressão armada, que por sua vez é típica de grupos autoritários que, escudados no poder ditatorial vivido no país à época, promoviam incursões junto a grupos social e culturalmente vulneráveis à “caça” de indivíduos prejudicados suspeitos. A cena de tortura é clara, com ofensas pessoais degradantes e de gênero, as marcas deixadas no corpo, as bofetadas, o puxar pelos cabelos e, inevitavelmente, a menção ao temido e terrível choque elétrico como meio de obter a “confissão” libertadora, pois é disso que se trata efetivamente no texto. A questão da (suposta) orientação sexual da personagem como motivo de ofensa e tortura por parte da “autoridade” revela o fato apontado por Ginzburg (2005), em seu estudo comparando contos de Caio e Clarice Lispector “Conto e crítica política: Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu”. Em sua análise, Ginzburg (2005) toca numa questão importante relacionada à cultura brasileira que nos parece pertinente citar neste estudo, uma vez que no conto por nós analisado essa questão também parece aflorar:

Essa violência esteve associada a padrões conservadores de moralidade, que estabeleciam definições, voltadas principalmente para o controle da classe média, a respeito da aceitabilidade do comportamento. A figura do Estado autoritário esteve associada, no imaginário social, a configurações hostis das instituições do patriarcado. Como expunha Adorno no memorável *Educação após Auschwitz*, o militarismo explorou sistematicamente a associação ideológica entre violência e virilidade, fazendo da primeira um valor afirmativo [...]. No patriarcado brasileiro, de acordo com Marilena Chauí e James Green, a conduta do macho ordenador e disciplinador é útil e produtiva para a micropolítica que sustenta o Estado autoritário [...].

Por que na sociedade brasileira, como sugere *A tentação*, as “pessoas observadoras” parecem se importar mais com a orientação sexual do que com a violência? Historicamente é bastante plausível entender que as ideologias autoritárias do país se dedicaram a estabelecer essa hierarquia de prioridades. A violência é aceita, como forma de disciplinar e ordenar a sociedade. O homoerotismo, por sua vez, é considerado uma ameaça à estrutura do patriarcado.

O conto de Caio Fernando Abreu aponta para a hipótese de desconstrução do modelo familiar conservador, ligado à concepção de tradição, família e

propriedade, em que a estrutura social se caracteriza, da célula mínima à composição de conjunto, pelo controle do comportamento, em favor dos interesses dominantes.

E a tortura prossegue mais adiante no conto, ainda mais explícita, mas nesse momento já descrita numa perturbadora primeira pessoa que se mistura no texto:

O homem caminha para o fio com a bandeira do Brasil dependurada. **Não quero** entender. Isso deveria ser apenas uma metáfora, não essa bandeira real, verde-amarelo que o homem joga para um canto ao mesmo tempo em que seus dedos desencapam com cuidado o fio. Depois caminha suavemente **para mim**, olhos postos **nos meus**, um sorriso doce no canto da boca de dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável. (ABREU, 1977, p. 89, grifo nosso).

É nessa sequência que se introduz no texto o trecho da música, antes citada com o verso “Assim, como todo tira é criminoso...”, e a consciência do torturado em sua infinita vulnerabilidade: “Pedir o quê agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Da dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne [...]” (ABREU, 1977, p. 89), alternando-se terceira e primeira pessoas que também se misturam. Mar, que se mistura com a própria ideia de mar, revela-se uma personagem que é apartada do rapaz pela força bruta do homem tocando em seu ombro. O “estribilho”, então, reaparece, mas agora com novos elementos carregados da ofensa que degrada moralmente, tanto quanto a injúria física:

– Repete comigo: eu sou um veado imundo.

– Não.

(Tapa no ouvido direito.)

– Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.

– Não.

(Tapa no ouvido esquerdo.)

– Repete comigo: eu sou um filho da puta.

– Não.

(Soco no estômago.)

(ABREU, 1977, p. 88).

A dor do torturado, que não cede à tortura nem entrega os pretensos nomes, é descrita no conto elípticamente, por meio de uma espécie de delírio, prece e alucinação que vão se misturando e se sobrepondo uns aos outros numa narrativa embolada pela constante falta de virgulação nas frases justapostas:

Clama por Deus, pelo demônio. As luzes do mar são barcos pescando, não discos-voadores. Com Deus me deito com Deus me levanto com a graça de Deus e do Espírito Santo se a morte me perseguir os anjos hão de me proteger, amém. Invoca seus mortos. Os que o câncer levou [...] os que o excesso de barbitúricos adormeceu para sempre, os que cerraram com força nós em torno de suas gargantas em banheiros fechados dos boqueirões & praças de Munique. (ABREU, 1977, p. 90)<sup>5</sup>.

Essa confusão mental, surpreendentemente, numa lógica invertida, vai também justificando à consciência do torturado a raiz de tanta violência, no país, no mundo, entre os homens: “E vai entendendo por que os ladrões roubam e por que os assassinos matam e por que alguns empunham armas e mais além vai entendendo também as bombas e também o caos a guerra a loucura e a morte.” (ABREU, 1977, p. 90).

O conto se encerra de forma ambígua, talvez mais obscura do que pudesse parecer no seu desenvolvimento com os recursos empregados por Caio nas cenas e falas entrecortadas, sobrepostas com imagens e sons, colagens de letras de música, poemas e frases literárias. A tônica do texto, no entanto, se destaca pela violenta situação de tortura e de intolerância vazadas no conto. O desfecho parece lançar uma nuvem de fumaça sobre o que de verdade teria acontecido ao personagem sob tortura, obnubilando a compreensão do leitor tal como acontecia na época quanto à falta de notícias e informações reais de torturados e desaparecidos políticos, muitos então atirados ao mar, como depois muito se falou a respeito, ainda que as provas desses crimes permaneçam ocultas no país. A cena final também sugere o esvanecimento da consciência do torturado que, não obstante a lenta e alucinada agonia, vai compreendendo cada vez mais seu processo de morte: “Vai entendendo cada vez mais. Chega bem perto agora. É um ser de espuma nos cantos da boca. Olhos em brasa. Quase toca os cacos rachados. Eu estou satisfeito por encontrar você, sussurra. Enterra os dedos na areia. As unhas cheias de ódio.” (ABREU, 1977, p. 90)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Historicamente, o período registra, entre outros, o desaparecimento do jovem Stuart Angel Jones, filho da estilista Zuzu Angel, e a morte do jornalista Vladimir Herzog na madrugada de 24 de outubro de 1975, em razão de tortura sofrida possivelmente na sede do DOI-Codi (SP), onde ele se apresentara para prestar esclarecimentos sobre sua ligação com o PCB. A versão oficial da morte de Herzog veiculada à época foi que ele teria se enforcado com o cinto do macacão de presidiário, o que foi depois desmentido por testemunhos de jornalistas presos no mesmo período, revelando ter se tratado de fato de morte sob tortura. Já Zuzu Angel jamais conseguiu reencontrar o filho, tendo sido ela também vítima de um estranho acidente automobilístico armado que a vitimou na noite de 5 de abril de 1976.

<sup>6</sup> Eventuais diferenças entre as várias edições de textos de Caio são comuns pelo hábito de o autor sempre revisar seus contos para novas edições. Neste conto em particular, não consta nenhuma notícia de revisão por parte de Caio, e, no entanto, verifica-se uma alteração em especial na edição dos

Na biografia de Caio F. escrita por Jeanne Callegari (2008), ainda que insuficiente e lamentavelmente restrita, a autora associa o conto ao fato real vivido por Caio na mesma praia catarinense no ano de 1975, provavelmente o mesmo ano da escrita do conto. Segundo Callegari (2008, p. 75), amparada por depoimento de Graça Medeiros, que narra a mesma história para o livro de Paula Dip (2009), em que a autora conta sobre sua relação de amizade com Caio, para além dos fatos biográficos ali registrados, traça um perfil de sua geração<sup>7</sup>, Caio tinha ido para Garopaba com um grupo grande de amigos, de dez a quinze pessoas, entre eles Jaime Gargioni e a própria Graça Medeiros, inseparável amiga até os últimos dias de Caio e que se tornaria sua astróloga, comungando com ele o gosto por esses estudos. O clima no acampamento em Garopaba era de festa, risos e, num determinado momento, Caio e Graça se afastaram do grupo e se dirigiram a uma padaria, na cidade, quando alguém os apontou na rua e, logo em seguida, eles foram inexplicavelmente presos por homens que exigiram que Caio depusesse contra Graça, o verdadeiro alvo da emboscada, por questões políticas que não são explicitadas na biografia: “Como Caio, muito dignamente, se recusasse a falar, soltaram-no. Graça foi presa e condenada em um flagrante falso de porte de maconha, armado na delegacia de Florianópolis dois dias depois de ter sido presa em Garopaba.” (CALLEGARI, 2008, p. 75). O dado curioso descrito ainda por Callegari (2008, p. 75) diz respeito ao fato de que o responsável pela prisão de Graça teria sido o delegado Elói Gonçalves, “[...] o mesmo que ficaria famoso, um ano depois, por prender Gilberto Gil e Chiquinho Azevedo por porte de maconha, em Florianópolis, às vésperas de um show dos Doces Bárbaros. Gil e Chiquinho, assim como Graça, foram condenados a passar um tempo em clínicas psiquiátricas.” Destaque-se, desse conto, ainda, a coragem de Caio em escrevê-lo e publicá-lo, numa época em que tais fatos ainda aconteciam diante de todos, e poucos foram os escritores que ousaram tratar desses temas de forma tão corajosa e competente. Sinal de que a literatura no Brasil sobrevivia, apesar do estado de exceção e de medo.

---

melhores contos de Caio por Marcelo Bessa em relação à edição original do conto de 1977. Nas linhas finais do conto, na edição original consta “Os olhos secos. Não entraria no Mar. Não choraria” (ABREU, 1977, p. 90), ao passo que na coletânea citada consta: “Os olhos secos. *Não encontraria Mar. Não choraria*” (ABREU, 2006b, p. 56, grifo nosso). A questão colabora para a ambiguidade do final do conto, pois “Mar” aparece num determinado ponto do texto como a personagem de quem o torturado é afastado. A nota aponta para a necessidade de investigações genéticas dos textos de Caio, quanto ao levantamento de reais inserções feitas pelo autor ou por editores, para dirimir dúvidas como no caso da inexplicada supressão do conto “London, London ou ajax, brush and rubbish”, do mesmo livro *Pedras de Calcutá*, ao longo de suas reedições, incluindo a última, de 2007, pela editora Agir.

<sup>7</sup> Baseado no livro da jornalista Paula Dip (2009), *Para sempre teu, Caio F.*, e roteirizado por ela, foi lançado, no último Festival de Cinema do Rio (outubro de 2014), o documentário/filme homônimo dirigido por Candé Salles, apresentando depoimentos de amigos e familiares do autor, bem como cenas gravadas do próprio Caio F. e interpretação de partes de seus textos por diversos atores da TV e do cinema nacionais.

Callegari (2008) reconhece que o fato serviu de inspiração a Caio para escrever o conto que, segundo ela, é uma mistura de “fatos com altas doses de invenção e fantasia”, mas certamente não apenas esse triste episódio teria lhe dado munição para criar a atmosfera do conto, pois Luiz Arthur Nunes, diretor de teatro e também amigo de Caio já dos primeiros tempos de Porto Alegre, narra, em um depoimento sobre o amigo para o livro de Paula Dip (2009, p. 318-319), uma surra violenta que Caio sofrera de um informante da ditadura infiltrado no meio universitário, dias depois de Caio ter partido para cima dele em razão de uma bofetada que esse dera em Maria Lúcia Magliani<sup>8</sup>, a inseparável amiga de Caio, em meio a uma acalorada discussão sobre política havida entre eles. O fato acabou levando os envolvidos à delegacia, liberados em seguida graças à intervenção do pai de Luiz Arthur, então militar, e de um comissário de polícia conhecido da família de Nunes.

Após a prisão em Garopaba, Graça Medeiros foi então encaminhada para “tratamento psiquiátrico” numa clínica para “desintoxicação”, da qual conseguiu depois fugir mantendo-se por algum tempo em local desconhecido, como fugitiva. Foi então que Caio, ao publicar o conto pela primeira vez, na então revista *Ficção*, dedicou-o a Graça, mas com a infeliz inscrição: “À fugitiva Maria da Graça Medeiros”, o que despertou, com razão, a fúria da amiga sobre ele. Essa é a razão pela qual a dedicatória do conto certamente foi suprimida na edição no livro de 1977. Mas a informação, apesar disso, prevaleceu ainda em outro conto de Caio – “A verdadeira história de Sally Can Dance (and the kids) história” – repleto de experimentalismos e reunido no mesmo *Pedras de Calcutá*, no qual aparece uma suposta lista de créditos de uma produção artística homônima do conto, trazendo também a informação “Fugitiva Maria da Graça Medeiros”.

Pouco tempo depois desses fatos, Garopaba deixaria de ser o paraíso da contracultura, dos hippies, para se render a outra forma de violência: a especulação imobiliária que subjugaria a natureza e a transformaria de forma irreversível, como relata Renato Rossi (1980, p. 50) num artigo em que mistura trechos do conto aos comentários de Caio sobre política, cultura, literatura e... o Brasil:

Quem a conheceu nos anos sessenta não a conhece agora, destruída pela especulação imobiliária: acrílico, cimento e aço sobre a areia. Casas de uma classe social que permanece indiferente ao que o Brasil tem de belo – a natureza, a terra, o mar e o verde. Garopaba é uma transa maior. Simboliza destruição, desrespeito e medo. Nos anos sessenta foi o templo de jovens estradeiros, mochileiros e hippies.

Por pouco tempo. Logo a desconfiança e a repressão escorraçaram a todos de Garopaba. Ela precisou ser “limpa”, para que viessem os tratores, toda

---

<sup>8</sup> Magliani tornou-se uma conhecida artista plástica, radicada no Rio de Janeiro, onde passou grande parte de sua vida, vindo a falecer aos 66 anos no dia 21 de dezembro de 2012.

esta “asepsia social” que destrói o Brasil pouco a pouco [...] Garopaba foi interdita ao sonho. Hoje é um lugar material, no que esta palavra tem de pior: poluição, especulação imobiliária, a grana que comprou morros e terrenos. Que destruiu a flora e a beleza do lugar [...] O conto refere-se à chegada da repressão policial a Garopaba. Quando quem sonhava era confundido com bandido da pior espécie (estas confusões já tiveram trágicas consequências em outros tempos no Brasil).

### Considerações finais

A leitura do conto de Caio Fernando Abreu que aqui propomos pretende, numa primeira via, destacar sua escrita autoficcional, mas não como uma construção deliberadamente consciente, à época de sua produção, de uma estrutura calcada num “gênero” que hoje parece ser até muito praticado, senão por um narcisismo midiático, típico de subcelebridades produzidas no atacado, pelo menos pela necessidade de urgência de eclosão de uma experiência que parece ter se tornado um grande móvel das produções ficcionais típicas da contemporaneidade. Nesse sentido, há até uma certa disputa para se eleger qual autor contemporâneo seria considerado o “Pedro Álvares Cabral” da autoficção brasileira, como se pode ver no registro do blog de Marcelo Mirisola (2015), assim equivocadamente apresentado pela crítica, ainda que o autor declare não se identificar com nenhuma corrente da literatura brasileira contemporânea, como se, aliás, existisse de fato uma. Ou seja, a rigor, tendo como amparo as ideias de Vincent Colonna (2004) sobre a autoficção, o gênero seria até muito antigo, praticado por Luciano de Samósata (125 dC-180 dC), em tempos ainda mais distantes dos atuais, e não vem ao caso tentar atribuir um pioneirismo a esse ou aquele escritor, o que nos parece por demais infrutífero.

Numa segunda via de interpretação, interessa-nos apresentar as formas e os recursos empregados por Caio Fernando Abreu para compor sua autoficção, bem como considerar elementos extratextuais que possam, de um modo ou de outro, colaborar para o reconhecimento de uma escrita autoficcional, ora pautada pelo princípio do homônimo como originalmente proposto por Serge Doubrovsky, ora pautada por uma sobreposição de textos ou leituras paralelas que permitam, ao fim e ao cabo, reconhecer uma identidade autoral ou, por certo, uma referencialidade que confirme e sirva de base para a percepção do modo como o autor transfigura sua realidade na sua escrita, na sua criação ficcional e, eminentemente, literária, considerando para tanto as palavras de Leyla Perrone Moisés (1990, p.102-103), para quem:

A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer. A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no

mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta.

Ainda numa terceira via a considerar, a fatura autoficcional também nesse caso pode ser tributária de uma leitura “enviesada” do conto em que se coloca em evidência o reconhecimento de uma realidade específica vivida pelo autor, expressa na quarta capa de seu livro de 1977, em que ele esclarece sobre sua obra: “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.” O ambiente de terror e de falta de liberdade vivido pelo personagem principal, vítima de toda sorte de violência, de homofobia, de insegurança, foi, como visto aqui, o mesmo da vivência do autor (e, lamentavelmente, muito presente nos dias atuais ainda), tal como também já tivemos a oportunidade de considerar em outro estudo (BARBOSA, 2011) em que o momento vivido pelo autor Caio F. resvala para sua obra na pele de um personagem muito bem identificado pela homonomia entre autor/personagem/narrador, no conto “Oásis” de seu livro de contos *O ovo apunhalado*, também de 1975. O momento vivido é assim definido ainda na quarta capa do *Pedras de Calcutá*:

Em Pedras de Calcutá estão reunidos uma grande variedade de personagens e situações que mostram as drogas e as prisões, o escapismo e o espírito colonizado, a consciência ecológica, o fechamento e a autodestruição imposta à juventude brasileira, a punição pelas clínicas psiquiátricas a qualquer comportamento não convencional, a paranoia que habita a grande cidade, o absurdo do contato humano e muito mais. Uma lista de assuntos que representa, no dizer do autor, “o que tenho de melhor – ou de supostamente mais lúcido – para dar”.

BARBOSA, N. “Garopaba mon amour”: torture and consciousness in Caio Fernando Abreu’s autofiction. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 167-183, jan./jun., 2015.

- **ABSTRACT:** *This article begins with brief reflections on autoficcional writing in opposition to autobiographical writing, and through an analysis of a short story by Caio Fernando Abreu, it aims to show elements and features from this writing that allow to understand it as an autofiction by the author.*
- **KEYWORDS:** *Autofiction. Caio Fernando Abreu. Brazilian literature. Writing of the self.*

## REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. **Pedras de Calcutá**: contos. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- \_\_\_\_\_. London, London ou ajax, brush and rubbish. In: \_\_\_\_\_. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 43-50.
- \_\_\_\_\_. Caio Fernando Abreu só pensa em escrever. In: \_\_\_\_\_. **Caio 3D**: o essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006a. p. 277-278.
- \_\_\_\_\_. **Melhores contos**: Caio Fernando Abreu. Seleção e prefácio de Marcelo Secron Bessa. São Paulo: Global, 2006b.
- BARBOSA, N. L. **“Infinitivamente pessoal”, a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”**. 2009. 401 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- \_\_\_\_\_. Imagem e memória na autoficção de Caio Fernando Abreu. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 287-299, jan./abr. 2011.
- CALLEGARI, J. **Caio Fernando Abreu**: inventário de um escritor irremediável. São Paulo: Seoman, 2008.
- COLONNA, V. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Auch Cedex (France): Éditions Tristram, 2004.
- DIP, P. **Para sempre teu, Caio F.**: cartas, conversas memórias de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Record, 2009.
- GENETTE, G. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987.
- GINZBURG, J. Conto e crítica política: Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: SENTIDOS DOS LUGARES, 10., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. 1 CD-ROM.
- GRELL, I. Pourquoi Serge Doubrovski n’a pu éviter le terme d’Autofiction. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLETT, C. **Gènese et autofiction**. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 39-51.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- MIRISOLA, M. **Blog do Marcelo Mirisola**. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/blogs/marcelo-mirisola/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

PERRONE-MOISÉS, L. A criação do texto literário. In: \_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 100-110.

ROSSI, R. Garopaba, meu amor. **Folha da Tarde**, São Paulo, p. 50, 19 fev. 1980.

VILAIN, P. L'épreuve du référentiel. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Dir.). **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 185-195.

\_\_\_\_\_. Aprova do referencial. In: NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 163-179.

VIOLLET, C. Troubles dans le genre. Présentation. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C. (Dir.). **Genèse et autofiction**. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. p. 7-13.

Recebido em 30/10/2014

Aceito para publicação em 13/05/2015

