

EXÍLIO, FICÇÃO E HISTÓRIA EM CONTOS DE CAIO FERNANDO ABREU

Antônio GALVÃO
Instituto Federal do Paraná
antonio.galvao@ifpr.edu.br

Resumo: O presente trabalho consiste em um estudo das imagens literárias do exílio em quatro contos de Caio Fernando Abreu escritos e/ou publicados entre 1974 e 1977: “Lixo e purpurina”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”. Tais imagens do exílio são apreendidas a partir de uma discussão teórica em torno das relações entre literatura e história, o que conduziu à percepção de um procedimento literário específico nesse contista para a representação ficcional da experiência do exílio, o que ora propomos como uma narratividade do exílio nos contos analisados. Desse modo, nossos objetivos compreendem discutir aportes teóricos gerais dos imbricamentos entre literatura, história, sociedade e autoritarismo para então analisar os modos pelos quais essa fundamentação teórica interdisciplinar culmina em uma narratividade específica do exílio nesses contos, a partir dos quais são detectadas algumas características específicas a esses contos. Ao percebermos a distinção de uma narratividade do exílio nesses quatro textos, notamos também a diluição das noções referenciais da realidade histórica bem como simbologias e impressões literárias específicas do exílio a emergir dos contos.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; conto; literatura e história; autoritarismo; exílio.

O tradicional debate em torno dos liames híbridos e plurais entre história e literatura usa por direcionar à percepção de alguns contornos teóricos entre contextos autoritários e textos literários que de algum modo aludem esteticamente às projeções da história política sobre o interior de formas literárias específicas. E de modo a exemplificar alguns desses procedimentos estéticos evocativos do autoritarismo poderíamos trazer algumas características emblemáticas do que a crítica convencionou nomear por “literatura brasileira pós-1964”. Inserido nesse contexto, é possível identificar o exílio como uma das muitas formas de violência perpetrada por um Estado autoritário e repressor instituído à exceção da democracia, tal como foi o caso do governo militar instalado por golpe no Brasil em 1964. Situado no âmbito do breve século XX, os extremos significados de exílio são muitos, incontáveis os seus males, indelévels suas marcas e os rastros deixados. Daí a ambigüidade intrínseca que o constitui e forja sua compleição sempre instável. Dessa instabilidade inerente ao exílio passamos à representação literária que dele é feita em quatro contos de Caio Fernando Abreu para então detectar as constantes figurativas e temáticas específicas nesses textos, constantes cujos elementos figurativos serão ora apresentados para que possamos aferir as imagens literárias do exílio nos contos “Lixo e purpurina”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”. A seqüência em que os contos são aqui analisados corresponde à percepção de disposições internas e sutis estabelecidas entre eles, a saber: as análises estão apresentadas a tomar como critério, de um modo geral, os contos de exílio que foram escritos e publicados entre 1973, ano de partida de Caio Fernando Abreu para a Europa, e 1977, ano de publicação de *Pedras de Calcutá*. Assim, inserem-se nesse recorte analítico os contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”, além de “Lixo e purpurina”, o único publicado em 1995, na coletânea *Ovelhas negras*, porém escrito entre 1973 e 1974. E de um modo específico, a seqüência atende a nosso projeto crítico em situar as imagens literárias das cidades de Londres e de Paris entre imagens degradantes do lixo e do holocausto, pelo que

ambas as imagens evocam rastros de perdas e de destruição características do exílio em Caio Fernando Abreu. Ressaltemos ainda que o estudo dos dois primeiros contos assume uma forma distinta do realizado sobre os dois últimos. Justifiquemos. Tanto “Lixo e purpurina” quanto “London, London ou Ajax, brush and rubbish” são contos que de algum modo problematizam mais nitidamente transposições de uma realidade para o interior do texto literário, conforme o veremos adiante. Inclusive, há declarações de Caio Fernando Abreu que atestam sua relutância em publicar “Lixo e purpurina” devido a supostos contornos biográficos presentes no conto. Embora não tenhamos encontrado nenhuma declaração semelhante sobre “London, London ou Ajax, brush and rubbish” que justificasse sua eliminação de edições posteriores à primeira edição de *Pedras de Calcutá* em 1977, trabalhamos com a hipótese de que Caio tenha retirado esse conto das edições seguintes do livro pelos mesmos motivos que o faziam hesitar sobre a publicação de “Lixo e purpurina”, o suposto teor autobiográfico. No entanto, para além da posição do escritor, propomos a inscrição dos dois contos nos meandros da ficção literária pelas razões que ora defenderemos. Por isso, a análise de “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e de “Lixo e purpurina” está entremeadada à discussão sobre as noções teóricas de diluição da realidade e aos conceitos de experiência, trauma, memória e teor testemunhal, de tal modo que possamos construir uma narrativa literária do exílio específica a esses contos. Da tessitura dessa configuração estética nos dois contos, notamos uma direção ao apagamento de referências nítidas a datas em “Paris não é uma festa” e a datas e a espaços em “Holocausto”, motivo pelo qual os dois últimos contos são analisados à parte e após os dois primeiros. Em outras palavras, é o esfacelamento da realidade em “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e em “Lixo e purpurina” que nos direciona às impressões e aos símbolos do exílio em “Paris não é uma festa” e em “Holocausto”.

Neste trabalho, alguns termos surgem como consequência dos modos específicos e dos recortes temáticos pelos quais abordamos os quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Ao tratar seus contos a partir de uma perspectiva metodológica de vínculos entre a história política da ditadura militar no Brasil e a representação literária do exílio, não poderíamos deixar de notar a emergência de conceitos como representação, realidade, experiência, trauma, memória e teor testemunhal. E assim justificamos a discussão e o uso dessas categorias na análise dos quatro contos de Caio. Ora, lidamos com representações literárias extraídas de algum modo de fatos providos pela recente história política do Brasil. Se esses mesmos fatos foram retirados de eventos históricos dir-se-ia que os mesmos teriam ocorrido no passado de sua existência enquanto fatos. E aqui há um relevante problema teórico que não poderia prescindir de nosso enfrentamento: a discussão em torno do conceito de realidade. De modo análogo, ao lidar com a temática do exílio e a representação literária que dele é feita em contos de Caio Fernando Abreu surgem também relevantes considerações derivadas da problemática de nosso estudo, aqui enunciada: o escritor Caio Fernando Abreu atravessa uma experiência de exílio e vive em algumas cidades europeias entre 1973 e 1974¹. As fontes às quais tivemos acesso atestam que a saída voluntária de Caio Fernando Abreu do Brasil deu-se principalmente devido à crescente sensação de “sufoco” a cercear parte da sociedade brasileira durante a ditadura militar já que cinco anos após o decreto do AI-5, o ambiente social e cultural no país ainda era marcado por repressão, censura, autoritarismo e violência².

¹ A comprovação do exílio de Caio Fernando Abreu pode ser feita através de suas cartas escritas entre 1973 e 1974 e publicadas por Ítalo Moriconi (2002).

² Lembremos que Caio teve três contos censurados na edição de 1975 de seu *O ovo apunhalado*, o que poderia reiterar a confirmação de uma ambiência de “sufoco” ou de “esquartejamento”. Embora ambígua, a carta escrita à poetisa Hilda Hilst, em 27 de março de 1973, reitera o que ora defendemos pelo uso de palavras como “agressão”, “repressão”, “violência”, “coação”, “medo”: “Porto Alegre, 27 de março de 1973. Hilda querida,

Caio Fernando Abreu morou por dois anos na Europa e passou a maior parte desse tempo em Londres, na Inglaterra, entre 29 de abril de 1973 e 29 de maio de 1974. Ainda durante as pesquisas que conduziram à elaboração deste estudo não encontramos quaisquer referências a livros de Caio que eventualmente tenham sido *publicados* durante seu exílio na Europa. Ao contrário, encontramos apenas a referência a alguns textos que foram *escritos* durante o exílio, tais como cartas, diários, poemas, um conto, uma novela e uma peça de teatro³. Três anos depois de seu retorno ao Brasil, o escritor publica um conjunto de contos na coletânea *Pedras de Calcutá*, cuja primeira edição é de 1977, livro do qual selecionamos três dos contos que compõem nosso trabalho: “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Paris não é uma festa” e “Holocausto”⁴. Já “Lixo e purpurina”, embora escrito em 1974, foi publicado somente em 1995, no volume tardio *Ovelhas negras*. Em comum, esses quatro contos projetam significativas imagens e símbolos da representação literária do exílio, cada um a seu modo e preservadas suas especificidades figurativas. Dessa constatação, surgiram quatro relevantes problemas os quais são dispostos a seguir: a) até que ponto a ocorrência de quatro diferentes contos sobre o exílio como unidade temática poderia referir-se a um conjunto de outros temas relacionados à ditadura militar, isto é, seria pertinente insistir que esses contos de exílio foram escritos na década de 1970 justamente porque naquele momento havia a ditadura militar no Brasil a problematizar parte da produção literária do período? b) por que Caio Fernando Abreu decidiu não incluir “Lixo e purpurina” em *Pedras de Calcutá* em 1977 tendo feito-o somente vinte e um anos depois de sua escrita já em 1995, em *Ovelhas negras*, à véspera de sua morte? Ao que nos consta, esse texto teria sido o único conto escrito por Caio durante seu exílio Londres; c) se esses quatro contos de exílio foram escritos e/ou publicados entre 1973 e 1977, período que marca o antes, o durante e o depois do exílio de Caio Fernando Abreu, poderíamos analisá-los como textos literários que ficcionalizam a experiência de exílio do escritor? d) caso esse suposto procedimento de ficcionalização literária da experiência histórica de Caio Fernando Abreu tenha ocorrido nesses quatro contos quais seriam então a abordagem metodológica e os instrumentos teóricos adequados para detectar esse procedimento, aferir suas características e então analisar os contos a partir dessa perspectiva?

Como é possível perceber, essas quatro questões poderiam encaminhar-nos a vários modos analíticos em busca de possíveis respostas para os problemas específicos decorrentes da abordagem ora proposta aos contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Por isso, ao ensaiar

talvez esta seja uma carta de despedida. Mas não se assuste, é que aconteceram alguns imprevistos e resolvi embarcar para a Europa em seguida, fim de abril ou começo de maio. [...] Aconteceram coisas bastante duras nos últimos tempos (muitas coisas boas também). Não vale a pena contá-las, mas a conclusão, amarga, é que não há lugar para gente como nós aqui neste país, pelo menos quando se vive dentro de uma grande cidade. As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisas que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso, paranóico: eu não quero ficar assim, eu não vou ficar assim. Por isso mesmo estou indo embora. Não tenho grandes ilusões, também não acredito muito que por lá seja o paraíso – mas sei que a barra é bem mais tranqüila e, enfim, vamos ver. Acho que o mundo está aí pra ser visto e curtido, antes que acabe. Vou de consciência tranqüila, sabendo que dentro de todo o bode fiz o que era possível fazer por aqui. E não sei quando volto. Nem se volto.” (MORICONI, 2002: p. 436-437)

³ As cartas são as escritas entre maio de 1973, em Paris, e abril de 1974, em Londres. Há ainda três cartas escritas em março e abril de 1973, antes da saída do Brasil, que aludem ao exílio do escritor. Os registros de diário estão entremeados aos de ficção em “Lixo e purpurina”. Há um poema escrito em fevereiro de 1974 e disponibilizado em carta de mesma data. A novela é “Angie”, texto ainda inédito de cuja existência tomamos conhecimento em entrevista com o autor cedida a Marcelo Secron Bessa (1997). E a peça é “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, cujo cenário é o de casas abandonadas e invadidas por imigrantes, tais como as *squatter-houses* encontradas nos contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Lixo e purpurina” e “Holocausto”.

⁴ A edição de *Pedras de Calcutá* de 1977 serve-nos para localizar a problemática de nosso estudo, porém usamos em nossas análises a edição publicada pela Companhia das Letras em 1996, ano de falecimento do autor.

respostas a essas questões dissertaremos sobre os modos específicos da representação do exílio em seus contos. Antes de apresentar as respostas propriamente ditas aos problemas de nosso trabalho é preciso que voltemos às primeiras palavras do parágrafo anterior quando justificamos a pertinência em situar o conceito de algumas categorias recorrentes em nosso estudo para definir o critério por nós adotado ao citar esses termos de tal modo a não estabelecer ressalvas continuamente ao longo de todo o ensaio. A didática de uma exposição da problemática deste trabalho evidenciou as relações aqui tecidas entre a representação literária da experiência de um passado do escritor Caio Fernando Abreu provido por certa conjuntura histórica, a ditadura militar no Brasil. Como essa experiência é a do exílio, associamos a noção de trauma à categoria de experiência, pelas conotações traumáticas decorrentes do degredo e da errância. Já que a representação literária dessa experiência traumática é feita a partir de sua narração nos contos de exílio de Caio Fernando Abreu, ocorre-nos o conceito de memória como recurso figurativo que une e enlaça os fios desses procedimentos narrativos em seus contos, do que decorreria um teor testemunhal nesses textos literários. Assim, trazemos seis categorias, a saber: realidade, experiência, trauma, representação, memória e teor testemunhal como fios conceituais dispersos cujo entrelaçamento formal ocorre nos quatro contos de exílio de Caio aqui estudados. A apresentação do conceito de cada um desses termos para os fins específicos deste estudo será feita na medida em que ensaiamos as respostas às quatro questões levantadas acima sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu.

Voltemos à primeira questão. Não nos parece adequado sustentar a tese de que Caio Fernando Abreu tenha escrito os contos “Holocausto”, “Paris não é uma festa”, “London, London ou Ajax, brush and rubbish” e “Lixo e purpurina”, todos os quatro textos tendo o exílio como unidade temática a aproximá-los, tão somente devido à conjuntura histórica de repressão do período. Em outras palavras, esses contos podem ter sido escritos não *necessariamente* em decorrência da ambiência de repressão e censura, mas por outras razões que talvez jamais saibamos. É necessário esclarecer que não se trata aqui de um esforço em vão no sentido de deduzir as supostas motivações que levaram Caio a escrever esses contos. Proceder assim seria como dar “murro em ponta de faca”⁵. O objetivo da discussão é tão somente relacionar a produção literária de Caio Fernando Abreu às condições específicas da conjuntura histórica da década de setenta, período no qual os contos foram escritos e/ou publicados. Reforçam nosso argumento no sentido de um *afastamento* de relações diretas e lineares entre a escrita desses contos e a conjuntura da ditadura militar três constatações da crítica especializada na “literatura brasileira pós-1964”, às quais já aludimos no primeiro capítulo e que aqui tratamos como *desvios*: a) os *desvios formais* de parte considerável da narrativa escrita e publicada nos anos setenta cujas principais características são a fragmentação da tessitura do conto e do romance; o uso de uma linguagem fluida, híbrida e não-linear; as alegorias, os implícitos e as alusões mínimas a inundar de dubiedades os textos literários, que passariam a ser outros de tal modo a ampliar consideravelmente suas possibilidades de significação pelos desvios do literal; b) os *desvios temáticos*, quando então alguns autores escrevem sobre temas e assuntos cuja superfície aparente não diria muito sobre a ambiência de repressão e, por isso, não demonstrariam relações diretas e nítidas com o

⁵ Remetemos à canção “Murro em ponta de faca”, letra de Chico Buarque para peça homônima de Augusto Boal encenada em 1978, aqui transcrita devido às relações ímpares mantidas com o tema de nosso estudo: “Eu até que nem gostava/De sair da minha casa/Mas quando eu menos esperava/Parece que criei asa/Errando de porto em porto/Sou ave de migração/Mala de mão, peso morto/Sou quilombola ou balão/Não sei se sou o inimigo/Ou do inimigo me escondo/Não sei se fujo ou persigo/Por esse enredo, enredo, redondo/Eu até que nem gostava/De sair da minha casa/Mas quando eu menos esperava/Parece que criei asa/Eu quero entrar num boteco/Me jogam num avião/Eu vou dormir em sueco/Me acordam em alemão/Não sei se espero ou se brigo/Não sei se calo ou respondo/Não sei se fujo ou persigo/Por esse enredo, enredo, redondo.”

autoritarismo e a censura, como seria o caso de escrever sobre um incidente de ressurreição de mortos em uma pacata cidade do interior ou ainda sobre a estranha chegada de misteriosos forasteiros nas cercanias de um pequeno e até então calmo vilarejo, por exemplo. Aliás, o que aqui entendemos como desvios temáticos poderiam estar relacionados ao conceito de contemporâneo, tal como o propõe Giorgio Agamben (2009). Na medida em que os temas de algumas narrativas desviam-se do óbvio e de pressupostos evidentes e explícitos, essas mesmas narrativas alcançariam a escuridão a que alude o filósofo italiano, o que implicaria na contemporaneidade desses escritores em lidar de modo original e perspicaz com os temas caros ao seu tempo; c) os *desvios da censura* ou a censura como “pista dupla” (Sussekind, 1985), ao que também já aludimos no primeiro capítulo. Isto é, não seria adequado conceber a produção literária brasileira escrita nos anos 1970 tão somente em função de dispositivos institucionais de repressão e controle, como a censura, e daí propor uma crítica que buscasse evidenciar os explícitos dessa relação e desses imbricamentos quando parte significativa das obras literárias do período encontrou formas pouco comuns, criativas e originais para lidar esteticamente com a ambiência de cerceamento, repressão e autoritarismo, como é o caso dos quatro contos de Caio Fernando Abreu aqui analisados. Desse modo, esses desvios figurativos e estéticos atuam no texto literário como se fossem desvios da realidade.

A exposição em torno do conceito de realidade implica uma ressalva. Ela é pertinente ao nosso estudo pelos motivos já expostos: o recorte temático de nosso trabalho sobre os contos de exílio de Caio Fernando Abreu sustenta-se sobre representações literárias extraídas de algum modo de fatos e eventos providos pela recente história política do Brasil. Ora, se esses fatos foram retirados de eventos históricos dir-se-ia que os mesmos teriam ocorrido no passado de sua existência enquanto fatos. Não obstante, nosso compromisso não é com a captura e apreensão de uma realidade provida pela história nos contos de exílio de Caio, mas tão somente o de voltarmos-nos para os símbolos e as imagens estéticas conjugadas na constituição de personagens, narradores, espaços e tempos nesses textos, de tal modo que as imagens e impressões então apreendidas possam incidir luz em retrospecto a fatos mínimos da recente história política no Brasil. A circunscrição aqui feita sobre o termo realidade é importante, em primeiro lugar, para situar nossa posição ao relacionarmos os fatos extraídos da história à representação literária deles é feita e, em segundo lugar, para reafirmar que não nos interessa captar a realidade passada de uma experiência do exílio, posto que improvável, tantas são as fugas, os desvios, as resistências, mas tão somente apreender as imagens, os símbolos e as impressões literárias do exílio em contos de Caio Fernando Abreu. Afinal, buscar a abrangência dessa realidade passada seria como que “caminhar à beira da falésia”⁶. Por isso, interessam-nos os rastros e os sinais de imagens e de sugestões, o que já nos direciona ao tipo de análise que aqui faremos sobre os contos de Caio. A ressalva é importante porque traduz nossa cautela quanto ao manuseio indistinto de termos e conceitos cuja natureza é eminentemente complexa e interdisciplinar e que são provenientes de outras áreas e de outros ramos do conhecimento acadêmico ou ainda aqueles cuja enunciação não prescindiria de todo um levantamento bibliográfico acurado e sua subsequente discussão, o que revela a cautela com a qual atuamos nos estudos literários, área sobre a qual que nos compete dissertar. Estabelecida a ressalva, temos condições de avançar e continuar o percurso.

Passemos à segunda questão. Há evidências de que Caio Fernando Abreu não publicou “Lixo e purpurina” por mais de vinte e um anos por não considerá-lo literariamente “pronto”. Parece-nos que o escritor sentia que o conto fosse por demais “documental”, por isso a

⁶ Aludimos a Roger Chartier (2002) em *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietude.

relutância em publicá-lo, o que poderia ter sido feito em *Pedras de Calcutá*, coletânea de contos de 1977 e que marca de algum modo o retorno de Caio Fernando Abreu do exílio na Europa. Ao publicá-lo finalmente em 1995 na obra tardia *Ovelhas negras*⁷, Caio inclui uma nota introdutória ao conto na qual reflete sobre a escrita e a não publicação do conto até então:

De vários fragmentos escritos em Londres em 1974 nasceu este diário, em parte verdadeiro, em parte ficção. Hesitei muito em publicá-lo – não parece “pronto”, há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas. De qualquer forma, talvez consiga documentar aquele tempo com alguma intensidade e isso quem sabe pode ser uma espécie de qualidade? (ABREU, 2002: p. 97)

As considerações de Caio Fernando Abreu sobre “Lixo e purpurina” na nota introdutória são importantes por dois motivos principais: em primeiro lugar, confirmam a produção escrita de Caio durante o exílio em Londres em 1974 e em segundo lugar porque indiciam algumas das marcas e características figurativas tanto do conto “Lixo e purpurina” em particular quanto de seus outros contos aqui estudados, tais como a tessitura narrativa em fragmentos, a simbiose complexa entre realidade e ficção, as diversas linhas não-lineares que se cruzam no interior da narrativa, o conto literário enquanto texto a problematizar o registro de um período, a intensidade dos planos narrativos e a persistência da primazia do texto literário quando entre os registros documentais da carta e do diário. Em outro momento, ainda a referir-se aos seus procedimentos criativos, às características formais do texto e sobre os motivos pelos quais hesitou em publicar esse conto em *Ovelhas negras* em 1995 e provavelmente porque não o incluiu em *Pedras de Calcutá* em 1977, o escritor retoma a reflexão sobre sua escrita e publicação:

“Lixo e purpurina” tem um substrato bem real. Muitas daquelas coisas realmente aconteceram. Mas não exatamente naquela ordem, daquele jeito. Mas, sem dúvida, é um texto que hesitei muito, o que mais hesitei em incluir em *Ovelhas negras*, porque ele é quase uma transcrição literal da realidade. E me pergunto: por que não? Ele não tem trabalho de calcificação, de elaboração literária, praticamente nenhuma em cima dele. Ele é tosco. Porque também ele se pretende um diário. Nos diários de Virginia Woolf, você encontra um comentário sobre James Joyce e embaixo uma nota sobre o preço dos aspargos. (ABREU, 1997: p. 267, grifo nosso).

De modo análogo à referida nota introdutória em “Lixo e purpurina” essa posição de Caio Fernando Abreu evidencia também sua preocupação em publicar o conto devido aos supostos contornos nítidos com a realidade, tal é o modo como nele abundam alusões às experiências pessoais do escritor durante seu exílio em Londres bem como várias referências a lugares, datas, marcas de produtos e pessoas que talvez tenham sido “reais” no passado de suas existências. No entanto, para além da hesitação do escritor em publicar um texto que supostamente não possuísse o teor literário almejado para suas publicações, ocorre-nos uma percepção crítica sobre “Lixo e purpurina” que permite situá-lo no âmbito de uma produção literária e não apenas um mero registro histórico ou documental, como seria o caso de modalidades textuais como algumas cartas e alguns diários. E essa percepção decorre da

⁷ Em *Estilo tardio*, Edward Said (2006) discute como a proximidade da morte poderia afetar a produção e o trabalho criativo de um artista. Julgamos pertinente a referência à coletânea *Ovelhas negras* como obra tardia de Caio em decorrência de seus projetos específicos para este livro que era o de publicar antes de seu falecimento os contos até então escondidos e dispersos. Ademais, Caio também empenhou-se em revisar a forma de seus contos, do que resultaram edições revistas pelo autor, bem como mantinha firme o projeto de escrever mais contos para *Estranhos estrangeiros*. O falecimento em 1996 interrompeu a consecução de seus projetos.

constituição específica desse conto como texto literário a trazer imagens estéticas do exílio, daí seu caráter fragmentado, lacunar e inconcluso. O que evidenciamos em “Lixo e purpurina” é uma relação ímpar entre uma forma literária específica para lidar com a representação do exílio enquanto tema, do que decorre sua literariedade ao encontrar na ambigüidade inerente ao exílio sua correspondência formal⁸. Dito isso, voltemos às assertivas. Quanto à primeira, não nos parece de todo relevante para a caracterização de uma escrita do exílio que o escritor tenha necessariamente que escrever durante o exílio. Conforme já o vimos, ao tratar das relações gerais e particulares entre o exílio e a literatura, a própria ambigüidade do degredo multiplica as possibilidades de escrita da errância: é possível escrever sobre o exílio sem que o escritor tenha saído de seu próprio país; é possível escrever sobre o exílio antes do banimento, durante o exílio, após o retorno ao país de origem do escritor; é possível ainda não escrever sobre o exílio como forma de resistir à sua transformação em texto literário ou ainda em registro autobiográfico; é possível escrever sobre o exílio interior, o voltar-se para dentro de si mesmo, perder-se dentro de si porque se é labirinto, lugar tornado espaço do qual alguns narradores e personagens poderiam não mais sair⁹. De qualquer modo, a nota introdutória de Caio Fernando Abreu ao conto “Lixo e purpurina” permite entrever a constituição de uma escrita literária cujo *tema* é o do exílio, independentemente de quaisquer vínculos explícitos com a história, pois o que interessa é a apreensão de uma unidade temática sobre o exílio em alguns de seus contos e a nota introdutória corrobora essa percepção. A segunda assertiva trata de aspectos específicos da linguagem do conto “Lixo e purpurina”, o que analisaremos mais adiante. Para o momento, interessa-nos relacionar as características *formais* da linguagem desse conto à proposta de uma *constante* estética nos quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu aqui estudados¹⁰. Estabeleça-se a ressalva de que partimos de uma consideração *a priori*, já que o procedimento regular seria o de apresentar essa constante somente depois da análise e discussão dos quatro contos, consideração que é útil neste momento porque insistimos em situar aqui a especificidade dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu a partir de “Lixo e purpurina” e “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, os quais julgamos contos emblemáticos em suas configurações temáticas e formais alusivas ao degredo.

⁸ Criado pelos formalistas russos no início do século XX, o termo literariedade é aqui empregado com o sentido de uma propriedade que caracteriza um texto como literário, para além das controvérsias em torno do termo.

⁹ Aludimos ao poema “Dispersão”, de Mário de Sá Carneiro. Já sobre os conceitos de lugar e de espaço, remetemos o leitor a Michel de Certeau (1994, p. 201-202). Assim, o lugar “é a ordem, seja qual for, segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.” Já o espaço “é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. É o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”.

¹⁰ Os conceitos de tema e forma são aqui tomados para a alusão ao exílio enquanto um tema e uma forma literária específica em Caio Fernando Abreu. A decomposição didática de uma obra literária pela teoria da literatura em dois elementos fundamentais leva-nos a esses dois elementos, a forma e o conteúdo. Para Antônio Soares Amora (1994, p. 57) “A realidade concreta é a forma da obra. Essa forma é a expressão da obra.” Ao passo que/enquanto que “O conteúdo é aquilo que a obra expressa. O conteúdo é uma realidade abstrata. Esta realidade abstrata existiu no espírito do autor, e passará a existir no espírito dos seus leitores, auditores e espectadores”. Mikhail Bakhtin (1990, p. 35-36) também discorre sobre forma e conteúdo como elementos essenciais da criação literária. Para o lingüista russo, “o conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlata a forma estética que, fora dessa relação, e geral, não tem nenhum significado.” Já a “A forma estética que unifica e completa intuitivamente, aborda o conteúdo a partir do lado de fora, no seu eventual dilaceramento e no seu constante caráter de prescrição insatisfeita (este dilaceramento e este caráter de prescrição são efetivos fora da arte, na vida eticamente vivida), transferindo-o para o novo plano axiológico de uma existência (de uma beleza) isolada e acabada, axiologicamente segura de si.”

Assim, identificamos neles as seguintes características: a) o uso da linguagem literária como ato perceptivo de imagens e de impressões do exílio, através da elisão de conectivos e de conjunções, bem como por meio do uso contínuo de diversos sinais de pontuação em longos parágrafos sem a eventual interrupção do fluxo de consciência do narrador; b) a tessitura narrativa em fragmentos; c) a simbiose complexa entre realidade e ficção e por isso o conto literário enquanto texto a problematizar o registro de um período e de um fato provido pela história; d) as diversas linhas não-lineares que se cruzam no interior da narrativa; e) a intensidade da enunciação; f) a persistência da primazia da linguagem do texto literário quando entre os registros documentais da carta e do diário, do que decorre a ficção literária propriamente dita em “Lixo e purpurina” e, conforme veremos adiante, nos outros contos aqui analisados, resguardadas as devidas especificidades de cada um; g) o tempo verbal nos contos eminentemente no presente. Assim, ao identificarmos essas características propomos uma especificidade dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu no âmbito geral da “literatura brasileira pós-1964” e em particular ao contrastarmos seus quatro contos com as vertentes de algumas narrativas do período que tomam o exílio como tema e/ou como forma. Compreendemos que enunciar a especificidade dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu demandaria uma análise comparativa de todas as narrativas de exílio da “literatura brasileira pós-1964”, senão das mais emblemáticas. Entendemos ainda que a atitude ultrapassaria em demasia as delimitações de nosso ensaio e assim convergira para um outro tipo de trabalho muito mais amplo e com um *corpus* literário bem maior. Assim, limitamo-nos ao contraste entre os quatro contos de Caio Fernando Abreu e algumas vertentes da narrativa de exílio aferidas na “literatura brasileira pós-1964”¹¹. Desse modo, os contos de exílio de Caio devem ser abordados pelo que eles insinuam através de símbolos, sinais e indícios implícitos diferentemente do que o faríamos se analisássemos outros textos de exílio publicados à época, como é o caso de textos memorialistas de Fernando Gabeira, mais afeitos a uma literatura de testemunho, por exemplo, devido a seu alto teor de documento ao passo que em Caio Fernando Abreu o procedimento literário para lidar com a representação do exílio é pelo viés da sugestão, do símbolo e da impressão. Por isso, a inscrição de seus contos em um teor testemunhal¹², um “ir além”, o que em última instância demanda uma proposta diferenciada para a análise das especificidades formais de seus contos. Assim, residem na especificidade dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu procedimentos outros para narrar o exílio, mais literários, mais afeitos aos desvios de uma linguagem artística e não meramente documentais, por isso a contemporaneidade, a especificidade e percursos “do contra” nos quatro contos de Caio Fernando Abreu quando em contraste com certos procedimentos narrativos ao redor de uma rememoração documental do exílio que insistia em linearidades e empenhos de verdade.

O teor testemunhal a que referimos parece-nos um viés crítico para a análise literária das constantes figurativas presentes nos quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu. Assim, detectaremos as marcas de algumas das características apontadas acima em trechos dos contos “Lixo e purpurina” e “London, London ou Ajax, brush and rubbish” para que possamos enunciar o que entendemos por teor testemunhal e então relacionar as

¹¹ Referimo-nos a Malcolm Silverman (1995), Alcmeno Bastos (2000) e Flora Sussekind (1985), os quais percebem uma vertente mais direta, linear, sem grandes desvios de forma narrativa, com uma maior quantidade de referenciais explícitos a fatos, datas e pessoas “reais”. Os autores isolam essas características principalmente nas narrativas *O crepúsculo do macho*, de Fernando Gabeira (1981), *O amor de Pedro por João* e *A região submersa*, de Tabajara Ruas (1982; 1981).

¹² Para Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 31, grifo nosso), “o conceito de *teor testemunhal* abre essa possibilidade de dentro dos estudos literários. O estudo desse elemento da obra literária não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-poetológicas que impregnam toda manifestação escrita. Toda obra de arte, em sua, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie.”

características desse teor às outras categorias de análise aqui elencadas para a abordagem dos outros dois contos. Cabem algumas palavras sobre literatura de testemunho e sobre teor testemunhal em literatura para que possamos situar os contos de Caio Fernando Abreu a partir do teor testemunhal que deles emerge.

Renato Franco (2003) propõe o termo literatura de testemunho para a referência a alguns textos escritos e publicados durante os anos 1970. Tais obras seriam textos de ex-militantes revolucionários que, após terem sido presos e torturados, resolveram relatar suas experiências, o que os classificaria como uma literatura de testemunho, como é o caso do romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, de 1977, e de *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira, de 1979¹³. Nota-se ainda que Antonio Candido refere-se a essa inclinação da “literatura brasileira pós-1964” ao empregar o termo “geração da repressão”. Em geral, esses textos são memorialistas e narram a experiência traumática da luta revolucionária, a prisão em decorrência da repressão política do Estado, o testemunho de acontecimentos absurdos, bárbaros, inverossímeis para um leitor incrédulo. Ao contrário, a noção de teor testemunhal alude mais à percepção de uma característica estética do que a uma tipologia ou nomenclatura a enquadrar exemplos de textos literários. Concordamos com Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 39), para quem é pertinente perceber um teor testemunhal da literatura a partir do estudo de suas categorias estéticas que eventualmente sejam problematizadas por fatos políticos, como é o caso da ditadura militar no Brasil. Assim esse teor testemunhal apareceria mais nitidamente em algumas manifestações literárias do que em outras, como é o caso de textos que reelaboram pela via estética as representações de contextos autoritários e violentos. Dessa alusão às conjunturas específicas de violência, repressão, censura, morte, exílios, resultaria a proposta para uma abordagem outra dessa literatura em cujo interior instalar-se-ia um teor testemunhal que reconsidera o conceito de realidade devido aos rastros e às marcas que ele imprime nessa literatura. A realidade à que essa modalidade de literatura refere-se é limítrofe, traumático, difícil de ser narrado: “A literatura expressa o seu *teor testemunhal* de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e ‘deformam’ tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão.” (Ibidem, p. 10, grifo nosso) Assim, há a necessidade das personagens em narrar os acontecimentos traumáticos, porém essa tentativa de narração por parte da personagem parece interromper-se justamente nos limites de uma palavra que não consegue alcançar aquela realidade por demais indizível. Daí a insuficiência da palavra. Por isso, o silêncio do narrador¹⁴. Ademais, a narrativa testemunhal é marcada por uma distância

¹³ Renato Franco (2003, p. 365-366) aponta dois romances emblemáticos para a caracterização de uma literatura de testemunho no Brasil no período relacionado à ditadura militar: *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977, e *O que é isso, companheiro*, de Fernando Gabeira, publicado em 1979. Segundo o professor, o primeiro romance traz traços estilísticos que o aproximam de um via estética, enquanto o segundo opera procedimentos narrativos como se fosse um livro-depoimento ou ainda um depoimento direto. Em comum, a forma desses romances é a de textos memorialistas, narrativas da experiência traumática da luta revolucionária e da prisão pela repressão política do governo militar. Por configurarem-se como narrativas de fatos traumáticos e de natureza por vezes inverossímil, a lembrança da tragédia e sua posterior narração evocam a experiência da dor ao narrá-la, o que traz relevantes considerações sobre os atos de narrar. Em contística, aliás, a via estética é o recurso utilizado por contistas que publicaram à época aludida, tais como João Gilberto Noll, Roberto Drummond, Sérgio Sant’Anna e Caio Fernando Abreu.

¹⁴ Sobre o silêncio do narrador em Caio Fernando Abreu. Existem diversos estudos acadêmicos no âmbito da análise do discurso, da lingüística e da literatura sobre a repercussão, a formação, as características e os processos de significação do silêncio. Entre esses estudos, destacamos o de Eni Orlandi (1992, p. 68, 70, 71), para quem o silêncio “A partir de sua referência necessária ao dizer, tal como se dá com o implícito, foi frequentemente concebido de forma relativa e negativa, significando por sua dependência às palavras, apenas como contrapartida do dito, tendo uma função ancilar ao dizer.” No entanto, a fim de apreender imagens significativas do silêncio no conto “Paris”, situamo-nos ao lado da pesquisadora quando ela afirma que “A fim

entre o evento traumático e a tentativa de sua transformação em discurso, do que decorre a relevância da memória como categoria para atingir os meandros do conteúdo narrativo. Desse modo, a percepção de um teor testemunhal nos contos de Caio Fernando Abreu aqui estudados parece-nos mais adequada do que a proposta de uma literatura de testemunho, pois seus contos resistem às tentativas de encaixe em moldes e nomenclaturas previamente concebidos. Tecidas essas considerações sobre literatura de testemunho e teor testemunhal em literatura, voltemos às constantes formais dos contos de Caio.

Por fragmentação da tessitura narrativa entendemos uma construção formal marcada por lacunas no interior do texto literário, reentrâncias diversas sobre a forma do texto, resíduos de outros textos e de outras construções a atravessar o conto (como, aliás, já o vimos ao perceber algumas formas narrativas fragmentadas em exemplos paradigmáticos da “literatura brasileira pós-1964”, como é o caso das narrativas *Zero* e *A festa*, o que justifica os procedimentos de exemplificação por nós utilizados no primeiro capítulo deste trabalho). Essa fragmentação da tessitura narrativa pode ser percebida ao longo do conto “London, London ou Ajax, brush and rubbish” tantos são os recortes, os encaixes e a experimentação sintática no interior do conto:

Meu coração está perdido, mas tenho um mapa de Babylon City entre as mãos. Primeiro dia do *fog* autêntico. Há um fantasma em cada esquina de Hammersmith, W14. Vou navegando nas *waves* de meu próprio assobio até a porta escura da casa vitoriana.

- *Good morning, Mrs. Dixon! I'm the cleaner!*

- *What? The killer?*

- *Not yet, Lady, not yet. Only the cleaner...*

Chamo Mrs. Dixon de Mrs. Nixon. É um pouco surda, não entende bem. Preciso gritar bem junto à pérola (jamaicana) de sua orelha direita. Mrs. D(N)ixon usa um colete de peles (siberianas) muito elegante sobre uma malha negra, um colar de jade (chinês) no pescoço. Os olhos azuis são duros e, quando se contraem, fazem oscilar de leve a rede salpicada de vidrilhos (belgas) que lhe prende o cabelo. Concede-me algum interesse enquanto acaricia o gato (persa):

- *Where are you from?*

- *I'm Brazilian, Mrs. Nixon.*

- *Oooooouuuuuuu, Persian? Like my pussycat! It's a lovely country! Do you like carpets?*

- *Of course, Mrs. Nixon. I love carpets!*

(ABREU, 1996: p. 43)

É possível perceber as diversas camadas que se sobrepõe ao texto primeiro a partir do uso de duas línguas distintas (o inglês e o português), os jogos sintáticos entre os nomes e os trocadilhos sempre insinuantes, os adjuntos adnominais (jamaicana, siberiana, chinês, belgas, persa) a exceder os significados primeiros e literais dos substantivos, do que decorre uma sutil ironia sobre o imperialismo inglês e o norte-americano. Já a simbiose complexa entre ficção e

de produzir uma mudança de terreno, definimos o silêncio em si atribuindo-lhe desse modo um valor positivo [de significação]. Podemos, a partir de então, apreender determinações significativas do não-dito que não foram ainda exploradas e que fazem parte do que consideramos como silêncio.” Ademais, “O silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isso nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um horizonte e não como uma falta.” Em outras palavras, “O silêncio não está apenas entre as palavras. Ele as atravessa. Acontecimento essencial da significação, ele é matéria significativa por excelência.”

realidade poderia ser notada a partir da fusão de trechos de cartas, de diários, de referências espaciais e de datas na tessitura interna do conto “Lixo e purpurina”:

28 de janeiro

Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (Players Number Six, o mais barato). Chico toca violão e canta *London, London: no, nowhere to go*. Poucos ainda sorriem e olham nos olhos. Hoje é dia, mais uma vez, de mudar de casa e de vida. Os olhos buscam signos, avisos, o coração resiste (até quando?) e o rosto se banha de estrelas dormidas de ontem, estrelas vagabundas encontradas pelas latas de lixo abundantes de London, London, Babylon City. Alguém pergunta: “O que é que se diz quando se está precisando morrer?” Eu não digo nada, é a minha resposta. Sento no chão e contemplo os escombros de Sodoma e Gomorra: brava Bravington Road, *bye, bye*. (ABREU, 2002: p. 98, grifos do autor)

28 de janeiro, Londres, as mudanças de casa e de vida. Tomadas em alusão à experiência do degredo em Londres diríamos que esse conto problematiza as transposições da realidade para o interior do conto literário. Optamos por uma acepção de “problematizar” por entender duas assertivas principais sobre o assunto: a primeira é a de que a abordagem das relações entre a experiência de exílio de Caio Fernando Abreu (experiência enquanto categoria que deriva de algum modo dos fatos e registros providos pela história) e sua consecutiva ficcionalização exigiriam uma abordagem metodológica específica e um percurso teórico completamente distinto do empreendido por nós neste estudo, cuja possibilidade não poderíamos negligenciar e por isso a tangenciaremos ao responder à quarta questão. E a segunda assertiva deriva da percepção de uma *forma literária* inerente ao conto “Lixo e purpurina”, para além de eventuais referências às datas e lugares retiradas de uma realidade passada, vivida ou não. À leitura dessas características tecidas sobre trechos dos contos “Lixo e purpurina” e “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, associaríamos ainda as três últimas constantes levantadas acima: as diversas linhas não-lineares que se cruzam no interior da narrativa; a intensidade da enunciação; a persistência da primazia do texto literário quando entre os registros documentais da carta e do diário. Assim, o apagamento de uma linearidade a unir os fios narrativos é perceptível no conto “London, London ou Ajax, brush and rubbish” devido às inúmeras retomadas de discursos outros para além do discurso primeiro do narrador e os encaixes de outros micro-enredos narrativos que remetem a outras instâncias figurativas de tempo e de espaço cuja ocorrência procede ao lado instável da narração primeira da personagem principal do conto, um brasileiro exilado em Londres:

Traz um cinzeiro de prata (tailandês) e eu apago meu cigarro (americano). But, sometimes, yo hablo también un poquito de español e, if il faut, aussi un peu de français: navego, navego nas *waves* poluídas de Babylon City, depois sento no Hyde Park, W2, e assisto ao encontro de Carmenmiranda com uma Rumbeira-from-Kiúba. *Perhaps* pelas origens tropicais e respectivos *backgrounds*, comunicam-se por meio de requebros brejeiros e *quizá* pelo tom dourado das folhas de outono (*like “Le Bonheur”, remember “Le Bonheur”?*), talvez, *maybe*: amam-se imediatamente. Mas Cármen foge da briga, fiel às suas já citadas origens e repete enl(r)ouquecida, em português castiço, que aquele amor ledado e cego acabaria por matá-la. A Rumbeira-from-Kiúba, cujo nome até hoje não foi devidamente esclarecido (*something between Remedios and Esperanza*), decide tomar providências no sentido de abandonar a *old-fashion* e matricula-se no *beginner* de dança moderna do

The Place, Euston, NW1. Para consolar-se de seu frustrado *affair*, todos os sábados vai a Portobello Rd, W11, onde dedica-se à pesquisa e eventual aquisição de porcelana chinesa. *Su pequeña habitación* em Earl's Court Rd, W8, está quase toda tomada. Ainda ontem substituiu o travesseiro por uma caríssima peça da dinastia Ming. Entrementes, Cármen ganha £20 por semana cantando “*I-I-I-I-I like very much*” nos intervalos das sessões do Classic, Nothing Hill Gate, W11. [...] Nenhuma falará primeiro. Nenhuma deixará transparecer qualquer emoção por detrás do make-up. *It's so dangerous, money*, e, de mais a mais, na Europa é assim, meu filho, trata de ir te acostumando. *Pero siempre puede ser que sus ojos digan todo*. Como nessas melosas e absurdas histórias de Rumbeiras-from-Kiúba *meeting* Carmenmiranda pelas veredas outonais do Hyde Park - onde as folhas, a quem interessar (f)possa, continuam caindo. (ABREU, 1996: p. 44, grifos do autor)

Já a intensidade das imagens causadas pelo uso de alguns advérbios e pronomes indefinidos recorrentes ao narrador do conto “Lixo e purpurina”, tais como em “Hoje é dia de não tentar compreender *absolutamente* nada, não lançar âncoras para o futuro”, “Tão *completamente* sento e espero que quase acredito ir além deste estar sentado no meio de escombros” ou ainda em “Mas só fico aqui parado, sem sentir nada, sem pedir nada, sem querer nada”, (Idem, 2002: p. 98, 99 e 100, grifos nossos) encaminha-nos à última constante, a da percepção de uma primazia da linguagem literária dos textos de exílio de Caio Fernando Abreu, o que nos permite situá-los como artefatos literários dotados de configurações estéticas próprias e não como simples registro documental de uma eventual experiência do escritor. Assim, ao apresentar e analisar as constantes formais desses contos de exílio a partir de trechos emblemáticos de “Lixo e purpurina” e de “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, de tal modo a ilustrar a tese que sustentamos sobre a distinção literária desses contos para além de eventuais extrações de uma experiência histórica, atingimos a percepção de um teor testemunhal ao invés da noção de uma literatura de testemunho como proposta para situar os contos de Caio Fernando Abreu a partir de relações entre os conteúdos desses textos, a literariedade de suas formas e as categorias de realidade, experiência e representação. A opção por um teor testemunhal justifica-se pela figuração estética e pela literariedade inerente aos contos de Caio Fernando Abreu, o que afasta seus contos de alguns dos procedimentos narrativos comuns durante a ditadura militar no Brasil, tais como as narrativas de memórias lineares e documentais sobre a experiência do exílio e que por isso circunscrevem-se a uma literatura de testemunho propriamente dita. Tal é o caso de textos memorialísticos mais afeitos à recuperação e à narração de fatos relacionados à experiência de exílio de seus autores, narrativas com uma estrutura formal mais linear, caracterizada por meio de registros típicos e lineares como o aferimos na singularidade de cartas e de diários, a pretensa captura e retenção da realidade, singular e sem os desvios sobre a linguagem que a distinguiriam dos procedimentos literários adotados por Caio Fernando Abreu em seus contos de exílio aqui estudados. Por isso, os contos de Caio não poderiam ser aceitos como testemunho, não em seu sentido estrito, mas devido a sua construção literária mais rebuscada perceberíamos neles a emergência de um teor testemunhal.

Portanto, ao responder às questões trazidas neste trabalho e ao relacioná-las aos seis termos acima apresentados afirmamos que os quatro contos de exílio de Caio Fernando Abreu até poderiam configurar-se em tecidos narrativos que de alguma forma empreendem um processo de ficcionalização da experiência de exílio de Caio Fernando Abreu na Europa, mas que abordá-los a partir dessa perspectiva teórica direcionaria a um trabalho completamente diferente do que aqui erigimos. O percurso teórico por nós construído até o momento desde o

primeiro capítulo foi o de destacar a primazia da linguagem literária quando de sua relação sempre híbrida e plural com os quadros providos pela história. Perpassa a forma do texto literário um viés de configuração estética de eventuais registros retirados de contextos políticos autoritários, o que leríamos em parte da produção da “literatura brasileira pós-1964”, tantos são os exemplos de desvios do literal empreendidos por obras significativas escritas e publicadas no referido período, como as citadas no primeiro capítulo nos exercícios de exemplificação que empreendemos e que neste momento justificam-se de modo mais nítido. Referir-se à realidade passada não significa, em termos literários, reproduzir literalmente essa realidade, pois literatura não é documento. Antes, literatura é reelaboração de registros passados, reconfiguração de alusões e de referências, é o despertar de uma linguagem antes tomada pelo sono do literal e do singular e que agora reconstrói-se em tessitura sutil, implícita, alusiva e por desvios apenas. Por isso, os empenhos de verdade de uma realidade não nos interessam já que irremediavelmente dispersos e escoados no tempo passado. Restituí-los à narrativa literária significa dar-lhes outra tessitura, talvez mais ou menos ambígua, mais ou menos disforme, mais ou menos metafórica, jamais linear, singular, “verídica”. Aliás, é o próprio caráter instável, simbólico, resistente à apreensão e ulterior da realidade (que é sempre outra, que é sempre o que escapa e foge) é que nos orienta a uma abordagem das relações entre exílio, literatura e história que seja instalada no seio da linguagem literária e não a partir da experiência de exílio do escritor, porque dispersa como pluma ao vento e talvez jamais recuperável tal qual de fato tenha ocorrido no passado. Ao contrário, restam apenas os implícitos e as alusões sempre por desvios impressos sobre o texto literário, o que não implicaria em suspender a realidade, ou ainda negá-la, mas perceber sua diluição no interior híbrido do discurso literário. Por isso, a personagem, o narrador, o espaço e o tempo literários e não o autor, não aquela mesma Londres em 1974, não aquela mesma Paris, não aquele mesmo Brasil dos anos setenta (O que teriam sido? Como recuperá-los de tal modo como o foram? Como resgatar a totalidade de seu passado?). Portanto, os contos “London, London ou Ajax, brush and rubbish”, “Lixo e purpurina”, “Holocausto” e “Paris não é uma festa” são aqui lidos não como representações da experiência de exílio de Caio Fernando Abreu na Europa nos anos 1970, mas como obra literária que resiste à história por seus tecidos de imagens, de indícios e de implícitos reelaborados artisticamente em conto. Em literatura.

Literatura nesses contos de Caio que não capta o belo, mas os restos e os destroços da palavra de personagens em estado de errância e de perda característicos da compleição do exílio em seus contos. A esse estado instável de errância e de perda comuns às personagens dos quatro contos relacionamos os conceitos de experiência, trauma e memória. O exílio enquanto experiência traumática instala a necessidade das personagens em narrar os acontecimentos difíceis que o caracterizam: a perda de referenciais, não é possível estar no Brasil, permanecer na Europa é viver em risco iminente, as mudanças de casa, as expulsões, os trabalhos mal remunerados no exterior, as distâncias intransponíveis, o isolamento. Mas as tentativas de transformar a experiência do exílio em relato, isto é, narrar essas perdas e os destroços da errância, obstruem-se nos limites de uma palavra que parece insuficiente para alcançar a experiência daquela realidade, indizível, que não pode ser “verdade”, que não pode ter acontecido. Por isso, a insuficiência da palavra para descrever e narrar a experiência traumática das personagens dos contos de exílio de Caio Fernando Abreu.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

AMORA, Antônio Soares. *Introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1994.

- BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). São Paulo: Editora HUCITEC, 1990, p. 29-70.
- BASTOS, Alcmemo. *A história foi assim: o romance político brasileiro dos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.
- BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do Senhor. *Revista Palavra*, n. 04, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. A história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.
- FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ORLANDI, Eni. Silêncio, sujeito, história: significando nas margens. In: _____. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.
- SAID, Edward. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2003.
- SILVERMAN, Malcom. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; São Carlos, São Paulo: Ed. da UFSCAR, 1995.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.