


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ANDRÉ LUIZ ALSEMI

O ESCRITOR À PAISANA: a voz literária na
correspondência de Caio Fernando Abreu



ARARAQUARA – SP
2018

ANDRÉ LUIZ ALSEMI

O ESCRITOR À PAISANA: a voz literária na
correspondência de Caio Fernando Abreu

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Adalberto Luis Vicente

ARARAQUARA – SP
2018

Alselmi, André Luiz
O ESCRITOR À PAISANA: a voz literária na
correspondência de Caio Fernando Abreu / André Luiz
Alselmi – 2018
226 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Adaberto Luis Vicente

1. Abreu, Caio Fernando. 2. Escrita íntima. 3.
Epistolografia. 4. Gênero epistolar. 5. Cartas e
literatura. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ANDRÉ LUIZ ALSEMI

O ESCRITOR À PAISANA: a voz literária na correspondência de Caio Fernando Abreu

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Adalberto Luis Vicente

Data da defesa: 11/05/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
FCL – UNESP – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
IBILCE – UNESP – Campus de São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof. Dra. Fabiane Renata Borsato
FCL – UNESP – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes
FFLCH – Universidade de São Paulo

Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Ganidini Baldan
FCL – UNESP – Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha avó Donata, cujos diminutivos eram doces. Que seja doce onde estiver.

À minha mãe, porque, “sem você, as emoções de hoje seriam apenas uma pela morta das emoções do passado”.

A meu pai, porque existe o perdão: para mim, para ti, para nós.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, aonde cheguei menino e de onde saí professor, pela sólida formação que me proporcionou, com funcionários e professores de excelência, que me ensinaram não apenas os conteúdos necessários à minha profissão, mas também um certo modo de ser alguém no mundo.

Ao meu orientador, prof. Dr. Adalberto Luis Vicente, pela grande amizade que construímos ao longo destes dez anos de parceria e pelo auxílio em cada etapa de minha formação, da Graduação ao Doutorado, sempre contribuindo para meu crescimento pessoal e acadêmico.

Às professoras Fabiane Renata Borsatto e Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, pela leitura minuciosa de meu trabalho para o Exame Geral de Qualificação e pelas valiosas contribuições apresentadas, capazes de nortear, com maior precisão, o desenvolvimento final desta pesquisa.

Aos professores Arnaldo Franco Júnior e Marcos Antonio de Moraes, pela leitura cuidadosa de meu trabalho e pelos apontamentos feitos durante a banca de defesa, os quais permitiram repensar algumas questões na finalização deste trabalho.

A Gil Veloso e Italo Moriconi, que, quando procurados, prontamente se colocaram à disposição para auxiliar no desenvolvimento de meu trabalho, cedendo entrevistas que puderam esclarecer ou reforçar pontos importantes do estudo das cartas de Caio Fernando Abreu.

À família, pilar de tudo: à minha mãe, por seu amor demonstrado na delicadeza de cada gesto, do café quentinho ao amor mais terno, que tornaram o trabalho mais doce; ao meu irmão, Alexandre, e à minha cunhada, Eleni, por me darem o melhor presente: minha sobrinha e afilhada Heloísa.

Às crianças de minha vida, Rawan, Raquelle, Maísa e Heloísa, que me fazem ser mais menino e mais gente ao me ensinarem, por vezes, a “aprendizagem de desaprender”, envolvendo-me nas brincadeiras e no amor.

À família que escolhi, as minhas amigas-irmãs que me amam apesar de: Alice Rezende, Camila Palma, Carolina Palma, Cristiane Rodrigues, Paloma Domingos, Priscila Domingos, Renata Cortez e Silvana Santoro.

Aos amigos que me ajudaram no âmbito pessoal, profissional e acadêmico: Beatriz Gameiro, Benedito de Melo, Darcy Fernandes, Elaine Mota, Eva de Oliveira, Lilian Rosa,

Paulo Veiga, Rodrigo Montini, Vanda Dias, Vanessa Chiconeli, entre outros que não entraram na citação, mas estão no coração.

Aos meus tios Luiz e Devail Bueno, por estarem presentes nos momentos mais importantes de minha vida e por demonstrarem que a vida é inadiável, e que, por isso, é preciso estar experimentar o aqui e o agora.

Aos meus alunos, que diariamente me fazem ter a certeza de minha vocação, pelo aprendizado constante e pelo impulso que me move no sentido de tornar-me sempre uma pessoa e um profissional melhor.

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

O Tempo passa,
Não nos diz nada.
Envelhecemos.
Saibamos, quase
Maliciosos,
Sentir-nos ir.

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre

Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranqüilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.

(REIS, 2007, pp. 25-26)

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise da correspondência de Caio Fernando Abreu pelo viés literário, a partir de um conjunto de 77 missivas reunidas na coletânea *Cartas*, organizada por Italo Moriconi em 2002. A partir do ponto de vista de alguns teóricos do gênero epistolar, como Jelena Jovicic, Marie-Claire Grassi, Brigitte Diaz, Geneviève Haroche-Bouzinac e Vincent Kaufmann, analisa-se, em algumas cartas endereçadas a uma variedade de destinatários – como familiares e amigos, em sua maioria do universo literário – , de que maneira a experiência pessoal e a experiência literária, nas cartas do escritor gaúcho, realizam-se concomitantemente. A fim de se demonstrar de que forma a correspondência do autor constitui uma faceta de sua produção literária, investiga-se, primeiramente, a construção da identidade de escritor a partir do discurso epistolar, considerado não como *locus* da verdade, mas como um texto ficcional, no qual o epistológrafo lança mão de estratégias capazes de criar uma “verdade simulada”, conferindo maior verossimilhança a seu discurso. Na sequência, com o respaldo das teorias de Mikhail Bakhtin e José Luiz Fiorin, são analisadas as diferentes *personae* que o escritor constrói a partir das cartas – do filho, do amigo, do escritor, do amante – , determinadas sobretudo pelo destinatário, que faz com que o epistológrafo apresente variações temáticas e formais, assumindo, assim, diferentes máscaras sociais. Após a análise da constituição da identidade do escritor e de seus diferentes *éthe* discursivos, analisa-se, com base nas ideias de Vincent Kaufmann, de que maneira as correspondências situam-se num terreno fronteiriço, entre o homem e a obra, priorizando, em vez da comunicação, o afastamento, graças ao qual a obra pode acontecer. Empreende-se, na sequência, uma análise voltada para o conteúdo do discurso das cartas, com o objetivo de demonstrar como o texto epistolar possui grande valor na criação dos parâmetros de uma identidade artística, no acompanhamento de uma obra em suas várias etapas, da ideia à recepção pelo público, na constituição de uma rede epistolar que envolve diferentes figuras do universo literário, de escritores a editores, e no exercício de uma crítica literária, paralela à crítica institucionalizada, como ressalta T. S. Eliot em seus ensaios. Em seguida, tendo como ponto de partida a concepção formalista de literatura, com base sobretudo nas ideias de Roland Barthes e de Roman Jakobson, investiga-se, de um lado, de que forma, em suas cartas, o autor distancia-se do discurso corrente, por meio de operações linguísticas, sintáticas e estilísticas, e, de outro, de que maneira incorpora traços de outros gêneros, como a resenha crítica, a crônica e o monólogo. Por fim, demonstra-se como, articulando elementos aparentemente opostos – da conversação cotidiana e da linguagem literária – , o autor cria uma poética do prosaico epistolar. A partir desses aspectos, este trabalho distancia-se da abordagem desenvolvida com base nos textos epistolares do autor até o momento – centrada, sobretudo, em seu valor histórico, biográfico ou paratextual – e, tratando as cartas com autonomia, demonstra o valor literário, tanto em termos conteudísticos quanto formais, desses documentos tão heterogêneos.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Escrita íntima. Epistolografia. Gênero epistolar. Cartas e literatura.

ABSTRACT

This paper presents an analysis of Caio Fernando Abreu's correspondence through the literary bias, based on a set of 77 missives gathered in the collection entitled Cartas (Letters), organized by Italo Moriconi in 2002. From the point of view of some theorists of the epistolary genre, such as Jelena Jovicic, Marie-Claire Grassi, Brigitte Diaz, Geneviève Haroche-Bouzinac and Vincent Kaufmann, one analyzes, in some letters addressed to a variety of recipients - such as family and friends, mostly from the literary universe – how both personal and literary experiences, in the letters of the Brazilian writer, take place concomitantly. In order to demonstrate how the correspondence of the author constitutes a facet of his literary production, one first investigates the construction of the writer's identity from the epistolary discourse, considered not as locus of Truth, but as a fictional text, in which the epistolography writer uses strategies capable of creating a "simulated truth", providing a greater likelihood to his discourse. Next, with the support of the theories of Mikhail Bakhtin and José Luiz Fiorin, the different personae that the writer constructs from the letters are analyzed – the one of the son, the friend, the writer, the lover –, determined mainly by the recipient, who makes the epistolography writer present thematic and formal variations, thus assuming different social masks. After analyzing the constitution of the writer's identity and his different discursive éthe, one analyzes, based on Vincent Kaufmann's ideas, how the correspondences are located on a frontier ground between the man and the work, prioritizing, instead of communication, distance, thanks to which the work can happen. An analysis of the content in the discourse of the letters is then carried out, with the purpose of demonstrating how the epistolary text has great value in the creation of the parameters of an artistic identity, in the following of a work in its various stages, from the idea to the reception by the public, in the constitution of an epistolary network that involves different figures from the literary universe, from writers to editors, and in the exercise of a literary criticism, parallel to institutionalized criticism, as T.S. Eliot emphasizes in his essays. Then, starting with the formalist conception of literature, based mainly on the ideas of Roland Barthes and Roman Jakobson, one investigates, on the one hand, how, in his letters, the author distances himself from the current discourse, through linguistic, syntactic and stylistic operations, and, on the other hand, how he incorporates traits of other genres, such as critical reviews, chronicles and monologues. Finally, it is shown how, by articulating apparently opposing elements – of everyday conversation and literary language – the author creates a poetics of the epistolary prosaicness. Based on these aspects, this work distances itself from the approach developed from the author's epistolary texts up to the present – which focuses, above all, on its historical, biographical or paratextual value –, and by treating the letters with autonomy, demonstrates the literary value, both in terms of content and form, of such heterogeneous documents.

Keywords: *Caio Fernando Abreu. Intimate Writing. Epistolography. Epistolary genre. Letters and literature.*

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	p. 14
1 DE LAIKA A ESCRITOR: O PERCURSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA.....	p. 44
1.1 A desclaração de Caio Fernando Abreu: a angústia da influência e a libertação do escritor.....	p. 55
1.2 Escrever-se, inscrever-se: a escrita de cartas como forma de resistência ao apagamento do tempo.....	p. 62
1.3 “Já leste carta mais besta?”: a suposta naturalidade e espontaneidade das missivas.....	p. 65
2 “EU NÃO SOU O QUE ESCREVO OU SIM, MAS DE MUITOS JEITOS”: OS DIFERENTES <i>ÉTHE</i> DISCURSIVOS.....	p. 70
3 “DE AUSÊNCIAS E DISTÂNCIAS TE CONSTRUO”: A CARTA COMO FATOR DE DISTANCIAMENTO.....	p. 87
4 NAS ENTRELINHAS DAS CARTAS: OS PARÂMETROS DE UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA.....	p. 103
4.1 “A literatura, essa deusa-cadela”: a poética caiofernandiana a partir do discurso epistolar.....	p. 107
4.2 <i>Do Je-tu-il para je tue il</i> : a correspondência como suporte para o exercício da crítica literária.....	p. 123
4.3 Por onde andou <i>Dulce Veiga</i> : a carta como lugar de gênese e acompanhamento da obra.....	p. 135
5 POR UMA PÓETICA DO PROSAICO EPISTOLAR: A CORRESPONDÊNCIA EM SEUS ASPECTOS FORMAIS.....	p. 143
5.1 “Uma carta gorda como uma cantora lírica”: o gênero epistolar e a reconfiguração de seus elementos.....	p. 156
5.2 “Dentro da pedra há uma forma”: a missiva em seus aspectos linguísticos, sintáticos e estilísticos.....	p. 169

5.3 Uma “carta de retalhos”: a correspondência e sua interseção com outros gêneros.....	p. 181
5.4 Uma carta delicadamente mal arrumada: a poética do prosaico epistolar.....	p. 193
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 204
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 209
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM GIL VELOSO.....	p. 214
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ITALO MORICONI.....	p. 219
ANEXO A – LISTA DE CARTAS SELECIONADAS.....	p. 224

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

uma carta uma brasa através
 por dentro do texto
 nuvem cheia da minha chuva
 cruza o deserto por mim
 a montanha caminha
 o mar entre os dois
 uma sílaba um soluço
 um sim um não um ai
 sinais dizendo nós
 quando não estamos mais

(LEMINSKI, 2013, p. 50)

Nas últimas décadas, os gêneros íntimos (as confissões, as memórias, a autobiografia, o diário e a carta) vêm despertando a atenção dos leitores e da crítica literária. Tal fato é intensificado pela atual tendência ao culto da individualidade e ao prazer de acompanhar a vida cotidiana alheia, que hoje toma uma parte significativa da mídia e da realidade. Diante disso, as correspondências de personalidades literárias – por muito tempo negligenciadas pelos estudos literários e pelos leitores – ganham destaque e ocupam um espaço sem precedentes. Assim, as cartas têm suas publicações multiplicadas, o que vem despertando grande interesse da crítica com a finalidade de compreender os fundamentos dessa forma de expressão e de sua relação com a criação literária. Importantes centros de estudos destinados ao gênero – como o *Centre d'étude des correspondances et journaux intimes*, um laboratório da Université de Bretagne occidentale dedicado ao estudo de diários, correspondências e textos pessoais de autores do século XVII ao XXI – atestam a dimensão conquistada pelo estudo dessa forma textual.

Dentro do conjunto dos intitulados gêneros íntimos, destacam-se, no campo literário, as correspondências trocadas entre escritores. Nesse caso, as cartas possuem um importante papel para a compreensão do processo de criação literária. Assim, escrever cartas não é, de forma alguma, apenas uma atividade secundária marcada pela necessidade de comunicar-se. Frequentemente, como em muitos autores modernos, trata-se de conciliar expressão e reflexão do processo criativo. Por conseguinte, muitos desses textos epistolares possuem um grande valor estético, seja pela linguagem utilizada, que muitas vezes rompe com a expressão verbal do senso comum, seja pela força imagética, evidente no uso da metáfora e de outras figuras de linguagem. Em decorrência disso, embora o tom informal e pessoal das cartas possa sugerir

um pretense relaxamento no fazer literário, o escritor encontra-se, aí, na plenitude de sua capacidade expressiva. Tem-se, então, o escritor à paisana.

Segundo Jelena Jovicic, em *L'intime épistolaire (1850–1900): genre et pratique culturelle* (2010, p. 12), a gênese desse gênero textual remonta às origens da própria escrita. Assim, as primeiras mensagens nessa modalidade, encontradas na Mesopotâmia, datam de 1800 a.C. Em um breve panorama, a autora aponta o lugar das cartas nos diversos períodos da humanidade: na Antiguidade Clássica, as correspondências constituem uma espécie de “escrita de si”, notável nas cartas de Plínio, Sócrates e Sêneca; na Idade Média, o gênero passa por uma reformulação, servindo a um interesse religioso e monástico, numa espécie de propagação da liturgia cristã; no Renascimento, nota-se um uso humanista da carta, com uma dimensão mais erudita; no século XVII, as correspondências pautam-se na retórica dos grandes salões, ganhando um ar galante e mundano; no Século das Luzes, acrescentam-se, a esse último uso das cartas, duas outras formas epistolares: de um lado, o retorno das cartas íntimas, e, de outro, a presença das cartas filosóficas.

Como outros estudiosos, Jovicic (2010, pp. 12-13) considera que, no século XVIII, os textos epistolares, antes submissos aos modelos canônicos, começam a ganhar ares de expressão poética, a partir de um lugar de expressão do eu. Mais adiante, no século XIX, as correspondências tornam-se, graças à nova concepção de indivíduo e à privatização do ato epistolar – que passa a ser considerado um direito pessoal –, um lugar de intimidade. Como observa José-Luis Diaz (apud JOVICIC, p. 13),

[...] o sujeito romântico, libertando-se das imposições, irá, de maneira ideal, recusar todo discurso dirigido, qualquer comunicação. Voltado para si mesmo, não se trata mais de conversar, dialogar, fazer da linguagem um instrumento de socialização... Se a carta quiser sobreviver, será preciso, portanto... que ela se faça solilóquio de almas separadas, folhas escritas diretamente do drama interior.¹

Pode-se notar, portanto, que as cartas realçarão a função expressiva da linguagem, sendo concebidas como “monumentos autobiográficos”. A partir dessa concepção, de um lado, as correspondências promoverão uma ruptura com seu uso tradicional, pois se tornarão um espaço de expressão e invenção do eu; de outro, continuarão presas às convenções da retórica clássica, fundadas sobre os valores da sociedade antiga.

¹ [...] *le sujet romantique en rupture de ban va idéalement refuser tout discours adressé, toute communication. Tourné vers soi-même, plus question pour lui de converser, de dialoguer, de faire du langage un instrument de socialité Si la lettre veut survivre, il faudra donc . . . qu'elle se fasse soliloque d'âmes séparées, feuillets écrits à même le drame intérieur.*

A evolução do texto epistolar faz com que esse gênero ganhe outras dimensões, para além de seu valor histórico, cultural e biográfico. Surge, aqui, a questão da literariedade das correspondências, tomadas não em sua dimensão fictícia – como nos romances epistolares –, mas em sua dimensão real, enquanto documentos produzidos e trocados entre interlocutores em situações reais de comunicação. Qual é o lugar das cartas na literatura? Sendo fruto de uma escrita espontânea, teoricamente sem pretensão de rigor formal e preocupação estética, até que ponto esses objetos linguísticos podem ser considerados textos literários? Essas questões dificilmente podem ter respostas genéricas e definitivas, dada a mudança do valor do texto epistolar ao longo de sua trajetória, fato destacado por Brigitte Diaz (2016, p. 15, colchetes meus) em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, ao considerar que

Desde o século XVI, [a carta] viu seu preço subir ou cair na bolsa dos valores literários, conforme as postulações estéticas atribuídas pelas teorias da literatura que se sucederam. No decorrer de sua história conturbada, louvou-se, literalmente e em todos os sentidos, quase tudo na carta, mas também se difamou tudo. [...] Ao longo dos séculos, a crítica erigiu uma série de dicotomias flutuantes, sob cuja fronteira a carta, incompreensível e inclassificável, lança-se e é lançada.

Portanto, fica evidente que a relação entre cartas e literatura é secular e, por isso, merece ser pensada a partir de um breve panorama que engloba algumas das principais obras do gênero. Marie-Claire Grassi, em *Lire l'épistolaire* (1998, p. 22), considera que as quatro longas cartas de Abelardo e Heloísa, escritas na Idade Média, são o primeiro exemplo, na literatura francesa, de correspondências reais elevadas à categoria de obra literária. Segundo a autora (1998, p. 22, tradução minha), “Elas apresentam os primeiros elementos do discurso amoroso numa oposição dual original entre o feminino e o masculino, em que a mulher encarna a paixão, a insubmissão, e o homem, a razão, a resignação”². Grassi estabelece um paralelo entre a fundação do mito da paixão em *Tristão e Isolda*, no plano romanescos, e em Abelardo e Heloísa, na cena epistolar. Para a estudiosa (1998, p. 23), as cartas constituem um “monólogo alternado”, com duas linguagens e discursos distintos: a linguagem da paixão carnal, de Heloísa, e a linguagem da escolástica e da argumentação, de Abelardo.

De acordo com Grassi (1998, pp. 23-24), após as cartas de Abelardo e Heloísa, será preciso esperar o século XVII – considerado pela autora o berço da literatura epistolar – para que surjam obras de destaque, como as *Lettres de Mme de Sévigné*, um conjunto de mais de mil cartas enviadas à sua filha e ao seu primo, Bussy-Rabutin, entre 1646 e 1696. Segundo a

estudiosa (1998, p. 27, tradução minha), “Sévigné foi a primeira a saber aliar dois registros até então distintos: a escrita espiritual e a escrita familiar. Nenhum epistológrafo antes dela estabeleceu essa união”³. Como outros estudiosos do gênero epistolar, Grassi (1998, p. 26) considera que as cartas da francesa constituem uma obra única, com estilo natural, situadas entre a impertinência e a polidez, fazendo de Sévigné uma epistológrafa inovadora, capaz de afrouxar as normas do decoro.

Os diversos estudos desses textos, como o artigo “Sévigné em ação: sévignações”, de Glória Carneiro do Amaral, publicado em *Prezado senhor, prezada senhora*, organizado por Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib, atestam que as cartas possuem, de fato, qualidades que transcendem o seu valor documental ou biográfico. Os textos epistolares – gêneros bastante maleáveis e flexíveis – , quando se trata de correspondências de escritores, frequentemente têm a função poética como dominante, destacando-se pela sua elaboração estética e formal, embora sejam constituídos pela fusão de outras funções, como a expressiva (enquanto manifestação de uma intimidade e lugar de elaboração de identidade), a fática (enquanto discurso que tenta estabelecer contato com o outro, interpelando-o) e a referencial (enquanto documento que objetiva levar informações cotidianas), que passam a ocupar, muitas vezes, um plano secundário.

Na literatura francesa, é possível notar uma forte tradição do gênero epistolar, devido à sua constante presença, especialmente durante o Classicismo, na formação do indivíduo. Como observa Haroche-Bouzinac (2016, p. 85) em *Escritas epistolares*, “Os colégios, sejam eles destinados a formar homens da corte, jovens burgueses ou cidadãos, incluem na formação dos alunos os rudimentos da arte epistolar seguindo a tradição de ensino dos retores como estipulam algumas atas de fundação dos estabelecimentos”. Com isso, tornam-se comuns os manuais de redação epistolar, que colocam a imitação no centro dessa prática de escrita, que perdurará por séculos no âmbito escolar.

Essa tradição da prática epistolar certamente contribui para que as cartas ocupassem um lugar de destaque na produção de grandes escritores como Voltaire, Diderot, Balzac, Flaubert, entre outros grandes autores que deixaram um importante legado nesse gênero textual. Analisados à luz da crítica literária, esses textos possibilitaram a formação de uma base teórica mais sólida sobre a escrita de correspondências, ainda que isso só tenha ocorrido recentemente, como se pode notar a partir de obras de teóricos como Vincent Kaufmann,

² *Elles présentent les premiers éléments du discours amoureux dans une opposition duelle originale entre féminin et masculin, où la femme incarne la passion, l'insoumission, l'homme la raison, la résignation.*

Jelena Jovicic, Brigitte Diaz, Geneviève Haroche-Bouzinac e Marie-Claire Grassi, que constituem as principais referências deste trabalho.

No contexto brasileiro, a intersecção entre cartas e literatura parece ser mais recente. Diferentemente do que ocorreu no cenário francês, em que se percebe uma consistente produção em vários períodos, no Brasil, é no século XX que o gênero ganha força no campo literário, como observa Mário de Andrade – figura central no campo epistolar no do Modernismo:

Eu sempre afirmo que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista. Antes, com alguma rara exceção, os escritores brasileiros só faziam estilo epistolar, oh primores de estilo! Mas cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, contando coisas, dizendo palavrões, discutindo problemas estéticos e sociais, cartas de pijama, onde as vidas se vivem sem mandar respeitos à excelentíssima esposa do próximo nem descrever crepúsculos, sem dançar minuetos sobre eleições acadêmicas e doenças do fígado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma espiritual de vida em nossa literatura. (ANDRADE, 1972, pp. 182-183)

A partir das palavras de Mário de Andrade, pode-se perceber que, no Modernismo, a carta liberta-se de uma concepção mais clássica, marcada por convenções, e torna-se, muitas vezes, espaço de discussão estética e, em certa medida, uma espécie de laboratório literário. Ao reconhecer o texto epistolar como “uma forma espiritual de vida em nossa literatura”, o escritor modernista credita ao gênero um valor literário digno de consideração. De fato, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Pedro Nava, Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, entre outros escritores significativos das décadas de 70 e 80, encontraram nas cartas um importante instrumento de expressão, não apenas com a finalidade de manter laços afetivos, mas como um espaço para discutir literatura, transformando a correspondência num verdadeiro laboratório profissional.

A força conquistada pelas cartas durante esse período talvez esteja relacionada à maleabilidade oferecida pelo gênero epistolar, que parece ter respondido positivamente às aspirações, por parte dos escritores modernistas, de liberdade em relação à forma textual. A respeito disso, em *Contrapontos: notas sobre as correspondências no modernismo*, Júlio Castañon Guimarães (2004, p. 24) observa:

³ *Séviigné est la première à avoir su allier deux registres jusque-là distincts : l'écriture spirituelle et l'écriture familière. Aucun épistolier avant elle n'a réalisé cette alliance.*

As modificações estéticas trazidas pelo modernismo têm como suas principais características a liberdade em relação aos moldes até então vigentes, a liberdade de pesquisa, a liberdade de criação, com a busca de elementos nacionais, e assim por diante. Também a correspondência refletirá esses aspectos, não apenas em termos de que tratará deles, mas em sua própria formulação. A carta perde a formalidade que se encontra até essa época; torna-se efetivamente troca de ideias, como substituto efetivo da conversa.

Percebe-se, assim, um afrouxamento nas regras de composição e no estilo do texto epistolar, o que lhe confere uma fina sintonia com as propostas modernistas de ruptura com as convenções e de liberdade de expressão, com renovação da linguagem e da forma. A carta aparece, assim, nas palavras de Diaz (2016, p. 72), como “[...] uma forma que serve para fazer tudo e para pensar em tudo”, devido ao hibridismo e à plurivocidade do gênero.

É o que revela a correspondência de escritores como Caio Fernando Abreu que, segundo sua biógrafa, Jeanne Callegari (2008, pp. 113-114), “[...] era compulsivo em relação a escrever cartas: adorava conhecer pessoas novas, porque assim tinha mais gente com quem trocar correspondência. Caio escrevia três, quatro cartas por dia, às vezes, e eram cartas longas, de várias páginas, em que ele se expunha muito”. Em uma de duas cartas a Vera Antoun (23/10/1973), o escritor chega a afirmar: “Não sei qual é o Deus padroeiro das cartas – mas de qualquer maneira a noite de hoje foi dedicada a ele.” (ABREU, 2002, p. 458).

A publicação de cartas de personalidades literárias traz à tona algumas questões, para as quais nem sempre se pode encontrar respostas fáceis: a quem essas publicações se destinam? Qual o interesse do leitor por esses documentos? A respeito disso, Jelena Jovicic (2010, p. 142, tradução minha) considera:

O que o público do século XIX procura nas cartas de seus contemporâneos, mais do que uma representação da vida, é um princípio lúdico, apoiado em um gosto pelo sensacionalismo. As correspondências, com suas confidências e confissões amorosas, sofrem, por conseguinte, uma mudança radical, passando do estado de escrita pessoal a fenômeno cultural. O público do século XIX lê as cartas como “docudramas” *avant la lettre*, nos quais as histórias de existências “pessoais” e reais tornam-se uma espécie de hiperrrealidade, transformando a vida em espetáculo.⁴

⁴ *Ce que le public du XIXe siècle cherche dans les lettres des ses contemporains, ce n'est pas tellement une représentation de la vie intime, mais plutôt un principe ludique, appuyé par un goût du sensationnalisme. Les correspondances, avec leurs confidences et aveux amoureux, subissent par conséquent un changement radical, passant du statut d'écriture personnelle à celui de phénomène culturel. Le public du XIXe siècle lit des correspondances comme des “docudrames” avant la lettre, où les histoires d'existences “personnelles” et réelles deviennent une sorte de hyperréalité, transformant la vie en spectacle.*

Para a autora, a carta seria, então, essa espécie de “docudrama”, mistura de ficção e realidade, por meio da qual se criam personagens da memória cultural. Daí o fato de, nas edições de cartas, haver uma seleção criteriosa dos documentos publicados, frequentemente com supressão de trechos ou ocultamento de nomes de pessoas citadas. Trata-se, portanto, de uma espécie de ficção controlada, que não dá abertura completa ao universo particular do escritor. Embora as considerações da autora refiram-se às correspondências do século XIX, elas podem perfeitamente ser aplicadas à realidade atual, em que se assiste ao crescimento de uma sociedade do espetáculo, marcada pela superexposição midiática.

Nesse contexto, não se pode desconsiderar o *voyeurismo* do leitor dessas publicações. Em “Carta de leitor. Reflexões a partir de uma seção do arquivo de Pedro Nava”, Marília Rothier Cardoso (2000, p. 333, grifo da autora) observa:

O olhar que se dirige à correspondência alheia precisa primeiro assumir seu voyeurismo para depois transformá-lo em curiosidade intelectual. O fascínio exercido pelas cartas – esses registros precários de intimidade fugidia – estende-se agora a outros papéis pessoais, desde os mais estritamente privados, os diários e os cadernos de notas, até os que se destinam à publicação como memória e autobiografia. Não resta dúvida de que a atitude tão caracteristicamente vitoriana do *voyeur* ainda tem lugar na cena contemporânea, pois, se a psicanálise vai desfazendo a ilusão da profundidade interior, enquanto a mídia simula o desnudamento dos corpos e das almas, permanece insistente o desejo de desvendar o segredo do outro. Observe-se o sucesso editorial das narrativas biográficas e das coletâneas de cartas. Observe-se, também, no plano mais restrito das instituições do saber, o incremento de ações preservadoras de arquivos pessoais e o esforço teórico para conceituar as “escritas de si”.

A partir dessa passagem, nota-se que, para Cardoso, o leitor de cartas, seja ele crítico literário ou não, é, antes de tudo, um *voyeur*, sedento por penetrar na intimidade alheia. Dessa forma, pode-se considerar que, da mesma maneira que os *paparazzi* satisfazem a curiosidade dos telespectadores por suas celebridades, as cartas satisfazem a necessidade do estudioso da literatura de desvendar, mais a fundo, a figura do escritor à paisana, capturado em seu quarto, de pantufas, enquanto escreve, com a xícara de café ao lado.

Entretanto, a publicação desses documentos ainda é uma prática polêmica no campo editorial e suscita a questão: até que ponto a privacidade de um escritor deve ser exposta? Em *L'Épistolaire*, ao tratar da publicação desses documentos, Julien Harang (2002, p. 70, tradução minha) considera que “[...] tornar públicas as cartas privadas é negar ao autor delas uma forma de intimidade”⁵. Sob essa ótica, a publicação de uma carta constituiria uma

⁵ [...] rendre publiques des lettres privées, c'est refuser à leur auteur une forme d'intimité.

violação da privacidade do escritor, expondo ao leitor seu lado mais íntimo, ao derrubar as barreiras entre o público e o privado.

Ao referir-se à publicação das cartas de Carlos Drummond de Andrade e de Alexandre Graça Faria, Silviano Santiago (2006, p. 60) considera que essa violação de privacidade se dá a partir da simulação de um ritual estorvado, em que o leitor intercepta o carteiro em sua caminhada matinal e, furtivamente, retira de sua bolsa uma carta que não lhe é endereçada, viola o seu lacre e, num ato de *voyeurismo*, entra na intimidade dos correspondentes e amigos. Entretanto, Santiago posiciona-se de maneira contrária ao ponto de vista de Harang:

Os direitos de autor não são uma questão artística; pertencem antes ao contencioso legal das artes modernas. Textos literários são legados a nós, leitores, para que deles tomemos posse. Podemos acrescentar a vivência alheia ao nosso vocabulário, assumir a frase lida e memorizada, incorporar a vivência do outro à nossa experiência. Ao ler, deixamos que a obra inscreva sua marca na nossa memória, ao mesmo tempo em que fincamos o marco no território que foi de um e passou a ser de todos. Ao fincá-lo, abolimos para todo o sempre o pertencimento exclusivo da obra ao seu autor e à sua época. (SANTIAGO, 2006, p. 60)

A partir dessas palavras, percebe-se o embate colocado pelo crítico: embora pela convenção jurídica o leitor de cartas seja um transgressor, dado o direito à inviolabilidade da correspondência, Santiago (2006, pp. 63) defende que “Não pode haver segredo na vida profissional, familiar ou íntima do artista”. O posicionamento do crítico baseia-se no fato de a correspondência de um escritor apresentar uma enunciação que se situa no campo especializado da teoria literária, o que contribuiria para o desenvolvimento dos estudos nessa área, a partir da análise da relação entre autor e obra. As correspondências permitiriam, assim, desenhar uma nova teoria literária, estabelecendo o ponto de equilíbrio entre o biografismo, tão comum entre os historiadores positivistas, no século XIX, e o estruturalismo, que levou alguns estudiosos a isolarem a obra de seu contexto, no século XX. Em decorrência disso, o crítico literário conclui que o interesse coletivo deve prevalecer sobre o individual:

A altitude alcançada pelo artista e pela obra é que assegura aos contemporâneos e pósteros a certeza de que estão agindo corretamente ao violarem, postumamente, o lacre de todo e qualquer documento que traga as assinaturas privilegiadas, seja ele de caráter profissional, pessoal, familiar ou íntimo. Ao almejar a imortalidade, o artista habita uma casa de vidro. (SANTIAGO, 2006, p. 63)

Embora muito já tenha sido discutido a esse respeito, a celeuma permanece e dificilmente se pode encontrar uma resposta universal e definitiva à questão que se coloca

acerca da publicação de missivas, cabendo uma análise particular à correspondência de cada escritor. Há situações em que, nas próprias cartas, o epistológrafo manifesta-se contrariamente à exposição de sua privacidade, como é o caso de Mário de Andrade, que, embora em vida tenha manifestado uma oscilação ao posicionar-se em relação à publicação de suas missivas, em carta a Manuel Bandeira, escreve: “As cartas que mando pra você são suas. Si eu morrer amanhã não quero que você as publique.” (ANDRADE, 1925, p. 87).

Em contrapartida, há outros casos em que o autor manifesta, deliberadamente, o desejo de publicação de suas missivas, como Caio Fernando Abreu, em carta a Lucienne Samôr: “Nós nos escrevemos dezenas de cartas. Não sei se você guardou as minhas como eu guardei as suas. Se você guardou, uma idéia – após a minha morte, claro – é você publicá-las.” (ABREU, 2002, p. 340). Por fim, em casos mais extremos, pode-se citar, dentre tantos outros nomes, o poeta Saint-John Perse que, como considera Brighelli, em *L'Épistolaire* (2003, p. 20, tradução minha), “[...] reescreveu as cartas pessoais destinadas à publicação nas suas obras completas, a fim de se passar por visionário”⁶.

Apesar do grande volume de correspondências publicadas, constata-se, no Brasil, um reduzido número de trabalhos que se dedicam ao estudo dos textos epistolares. Na apresentação de *Prezado senhor, prezada senhora*, as organizadoras constataam “[...] a disparidade entre o volume de cartas – escritas por artistas, intelectuais, personalidades históricas – e o número reduzido de estudos. Por que tantas cartas produzidas e tão poucos trabalhos com leituras de tais cartas?” (GALVÃO; GOTLIB, 2000, p. 9). Mesmo na França, onde o gênero possui uma relação mais antiga com a literatura, Jovicic (2010, p. 2) observa que a preocupação com o desenvolvimento de uma teoria do texto epistolar é recente. Constata-se, assim, que urgem estudos no campo da prática epistolar.

Até o momento, as principais pesquisas desenvolvidas no campo epistolográfico atestam a aceitação desse tipo de texto a diversas abordagens, dada a sua maleabilidade e flexibilidade, apontadas pelos principais estudiosos do gênero. Como observa Haroche-Bouzinac (2016, p. 12) “[...] a carta, forma bastante diferenciada dentro de seus próprios limites, caracteriza-se pela instabilidade de suas formas e flexibilidade de seu uso”. Esse polimorfismo também é reconhecido por Vincent Kaufmann, que, na obra *L'équivoque épistolaire*, considera que o gênero seja movediço demais para que se lhe possa traçar uma descrição sistemática.

⁶ [...] a réécrit les lettres personnelles destinées à publication dans ses œuvres complètes, a fin de passer pour visionnaire.

Aprofundando-se nesse aspecto do texto epistolar, Brigitte Diaz (2016, p. 11) considera que as correspondências, que não conhecem possuem lugar definido na “geografia ordenada da literatura”, podem ser exploradas nos mais diversos campos. Isso porque, para a autora, esses “textos híbridos e rebeldes” rejeitam qualquer classificação genérica, flutuando entre categorias vagas, como testemunhos, documentos ou arquivos:

A polimorfia e a plurifuncionalidade intrínsecas a esse gênero infiel a si próprio possibilitam múltiplas abordagens, que vão desde a história da vida privada até as das práticas de escrita do eu, passando pela sociologia da literatura, a genética literária, a pragmática da comunicação a distância etc. Todas essas coisas dão, às vezes, à crítica epistolar um ar de taverna espanhola: encontra-se nela quase tudo o que se quiser colocar nela. Para esquematizar, dentro desse labirinto metodológico, as direções cardeais assumidas pela crítica, dir-se-á que a carta, segundo essas abordagens plurais, pode alternativamente ser vista como um documento, como um texto, como um discurso ou ainda como um fazer, mas, na verdade, sempre é tudo isso ao mesmo tempo. (DIAZ, 2016, p. 54-55)

Assim, a estudiosa (2016, p. 46) considera que a carta apresenta uma abertura para vários os horizontes epistemológicos, zombando dos discursos constituídos. Esse caráter multiforme do gênero epistolar, conferido pela sua capacidade de acolher uma tipologia variada de discursos, desencadeou, ao longo dos tempos, vários tipos de leitura, impactando na forma como a correspondência é recebida pela crítica, tanto positiva quanto negativamente. É válido, assim, apresentar as principais abordagens nos estudos das correspondências.

Primeiramente, há que se destacar o grande valor das cartas para os estudos culturais. De acordo com Jovicic (2010, p. 2), o destaque da crítica cultural – com o retorno da figura do autor, declarado morto pela corrente estruturalista dos anos 60 – favoreceu a escrita intimista, beneficiando as pesquisas epistolares. Tal interesse deve-se ao fato de o gênero epistolar funcionar como um fenômeno cultural, realçando, segundo a autora (2010, p. 3, tradução minha), “[...] a micropolítica das relações de força e, como tal, ele torna-se o *locus* privilegiado de análises culturais e ideológicas no quadro de uma existência íntima e cotidiana⁷”. Nessa abordagem, a carta interessa ao estudioso pela sua capacidade de desenhar, ou ao menos esboçar, as relações culturais que molduram o universo de um determinado escritor.

Além dos estudos culturais, as correspondências também despertam um interesse textual. Como observa Jovicic (2010, p. 2), em relação à textualidade, o interesse pelos

⁷ [...] *la micropolitique de rapports de force, et comme tel, il devient le locus privilégié d'analyses culturelles et idéologiques dans le cadre d'une existence intime et quotidienne.*

gêneros íntimos iniciou-se há cerca de quatro décadas, quando o olhar da crítica literária voltou-se para a análise de gêneros periféricos que problematizavam a questão da representação e da ficcionalização do eu, tendo como foco o diário ou a autobiografia, nos estudos de teóricos como Philippe Lejeune. O mesmo movimento pôde ser notado em relação às correspondências, porém, com certo atraso: apesar de algumas reflexões teóricas sobre o gênero terem sido esboçadas por Gilles Deleuze (1975), Félix Guattari (1975), Jacques Derrida (1980) e Michel Foucault (1982-1983), somente em meados da década de 80 iniciou-se o desenvolvimento de uma teoria geral do texto epistolar.

Por fim, há que se considerar também os estudos que se valem das cartas como paratextos, definidos por Thomas Clerc (2001, p. 102, tradução minha) como “[...] o conjunto de produções que antecipam, acompanham ou sucedem um texto, informe sobre suas orientações de maneira decisiva⁸”. Essa é a posição de Gérard Genette, que, dentro da classificação de paratexto, considera a correspondência como um epitexto, definido pelo autor como “Todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral um suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros).” (GENETTE, 2009, p. 12). Nesse tipo de estudo, Genette considera que a correspondência pode ser lida como um tipo de testemunho do autor sobre as diversas fases de uma obra: sua gênese, sua publicação ou sua recepção pelo público e pela crítica.

Tanto em seu enfoque textual, quanto cultural ou paratextual, o estudo das correspondências suscita diversas questões: a carta de um escritor constitui um gênero de natureza literária? É preciso considerá-la uma escrita documental ou ficcional? É possível determinar-lhe uma estrutura recorrente, nos diversos períodos? Quais as intersecções com outras composições literárias multiformes, como a prosa poética? Quais as relações entre a produção literária de um determinado autor e a sua escrita íntima? Como se pode notar, a diversidade de questões suscitadas pelo gênero epistolar gera uma dificuldade em abordá-lo. Nesse sentido, o estudo das correspondências pode trazer à tona respostas para uma das principais questões já levantadas: a carta pode ser considerada um objeto artístico? Em outras palavras, pode-se creditar às cartas um estatuto literário?

Sem dúvida, é preciso reconhecer que as missivas de grandes escritores não raro transcendem o mero relato autobiográfico, trazendo, frequentemente, uma carga poética passível de ser analisada com vistas a entender o processo de criação literária. Nesse caso,

⁸ [...] *l'ensemble des productions anticipant, accompagnant ou suivant un texte, informe sur ses orientations de façon décisive.*

carta não interessa apenas como um testemunho biográfico ou documento histórico, mas também como uma forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher o fazer literário, a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. A partir disso, surge a seguinte questão: o estilo literário seria algo inerente ao escritor, capaz de manifestar-se em diferentes contextos e suportes (até mesmo aqueles considerados, por natureza, não literários, como a correspondência)? Ao escrever uma carta, o escritor teria preocupações com os recursos literários, colocando em realce a função poética, destacada como dominante?

Uma parte da crítica brasileira tem colocado restrições ao estudo da carta enquanto texto literário, reconhecendo nessa forma de escrita apenas o caráter documental, historiográfico. Nessa linha, pode-se citar Massaud Moisés, segundo o qual na carta, assim como em outros gêneros híbridos, o teor estético-literário “[...] baixa a tal ponto que não raro se reduz a traços irrelevantes e superficiais, chegando mesmo a desaparecer” (MOISÉS, 2007, p. 153). O autor ressalta ainda que o hibridismo do gênero epistolar é um fator de perturbação para historiadores e críticos. De fato, Haroche-Bouzinac (2016, p. 17) destaca que até mesmo alguns grandes escritores já manifestaram esse ponto de vista em relação às cartas:

Os maiores epistológrafos sempre olharam com distância para essa produção paralela ou inferior à obra. Voltaire, cuja atividade epistolar foi tão importante, acredita que a carta deva permanecer na “sacristia” ao lado da obra, a única a ser erigida em “cálice sagrado”. A carta não é o lugar de uma verdadeira criação. É apenas sua antecâmara.

Fruto dessa posição, o estudo das cartas tem sido parcialmente negligenciado pela crítica brasileira ou considerado apenas em seu valor documental, biográfico ou paratextual, reduzindo sua importância como objeto textual passível de ser analisado – de maneira mais autônoma – em seus aspectos formais.

Em contrapartida, Hansen (1995) e Pécora (2001) reconhecem o valor da carta para além dos aspectos informativos e históricos. Nesse sentido, apenas recentemente algumas pesquisas começaram a se voltar para as cartas enquanto material literário. É o caso, por exemplo, da obra *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*, de Marcos Antonio de Moraes (Edusp, 2007), ou, ainda, de coletâneas de ensaios como *Prezado senhor, prezada senhora: estudo sobre cartas*, de Walnice Nogueira Galvão e Nádia Batela Gotlib (Companhia das Letras, 2000), ou, ainda no âmbito acadêmico, de algumas dissertações e teses.

Partidário desse segundo ponto de vista, este estudo defende a tese de que a experiência pessoal e a experiência literária, na correspondência de Caio Fernando Abreu,

apresentam-se concomitantemente. Esta pesquisa pretende, assim, tratar a correspondência do autor a partir das seguintes perspectivas: a) as cartas, como qualquer outro texto literário, apresentam graus de ficcionalização, numa espécie de realidade simulada; b) é possível investigar, a partir das missivas, de que maneira o escritor cria e representa, por meio do diálogo estabelecido com outras personalidades literárias, a sua identidade de escritor; c) a correspondência pode ser lida como um palco onde o epistológrafo representa diferentes *personae*, de acordo com o destinatário; d) as missivas situam-se num campo movediço, constituindo um elo entre o homem, no campo privado, e o escritor, no campo público, criando um intervalo graças ao qual a obra pode ser criada; e) os textos epistolares apresentam um discurso a partir do qual se podem tecer algumas reflexões sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor, além de permitirem, no diálogo entre artistas, o exercício de uma crítica literária; f) as cartas do autor rompem com a linguagem corrente, ao promoverem inovações linguísticas, sintáticas e estilísticas, constituindo uma poética do prosaico.

Caio Fernando Abreu, considerado um dos nomes mais expressivos da geração pós-64, possui uma literatura que reflete o questionamento das diversas formas de autoritarismo e dos mecanismos de poder, denunciando a insatisfação da juventude diante de uma realidade asfíxica caracterizada por repressão, censura, consumismo e desigualdades sociais. Esse clima não raro é apresentado a partir de uma ótica poética, metafórica, como, por exemplo, em “O ovo”, conto de *Inventário do ir-remediável*, no qual o ovo simboliza o aprisionamento, a rigidez e o sufocamento do homem pela sociedade:

Só ontem cheguei à conclusão de que se trata de um enorme ovo. Que estamos todos dentro dele. Mas é um ovo que diminui cada vez mais, cada vez mais, nós vamos ser todos esmagados por ele. Não sei por que os homens não se armam de paus e pedras para furar a parede. Seria muito fácil, a casca de um ovo é tão frágil. (ABREU, 2005a, p. 43)

No entanto, a literatura do autor também é marcada pela vertente intimista, que se manifesta na prosa de introspecção, na qual ganha importância a interioridade e a psicologia individual dessa geração. Entre os procedimentos que caracterizam essa prosa de introspecção estão a narrativa em 1ª pessoa, o discurso indireto livre, o monólogo interior, o fluxo de consciência, a recorrência a imagens das tradições esotéricas, o universo onírico e imaginário. É o que se pode notar, por exemplo, no conto “Meio silêncio”, da mesma obra anteriormente citada:

Uma vontade que a manhã nunca venha. Vai voltar a grande busca. As noites vazias. Amargura de estar esperando. Repetir mil vezes: não quero esperar. E a certeza de que esse não querer já traz implícitas as longas caminhadas, o olhar devassando os bares, a náusea, os olhares alheios, a procura, a procura, a procura: seus ombros largos, um jeito de quem pisa em luas, não em pedras. (ABREU, 2005a, p. 86)

Nos 25 anos de produção literária, o escritor gaúcho publicou dois romances, sete livros de contos, uma história infanto-juvenil, uma antologia de contos e uma peça de teatro. Além disso, integrou coletâneas com outros autores e teve algumas de suas obras traduzidas para diversas línguas. Como jornalista, colunista, editor e colaborador de vários órgãos de imprensa (em jornais como *Zero Hora*, *Folha da Manhã* e o *Estado de São Paulo*; em revistas como *Manchete*, *IstoÉ*, *Veja*, entre outras), publicou crônicas em suplementos literários. Ademais, escreveu roteiros de cinema e de programas de televisão. Hoje, há edições póstumas de textos, como as crônicas publicadas inicialmente em jornais. Além disso, o acervo literário do autor, preservado pelo Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul –, ainda conserva muito material inédito.

Desde a morte do escritor, em 1996, em decorrência de complicações advindas da Aids, sua obra vem sendo estudada de maneira cada vez mais intensa. Entretanto, a crítica volta-se sobretudo para seus textos considerados de maior valor literário: os contos e, mais recentemente, as crônicas e poemas. O interesse de estudo das cartas de Caio Fernando Abreu – ainda pequeno se comparado às pesquisas centradas no restante de sua produção – deu-se sobretudo a partir da publicação da coletânea *Cartas*, em 2002, pela editora Aeroplano, sob a iniciativa de Heloísa Buarque de Holanda, com introdução e organização de Italo Moriconi.

A multiplicidade dos destinatários (familiares, amigos, escritores, jornalistas, atores, cantores, diretores de cinema, produtores, entre outros) propicia o emprego de tons que vão do informal ao lírico, revelando as diversas facetas do autor: “O Caio erudito, o Caio pop, o Caio filosófico, o Caio abobrinha, o Caio deprimido”, como observa uma de suas biógrafas, Callegari (2008, p. 11) e, pode-se acrescentar, o Caio poeta e artesão da palavra. Essa diversidade encontra na correspondência, devido à maleabilidade e flexibilidade do gênero, uma das formas de expressão mais eficientes.

No prefácio da obra, o diretor de teatro Luciano Alabarse, um dos amigos de Caio, destinatário de várias cartas da coletânea, reconhecendo o valor não apenas contudístico, mas também formal da produção epistolográfica do escritor, afirma:

Cada carta é joia burilada pela mão do exigente ourives. Tanto para os que conviveram com Caio como aqueles que não o puderam conhecer, este livro-documento é importante porque nele estão presentes, intactas, a palavra implacável e a real estatura do grande escritor. (2002, pp. 9-10)

Como se pode notar, essa apresentação inicial da correspondência do escritor destaca a importância desses documentos como expressão literária, mostrando – como também lembra o organizador das cartas – que estas não se restringem às circunstâncias socioculturais do autor. Assim, essas missivas têm seu valor não somente pelo conteúdo, mas pelo próprio trabalho artístico desenvolvido a partir da linguagem, por meio da criação de imagens poéticas e de recursos estilísticos típicos da produção literária do escritor, embora, de modo geral, as pesquisas não tenham, até o momento, estabelecido como foco de suas investigações esse aspecto formal do texto.

Ao organizar a coletânea de cartas, Italo Moriconi explicita alguns critérios que o guiaram nessa tarefa. Em primeiro lugar, o organizador dedicou-se a um trabalho de seleção dos textos, procurando compilar as cartas mais significativas que compusessem o “romance de uma vida e o esboço de painel” (2002, p. 18), inclusive, eliminando textos, suprimindo passagens e ocultando, por iniciais, nomes que pudessem comprometer a imagem de terceiros, visto que muitas das pessoas citadas nas cartas ainda se encontravam vivas na época da publicação, conforme lembra o organizador. É possível perceber que o critério da antologia preparada por Moriconi envolve uma questão ética, ao mesmo tempo em que tenta apresentar um painel biográfico do autor. Em decorrência disso, instaura-se uma tensão entre o valor documental e o valor artístico das cartas, o que revela a complexidade dessa forma textual.

A coletânea – estruturada a partir de uma “inversão cronológica”, como pontuado pelo organizador (2002, p. 17) – encontra-se dividida em duas partes: a primeira, “Todas as horas do fim”, reúne a epistolografia do autor de 1980 até o fim de sua vida, em 1996; a segunda, intitulada “Começo: o escritor”, é composta pelas cartas escritas desde a partida de Caio Fernando Abreu da casa dos pais, em 1965, até 1979. A ordem em que as cartas encontram-se apresentadas faz com que, desde o começo da obra, o leitor seja posto em face não do jovem escritor inexperiente, mas do escritor em certa medida já consolidado na cena literária. Tal organização já constrói, assim, um percurso de leitura que parte da imagem do escritor já integrado às letras para, somente depois, apresentar os primeiros passos do iniciante.

Ao todo, a compilação, que reúne a produção mais significativa do escritor no gênero, é composta por 150 cartas, endereçadas a familiares – Cláudia, Nair e Zael de Abreu (irmã caçula, mãe e pai do autor, respectivamente) – e amigos que, em sua maioria, pertencem ao

cenário artístico – Adriana Calcanhoto, Albert Von Brunn, Bruna Lombardi, Charles Kiefer, Cida Moreira, Déa Martins, Flora Süssekind, Gerd Hilger, Gilberto Gawronsky, Guilherme de Almeida Prado, Hilda Hilst, Jacqueline Cantore, João Silvério Trevisan, José Márcio Penido, Luciano Alabarse, Lucienne Samôr, Luiz Arthur Nunes, Luiz Fernando Emediato, Marcelo Sebá, Marcos Breda, Maria Adelaide Amaral, Maria Lídia Magliani, Mário Prata, Myriam Campello, Regina Duarte, Sérgio Keuchgerian, Sonia Coutinho, Stella Miranda, Suzana Saldanha, Thereza Falcão, Vera, Henrique e Augusta Antoun.

Após a edição das *Cartas*, em 2002, outros textos epistolares inéditos do autor vieram a público, pela editora Agir: em 2005, em *Caio 3D: o essencial da década de 1970*, foram publicadas seis novas cartas enviadas à sua mãe, Nair Abreu; no mesmo ano, em *Caio 3D: o essencial da década de 1980*, dez cartas endereçadas a Nair Abreu, Maria Clara Cacaia Jorge, Fanny Abramovich, Luciano Alabarse, Cláudia Abreu e Jorge Cabral; em 2006, em *Caio 3D: o essencial da década de 1990*, seis novas cartas a Maria Clara Cacaia Jorge, Betty Milan, Fanny Abramovich, Nair e Zaél Abreu.

Em 2009, Paula Dip lançou *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*, pela editora Record. Mais uma vez, foram publicados textos íntimos do autor trocados com a sua amiga jornalista. Na introdução de sua obra, Dip afirma: “Para sempre teu: era assim que Caio Fernando Abreu assinava certas cartas e foi a partir do nosso trato de publicá-las que nasceu este livro. [...] E nossa correspondência é tão saborosa que imaginei ser o bastante para contar esta história.” (DIP, 2009, p. 9). A jornalista também reconhece nas cartas toda a capacidade criativa do autor: “[...] Caio era maior que as epístolas, um autor que vivia seus amigos, desenhava-os em seus textos, transformava-se neles; inventava-nos em personagens, anjos ou demônios, e em suas mãos transcendíamos uma existência banal em imagens incandescentes ou sombrias [...]” (DIP, 2009, p. 9).

Nos anos de 2011 e 2012, seis novas cartas de Caio Fernando Abreu, endereçadas ao amigo e escritor gaúcho Nei Duclós na década de 70, foram publicadas no “Site do Nei Duclós” pelo poeta. Numa espécie de apresentação das missivas, o poeta esclarece os motivos que o levaram a tornar públicas a correspondência pessoal do escritor:

Decidi achar as cartas do Caio Fernando Abreu no meu arquivo (soterrado de papéis, acumulados em décadas). Ele escrevia normalmente para mim nos anos 70, quando por um tempo fomos muito amigos e nos correspondemos, ele em Porto Alegre, eu em São Paulo. Biógrafos e estudiosos já me pediram essas cartas. Uma biógrafa chegou a duvidar da existência delas, já que eu não ofereço a aparência de um capital simbólico

suficiente para convencer os deslumbrados. Mas por algum motivo não cedi.

Agora vou revisitar cada uma delas e aos poucos vou postando por aqui, sem obedecer a nenhuma cronologia. São todas cartas legítimas, originais, com a assinatura do amigo que já tinha grande prestígio na época e se transformou num escritor cult, numa celebridade nacional, queridíssimo por muitos milhares de leitores. Divulgo para o meu país conforme recebi: com o espírito desarmado e abraçado ao grande amor que os escritores do Brasil tem (sic) pela literatura que aqui se faz e aqui se paga com a vida. (DUCLÓS, 2011)

Em sua breve apresentação das cartas, é interessante notar a postura abnegada de Duclós – ao tornar públicos textos que, para o mercado editorial, possuem um valor financeiro – e a crítica implícita que tece à exploração da obra do escritor com fins puramente mercadológicos. Esse posicionamento encontra-se em convergência com a postura de Gil Veloso – como se pode constatar em entrevista presente nos apêndices deste trabalho –, que condena o “vampirismo” que ronda a obra de Caio após sua morte.

As cartas escritas por Caio a Duclós apresentam ricos momentos de reflexão sobre a literatura, o papel do escritor e o lugar da crítica no universo literário. Apresentam, também, um retrato do cenário artístico da época, com a manifestação da admiração do escritor por personalidades como Mário Quintana e Adélia Prado, a qual acabara de descobrir, e cuja obra – *Bagagem* – é motivo de considerações em uma das correspondências: “[...] é um livro farto de singelezas, gosto de bolinho, dia de chuva e café preto. Adélia tem me encantado e me feito ver o mundo de um jeito muito mais simples, ‘sem sérias patologias’, que existe e que a gente já teve e se perde” (ABREU apud DÚCLOS, 2011). Todas essas questões aparecem mescladas a relatos sobre a vida pessoal do autor, com passagens fortemente reflexivas, que constituem a tônica de algumas cartas.

Além dessas publicações, houve um aumento, recentemente, do número de missivas tornadas públicas: em 2016, os vinte anos da morte do autor foram marcados pelo lançamento de uma nova edição das *Cartas*, em *e-book*, pela E-galáxia, obra mais uma vez organizada por Italo Moriconi. A publicação apresenta um cartão e três textos inéditos destinados a Stella Miranda e Marcos Breda. Além disso, nessa edição, o nome de Ivan Matos, antes representado apenas pelas iniciais, foi inserido, na medida em que biografias do autor, escritas por Jeanne Caligari (2008) e Paula Dip (2009), posteriormente às *Cartas*, já explicitaram a relação de Ivan com o escritor gaúcho. Nesta última edição das *Cartas*, Moriconi observa que, “Como é comum ocorrer com a fortuna póstuma de grandes escritores, as gavetas dos entes queridos em vida de Caio não param de expandir sua obra.” (MORICONI, 2016, p. 5).

De fato, grande parte da epistolografia do escritor ainda parece estar por se descobrir. Prova disso é o fato de, além de todos os textos epistolares citados, 25 cartas inéditas trocadas entre Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst terem sido publicadas em 2016 (editora José Olympio), em *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*, obra assinada por Paula Dip. No prólogo, a jornalista apresenta a origem da correspondência que compõe a obra: um lote de cartas compradas, em 2010, do poeta baiano Antonio Nahud Júnior, que viveu na Casa do Sol nos anos 1990 e conheceu Caio e Hilda. Esses textos teriam sido entregues ao poeta após uma briga entre os escritores, em que Hilda teria manifestado o desejo de queimar as cartas, sendo impedida por Nahud Júnior.

Segundo Dip, as cartas presentes nessa coletânea mostram uma outra faceta do escritor: “Aquele era um cara que eu não conhecia: um guri de 19 anos, meio hippie, indeciso se fazia jornalismo, teatro ou literatura” (p. 10). É sobretudo a partir dessa ideia de um Caio “inédito” que a jornalista justifica a importância da publicação da correspondência entre os escritores. Dip completa, ainda, que o Caio dessas cartas era bem diferente daquele que conheceu “[...] aos 30 anos, jornalista conceituado, escritor premiado, finalizando os contos de *Morangos Mofados* (Brasiliense, 1982), que seria seu livro de maior sucesso, com mais de uma dezena de edições.” (p. 10). Assim, a jornalista vê nas cartas “[...] a possibilidade de revisitar a juventude de Caio, voltar com ele à lendária Casa do Sol de Hilda Hilst, um sonho.” (p. 10).

A respeito dessa coletânea, é válido ressaltar que a maneira como a obra da jornalista encontra-se estruturada e organizada – em uma espécie de romance biográfico – parece atender a fins mercadológicos, estando mais voltada a um público leigo que a estudiosos da obra do escritor. Afinal, nada de novo no horizonte: de um lado, apenas informações biográficas quase sempre já exploradas em *Para sempre teu, Caio F.*, obra que está na sua 4ª edição; de outro, cartas que, apesar de inéditas, pouco acrescentam às outras anteriormente publicadas nos volumes que reúnem a produção epistolográfica do autor. Trata-se de um recorte das missivas constituído a partir de um destinatário ilustre: a amiga, hoje consagrada escritora.

A obra de Dip explora a mesma fórmula já empregada em sua publicação anterior: em ordem cronológica, a autora narra, numa espécie de conversa, em tom semiformal, a trajetória dos escritores, entremeada de relatos, depoimentos, entrevistas – e até mesmo textos literários – dos próprios escritores ou de amigos célebres, intercalados com opiniões críticas sobre as produções de Hilda e de Caio. Assim, em uma espécie de reportagem biográfica, com acentuado tom jornalístico, pouco se ouve a voz de Dip em meio ao recorte de vozes que

seleciona para compor sua trama. Quando a jornalista se manifesta, muitas vezes o faz por meio de clichês, como quando afirma: “[...] esses dois se reconheceram num par fatal e improvável que brindou a língua portuguesa com momentos de êxtase.” (p. 141).

A obra encontra-se estruturada em pequenos capítulos, possivelmente a fim de evitar uma leitura cansativa: em “O escritor encontra sua voz”, o conteúdo está centrado na importância da correspondência de Caio Fernando Abreu; em “À sombra da figueira”, numa espécie de contextualização, são apresentados ao leitor as personagens dessa trama e a maneira como se conheceram; “Amor, infância, sóis e sombra” narra a relação entre os escritores, das alegrias às brigas, focando-se na descrição da rotina de ambos quando Caio se encontrava na Casa do Sol; “Deus, a morte e o ato de escrever” apresenta as afinidades e as diferenças entre os escritores: os gostos, as preocupações e as crenças; em “Cartas”, são apresentadas as correspondências, entremeadas de pequenas narrativas contextualizadoras; em “O trem que já vai passar”, são relatados os últimos anos da vida de Caio Fernando Abreu; por fim, o “Epílogo” apresenta um resumo biográfico da vida dos autores e algumas informações sobre a amizade dos dois.

As cartas, diferentemente do que sugere o subtítulo da obra de Dip, ao fazer referência à “paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst”, são praticamente unilaterais – vinte e três do escritor, contra uma carta e um cartão postal da escritora – , revelando, numa relação de troca epistolar desigual, o amor e a admiração de Caio por Hilda. As queixas à falta de empenho da amiga em escrever-lhe, aliás, são recorrentes nas missivas: “Acho um pouco chato que você só me escreva quando solicitada, isto é, quando tomo a iniciativa de te escrever. Isso me magoa. Parece que a amizade é um pouco unilateral, mais minha do que sua” (p. 81). Mesmo assim, o escritor não deixa de enviar inúmeras cartas à grande amiga, a quem recorre “numa hora assim escura” (p. 75), suplicando que lhe escreva, como forma de ajudá-lo.

Em relação ao conteúdo, solidão e dor dão o tom das cartas, centradas na descrição de afazeres cotidianos, nos relacionamentos familiares, nas dificuldades do ofício de escritor, na relação com a escrita, na análise crítica de obras literárias, no relacionamento do autor com outras figuras do âmbito artístico, nos comentários astrológicos etc. As missivas revelam ainda os sentimentos, as crenças, os medos e desejos de um escritor instável (seja financeiramente, seja emocionalmente), oscilando entre a exaltação e, mais frequentemente, o desencanto. Como ocorre frequentemente nas edições de textos epistolares, há a preocupação de Dip em suprimir trechos que possam expor terceiros ou, ainda, revelar certos aspectos da intimidade do escritor.

Merece destaque a bela reprodução – quase na íntegra – das cartas originais, como destaca Dip no prólogo: “Escritas à mão em papéis amarelados, devorados por cupins, ou datilografados em sua Olivetti portátil, que ele chamava de Virgínia Woolf, sobre folhas finíssimas, brancas ou coloridas, com colagens, desenhos, segredos.” (p. 9). A publicação tenta, assim, explorar essa materialidade da correspondência, conferindo à obra um sabor extra aos amantes da literatura epistolar, que podem deleitar-se com os “escritos”, numa espécie de fetichismo.

Se essas cartas inéditas de Caio Fernando Abreu publicadas em *Numa hora assim escura* não apresentam tanta novidade aos estudiosos da epistolografia do autor, ao menos contribuem para a divulgação, a um público leigo, do Caio Fernando Abreu epistológrafo, conhecido frequentemente por um público jovem de maneira superficial e descontextualizada, em redes sociais. Se considerada a partir desse aspecto, a obra possui relevância, na medida em que apresenta sua produção de maneira mais contextualizada, na cadeia comunicativa promovida pelo diálogo epistolar, fora do nimbo virtual em que não raro se encontra.

A partir das informações apresentadas, pode-se perceber que o grande volume de cartas de Caio Fernando Abreu publicadas hoje apresenta um terreno fértil para os estudos epistolares. Este trabalho propõe, assim, um estudo da correspondência do autor a partir de 77 cartas extraídas da coletânea *Cartas*. O critério de escolha dos textos atendeu aos objetivos propostos neste trabalho. Logo, a fim de se analisar a construção identitária empreendida nas cartas pelo escritor, bem como o discurso das correspondências sobre a literatura, foram selecionados destinatários principalmente do universo literário. Para que se pudesse investigar de que maneira as cartas possibilitam o afastamento físico do escritor, com a finalidade de produzir sua obra, foram escolhidas missivas enviadas a Vera Antoun. Por fim, a análise das diferentes *personae* nas cartas exigiu uma diversidade maior de destinatários e, dessa forma, foram selecionadas alguns textos epistolares do escritor enviadas a seus pais e amigos, ou a pessoas com quem teve algum tipo de proximidade.

Para fins metodológicos, as cartas foram divididas em quatro grupos, desenhados a partir das diferentes *personae* do escritor: 1) cartas endereçadas aos pais, que compõem um pequeno conjunto de quatro textos epistolares; 2) cartas endereçadas a Vera Antoun, com quem Caio teve um rápido envolvimento, num total de sete missivas; 3) cartas endereçadas a outros escritores – Bruna Lombardi, Maria Adelaide Amaral, Sonia Coutinho, Charles Kiefer, João Silvério Trevisan, Hilda Hilst, Sérgio Keuchgerian, Thereza Falcão, José Márcio Penido, Lucienne Samôr e Luiz Fernando Emediato – perfazendo um total de 32 textos epistolares; 4) cartas endereçadas a amigos ou pessoas com quem Caio estabeleceu algum tipo de contato

mais próximo – a produtora executiva Jacqueline Cantore, o ator Marcos Breda, a pintora Maria Lídia Magliani, o cineasta Guilherme de Almeida Prado, a diretora e atriz Suzana Saldanha, o produtor e publicitário Marcelo Sebá, os críticos literários Albert Von Brunn e Flora Süssekind, a amiga Maria Augusta Antoun e, por fim, os diretores teatrais Luciano Alabarse e Luiz Arthur Nunes –, num conjunto de 34 textos epistolares.

É importante ressaltar que essa divisão – baseada na manifestação das diferentes vozes do epistológrafo, que será analisada no capítulo 2 deste trabalho –, entretanto, é apenas esquemática, uma vez que os destinatários classificados como escritores são, ao mesmo tempo, amigos do escritor. Inversamente, os interlocutores classificados como amigos são importantes figuras do cenário artístico em seus vários âmbitos, como no teatro, na televisão e no cinema. Assim, é preciso considerar que essas diferentes *personae* do epistológrafo transitam entre diferentes grupos, não ficando restritas a determinados destinatários. Alguns interlocutores podem, inclusive, ter sua relação com o escritor reconfigurada, como é o caso de Vera Antoun, que, de amante, passa a ser amiga, espécie de confidente do epistológrafo.

Em relação ao tratamento das cartas, como observa Haroche-Bouzinac (2016, p. 30), em um estudo sobre o gênero, pode-se abordá-lo a partir de duas perspectivas: “[...] diacrônica, que permite analisar a mensagem em relação à evolução da forma, e sincrônica, que abre uma perspectiva para os gêneros limítrofes”. Afinal, o gênero, bastante mutável ao longo do tempo, assume diferentes configurações conforme a época, mudando a sua forma e, também, a sua tópica. Diante disso, embora este estudo esteja focado na abordagem sincrônica, não se pode desconsiderar a sua historicidade, na medida em que estudar o uso criativo do gênero pelo escritor é impossível fora de uma abordagem que considere a sua inserção numa tradição, dado extremamente relevante para o estudo da correspondência de um escritor.

Apesar do estabelecimento de um *corpus*, com certa sistematização, propõe-se aqui um estudo das cartas a partir do viés lacunar e fragmentário desse tipo de texto, afinal, não se pode perder de vista que, como considera Diaz, nas missivas, há uma forma atípica de narrativa:

[...] uma história escreve-se, mas uma história sem narrativa, que a edição restitui *a posteriori* como um testemunho *ne varietur*, fazendo-nos, assim, esquecer que as correspondências, esses “livros” que nunca foram compostos, são, na maioria das vezes, apenas uma coleção de capítulos autônomos, repetitivos ou sem ligação uns com os outros. (2016, p. 73)

É importante destacar que, diferentemente do que acontece no estudo de outros gêneros textuais – como o romance, a novela, o conto e a crônica –, que apresentam um caráter mais fechado, as pesquisas focadas em correspondências esbarram sempre na condição fragmentária e interlacunar desse tipo de texto. A respeito disso, Guimarães (2004, p. 22) observa que “[...] dificilmente um estudo de correspondência chega a ter um *corpus* fechado, a não ser que se limite bastante a sua extensão”. Como ressalta o autor,

[...] uma carta é fragmento de uma sequência de cartas; a carta de um remetente se completa com a carta de um interlocutor; nos dois conjuntos de cartas dos dois correspondentes, pode ocorrer perda de elementos, isto é, cartas ou pedaços de cartas podem se extraviar ou ser destruídas; uma determinada carta pode ser escrita com longas interrupções de tempo, assim como essas interrupções podem se dar entre as cartas [...]. (GUIMARÃES, 1999, p. 12)

Guimarães também observa que outros fatores conferem ao texto epistolar essa condição fragmentária e lacunar, dentre os quais cita: o fato de algumas referências poderem ser obscuras; a caligrafia de difícil compreensão, se escritas à mão; a ausência de datação; a própria disposição do texto na página, que pode não ser linear; a inserção de desenhos.

Como observa Marie-Claire Grassi (1998, p. 2, grifos da autora, tradução minha), em *Lire l épistolaire*, “Corresponder provém do verbo latino *cum respondere*, responder em retorno, estar respondendo a alguém. A reciprocidade da troca encontra-se, portanto, no centro da noção de correspondência⁹”. Assim, de acordo com a autora, nos estudos epistolares, “Fala-se em correspondência ativa, conjunto de cartas escritas por um epistológrafo, e de correspondência passiva, conjunto de cartas recebidas¹⁰” (GRASSI, 1998, p. 2, tradução minha). Este estudo considera, em seu recorte, apenas a correspondência ativa do autor, ou seja, as cartas enviadas principalmente a familiares e amigos, com o objetivo de analisar o discurso do autor sobre si mesmo, sobre o(s) outro(s) e sobre a literatura.

Como observa Haroche-Bouzinac, essa incompletude do diálogo epistolar faz com que o leitor, restringindo-se a uma fala isolada, limite-se [...] a adivinhar as inflexões da outra voz a partir da carta conservada [...]. (2016, p. 23). Para a estudiosa (2016, p. 15),

A leitura da carta é facilitada por sua realização no “contínuo”: a classificação que cada missiva coloca diante da respectiva resposta [...] é a

⁹ *Correspondre vient du verbe latin cum respondere, répondre par retour, être en réponse avec quelqu'un. La réciprocité de l'échange est donc au cœur de la notion de correspondance.*

¹⁰ *On parle de correspondance active, ensemble de lettres écrites par un épistolier, et de correspondance passive, ensemble de lettres reçues.*

que fornece um maior número de indícios sobre a harmonia de uma relação epistolar, a qualidade do entendimento, o estabelecimento de um eco, a compreensão mútua.

Assim, apesar de defender que a leitura de uma carta isolada apresente unidade, Haroche-Bouzinac (2016, p. 14) acredita que haja uma limitação de sua inteligibilidade. A respeito disso, é necessário ressaltar que o texto epistolar nunca se encontra isolado, visto que contém, marcadamente, traços da escrita do outro, frequentemente retomados pela fala do epistológrafo. São comuns, portanto, os estudos desenvolvidos somente a partir da correspondência ativa de um escritor. Afinal, como resalta José-Luiz Diaz (2007, p. 140), no terreno epistolar, a norma é a desordem e, sobretudo, a ausência, sendo praticamente impossível recompor esse grande quebra-cabeças que constitui a correspondência de um escritor.

Há que se compreender que a forte condição dialógica do texto epistolar – uma característica inerente ao gênero – oferece ao leitor, e até mesmo ao crítico literário, a liberdade de traçar o seu próprio percurso de leitura num texto sempre aberto. Tal fato também é ressaltado por Glória Carneiro do Amaral (2000, p. 31): “[...] a estrutura forçosamente fragmentária do texto, que permite a leitura interrompida ao sabor da vontade e das circunstâncias, só fez atrair leitores, o que certamente se reforça para os contemporâneos e sua inclinação para o fragmentário”. Assim, para a autora, a leitura sem roteiro prévio definido permite contemplar as passagens admiráveis dos textos epistolares, atenuando as reiteradas partes desgastantes das correspondências, constituídas pela repetição e circularidade do texto epistolar.

Ao comentar as cartas de Drummond e de Mário de Andrade, Silviano Santiago (2006, p. 77) faz uma consideração bastante pertinente a respeito dessa condição fragmentária do texto epistolar:

Se cada carta tem algo de diário íntimo e da prosa de ficção, a correspondência trocada tem algo do disparate. Como tal, a correspondência publicada se abre a você, leitor, como um fascinante quebra-cabeça, em que se requer a paciência e a habilidade do jogador, para não falar da sua imaginação e curiosidade pelo outro. Cabe a cada um de nós, leitores, apreender e tentar domar esses jogos de linguagem – espontâneos e controlados, também dispatados – da expressão humana que a correspondência de Carlos e Mário nos oferece. Não cumpre a cada um de nós buscar um fio condutor, pois não há, e se houvesse, seria o resumo de vários fios contraditórios da vida cotidiana com seus imprevistos, incertezas, choques, reviravoltas, arrufos, alegrias, tremores, arrependimentos, desconfianças, invejas, padecimentos... Todas as gamas

dos sentimentos humanos ali estão expostas – como nervo e não como cadáver – à visitação pública.

A partir das palavras de Santiago, entende-se que uma carta não pode ser lida como um romance ou uma biografia, devido ao seu caráter acentuadamente dialógico, que faz com que o discurso insira-se, de modo mais direto que nos outros gêneros, em uma ampla rede de comunicação.

Ainda a respeito da leitura das missivas, considerando as ideias de outro estudioso das correspondências, Loïc Chotard, Jelena Jovicic (2010, pp. 168-169, tradução minha) observa:

[...] é possível dividir, esquematicamente, todos os textos em duas categorias: aqueles que consultamos ocasionalmente e aqueles que supomos poder ler em continuidade. As edições gerais de cartas tendem a situar o texto epistolar em algum lugar entre essas duas categorias: ‘embora isso possa acontecer, esses volumes não são lidos como romances...; eles também não são consultados como dicionários ou manuais, porque não saberiam ter pretensão enciclopédica’¹¹.

Assim, para a estudiosa, os textos epistolares encontram-se na zona de fronteira, revelando as contínuas dispersões do textual e do cultural, do histórico e do literário. Em decorrência disso, o texto epistolar continua sendo, segundo a autora, um “mau gênero”, que desencadeia problemas no âmbito da recepção crítica. Portanto, é preciso destacar que um estudo que tenha como foco as correspondências deve levar em consideração toda sua fragmentação e descontinuidade.

As pesquisas suscitadas pela publicação da correspondência de Caio Fernando Abreu – ainda em número muito reduzido – voltam-se com frequência para a análise do conteúdo dos textos epistolares, utilizando-os ora para investigação da autoficção na obra do autor, ora para a análise da constituição da identidade de escritor ou da compreensão de sua produção literária – sobretudo contos, crônicas e romances – , a partir do discurso metalinguístico presente nas missivas. Nesse sentido, devem ser destacados alguns trabalhos, que são apresentados, cronologicamente, a seguir.

Primeiramente, merece destaque o trabalho desenvolvido por Ana Maria Cardoso na tese *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos* (UFRGS, 2007), em que a autora desenvolve, a partir das cartas de Caio Fernando Abreu, uma análise

¹¹ [...] il est possible de diviser, schématiquement, tous les textes en deux catégories : ceux qu'on consulte occasionnellement, et ceux qu'on est censé pouvoir lire en continuité. Les éditions de correspondances générales ont tendance à situer l'épistolaire quelque part entre ces deux catégories : 'malgré qu'on ait, ces volumes ne se lisent pas comme des romans . . . ; ils ne se consultent pas comme des dictionnaires ou des manuels, parce qu'ils ne sauraient avoir de prétention encyclopédique'.

de *Ovo Apunhalado*, com o objetivo de investigar o diálogo da obra com as diferentes representações socioculturais da década de 70. Nesse trabalho, a correspondência do escritor – utilizada com o intuito de, nas palavras da autora, “[...] investigar o olhar do escritor frente às impactantes mudanças sócio-históricas do seu tempo e em que medida o diálogo com seus destinatários pode assinalar as suas reflexões em torno do fazer literário” (p. 89) – constitui apenas pano de fundo para a análise da produção contística de Caio, servindo para afirmar ou reforçar determinados aspectos de sua obra.

Na sequência, é importante destacar o denso trabalho realizado por Nelson Luís Barbosa em sua tese de doutorado intitulada *Infinitivamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu*, “o biógrafo da emoção” (USP, 2008), que se serve da correspondência do escritor como paratexto, na concepção genettiana, a fim de estudar a escrita autoficcional de Caio, a partir da sobreposição de seus textos. Para o pesquisador, a importância da produção epistolar do escritor encontra-se na relação entre a vivência cotidiana do autor e sua escrita. Diante disso, Barbosa considera que se pode recompor “[...] contos inteiros de Caio esboçados e estruturados em suas cartas, ou mesmo personagens de contos ou de romances que circulam pelas cartas como figuras reais de seu cotidiano [...]” (p. 204), borrando, frequentemente, as barreiras entre realidade e ficção. Nesse caso, a correspondência é tida pelo estudioso como um documento que possibilita estudar a relação entre vida e obra, na medida em que permite distinguir o que se articula como real daquilo que se apresenta como ficção na obra do escritor.

Nesse conjunto de trabalhos, encontra-se também a tese de doutorado *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu* (UNESP, 2010), de Ellen Mariany da Silva Dias, que analisa a relação dialógica presente em crônicas, contos, romances, cartas, entrevistas, entre outras produções de Caio, investigando a maneira como, a partir desses textos, o escritor constrói para si, amigos e familiares a representação de escritor. Nessa análise, além de estudar a intertextualidade que Caio Fernando Abreu estabelece com as produções de Clarice Lispector e Júlio Cortázar, numa espécie de reaproveitamento e ressignificação, a autora também analisa a maneira como os diferentes gêneros de discurso praticados pelo escritor remetem uns aos outros, em “teia auto-elucidativa”, ou, como considera ainda Dias, numa espécie de “constelação”. Apesar de evidenciar a importância da correspondência do escritor dentro do conjunto de sua obra, este estudo – que se serve de

apenas cinco cartas do escritor – tem como foco não a epistolografia caiofernandiana, mas o diálogo entre as diferentes *personae* de Abreu em diferentes gêneros discursivos.

Em nível de Mestrado, a dissertação *O outro como porto na (auto) ficção de Caio F.:* uma procura ir-remediável (FURG, 2011), de autoria de Gabriela da Silva Forster, parte de algumas cartas do escritor publicadas em *Para sempre teu, Caio F.:* cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu, de Paula DIP, além de outras missivas reunidas na série *Caio 3D*, para analisar de que maneira são construídos literariamente a subjetividade e os processos de subjetivação na escrita do autor, numa intersecção entre a vida e a obra. Em decorrência disso, como nos outros trabalhos, a carta é tomada não pelo seu valor literário, mas como epitexto, capaz de lançar luz sobre alguns aspectos da produção literária do escritor. Afinal, Forster considera: “[...] ao aproximar suas cartas [...] e seu trabalho literário, percebemos muito do escritor nesse último: experiências, relações, visões do mundo e de si mesmo [...]” (p. 10).

Por fim, destaca-se também a tese de doutorado *Caio Fernando Abreu por Caio F.* (UFES, 2015), desenvolvida por Linda Emigo Kogure, em que a autora, numa espécie de diário de bordo, analisa a escrita de si e de outros si, a partir das máscaras que o escritor cria em sua obra e, sobretudo, em sua correspondência, a partir de um jogo “auto(alter)ficcional”. A pesquisadora analisa, assim, aquilo que considera as duas faces da moeda do escritor: a do viajante, que está sempre de passagem, e a do performático, que se encontra em plena atuação. Assim, nesse roteiro construído por Kogure, o movimento do escritor no espaço é relacionado ao deslocamento de suas personagens para Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse estudo, construído a partir de “retalhos de cartas, crônicas, entrevistas” (p. 20), a autora analisa como, a partir das diferentes assinaturas das cartas, o escritor cria máscaras, numa espécie de jogo com seus destinatários. Neste trabalho, como nos demais, a correspondência do autor não é tratada com autonomia, mas sim imbricada na complexa rede de sua produção jornalística e literária.

Sem desmerecer essas pesquisas desenvolvidas a partir da correspondência do escritor – na medida em que, sem dúvida, não apenas contribuem para a compreensão da produção do autor, mas também atestam o valor dos textos epistolares no conjunto da obra caiofernandiana – , é possível perceber ainda uma lacuna nos estudos voltados para as cartas não apenas enquanto documentos, mas também como objetos de criação. São necessárias pesquisas que coloquem as cartas de Caio Fernando Abreu como foco de seus estudos, voltando-se para a análise de suas interseções com a literatura, a partir do conteúdo do discurso que nelas se desenvolve e, ao mesmo tempo, para a análise do aspecto estrutural e formal desses textos,

considerando-se o seu valor literário. É nesse sentido que este trabalho busca dar sua contribuição a esse campo de estudo.

Diferentemente da maior parte das pesquisas sobre o gênero epistolar, que se limitam a abordar o conteúdo da correspondência do autor, este trabalho, como já se anunciou anteriormente, tem o objetivo, de investigar a produção epistolar de Caio Fernando Abreu a partir de uma perspectiva literária. Por um lado, esta pesquisa volta-se para a questão do processo de criação literária manifestado nas cartas, revelando aspectos fundamentais da obra do autor, contribuindo para uma compreensão mais ampla de sua produção. Por outro, a análise revela os aspectos estilísticos e formais dos textos, a fim de atestar seu valor literário. Assim, este trabalho apresenta uma nova abordagem dessa parte da produção do autor, por meio de um tratamento diferenciado do gênero epistolar. Em decorrência disso, este estudo contribui para a fortuna crítica do escritor a partir de uma forma de expressão ainda pouco explorada, demonstrando que as cartas constituem um rico material para a compreensão do universo literário do autor e também merecem, devido ao trabalho com a linguagem, o reconhecimento de seu valor literário.

Não se pretende, com este estudo, catalogar e classificar toda a correspondência do autor publicada até o momento. Uma tentativa de classificação temática das cartas, por exemplo, além de arbitrária, certamente em nada contribuiria para ampliar o conhecimento do leitor. Afinal, como observa Julien Harang, os conteúdos das cartas são tão diversificados quanto os conteúdos da própria conversa espontânea, o que desembocaria num sem-número de temas. A partir disso, seguindo as sugestões do crítico Jean-Michel-Adam, Harang (2002, p. 58-59, tradução minha) propõe uma classificação em três grandes conjuntos, a partir do tipo de destinatário, “[...] que pode ser um próximo (correspondência íntima), uma simples relação (correspondência “socialmente distanciada”), ou ainda um destinatário coletivo (correspondência aberta)¹²”. No caso das cartas de Caio Fernando Abreu, tem-se, praticamente em sua totalidade, a correspondência íntima, trocada entre amigos e familiares.

A fim de que pudesse dar conta da análise da carta nos aspectos apontados, este trabalho desenvolveu-se em duas etapas. Primeiramente, foram realizadas leituras com a finalidade de estabelecer o suporte teórico da pesquisa. No campo da epistolografia, foram estudados textos fundamentais sobre o gênero, de teóricos como Vincent Kaufmann, Jelena Jovicic, Brigitte Diaz, Geneviève Haroche-Bouzinac e Marie-Claire Grassi, que serviram de base à compreensão da natureza do texto epistolar. No campo da teoria e crítica literárias, as

¹² [...] *qui peut être un proche (correspondance intime), une simple relation (correspondance “socialement distancé”) ou bien un destinataire collectif (correspondance ouverte).*

ideias de Theodor Adorno, Jean-Paul Sartre e T. S. Eliot serviram de respaldo à análise do discurso sobre a literatura desenvolvido nas cartas. No campo da linguística, as teorias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin e José Luiz Fiorin permitiram lançar o olhar para a questão dos diferentes *éthos* discursivos presentes nas missivas. Além desses estudiosos, outros teóricos do campo da linguagem literária, como Tzvetan Todorov, Roland Barthes e Roman Jakobson, ofereceram respaldo à análise formal dos textos epistolares. Por fim, com o arcabouço teórico, procedeu-se à análise das cartas do escritor, acompanhada da redação dos resultados apresentados nesta tese.

O primeiro capítulo apresenta, a partir das ideias de alguns teóricos do gênero epistolar, como Jelena Jovicic, Brigitte Diaz e Geneviève Haroche-Bouzinac, um estudo da constituição identitária do escritor no discurso das cartas. As missivas são tomadas não como produtos de uma verdade autobiográfica, mas como um *locus* de fabricação da identidade do escritor e, ao mesmo tempo, como uma forma de combate às identidades parasitas, numa espécie de monopólio da imagem, por meio da representação do discurso epistolar, consagrada pela durabilidade da escrita, em oposição à efemeridade da fala. Na sequência, à luz das ideias de Harold Bloom, analisa-se, a partir das cartas, o embate do escritor para libertar-se da tradição – representada por uma de suas maiores influências, Clarice Lispector – e conquistar um espaço singular nas letras brasileiras. Por fim, com o objetivo de se atestar o grau de ficcionalidade do texto epistolar, são analisadas as diferentes estratégias empregadas pelo emissor com vistas a alcançar determinados efeitos de sentido, criando uma ilusão de verdade.

O segundo capítulo investiga a construção dos diferentes *éthe* discursivos de Caio Fernando Abreu a partir do discurso epistolar. Partindo das ideias de Mikhail Bakhtin e de José Luiz Fiorin, que consideram o enunciador do texto como um efeito de linguagem, são analisadas as diferentes *personae* de Caio Fernando Abreu nas cartas e sua variabilidade de acordo com determinados destinatários: a de filho, quando escreve a seus pais; a de amigo, quando se comunica com pessoas que compõem seu círculo de amizades; a de amante, quando se comunica com Vera Antoun; e, por fim, a de escritor, quando escreve para personalidades da cena literária. A partir do contraste entre as diferentes vozes, analisam-se elementos como a linguagem, o tema e o tom das missivas, bem como alguns componentes estruturais, como a assinatura desses textos. O discurso epistolar é considerado, assim, a partir da relação entre as suas três dimensões constituintes: *éthos* (enunciador); *páthos* (enunciatário) e *logos* (discurso).

O terceiro capítulo apresenta uma análise da relação ausência *versus* presença no discurso das cartas. Rompendo com a ideia do senso comum, que considera as correspondências como um meio de aproximação, analisam-se as cartas como fator de distanciamento. Com base sobretudo nas ideias de Vincent Kaufmann, em *L'équivoque épistolaire*, constata-se como, apesar de possibilitarem uma aproximação no campo discursivo, as cartas reforçam o distanciamento físico entre os correspondentes. Logo, o epistológrafo comunica-se não para aproximar-se, mas para reforçar o afastamento do outro. Esse afastamento garante o espaço de isolamento do artista, graças ao qual a obra pode acontecer. Nesse sentido, sob a ótica de Kaufmann, as correspondências constituem um elo entre o homem e a obra, por promoverem uma intersecção entre a vida e a literatura. Com base nas ideias de alguns teóricos do campo epistolar, também se discute, neste capítulo, como a “ilusão epistolar” – promovida pela simulação da presença do destinatário no momento da escrita – supre, no campo discursivo, uma ausência física.

O quarto capítulo apresenta uma análise do conteúdo do discurso das cartas, centrando-se em questões literárias, com o objetivo de demonstrar que, mais do que um mero relato de experiências pessoais, as missivas do escritor constituem um espaço de reflexão sobre a literatura e o universo literário. Primeiramente, demonstra-se como as cartas permitem esboçar os parâmetros de uma identidade artística, revelando algumas ideias que o epistológrafo possui sobre a literatura, o escritor e o processo de criação literária. Analisa-se, também, como a correspondência é capaz de revelar os bastidores do círculo literário, na sua ampla rede constituinte, de escritores a editores. Na sequência, demonstra-se, a partir das referências à obra *Onde andaré Dulce Veiga?* nas cartas, como o texto epistolar acompanha a execução de uma obra em suas diferentes fases: da ideia à publicação e recepção pelo público. Analisa-se, ainda nesta seção, de que maneira as missivas constituem-se como um lugar de construção de uma crítica literária alternativa, paralela à crítica oficial. Para este estudo, além das ideias de teóricos do gênero epistolar, são utilizadas algumas ideias de Theodor Adorno e de Jean Paul Sartre, em sua concepção sobre a literatura, e de T. S. Eliot, em relação à crítica literária.

Por fim, o quinto capítulo apresenta uma análise textual das cartas a partir de seu aspecto formal. Partindo de uma concepção formalista de literatura, baseada nas ideias de Roland Barthes e de Roman Jakobson, analisa-se, primeiramente, de que maneira as cartas de Caio Fernando Abreu rompem com as fórmulas cristalizadas do gênero, a partir de elementos como o locativo, o vocativo e a assinatura. Para isso, recorre-se às ideias de Tzvetan Todorov e Mikhail Bakhtin, em suas considerações sobre o conceito de gênero textual, além de

estudiosos da epistolografia. Na sequência, apresenta-se um estudo formal das cartas a partir de seus aspectos linguísticos, sintáticos e estruturais, com objetivo de demonstrar como as missivas do escritor rompem com a linguagem corrente. Após esses elementos formais, com o respaldo da teoria epistolar, analisa-se, o hibridismo das cartas, a partir de sua interseção com outros gêneros, como a resenha crítica, a crônica e o monólogo. Por fim, procura-se levantar algumas características do que constitui uma poética do prosaico epistolar e, na sequência, são feitas as considerações finais.

Nos apêndices, encontra-se, primeiramente, uma entrevista concedida por Gil Veloso, amigo de Caio Fernando Abreu que o acompanhou em seu trabalho desde a década de 80 até a morte do escritor, quando herdou, por meio de uma “declaração de vontade”, muito de seus escritos. Nesta pesquisa, Gil apresenta-se como uma voz dissonante, na medida em que vê com bastantes ressalvas grande parte da publicação póstuma do escritor. Como afirma na entrevista, a pressa em publicar textos de Caio, sem critérios críticos, manifesta um certo vampirismo em relação ao escritor, resultando em publicações de má qualidade, como exemplificado pela obra *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, publicada pela Editora Record em 2012.

Na sequência, encontra-se uma entrevista concedida por Italo Moriconi, na qual o editor responde a questões relacionadas à busca, seleção e organização das missivas para publicação. Em sua fala, Moriconi comenta ainda a questão dos limites da privacidade do epistológrafo, considerando os escritos íntimos de personalidades – sejam elas do meio científico, político ou literário – como importantes documentos literários ou paraliterários. Além disso, o editor da correspondência de Caio tece alguns comentários sobre as diferentes abordagens suscitadas pelas cartas. Por fim, fala de seu desejo de examinar a correspondência passiva do escritor gaúcho, visando a uma possível publicação.

Essas entrevistas inéditas, concedidas especialmente para este trabalho, são importantes porque remetem a problemas mais amplos da obra de Caio Fernando Abreu, como a publicação de seu espólio, o jogo de interesses familiares e editoriais, bem como a recepção da obra e das cartas do autor. Nesse sentido, as considerações de Gil Veloso e de Italo Moriconi apresentam uma visão geral do legado literário do escritor gaúcho e do trabalho com seus textos póstumos no cenário atual. Ademais, essas entrevistas apontam para alguns caminhos de estudos possíveis, além de chamarem a atenção para a necessidade de cautela em relação à produção inédita do escritor.

1 DE LAIKA A ESCRITOR: O PERCURSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

Trago com a consciência quotidiana de mim-próprio a impressão que me perdi dentro de mim, e, andando continuamente em minha procura, tenho contudo receio de me encontrar, não vá eu descobrir-me outro.

(PESSOA, 1999, p. 94)

Um dos usos mais frequentes da carta – já ressaltado na introdução deste trabalho – é aquele que a considera não como um texto literário, mas como um documento biográfico, capaz de recompor uma espécie de autobiografia em anterioridade. Como observa Brigitte Diaz (2016, p. 56), “Esse valor acrescido da carta como documento foi particularmente estimado no século XIX, século do surgimento da História como Ciência”. Para a autora (2016, p. 57), os estudos desenvolvidos a partir dessa ótica veem na correspondência um “testemunho oriundo de primeira mão”, capaz de “revivificar o passado” e de atender à expectativa de “verdade histórica”.

Nessa concepção, a carta é tida como “espelho da alma”, ideia que, segundo outra teórica, Haroche-Bouzinac (2016, p. 143), provém da antiga retórica, e está presente em alguns textos clássicos, como na segunda carta de São Paulo aos Coríntios. De fato, a correspondência, frequentemente – ao menos a partir do século XIX – , coloca em pauta o sujeito enunciador, permitindo um discurso de si e sobre si a partir de diversas estratégias, como narrativas, reflexões, opiniões, conforme observa Diaz:

Ultrapassando muito os limites do discurso epistolar, ela encadeia não só anedotas biográficas, mas também exames de si, reflexões filosóficas, envio de poemas e comentários literários; mestiçagem enunciativa que faz da carta um objeto textual muito particular, assemelhando-se ao mesmo tempo com o ensaio, o diário e a confissão. [...] Assim concebida, a carta muda de estatuto: torna-se o que se chamará um “*ego*-documento”, próprio para servir a essa história de si que sempre se esboça quase nitidamente no horizonte da prática epistolar. Aliás, se os epistológrafos recomendam a seu destinatário a conservação de suas epístolas, aparentemente tão anódinas e tão pouco dignas de serem arquivadas, é porque aparentemente recompõem *a posteriori* “a história de sua mente”. (DIAZ, 2016, p. 89, grifos da autora)

Ao se constituírem como “*ego*-documentos, as cartas podem ser vistas, segundo a autora (2016, pp. 90-91), como “hipotéticos ensaios biográficos” que nunca serão escritos, permanecendo como “primeiros capítulos promissores de uma história em suspensão”, que jamais deixarão conhecer sua continuidade.

De acordo com Diaz (2016, p. 88), diante da “virgindade existencial”, a escrita epistolar, na juventude, abre espaço para que o epistológrafo explore o seu próprio campo, numa espécie “egotismo lícito”, conferindo à carta uma “função diarista”. Assim, as missivas apresentam maior proximidade com o diário que com a autobiografia, sendo, para a estudiosa (2016, p. 95, grifos da autora), “[...] mais justo dizer que as correspondências se inscrevem nesse território de escrita vago e flutuante que Yves Coirault propõe reunir sob o termo acolhedor de *egografia*”. Esse eu que se oferece em espetáculo não deixa de causar certo fascínio ao leitor, que pode ver nesses escritos a manifestação de uma verdade autobiográfica.

Entretanto, é preciso ter cautela e resistir à tentação de conferir à correspondência de um escritor um valor puramente documental, afinal, como lembra Diaz (2016, p. 113), “Em virtude do velho adágio que faz dela um “espelho da alma”, a carta supostamente desenha o retrato daquele que a escreve, mas um retrato que se pode retocar antes de expô-lo à cena pública, como se começa a fazer com as fotografias”. Retomando as ideias de Mireille Sacotte, a autora (2016, pp. 105-106) complementa: “[...] as cartas “não são para serem pensadas como documentos, nem no plano da verdade biográfica, nem em nenhum outro”, mas “fazem parte da obra e desenvolvem um papel na obra”.

Diaz (2016, p. 111) considera que houve, nas duas últimas décadas, uma liberação do valor puramente biográfico da carta, resultante da renovação dos estudos sobre o gênero epistolar. Para a autora (p. 58, grifos da autora), as pesquisas mais recentes no campo da epistolografia tendem a tratar a carta como um “[...] *texto*, animado de intenções estéticas mais ou menos confessadas, sustentado por uma representação do ato de escrever e pela ideia que o epistológrafo tem da literatura”. Há, portanto, uma preocupação em buscar nessas produções não uma verdade autobiográfica, mas em investigar como, por meio de um discurso fragmentário e descontínuo, o escritor “fabrica” a sua identidade.

Como observa ainda a estudiosa (2016, p. 58), o tratamento da carta como arquivo documental permanece atual para a chamada “epistolariedade comum”, tida como um objeto epistemológico; entretanto, quando se trata da correspondência de escritores, esse tipo de abordagem pode revelar uma ingenuidade por parte do estudioso, haja vista o uso da carta como lugar de produção de um discurso (mais) controlado de si, como demonstram os estudos que apontam de que maneira a carta serviu de *self fabrication* para Balzac, Stendhal, Flaubert, entre outros escritores, fato observado por Diaz (2016, p. 166) em sua obra. Portanto, é preciso considerar que as correspondências encontram-se numa zona intermediária entre realidade e ficção.

Em *L'Épistolaire*, Brighelli (2003, p. 26, tradução minha), também reconhece o caráter ficcional da correspondência, ao considerar: “A carta é um formidável instrumento de comunicação – tanto de revelação quanto de (dis)simulação¹³”. Para o autor, esse gênero apresenta uma ambiguidade:

Sua especificidade mais original consiste em invadir, de forma equitativa, os terrenos antagonistas do real e da ficção. E de construir, de um a outro, pontes que dão à literatura (do latim *lettera*, a letra alfabética) um falso ar de realidade e, à vida verdadeira, um aspecto de ficção.¹⁴ (BRIGHELLI, 2003, p. 11, grifos do autor, tradução minha)

Dessa forma, se é possível afirmar que as correspondências acrescentam uma ilusão de verdade à ficção – como nos romances epistolares, ou ainda em outros gêneros que recorrem às missivas – pode-se, em contrapartida, reconhecer uma parcela de ficcionalidade nas cartas reais.

Nessa mesma linha de raciocínio, Clerc (2001, p. 69) considera que, assim como ocorre em uma autobiografia, por exemplo, pode-se afirmar que a escrita constitui-se apenas como um liame imaginário entre real e ficção: “[...] sua identificação passa por sinais destinados a construir uma imagem dele [o epistológrafo] que talvez não seja a verdadeira, mas aquela que ele tem intenção de fornecer e que permanecerá.”¹⁵ (CLERC, 2001, p. 69, tradução minha, colchetes meus).

Marie-Claire Grassi (1998, p. 7), em sua obra *Lire l'épistolaire*, considera que a escrita de uma carta, apenas pelo distanciamento físico do destinatário, já implica uma escrita de ficção:

A carta coloca-se no tempo do presente frágil marcado pelo selo da espera. Ela situa-se entre o passado acabado e o futuro esperado, entre a nostalgia da presença abolida e a antecipação ansiosa de um retorno. Mas o presente se quer negação da ausência, abolição das distâncias geográficas e temporais, e instaure, assim, um modo de discurso ficcional. O léxico da temporalidade, *ontem*, *antes*, *amanhã*, *em breve*, e o estilo hiperbólico, *milhões de beijos*, conjugam-se estreitamente com o tempo dos verbos. (GRASSI, 1998, p. 7, grifos da autora, tradução minha)¹⁶

¹³ *La lettre est un formidable instrument de communication – aussi bien révélation que (dis)simulation.*

¹⁴ *Sa spécificité la plus originale est d'empiéter à parts égales sur les territoires antagonistes du réel et de la fiction. Et de bâtir, de l'un à l'autre, des ponts qui donnent à la littérature (du latin *lettera*, la lettre alphabétique) un faux air de réalité, et à la vraie vie des allures de fiction.*

¹⁵ [...] *son identification passe par des signaux destinés à construire une image de lui [l'épistolier] qui n'est peut-être pas la vraie, mais celle qu'il a l'intention de fournir et qui restera.*

¹⁶ *La lettre se place dans le temps du présent fragile marqué du sceau de l'attente. Elle se situe entre le passé révolu et le futur attendu, entre la nostalgie de la présence abolie et l'anticipation anxieuse d'un retour. Mais le présent se veut négation de l'absence, abolition des distances géographiques et temporelles, et instaure donc un*

Assim, no ato de escrever cartas, marcado pela distância e pela ausência, a presença e a proximidade seriam um efeito de linguagem, sendo esta uma representação e, portanto, não livre de ficcionalidade.

Haroche-Bouzinac (2016, p. 24), referindo-se também à carga ficcional do discurso epistolar, afirma: “A carta, como veremos, é sempre, e em diversos graus, uma encenação de si. A sinceridade do epistológrafo não passa de um mito no qual alguns têm acreditado”. É preciso, entretanto, ter cautela ao se utilizar o vocábulo “encenação”. Afinal, Marcos Antônio de Moraes, na obra *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*, considera:

Na língua portuguesa do Brasil, além do sentido denotativo, ligado ao espetáculo teatral, visto como um espaço de mimese, essa palavra, conotativamente, supõe um traço de distinção negativo, lembrando “prosápia, fingimento”, ou ainda o “conjunto de providências e/ou atitudes etc. tendentes a impressionar ou a iludir outrem”, como documenta o Aurélio. (MORAES, 2007, p. 76)

Diante disso, o autor adota, para o estudo das modalidades discursivas das cartas de Mário de Andrade, a expressão francesa *mise en scène*, a qual julga possuir uma “uma significação menos corroída ou viciada”. As considerações de Moraes parecem ser bastante pertinentes, na medida em que, de modo geral, as cartas não são resultado de um fingimento, no sentido negativo que o termo possa englobar, mas de jogos de representação, ora mais, ora menos conscientes por parte do epistológrafo.

Outro fator que confere à carta o caráter de um discurso simulado, segundo Haroche-Bouzinac (2016, p. 111), é “a questão da temporalidade epistolar”, que faz da missiva um “diálogo diferido”. Para a estudiosa (2016, p. 115), “[...] qualquer remetente sabe que o presente da escrita corresponde ao futuro da recepção, qualquer destinatário sabe igualmente que o presente da recepção remete ao passado da expedição”. Assim, a “simultaneidade de contato” não passa de uma ilusão, resultado de um “jogo com os tempos”.

Esse mesmo controle do discurso é reconhecido por Jelena Jovicic (2010, p. 87), que, detendo-se nesse aspecto, ressalta que os textos epistolares são capazes de criar e modelar, a partir de seu discurso sobre a literatura, os parâmetros de uma identidade artística:

A identidade artística, tal qual vivida e construída pelos escritores da época, implica não apenas a representação de si pelo ato da autodeclaração de profissão literária – e por isso mesmo a percepção que um sujeito criador pode ter daquilo que ele é –, mas também, e sobretudo, pelo reconhecimento cultural que lhe é concedido pelo grupo de seus pares. As cartas de escritores possuem, assim, uma tópica e uma pragmática particulares: trata-se de desenvolver todo um conjunto de estratégias identitárias que consistem, em primeiro lugar, em destacar a independência ideológica das atividades de criação.¹⁷ (JOVICIC, 2010, p. 87, tradução minha)

De acordo com as ideias da autora, por meio das correspondências, o artista efetua um trabalho identitário, que inclui a representação de si a partir de uma reflexão, por um lado, e o reconhecimento dessa representação pelos seus pares, por outro. Nesse sentido, as cartas apresentam-se como lugares de sociabilidade, que formam as redes de convivência frequentadas por artistas e intelectuais.

Adotando uma postura mais radical em relação à ficcionalização do “eu” nas correspondências, referindo-se às cartas escritas na juventude, Brigitte Diaz (2016, p. 76) defende a tese de que as missivas transcendem a simulação e representação, constituindo-se como a “mímica de um nascimento: “Autorreflexiva apesar de sua estrutura dialógica, a correspondência, em seus primeiros tempos, está inteiramente centrada no eu que se deve, concomitantemente, encenar, explorar, identificar, arquivar, mas também construir [...]” (DIAZ, 2016, p. 87). Para a estudiosa (2016, p. 66), a carta, mais que o diário ou a autobiografia, constitui uma “etapa essencial na constituição do sujeito” e “o lugar de uma verdadeira ontogênese”:

Justamente por ser menos íntima, menos fechada sobre si mesma que o diário, a correspondência foi para muitos futuros diaristas e autobiógrafos as primeiras linhas escritas à maneira de si e o primeiro olhar lançado, como às escondidas, sobre sua imagem no espelho da carta. “Nascer diz respeito à autobiografia, morrer, ao diário”, escreve Philippe Lejeune, que se recusa a integrar as correspondências no espaço autobiográfico. Arriscar-me-ia a dizer que “nascer” concerne tanto, e ainda mais, à carta que à autobiografia, na medida em que a correspondência participa, de maneira às vezes muito sistemática, de uma autogênese programada. (DIAZ, 2016, p. 80)

¹⁷ *L'identité artistique, telle qu'elle est vécue et construite par les écrivains de l'époque, implique non seulement la représentation de soi par l'acte de l'autodéclaration de profession littéraire – et par là même la perception qu'un sujet créateur peut avoir de ce qu'il est –, mais aussi et surtout la reconnaissance proprement culturelle qui lui est accordée par le groupe de ses pairs. Les lettres des écrivains possèdent ainsi une topique et une pragmatique particulières : il s'agit de tout un ensemble de stratégies identitaires qui consistent, en premier lieu, à souligner l'indépendance idéologique des activités de création.*

De acordo com a autora (2016, p. 80), a correspondência da juventude é tida, portanto, como uma “pulsão viva”, ou seja, o ingresso simultâneo do escritor no universo da vida e da escrita, ao passo que a autobiografia constitui uma escrita da memória, em tempo decorrido, “longamente ruminada antes de ser produzida”, uma espécie de “simulacro persuasivo”. Assim, para a estudiosa (2016, p. 80), “A primeira carta é um advento, uma “natividade”. Num processo de maturação, ao longo de cada carta – em que o epistológrafo pode esculpir-se à vontade – é que se desenvolverão o que Diaz (2016, p. 85) considera as “marcas de uma edificação tão extraordinária”.

É válido ressaltar, aqui, um dos pontos cruciais da teoria de Brigitte Diaz: não se trata de encontrar, nas correspondências – sobretudo da juventude – o que o escritor *é*, mas aquilo que *quer ser*:

A correspondência da juventude é o sintoma discursivo de um *querer ser*, que procura manifestar-se nessa arena acessível [...]. É nesse sentido que se pode falar, com G. Gusdorf, da “intenção positiva” que anima na maioria das vezes as escritas íntimas juvenis: “Não se trata apenas, então, do que sou, mas conjuntamente do que quero ser. Escrevendo sobre mim, *escrevendo-me*, aprovo-me ou reprovo-me; nunca sou um testemunho estranho ou indiferente. O querer ser persegue os confins do ser e esforça-se em alinhá-lo no sentido do caminhar”. O sentido do caminhar epistolar, aqui, é em primeiro lugar essa exploração fenomenológica de si nas circunstâncias mais banais, que o exercício quase cotidiano da carta oferece. (DIAZ, 2016, p. 87, grifos da autora)

Diaz considera (2016, pp. 103-104), portanto, que as cartas promovem a “metamorfose do epistológrafo em escritor”, a partir da testagem de “protótipos, posturas e ideais efêmeros”, por meio da comunicação com seus pares. Dessa forma, segundo a autora (2016, pp. 103-104), “[...] a correspondência com um escritor ou com outro debutante, em todo caso com algum conselheiro literário ou considerado como tal, permite dar corpo a um projeto de escrita que é também um projeto de ser”. As cartas constituem, assim, uma construção estética de si, ou, nas palavras da estudiosa (2016, p. 104, colchetes meus), “[...] uma fábrica de imagos onde se pode compor a personagem literária que [os escritores] desejam se tornar”.

Segundo Diaz (2016, pp. 118-119), nesse processo de conversão da abstração do pensamento para a concretude da escrita, o texto epistolar não pode ser considerado a simples transcrição de um pensamento prévio: deve, antes, ser tomado como “a natividade” desse “pensamento epifânico”. Afinal, como considera a autora (2016, pp. 118-119), “É pela dupla mediação da linguagem e de sua inscrição na escrita que um *eu* emerge de seu silêncio: o *ego*

que toma forma e consistência na carta já é sempre *ego scriptor*". Essa postura é semelhante à de Haroche-Bouzinac (2016, p. 164), que observa: "Mas a carta é também um dos primeiros lugares onde um epistológrafo pode se afirmar como escritor e obter reconhecimento social".

Aqui, entra em jogo outro importante elemento do discurso epistolar: o destinatário, responsável justamente pelo reconhecimento do escritor como tal. Nesse sentido, segundo Diaz (2016, p. 66, grifos da autora), "[...] a carta sonha-se ação sobre o outro e sobre o mundo, e quer-se o equivalente a um *fazer*. Escrever a carta, endereçá-la, mandá-la, é tentar agir a distância, acreditar na virtude performativa do sujeito epistolar". Logo, para a autora, (2016, pp. 107-108), a escrita epistolar supera a "simples lógica da troca" para tornar-se uma forma de "transmissão unilateral", em que o outro torna-se apenas "parapeito para as miragens egotistas", na tentativa de formulação e edificação identitária.

Por fim, retomando a metáfora da carta como espelho da alma, Diaz a contesta a partir de uma gradação. Primeiramente, a autora considera que, se a correspondência é um espelho, este não possui toda sua capacidade reflexiva, visto que cria o próprio objeto que reflete:

Será a carta, então, espelho de si? Será mesmo? Em todo caso, "espelho de tinta", opaco e fosco como essa substância da qual é feita. A imagem demasiadamente estática do espelho, aliás, não é pertinente para traduzir a relação complexa de figuração de si que se produz na carta, e que é mais tentativa de inteligibilidade de si do que simples captação especular. Se houver espelho, é um espelho muito particular que constrói aquilo mesmo que supostamente deve refletir. Contrariamente ao autorretrato pictórico, a "autografia" não é a reprodução mais ou menos parecida de um objeto já presente; não é uma cópia, mas um original, pois o que ela coloca em cena e em jogo não existe antes dessa verbalização, pelo menos não da mesma forma. (DIAZ, 2016, p. 115)

Adiante, Diaz (2016, p. 191) considera que as cartas só constituem "[...] um pequeno universo esmigalhado" cujo centro nunca poderá ser encontrado. Se a correspondência é um espelho, é só um espelho quebrado". Assim, segundo a autora (2016, p. 116), o que o epistológrafo deixa entrever não são imagens de corpo inteiro, mas "fragmentos de uma imagem fugitiva e sem fixidez", captação de um nascimento, por meio de retratos voláteis que se projetam sem nunca encontrar uma forma definitiva. A autora (2016, p. 186), então, conclui: "Como a tapeçaria de Penélope, as cartas nunca cessam de desfazer o que teceram".

Além do projeto muitas vezes extremamente consciente de construção de si, é preciso considerar que outros fatores contribuem para que ocorra, na carta, uma ficcionalização do eu. Como aponta Haroche-Bouzinac (2016, p. 25), nesse processo de escrita de si, quando o epistológrafo redige sua carta, "[...] penetra na mensagem uma parcela de imaginário

proveniente da representação que ele se forja da relação mantida com o destinatário, da imagem que oferece de si mesmo [...], censura pessoal que atua à revelia dos epistológrafos”. Assim, como observa a autora, não é preciso desconfiar da falta de sinceridade premeditada dos epistológrafos, uma vez que aquilo que prejudica a credibilidade do testemunho epistolar não possui relação com a mentira, mas com “os fatores socioculturais” e “o conjunto de práticas em uso” que se desenham por trás do epistológrafo, que promovem a intersecção do individual com o coletivo.

Não se pode, dessa forma, desconsiderar a “especificidade dialógica” das correspondências. Como observa Jelena Jovicic (2010, p. 15), a carta constitui um “discurso de ausentes”, dependente de um chamado, uma resposta, um diálogo que assegure a comunicação entre duas pessoas. Nesse sentido, para a autora, diante do olhar do outro, o escritor sente a necessidade de representar:

[...] o epistológrafo é convidado a se descobrir, recorrendo, assim, aos jogos de autorrepresentação. Essas *mises en scène* de si para si são igualmente um esforço autêntico da parte do epistológrafo de se construir através do discurso epistolar.

Funcionando de modo pessoal, a carta enuncia, portanto, um “eu” (do epistológrafo), um “tu” (do destinatário), mas também um “nós”, a saber, o discurso social da época, que torna, aliás, qualquer texto (epistolar) inteligível.¹⁸ (JOVICIC, 2010, p. 15, tradução minha)

Para Jovicic (2010, p. 16), o discurso social – composto de lugares comuns, clichês e saberes disciplinares – é mediador e, ao mesmo tempo, produtor das representações coletivas que, por sua vez, articulam e limitam as representações pessoais. Assim, os modelos já dados fornecem a base sobre a qual se constrói a identidade, que se afirma sempre no código sociocultural da época.

Além do exposto, Jelena Jovicic considera ainda que, ao escrever, ao menos no período moderno, o epistológrafo já tem grande consciência da dimensão de sua correspondência na posteridade, exercendo, assim, mecanismos de controle sobre sua identidade:

¹⁸ [...] *l'épistolier est invité à se découvrir, recourant ainsi aux jeux des autoreprésentations. Ces mises en scène de soi par soi sont également un effort authentique de la part de l'épistolier de se construire à travers le discours épistolaire.*

Fonctionnant sur un mode personnel, la lettre énonce, donc, un “moi” (celui de l'épistolier), un “toi” (celui du destinataire), mais aussi un “on,” à savoir le discours social de l'époque qui rend, d'ailleurs, tout texte (épistolaire) intelligible.

Na época em que se vê o desabrochar da publicação de cartas privadas, os escritores sabem bem que o destino das correspondências artísticas é de serem endereçadas, um dia, a um largo público. Por essa razão, a troca epistolar entre artistas não constitui uma cena privada. Muito pelo contrário: tendo como plano profundo a afirmação de si, a carta de escritor pode também se tornar, pela mediação pública, um veículo muito eficaz da política identitária do artista.¹⁹ (JOVICIC, 2010, p. 87, tradução minha)

Com a morte do escritor e de seus destinatários, a correspondência, espécie de monumento, sobrevive, ganhando outras leituras, jamais tendo sua unidade fixada pelas interpretações que recebe. Portanto, as cartas, produtos de linguagem, sobrevivem, a despeito da morte do emissor e de seus receptores.

Pode-se notar, então, que há certa unanimidade dos estudiosos contemporâneos do gênero epistolar em reconhecer a dose – não tão pequena – de ficcionalidade das correspondências. Em virtude disso, os textos epistolares apresentam-se como um terreno fértil para a investigação da “epistemologia do eu”, nas palavras de Diaz (2016, p. 95), na medida em que é possível localizar neles, de forma dinâmica, o “projeto de ser que os sustenta”. Entretanto, como lembra Haroche-Bouzinac (2016, p. 209), é preciso considerar que, diferentemente de um conjunto de cartas de ficção, em que o roteiro encontra-se previamente ordenado e organizado, na leitura de correspondências reais, o que predomina é a fragmentação e a dispersão. Em decorrência disso, segundo a estudiosa (2016, p. 209) “[...] o leitor deve encontrar por si próprio, valendo-se da dispersão que lhe é oferecida, as linhas de força em geral dissimuladas. Sua investigação é ativa: a significação de uma correspondência real está sempre por se construir”.

Feitas essas considerações, é importante analisar, na correspondência de Caio Fernando Abreu, as pistas que indicam uma ficcionalização do eu nas missivas; a construção da identidade de escritor no discurso epistolar; o controle da própria imagem exercido pelo escritor, na tentativa de combater as identidades parasitas em torno de si; o discurso epistolar como uma forma de inscrever-se na história e resistir ao apagamento do tempo. A leitura das cartas como um discurso simulado, lugar de representação, encontra respaldo nas próprias palavras do escritor gaúcho, que, em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985), reconhece: “Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos.” (ABREU, 2002, pp. 140-141).

¹⁹ *À l'époque qui voit l'efflorescence de la publication des lettres privées, les écrivains savent bien que le destin des correspondances artistiques est de s'adresser, un jour, à un large public. Pour cette raison, l'échange épistolaire entre artistes ne constitue pas une scène privée. Bien au contraire : fond à l'affirmation de soi, la lettre d'écrivain peut aussi devenir, par la médiation publique, un véhicule très efficace de la politique identitaire de l'artiste.*

Essa ideia de correspondência como simulacro também pode ser notada em outra missiva enviada pelo escritor gaúcho a Hilda Hilst (14/06/1970), na qual, comentando a carta que havia escrito, reconhece: “PS – Depois de reler – não é tão grave assim. **Fui muito dramático**. Faça boas vibrações por mim. Por favor, compreenda tudo. E escreva logo. Abraços no Dante” (ABREU, 2002, p. 409, grifos meus). A partir das palavras do escritor, pode-se inferir, então, que a carta torna-se, frequentemente, palco de encenações, lugar de dramatização, possibilitada pelo distanciamento que o escritor toma do destinatário e pela consequente mediação da palavra, esse elemento com capacidade não apenas representativa, mas também criativa.

Vale lembrar também que até mesmo o editor das *Cartas*, Italo Moriconi, assume, no prefácio da obra (2002, p. 15), ter estabelecido um horizonte “mais virtual que real”, defendendo que a correspondência do escritor não deve ser tomada como um texto livre de ficcionalidade, ao considerar: “Toda carta é uma encenação. A própria sinceridade na carta é uma encenação.” (2002, p. 19). A seleção e organização das missivas para serem publicadas também atuam na construção da personagem do escritor, como reconhece ainda Moriconi em entrevista presente nos apêndices deste trabalho, ao admitir que, ao editar a correspondência do autor para publicação, assumiu o papel de um escritor da história do personagem Caio, devido ao elemento autoral no trabalho curatorial de edição.

Portanto, percebe-se que o discurso epistolar consiste numa *mise en scène*. À semelhança do quadro *A traição das imagens*, de René Magritte, Caio Fernando Abreu parece enxergar o valor simbólico das palavras. As cartas constituem, então, representações – e até mesmo construções – do eu (escritor) e apresentam-se, assim, mais como instrumentos de compreensão dos processos de construção de identidade que como documentos que oferecem um retrato fiel de seu emissor. A partir delas, é possível analisar, discursivamente, o percurso – sempre sinuoso e fragmentado da escrita epistolar – trilhado pelo epistológrafo na construção da imagem de si.

As primeiras cartas de Caio Fernando Abreu demonstram, de fato, o discurso do escritor em formação, com a afirmação de seu desejo de ingressar na cena literária e de conquistar seu espaço como escritor reconhecido pelo público. É o que se nota, por exemplo, em carta aos pais (13/03/1969), em que, após relatar o contato que havia estabelecido com algumas personalidades literárias e falar de alguns projetos, observa: “Com todas essas coisas engatilhadas, é provável que muito em breve vocês tenham um filho famoso, com fotografias e entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafo, viagens à Europa, prêmios – todas essas coisas.” (ABREU, 2002, p. 358). Mais do que as aspirações do jovem epistológrafo, as cartas,

na extensão do diálogo epistolar, são capazes de revelar um projeto de construção da identidade do escritor, do seu ingresso à cena literária ao reconhecimento pelo público e por outros escritores.

Nessa construção, merece destaque o peso que possui o olhar do outro. E outro refere-se aqui não apenas ao destinatário, mas ao coletivo, que impõe o peso das representações sociais, já discutido anteriormente. Algumas das cartas de Caio Fernando Abreu mostram como o escritor é profundamente afetado pela sua projeção no olhar de terceiros, como a correspondência enviada a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985), em que o autor tece alguns comentários sobre a recepção de sua obra pela crítica, além do impacto que esta exerce sobre si:

Pausa. Campainha. O jornal de domingo. Deço, outro chá de boldo. Um comentário de Rubens Ewald sobre *Aqueles dois*, diz que é “excelente”, fala da “dignidade e tratamento delicado dado ao tema”. Lembro da crítica de Sérgio Augusto, de como fez mal por dentro. Já passou. (ABREU, 2002, p. 140)

O fato de ter ficado “mal por dentro” com a crítica feita por Sérgio Augusto revela um sujeito preocupado com a imagem social de escritor. O mal estar, entretanto, rompe-se com uma crítica elogiosa. Portanto, duas imagens sobrepõem-se, evidenciando essa instabilidade identitária do escritor, que, ainda não aclamado completamente pela crítica, busca encontrar seu lugar dentro do universo literário.

Esse embate em torno da imagem do escritor também pode ser encontrado em carta a Hilda Hilst (29/12/1970), em que, após contar à amiga sobre o futuro lançamento de seu romance *Limite Branco*, o autor expõe:

Milhares de coisas aconteceram, e o que ficou de imagem minha foi a de um escritor “underground”, profunda e naturalmente *maldito*, o que é verdadeiro até certo ponto e não completamente agradável. Agora com a saída do romance talvez as coisas mudem. (ABREU, 2002, p. 412, grifos do autor)

O fragmento evidencia a tensão entre a maneira como é visto pela crítica e a forma como gostaria de ser visto. Estabelece-se, então, um conflito entre o leitor e o escritor em torno da figura deste. Assim, mais uma vez, assiste-se a um conflito identitário e Caio chega a acreditar que, até certo ponto, pode mudar a percepção do outro sobre sua imagem, ao esperar que, “com a saída do romance talvez as coisas mudem”. Tal postura do escritor comprova que, como considera Diaz (2016, p. 178), ao escrever, o epistológrafo antecipa a vida que

sonha para si. A carta serve, assim, como uma forma de o escritor exercer um autocontrole sobre sua imagem, por constituir um lugar de réplica aos discursos correntes, sobretudo da crítica que o deslegitima.

Essa ideia de controle de sua identidade também é bastante evidente em carta enviada a Hilda Hilst (13/12/1969), após uma intensa discussão do escritor com a amiga e seu esposo, Dante:

[...] Tu não estavas me vendo como aquilo que sou, mas como aquilo que querias que eu fosse. Ora, a versão idealizada do Caio vezenquando se rompia e deixavam escapar coisas que eram do Caio mesmo, o Caio-gente, o Caio-confuso, o Caio-angustiado que sempre fui e que continuarei sendo até não sei quando. E não aceitavas essa segunda face (que na verdade era a primeira, a única). Daí os choques.

[...]

O que queria que entendesses é que sou *uma* pessoa. Com certa inteligência, certa altura, certa sensibilidade. E certas idéias (que não te agradam). Mudei muito, e não preciso que acreditem na minha mudança para que eu tenha mudado. Essa modificação vinha se processando sem que eu mesmo percebesse e, com minadas leituras e determinadas vivências, ela se consumou. (ABREU, 2002, p. 393, grifos do autor)

No fragmento, primeiramente, o epistológrafo reporta-se à imagem que a escritora supostamente teria dele, de um ser idealizado; na sequência, tenta desconstruir essa ideia, colocando-se como um ser longe da perfeição, às vezes confuso e angustiado. Nota-se, portanto, que o discurso epistolar serve como instrumento de combate aos discursos correntes sobre si, numa espécie de reivindicação de posse de sua identidade.

1.1 A desclaricização de Caio Fernando Abreu: a angústia da influência e a libertação do escritor

A construção da identidade do escritor toma ainda outra dimensão ao serem consideradas as ideias de Harold Bloom (1991), para quem, no caso dos escritores, o complexo de Édipo – e, conseqüentemente, a repressão, o peso do olhar do outro – toma outras proporções. Por meio de uma releitura da obra de Freud, o crítico americano reescreve a história literária, considerando que os grandes poetas estão presos às suas leituras de grandes poetas do passado, sofrendo de uma espécie de “angústia da influência”. Assim, os escritores podem ser considerados, em certa medida, como filhos oprimidos pelo pai, sendo suas produções tentativas de escapar dessa opressão, a partir da remodelação, deslocamento e reescritura de um texto anterior.

Essa angústia, para Bloom, apresenta-se como uma forma de o poeta escapar da morte, assumindo o lugar de seus imortais precursores. Afinal, “Os poetas mortos não consentirão nunca em fazer espaço para outros. [...] Os precursores nos inundam, e nossa imaginação pode se afogar entre eles, mas a vida imaginativa não é possível se a inundação for completamente evitada.” (BLOOM, 1991, p. 197). Nesse sentido, sendo os poetas moldados e castrados pelas suas leituras anteriores, numa espécie de rivalidade edipiana, cada poema pode ser lido como reescritura de outros poemas. Em decorrência disso, as obras poéticas podem revelar, a partir de seus traços estilísticos, a influência de um precursor, bem como as estratégias de que o poeta teria se utilizado para livrar-se dessa influência.

Aplicando-se as ideias de Bloom à literatura, de uma forma geral, pode-se perceber que o grande dilema da formação identitária de um escritor desenvolve-se sobretudo no campo da escrita literária. Se por um lado as leituras e influências constituem importantes elementos na formação de um autor, por outro, também representam uma castração, uma repressão. Assim, a fim de que possa abrir espaço à criação de sua obra, o poeta forte busca enfraquecer a obra de seus precursores. Esse movimento de exaltação, identificação e rebaixamento de outro escritor pode ser revelador dessa “angústia da influência”, tal qual teorizada pelo crítico americano.

A partir das ideias de Bloom, tomando-se cartas de Caio Fernando Abreu, pode-se facilmente analisar a influência que grandes autores exerceram sobre o escritor, constituindo, muitas vezes, uma espécie de interdição. Isso fica evidente em carta a Hilda Hilst (29/04/1969), em que o epistológrafo reconhece a influência que a produção contemporânea exerce sobre si:

Desde que cheguei, não escrevi nada. Absolutamente NADA. Estive relendo coisas minhas e de outros para descobrir novamente aquilo que falamos uma vez: estou completamente cerceado dentro dessa linguagem. De tudo o que escrevi, só reconheço como uma tentativa de libertação *O ovo*, que tem muita coisa em comum com o *Osmo*. (ABREU, 2002, p. 367)

O trecho da carta apresenta um escritor que, ainda no início da carreira, sente-se limitado pelas influências, com as quais se compara constantemente, como se percebe na aproximação de sua coletânea de contos, *O ovo*, com a obra de sua amiga, o *Osmo*, que compõe o primeiro livro em prosa de Hilda, *Fluxo-Floema*. O termo “libertação” mostra o peso da tradição e uma tentativa de ruptura com ela, para que possa encontrar sua própria identidade de escritor.

Dentre as principais influências do autor, destaca-se Clarice Lispector, por quem Caio Fernando Abreu nutria uma espécie de adoração, como reconhece em carta a José Márcio Penido (22/12/1979): “Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de ‘meio doida’.” (ABREU, 2002, p. 518). Em carta a Hilda Hilst (29/12/1970), Caio narra seu encontro com a escritora, descrevendo como entrou numa “espécie de transe”:

Hildinha, a carta para você já estava escrita, mas aconteceu agora de noite um negócio tão genial que vou escrever mais um pouco. Depois que escrevi para você fui ler o jornal de hoje: havia uma notícia dizendo que Clarice Lispector estaria autografando seus livros numa televisão, à noite. Jantei e saí ventando. Cheguei lá timidíssimo, lógico. Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto, toda de preto, com um clima de tristeza e santidade ao mesmo tempo, absolutamente incrível. Era ela. Me aproximei, dei os livros para ela autografar e entreguei o meu *Inventário*. Ia saindo quando um dos escritores vagamente bichona que paparicava em torno dela inventou de me conhecer e apresentar. Ela sorriu novamente e eu fiquei por ali olhando. De repente fiquei supernervoso e saí para o corredor. Ia indo embora quando (veja que GLÓRIA) ela saiu na porta e me chamou: – “Fica comigo.” Fiquei. Conversamos um pouco. De repente ela me olhou e disse que me achava muito bonito, parecido com Cristo. Tive 33 orgasmos consecutivos. [...] Por fim me deu o endereço e telefone dela no Rio, pedindo que eu a procurasse agora quando for. Saí de lá meio bobo com tudo, ainda estou numa espécie de transe, acho que nem vou conseguir dormir. Ela é demais estranha. Sua mão direita está toda queimada, ficaram apenas dois pedaços do médio e do indicador, os outros não têm unhas. Uma coisa dolorosa. Tem manchas de queimadura por todo o corpo, menos no rosto, onde fez plástica. Perdeu todo o cabelo no incêndio: usa uma peruca de um loiro escuro. Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e uma amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos, quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está absolutamente sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la. Muita gente deve achá-la antipaticíssima, mas eu achei linda, profunda, estranha, perigosa. É impossível sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja desagradável, mas porque a gente pressente que ela está sempre sabendo exatamente o que se passa ao seu redor. Talvez eu esteja fantasiando, sei lá. Mas a impressão foi fortíssima, nunca ninguém tinha me perturbado tanto. Acho que mesmo que ela não fosse Clarice Lispector eu sentiria a mesma coisa. Por incrível que pareça, voltei de lá com febre e taquicardia. Vê que estranho. Sinto que as coisas vão mudar radicalmente para mim – teu livro e Clarice Lispector num mesmo dia são, fora de dúvida, um presságio. (ABREU, 2002, pp. 414-415)

As missivas escancaram não apenas a admiração que o escritor nutria por Clarice Lispector, como se nota a partir da descrição de seu encontro com ela, mas também a influência que a escritora exerceu em sua literatura. Em carta a Thereza Falcão (12/11/1989),

ao fazer algumas considerações sobre a adaptação de sua obra infantil, *As frangas*, Caio admite, em vários momentos, o forte diálogo de sua obra com a escrita de Clarice:

[...] o livrinho todo não existiria se não fosse Clarice Lispector. De cabo a rabo, é uma homenagem a ela. Penso se, em algum momento, talvez a Ulla poderia ler *A vida íntima de Laura*. Laura é um verdadeiro mito para elas, uma espécie de Marilyn Monroe das frangas. Afinal, foi a primeira vez que foi dito em público que as galinhas também têm uma vida íntima. (ABREU, 2002, p. 177)

O escritor reconhece, assim, que se insere numa tradição. Entretanto, instaura-se, aqui, um paradoxo: se por um lado essa tradição lhe oferece contribuições, por outro, cria-lhe dificuldades em encontrar sua autonomia e identidade como escritor. Afinal, apesar de sua admiração por Clarice Lispector, esta parece representar, muitas vezes, um monumento do qual o escritor constitui apenas a sombra, como pode ser percebido em carta a Lucienne Samôr (11/02/1995):

Clarice disse tudo? Certa vez um crítico do *Le Magazine Littéraire* (sic) disse que meu texto parecia o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock'n'roll e tomado algumas drogas. Fiquei lisonjeadíssimo. (ABREU, 2002, p. 326)

O comentário do epistológrafo pode ser lido de forma irônica, já que, em matéria publicada mais de uma década antes, no *Diário do Grande ABC* de 1983, assinada por Ricardo Soares, o escritor pontuava: “É preciso acabar com essa história de dizer que eu sou a Clarice Lispector de calças” (1983, p. 10). Observa-se, então, um escritor que, numa grande cena literária, ofuscado pelo brilho de suas influências, luta para construir sua própria identidade.

Tal embate é tão forte que, segundo sua biógrafa, Jeanne Callegari, o escritor chega, em um momento de sua vida, a se proibir de ler Clarice, pois isso o inibia no processo de escrita, sentindo desânimo por achar que a autora já havia escrito tudo o que fosse possível. De fato, na mesma carta a Lucienne Samôr, o escritor confessa à amiga esse bloqueio: “[...] leio a biografia de Clarice Lispector escrita por Nábila B. Gotlib, saindo pela Ática (leio as provas). Que vida, minha irmã. Dá vontade de reler toda a obra dela. Mas não, porque então paro de escrever.” (ABREU, 2002, p. 326).

Na tentativa de autoafirmação e constituição de sua identidade, percebe-se, muitas vezes, uma tentativa de enfraquecimento da tradição, como em carta a Hilda Hilst (13/06/1969), em que Caio expõe que “Relendo a *Paixão segundo GH* cheguei a bocejar em

cima. Não sei, aquele entusiasmo todo que eu tinha sentido da primeira vez parece que sumiu.” (ABREU, 2002, p. 373). Chegando a um ponto extremo, o escritor revela, em carta a Hilda Hilst (18/12/1978) presente na coletânea organizada por Dip:

No mais, to lendo o livro póstumo da Clarice, *Pulsações*, e achando muito chato, repetitivo, aquela coisa de ‘Escrevo em estertor. Escrever me é. A luz se me entra. Cada palavra é o avesso de nenhuma’ – entende? Ai, meu saco. Acho que ela morreu na hora certa, porque tava repetindo demais a receita. (ABREU, 2016, p. 116)

As cartas demonstram, frequentemente, essa tentativa de libertação do outro, ou seja, da tradição, como se nota em uma correspondência enviada a Hilda Hilst (08/03/1971), na qual o escritor relata sua satisfação em ter se distanciado da produção de outros escritores contemporâneos:

Falar em tarefa, estou demais satisfeito com o que estou escrevendo. Acho que finalmente achei a minha forma. Estou escrevendo coisas estranhíssimas: consegui fundir toda aquela subjetividade com elementos mágicos, políticos e até ficção científica. A linguagem é a mais simples, depurei muito e consegui uma coisa demais singela, isto é, um contraste: a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas. Não sei se é autoelogio, mas acho que sou o único cara no Brasil que está fazendo literatura pop MESMO. (ABREU, 2002, p. 417)

A expressão “minha forma” demonstra a vontade do escritor de libertar-se da identidade de outros autores e de suas influências, conquistando um lugar seu, por meio de forma e estilo literários próprios. Nesse sentido, Caio Fernando Abreu envereda-se por caminhos diferentes dos trilhados pelos outros escritores e, ao considerar-se “o único cara no Brasil que está fazendo literatura pop MESMO”, parece determinar-se uma identidade. Assim, rompendo com as amarras da tradição, o escritor reconhece em carta a Hilda Hilst (11/01/1973): “Meu trabalho está bem diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector.” (ABREU, 2002, p. 431).

O discurso do escritor sobre si nas cartas revela como, aos poucos, Caio Fernando Abreu consegue conquistar sua singularidade no universo literário, colocando-se como ícone de uma geração, o que finalmente reconhece em carta enviada a José Márcio Penido (22/12/1979):

Mas o melhor que li nesses dias não foi ficção. Foi um pequeno artigo de Nirlando Beirão na última IstoÉ (do dia 19 de dezembro, please, leia), chamado "O recomeço do sonho". Li várias vezes. Na primeira, chorei de

pura emoção - porque ele reabilita todas as vivências que eu tive nesta década. Claro que ele fala de uma geração inteira, mas daí saquei, meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração. Termina com uma alegria total: reinstaurando o sonho. É lindo demais. É atrevido demais. É novo, sadio. Deu uma luz na minha cabeça, sabe quando a coisa te ilumina? (ABREU, 2002, p. 521)

As palavras do escritor comprovam, assim, que “[...] a carta é um dos instrumentos dessa salutar percepção de si”, como observa Diaz (2016, p. 162). Percepção, de um lado, e tomada de poder, de outro, na medida em que desenham, por meio de fragmentos e impressões esparsas, uma identidade nunca definitiva, sempre em construção. Em síntese, para a estudiosa (2016, p. 162), “[...] a correspondência é um cartório em que registrar as atas autenticadas de sua própria existência; mas a carta – esse é seu encanto – não tem nada da prosa do tabelião. Sonhamo-nos na carta tanto quanto nos controlamos nela”.

Essa relação de confronto entre Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector, em busca da constituição da identidade do escritor, pode ainda ser analisada à luz das ideias de Eliot no ensaio “Tradição e talento individual”. Segundo o teórico (1989, p. 38), “[...] se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada”. O inglês (1989, pp. 38-39) acredita que essa tradição, necessária ao escritor que quiser se manter, em vez de ser herdada, advém de um grande esforço de percepção não apenas da “caducidade do passado, mas de sua presença”.

O ensaísta (1989, p. 39) ressalta que esse sentido histórico leva o escritor a escrever não somente com a geração da qual faz parte, mas com a percepção de uma existência e uma ordem simultâneas, que engloba toda a literatura desde Homero. É esse sentido do temporal, atemporal e de ambos reunidos que irá conferir ao escritor a consciência aguda de seu lugar no tempo e de sua própria contemporaneidade. Em decorrência disso, o teórico observa:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. [...] É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem

existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (1989, p. 39, grifos do autor)

Eliot (1989, p. 40) considera, então, que essa ideia de ordem faz com que o passado não apenas seja modificado pelo presente, quanto o próprio presente seja orientado pelo passado. Como consequência disso, o escritor deve estar ciente de que, inevitavelmente, será julgado – e não tolhido – pelos padrões do passado. Nesse processo, o crítico considera que a obra que esteja apenas em harmonia com a anterior talvez não esteja, de fato, em harmonia, na medida em que, por não ser nova, não constitui uma obra de arte.

Segundo Eliot (1898, p. 41), o escritor deve, portanto, estar ciente de que “o material da arte jamais é inteiramente o mesmo”, afinal, a mentalidade humana apresenta-se em constante mudança que, de modo algum, constitui um aperfeiçoamento, mas tão somente uma diferença. De acordo com o escritor e crítico inglês, “[...] a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência do passado tem de si mesmo não pode revelar.” (ELIOT, 1989, p. 41).

Nas cartas de Caio Fernando Abreu, isso fica evidente, por exemplo, em missiva a Hilda Hilst (29/04/1969), em que o epistológrafo, embora reconheça o valor da tradição, sonha em inaugurar, ao lado da amiga, um novo modelo de literatura:

As tuas novelas me causaram pruridos. Não tenho medo de derrubar tudo que fiz e partir para algo na mesma linha tua, penso no teu exemplo, começando a fazer coisas completamente opostas à tua poesia, que era tão ou mais digna que minha prosa. Detesto coisas dignas, impecáveis, engomadas, lavadas com anil: aceito nos outros, levando em conta, inclusive, o tempo em que foram feitas. Mas não é mais tempo de solidez: a literatura tem que ser de transição, como o tempo que nos cerca. (ABREU, 2002, p. 367).

A partir dessa relação construída pelo escritor entre o presente (por meio de sua voz) e o passado (por meio da voz de escritores como Clarice Lispector), numa espécie de tradição, as cartas podem ser lidas, então, como textos que revelam – e, ao mesmo tempo, constroem e consagram – a consciência do papel de si enquanto escritor dentro desse sentido histórico da literatura, em que o autor tenta inserir-se numa (nova) tradição literária. Nesse sentido, as missivas revelam uma tomada do controle de sua identidade, por meio da representação do

lugar do escritor nas letras brasileiras, na tentativa de conquistar – e inaugurar – um espaço só seu.

1.2 Escrever-se, inscrever-se: a escrita de cartas como forma de resistência ao apagamento do tempo

O controle da própria imagem exercido pelo escritor em sua correspondência é possível principalmente em razão de dois fatores: a existência de um destinatário e a durabilidade da escrita, destacando-se a sua possibilidade de repetição *ad infinitum*. A carta constitui, assim, nas palavras de Diaz (2016, p. 133), “[...] um “memorial”, um cofre de relíquias de si a ser conservado piedosamente para posterior exumação por outros [...]”, ou, ainda, “[...] um memorando, que tenta guardar a impressão de um brilho de vida, pedaço de emoção, esboço de ideia, para revivificá-las em uma eventual retomada ulterior”.

À volatilidade da fala, o escritor prefere a duração da escrita, a partir da qual oferece marcas de si, “[...] à espera de um investigador que venha desentocá-las, entender sua trajetória, reconstruir seu percurso sinuoso...”, como observa Diaz (2016, p. 110). Nesse sentido, para a estudiosa, as cartas constituem um “testamento inacabado”, um “monumento funerário” que o escritor erige a si próprio. A materialidade da escrita garante ao escritor a comunicabilidade de seu discurso mesmo após a sua morte. A carta transforma-se, assim, numa espécie de eco da voz do escritor, garantindo que seu projeto de construção identitária perdure.

No caso das cartas de Caio Fernando Abreu, esse projeto de produção de uma escrita para a posteridade fica claro quando o autor manifesta, em missiva à amiga Lucienne Samôr (27/11/1995), o desejo de publicação de sua correspondência:

Nós nos escrevemos dezenas de cartas. Não sei se você guardou as minhas como eu guardei as suas. Se você guardou, uma idéia – após a minha morte, claro – é você publicá-las. Vamos que eu me torne um mito literário (melancolicamente póstumo...) De qualquer forma, se você as tem, são suas. É minha herança para você. (ABREU, 2002, p. 340)

O trecho evidencia que o autor escreve com o desejo de, por meio de sua produção, inscrever-se na história literária, numa espécie de monopólio de sua identidade, apoiado na capacidade da escrita para perpetuar-se. Não é à toa que o escritor chega a recomendar à sua amiga Jacqueline Cantore (18/04/1985): “Já leste carta tão besta? Pois é, vai saindo. Nas minhas obras póstumas, você jura que elimina as mais imbecis?” (ABREU, 2002, p. 127).

Essa escrita com vistas a uma futura publicação faz com que o destinatário não constitua o ponto de chegada da escrita epistolar, mas apenas o receptor imediato da correspondência, destinada, de forma mais ampla, ao coletivo. Tem-se, aqui, o que Haroche-Bouzinac (2016, p. 182) chama de “desvio da relação de destino”, que ocorre quando os epistológrafos escrevem com a ideia de serem publicados. Nesses casos, segundo a autora (2016, p. 186), “Embora seja realmente desejado como interlocutor, o destinatário pode servir de intermediário. Através dele, a carta destina-se a um terceiro, definido de forma mais vaga”.

Nesse ponto, deve-se destacar a importância da assinatura no texto epistolar, uma vez que, de acordo com Jovicic (2010, p. 145, tradução minha), “[...] o ato de assinar uma carta constitui um princípio produtivo que permite ao epistológrafo exercer uma tecnologia de si – a de assumir o controle absoluto de sua existência e, conseqüentemente, de sua própria (i)mortalidade²⁰. A autora considera:

Por um lado, a assinatura integra-se ao discurso epistolar, construindo um liame complexo entre o texto e a vida, ou, melhor dizendo, transformando a existência íntima do epistológrafo em texto de uma carta. Por outro, a assinatura é um operador externo. Ao referir-se ao nome do epistológrafo, a assinatura faz um ato de apropriação – de atribuir o texto da carta a um sujeito singular e nomeado.²¹ (JOVICIC, 2010, p. 151, tradução minha)

A assinatura constitui, portanto, um elemento a partir do qual o escritor se coloca como agente subjetivo e autoritário dentro do texto epistolar, numa espécie de elo entre o universo textual e o extratextual. Logo, o texto escrito, pulsante de vida, remete à figura do escritor, ainda que este não esteja mais presente – ou vivo – no momento em que é lido, como ocorre no caso da publicação póstuma das cartas de Caio Fernando Abreu.

A defesa de publicação de cartas, por parte do escritor gaúcho, é revelada não apenas pelos seus escritos, mas também pela atitude do escritor que, um ano antes de sua morte, procurou Flora Süssekind, da Fundação Casa de Ruy Barbosa, no Rio de Janeiro, a fim de entregar as cartas que recebeu de Ana Cristina César, com a finalidade de que fossem publicadas. Ao escrever para Flora (01/12/1995), o escritor recomenda:

²⁰ [...] *l'acte de signer une lettre constitue un principe productif permettant à l'épistolier d'exercer une technologie de soi – celle de prendre le contrôle absolu de son existence, et par là-même, de sa propre (im)mortalité.*

²¹ *D'une part, la signature s'intègre au discours épistolaire, construisant un lien complexe entre le texte et la vie, ou, pour mieux dire, transformant l'existence intime de l'épistolier en texte d'une lettre. D'autre part, la signature est un opérateur externe. En faisant référence au nome de l'épistolier, la signature fait un acte d'appropriation – celui d'attribuer le texte de la lettre à un sujet singulier et nommé.*

[...] vão finalmente as cartas de Ana C. São preciosas. [...] Tive uma idéia: essas cartas, na minha opinião, são tão belas que mereciam ser publicadas. Uma edição discreta, como o livro seu sobre as gavetas dela. No caso de um livro, não sei como ficariam os direitos autorais. [...] Ah: de maneira alguma penso em “faturar” com as cartas da Ana C. No caso de um livro, não me importo de *não* receber direitos autorais. [...] Apenas acho que seria bonito e útil para quem escreve. (ABREU, 2002, p.341, grifos do autor)

Se por um lado Caio Fernando Abreu tem consciência de que pode manipular as informações a respeito de sua imagem a partir das cartas, por outro, o escritor sabe, pela experiência, que esse monopólio sobre a identidade também escapa ao seu controle. Em carta a Lucienne Samôr (27/11/1995), o escritor relata que foi procurado por uma repórter de *O Globo*, Beth Orsini, disposta a fazer uma matéria sobre as cartas de Ana Cristina César. O resultado da publicação é, então, detalhado:

Saiu a matéria, que nem vi no dia — um amigo me enviou do Rio, semanas depois — e me desagradou o tom vezenquando meio malicioso de certas cartas.

Na sua, por exemplo: eu selecionara um trecho — lindo — em que você fala que fora ao quintal apanhar lenha, era lua cheia, para fazer um chá ou café e escrever a Maria Rita Kehl. O bonito era a escritora no interior de Minas, seu chá, sua carta. Orsini cortou tudo isso e reduziu a coisa a uma espécie de insinuação de relação lésbica entre você e Maria Rita. Nada grave. Mas... e a ética? (ABREU, 2002, p. 338)

O episódio demonstra como a supressão de trechos ou seleção de fragmentos específicos podem induzir o leitor a fazer leituras equivocadas, distorcendo as informações do texto original. Obviamente, o mesmo ocorre ao se analisar a coletânea *Cartas* a partir da perspectiva e organização de Italo Moriconi, com seleção de textos específicos, supressão de trechos, substituição de nomes próprios por iniciais etc. Isso sem contar aspectos como a letra, o papel utilizado, ou seja, os elementos não verbais que se perdem na publicação de um texto.

A escrita de cartas por parte de um escritor consciente de sua possível publicação dá lugar à ideia de uma escrita que se lê, desfazendo a ideia de atividade *versus* passividade, ou de produção *versus* consumo. Alguns trechos da correspondência do escritor gaúcho revelam a ideia de um escritor que se lê, de uma escrita consciente, que passa primeiramente pelo julgamento crítico de seu próprio emissor, como ocorre em carta a Vera Antoun (19/10/73), com quem Caio teve um envolvimento amoroso: “Olha, estou com a sensação de estar escrevendo uma carta muito besta. Vou parar.” (ABREU, 2002, p.453). Ou, ainda, em carta a Luciano Alabarse (18/01/1985): “Estou achando esta carta muito da sem-graça.” (ABREU,

2002, p. 106). Deduz-se, então, que o primeiro leitor do texto epistolar torna-se o próprio remetente.

Essa autocrítica em relação à escrita epistolar pode ser notada ainda em carta a Guilherme de Almeida Prado (12/04/1994), em que o epistológrafo, ao escrever ao cineasta, observa: “Amigos também são para escrever cartas enormes e um tanto idiotas como esta, cheias de carência [...]” (ABREU, 2002, p. 297). E, quatro parágrafos adiante, emenda: “Devo estar chatíssimo, mais “blasé” do que nunca, com todo esse texto parecendo discurso do Partido Verde... Et voilà: sou também um pouco tolo, um pouco naive (sic), um pouco pêra – e eternamente Bambi.” (ABREU, 2002, p. 298). A ideia de uma escrita de cartas criativa, consciente, também pode ser notada quando o epistológrafo escreve a Hilda Hilst (13/04/1969), confessando ter “pruridos criativos” mesmo ao escrever uma carta: “Hoje foi o primeiro dia que peguei a Maria Antônia para escrever, é só uma carta, mas já comecei a sentir pruridos criativos.” (ABREU, 2002, p. 361).

Constata-se, portanto, que a durabilidade da escrita, que possui a assinatura do remetente como selo de autenticidade, atende ao desejo do escritor de estabelecer um monopólio de sua imagem, a partir de uma escrita falsamente despretensiosa, ideia que se sustenta a partir dos indícios de uma produção textual elaborada, cujo primeiro leitor – crítico, diga-se de passagem – é o próprio emissor. Apesar da impossibilidade de o epistológrafo manter esse controle da própria identidade, as cartas atuam como fortes elementos de combate às imagens parasitas que se constroem a partir de sua figura, mais frequentemente por parte da crítica literária especializada.

1.3 “Já leste carta mais besta?”: a suposta naturalidade e espontaneidade das cartas

Apesar do processo consciente que frequentemente rege a escrita epistolar, como ocorre no caso de Caio Fernando Abreu, as cartas – esses textos supostamente sem rascunho – ainda são tomadas não como símbolos de seu sujeito, mas como reveladoras das mais profundas verdades. Talvez isso se deva, parcialmente, à grande habilidade de escritores na utilização de palavras como forma de simulação de uma realidade. Não se pode esquecer, entretanto, que, como reconhece observa Haroche-Bouzinac (2016, p. 176) “A impressão de naturalidade e de aparente descuido resulta, na verdade, de esforços dissimulados”. Realçando essa questão, Brighelli afirma:

[...] a carta, que não mostra seus eventuais rascunhos, é uma pseudopalavra que dá a si aparência de espontaneidade. Porém uma espontaneidade aprendida, simulada: a carta, por meio de sua grafia, na qual quase se ouve a voz do outro, simula a oralidade com todos os seus recursos, todos os artifícios da escrita.²² (2003, p. 26, tradução minha)

Tem-se, assim, a ideia de uma espontaneidade forjada, que exige um certo esforço do escritor, afinal, “A sinceridade “encenada” não é fácil, porque o estilo mais calculado deve também simular as imperfeições da espontaneidade²³ (BRIGHELLI, 2003, p. 27, tradução minha). Como observa José-Luiz Diaz (2007, p. 136), sobretudo a partir do século romântico, rascunhar a carta – esse gênero marcado pelo improvisado – seria “trapacear a espontaneidade, esta que deve se sobressair aos olhos do interlocutor na troca epistolar. Nesse jogo de criação e realce dessa espontaneidade, vários mecanismos podem ser apontados como formas de promover uma ilusão de verdade.

Uma das estratégias frequentes nas cartas de Caio Fernando Abreu é “a saída do eu epistolar anunciada pela carta”, ou a “parada da escritura”, conforme as expressões utilizadas por Moraes para a análise da epistolografia de Mário de Andrade. Para o estudioso, essa saída de cena remete a uma *mise en scène*, em que o escritor pede licença temporariamente ao outro, tornado presente pela escrita epistolar.

Além disso, essas pausas geralmente indicam uma mudança de tom ou de assunto, não raro resultantes do elemento motivador da suspensão da escrita. Isso tem como consequência, nas cartas de Caio, a interrupção da escrita fluida, como ocorre em missiva a Jacqueline Cantore (24/06/1981), em que a interrupção da escrita da carta é sinalizada por uma “pausa”, para que o escritor possa atender ao telefone:

Pausa. Orlando ligou, não vem almoçar, que eu escolha a cor da casa: um amarelo bem fraquinho, quase branco. Se tenho convite para a festa dos sete anos da *Status*, hoje à noite. Não tenho. CBS ligando do Rio: Deus, o release do Thadeu Matias, tinha esquecido. Fica pronto amanhã? Fica, esta é uma tarefa para o Super-Caio. Tadeu fala um pouco: se vou ao Rio assisti-lo cantar no MPB da Globo dia 10 de julho. Vou. (ABREU, 2002, p. 35, grifo meu)

Além do corte, o fragmento é marcado pela tentativa de reproduzir o diálogo que acabara de ter ao telefone. Há, portanto, uma espécie de simulação da fala, com predomínio

²² [...] la lettre, qui n'affiche pas ses éventuels brouillons, est une pseudo-parole qui se donne les allures de la spontanéité. Mais une spontanéité apprise, simulée : la lettre à travers sa graphie, où l'on entend toujours peu ou prou la voix de l'autre, mime l'oral avec toutes ses ressources, tous les artifices de l'écrit.

²³ La sincérité “jouée” n'est pas facile, parce que le style le plus calculé doit aussi simuler les imperfections de la spontanéité.

de períodos curtos e sobrepostos, o que confere uma certa oralidade ao texto, criando, de certa forma, uma ilusão de proximidade com o destinatário. A incorporação de comentários banais, sobre cenas do cotidiano, também confere à carta uma ideia de instantaneidade e espontaneidade, como ocorre no trecho de uma carta enviada a Luciano Alabarse (28/08/1984): “Grace chega na janela. Passa uma borboleta preta e amarela. Já tinha passado uma branca” (ABREU, 2002, p. 73).

Além desses recursos, também é comum a descrição do espaço ou da situação em que o autor se encontra. No caso das cartas de Caio Fernando Abreu, o epistológrafo escreve “inaugurando uma escrivantina que comprei sexta no Lixão” (ABREU, 2002, p. 79), “na redação” do jornal ou revista (p. 99, p. 125), “no meu quarto antigo, que minha mãe conserva tal-e-qual, como se um dia eu fosse voltar para casa” (p. 138), “ouvindo blues com conhaque, flores amarelas, uma foto de James Dean” (p. 164), “em frente a um vaso de louças, cheio de bocas-de-leão daquelas rosa e branco, miudinhas” (p. 189), “bebendo um vinho chamado ‘Coteaux du Tricastin’” (p. 213), “de frente para o mar dramático de Bretagne” (p. 243), com “um cigarro queimando num pilão de jacarandá” (p. 420), “no avião, depois do jantar” (p. 441), para citar algumas situações.

Essa representação do momento e do espaço da enunciação, muito recorrente sobretudo no início das cartas de Caio Fernando Abreu, identifica-se com aquilo que Brigitte Diaz reconhece como uma marca do “superinvestimento da escrita”, ao por em realce a situação de produção do texto epistolar:

Em inúmeras vinhetas e outros relatos de si estilizados, o epistológrafo é pego em sua postura favorita e mostra-se amarrado a seu desejo de escrever: a pena na mão, em geral sozinho, em um lugar descentralizado, longe dos focos habituais da sociedade – quarto, gabinete, sótão, adega –, usufruindo de um parêntese de solidão que o subtrai do tempo da troca. (DIAZ, 2016, pp. 119-120)

Nesses casos, ocorre, nas cartas do escritor gaúcho, o mesmo estratagema observado por Moraes (2007, p. 93, colchetes meus) na correspondência de Mário de Andrade: “Cria-se, assim, uma cena, e [o escritor] insere-se nela como personagem”. Isso pode ser notado, por exemplo, em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985):

Te escrevo com um cigarro aceso e uma xícara de chá de boldo. A escrivantina é muito antiga, daquelas que têm uma tampa, parece piano. Tem um pôster com Garcia Lorca na minha frente. Um retrato enorme de Virginia Woolf. E posso ver na estante assim, de repente, todo o Proust, e muito Rimbaud, e Verlaine, Faulkner, Italo Svevo, Willian Blake. Umas

reproduções de Picasso. Outras de Da Vinci. Um biscuit com pierrô tão patético. Uma pedra esotérica ainda de Stonehenge, Inglaterra, uma caixinha indiana. Todos os meus pedaços aqui. (ABREU, 2002, p. 139)

No fragmento, a descrição é capaz de reduzir, ilusoriamente, a distância espacial entre autor e leitor, por meio da inserção, através do discurso, do destinatário no espaço do escritor. Como observa Moraes (2007, p. 93), trata-se de uma estratégia de “mostrar-se ao outro”, recriando a situação de escrita e recorrendo a recursos próprios da oralidade, a fim de criar uma “ilusão de presença”, indicando uma aproximação com o interlocutor e, ao mesmo tempo, “um recurso linguístico de sedução intelectual”. Para Moraes (2007, p. 96), essa recriação da cena epistolar, além de revelar uma espécie de teatralização, parece reforçar o caráter espontâneo desse tipo de escrita, ao por em foco a sua fluidez, no momento em que ganha forma nas mãos do epistológrafo. Não deixa de ser, assim, um dos elementos que contribuem para a ideia de improviso presente no texto epistolar.

Além disso, no caso do fragmento específico da carta anteriormente citada, ao apresentar o seu universo e enumerar uma série de autores tidos como cânone – Virginia Woolf, Proust, Rimbaud, Verlaine, Faulkner, Italo Svevo, William Blake – , além de citar personalidades do campo da pintura – Picasso e Da Vinci – , Caio Fernando Abreu cria no leitor a imagem de um escritor erudito, apreciador do cânone. Dessa forma, a estratégia de descrição do entorno do epistológrafo não deixa de ser, também, uma estratégia de constituição de sua identidade diante do destinatário e, mais amplamente, diante do público geral das cartas.

Acrescentam-se a esses recursos as marcações referenciais. A respeito desses elementos, Thomas Clerc estabelece algumas comparações entre o romance e a autobiografia que podem, perfeitamente, ser aplicadas às correspondências:

Sendo o objetivo profundo desse tipo de escrita a adesão ao verdadeiro, uma autobiografia é marcada pelo emprego recorrente de indicações que podem ser chamadas de referenciais, mais do que realistas, uma vez que o termo “realismo” remete ao universo da ficção. Se formalmente nada separa esses dois mundos, nos quais se encontram nomes próprios, lugares reais, datas, todos signos destinados a autenticar o propósito, a autobiografia submeteu-os, entretanto, a um pacto de validade.²⁴ (CLERC, 2001, p. 25, tradução minha)

²⁴ *Le but profond de ce type d'écriture étant l'adhésion au vrai, une autobiographie se remarque à l'emploi récurrent des indications qu'on peut appeler référentielles, plutôt que réalistes, car le terme « réalisme » connote l'univers de la fiction. Si formellement rien ne sépare ces deux mondes, dans lesquelles on trouve des noms propres, des lieux réels, des dates, tous signes destinés à authentifier le propos, l'autobiographie les a cependant soumis à un pacte de validité.*

Apropriando-se das ideias do autor e aplicando-as às cartas, pode-se notar que, nesses textos, os nomes próprios, as datas e os locais – nos locativos, por exemplo – funcionam como “marcadores da verdade”, na medida em que remetem à realidade extratextual.

Além dessas estratégias, o próprio discurso do autor se afirma como uma tentativa de produção da verdade. Ao escrever aos pais (21/08/1969), o escritor expõe: “Bem, desculpem, estou escrevendo como se falasse comigo mesmo.” (ABREU, 2002, p. 375). A observação do autor, aparentemente desprovida de um significado profundo, parece uma tentativa de demonstrar que aquilo que expressa na correspondência é a mais profunda verdade. Afinal, quando um sujeito fala consigo próprio, supõe-se que ele seja o mais sincero possível. Há, aqui, uma tentativa de representar a escrita como uma atividade espontânea, fluida.

A partir dessas estratégias empregadas pelo epistológrafo, resta admitir que as cartas não podem ser tomadas como documentos portadores de uma verdade irrefutável. Afinal, como considera ainda Clerc (2001, p. 29, tradução minha), além dos mecanismos de controle do discurso e da relativização da noção de verdade, devido à subjetividade inerente à linguagem, “[...] acrescentam-se as falhas inevitáveis do sujeito: a falta de memória, o inconsciente, a insinceridade, a autocensura e o embelezamento retórico são alguns dos obstáculos ao projeto de se contar, admitidos pelos próprios escritores²⁵”.

A partir dessas considerações, constata-se que é preciso ler o texto epistolar com mais desconfiança, não o tomando como sinônimo de verdade. Afinal, não se pode esquecer que escritores são mestres na arte da ficcionalidade e, como constatou Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”. Nos limites entre realidade e ficção, o epistológrafo constitui-se, assim, como um “personagem de papel” (JOVICIC, 2010, p. 21, tradução minha) e, num jogo de forças entre consciente e inconsciente, o discurso das cartas, assim como qualquer manifestação verbal ou não-verbal, encontra-se no entre: é tão cindido quanto o próprio sujeito nele representado.

²⁵ [...] *s'ajoutent les failles inévitables du sujet : le défaut de la mémoire, l'inconscient, l'insincérité, l'autocensure et l'embellissement rhétorique sont autant d'embûches au projet de se raconter, admises par les écrivains eux-mêmes.*

2 “EU NÃO SOU O QUE ESCREVO OU SIM, MAS DE MUITOS JEITOS”: OS DIFERENTES *ÉTHE* DISCURSIVOS

Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou antes, de fingir que se pode compreendê-lo.

(PESSOA, 1999, p. 350)

A leitura da correspondência como um discurso simulado permite concluir que o eu que se enuncia na carta não pode ser relacionado diretamente à pessoa de carne e osso do escritor, devendo ser entendido mais como um efeito de linguagem que como substituto de um eu real. Afinal, como lembra Diaz (2016, p. 68), o que “[...] a interface epistolar coloca em correspondência, na verdade, não são pessoas – como seríamos estimulados a pensar –, mas discursos e posturas enunciativas”. O que chama a atenção nas cartas de Caio Fernando Abreu, entretanto, não são apenas as pistas que apontam para um jogo de representação, ou mesmo a construção identitária que a correspondência do autor permite traçar, mas também a variabilidade de temas e tons adotados nas diferentes cartas, que fazem com que as missivas se apresentem, muitas vezes, como “monólogo de um poliglota”, nas palavras de Diaz (2016, p. 173).

Na biografia de Caio Fernando Abreu, Jeanne Callegari reconhece a grande dificuldade de “traduzir e dar unidade a todos os muitos” do escritor. A respeito disso, a biógrafa considera:

Ele foi milhares. O Caio obsessivo com o lado escuro de todas as coisas, mas apaixonado pela vida, sempre em busca da luz, das flores, da leveza. O Caio simpático com os outsiders, com quem, curioso e temerário, gostava de andar no limite, nas noites mais perigosas, mas nunca a ponto de se perder, nunca a ponto de perder o caminho de volta, que marcava, como João e Maria da fábula, não com pedacinhos de pão ou pedrinhas, mas com seus textos, a literatura. O Caio que usava as palavras como arma de sobrevivência quando batia a depressão, a vontade de ficar sozinho, o desespero. O Caio do equilíbrio sempre além do comum, do banal, que alternava fases macrobióticas com costelas gordas, chás medicinais com whisky, cigarro com jardins e flores, sempre flores. (CALLEGARI, 2008, p. 11)

Avencas, rosas, girassóis. O Caio F, apaixonado sempre, de uma fidelidade canina com os amigos, de um humor implacável e ácido, do qual ele mesmo era um dos principais objetos. O Caio inclassificável, que se recusava a fazer parte de movimentos, filosofias e seitas, mas que passeava e pairava por todas elas. O amigo difícil de conviver, fácil de amar; o

escritor admirado e cheio de seguidores. O Caio erudito, o Caio pop, o Caio filosófico, o Caio abobrinha, o Caio deprimido.

Em consonância com a vida do epistológrafo, o discurso das cartas, em seu conjunto, longe de formar uma voz uníssona, desenvolve diferentes *éthe* discursivos do escritor, diferentes máscaras que variam de acordo com a situação e, principalmente, com o destinatário. Neste capítulo, são apresentadas as principais facetas do escritor postas em destaque pelo seu discurso epistolar. Para isso, é preciso partir da concepção de texto não como uma forma de manifestação de um estado de alma, mas como enunciado: produto de linguagem construído por um enunciador, destinado a um destinatário, em uma determinada situação sociocomunicativa.

Segundo Bakhtin (2016, p. 57), para que se possa analisar um enunciado de maneira plena, é preciso considerá-lo como “um elo na cadeia da comunicação discursiva”. Assim, não se pode isolar um determinado enunciado, uma vez que este não se constitui como unidade autossuficiente, pois tem seu caráter determinado pelos “reflexos múltiplos”. Como observa o autor (2016, p. 57), “Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados e com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva”. Assim, todo enunciado deve ser considerado como uma resposta a outros enunciados que o precedem, com os quais estabelece uma relação de rejeição, confirmação, complementação etc.

Em decorrência desse dialogismo, Bakhtin (2016, p. 57) considera que o enunciado encontra-se “repleto de variadas atitudes responsivas a outros enunciados”, que podem ser retomados de diferentes maneiras, que vão do explícito ao subentendido. Por se constituir como uma resposta, o enunciado é marcado por “tonalidades dialógicas”, que lhe imprimem um determinado tom e estilo. Segundo o estudioso (2016, p. 60), o discurso do outro comporta, assim, uma “dupla expressão”: “a sua, isto é, a alheia, e a expressão do enunciado que acolheu esse discurso”. Logo, por mais monofônico que pareça ser, o enunciado é capaz de revelar, segundo Bakhtin (2016, p. 60), “[...] uma série de palavras do outro semilattes e latentes, de diferentes graus de alteridade”.

Além dos “elos precedentes” da comunicação discursiva, Bakhtin (2016, p. 62) considera que o enunciado também está ligado aos “elos subsequentes”, na medida em que, no momento de sua criação, o discurso já considera as “atitudes responsivas”, uma vez que o falante espera, de antemão, uma “ativa compreensão responsiva”. Com isso, o teórico põe em destaque o papel do receptor do enunciado, considerando-o não como um ser passivo, mas

como um “participante ativo da comunicação discursiva”, afinal, todo enunciado se constrói em torno de uma resposta projetada, de antemão, pelo enunciador, no momento da escrita.

Segundo o filósofo da linguagem (2016, p. 63), a “concepção típica” de destinatário é variável, na medida em que atende às condições específicas de cada gênero textual, nas diferentes esferas comunicativas. Bakhtin (2016, p. 63) considera que, tanto no diálogo pessoal quanto na correspondência, aquele a quem se responde é, também, o destinatário, de quem é aguardada uma resposta. Porém, o que mais importa para o estudioso não é essa coincidência, mas o fato de que, na escrita, o produtor do discurso desempenha dois papéis diferentes: “Porque o enunciado daquele a quem eu respondo (com o qual concordo, ao qual faço objeção, o qual executo, levo em conta, etc.) já está presente, a sua resposta (ou compreensão responsiva) ainda está por vir” (BAKHTIN, 2016, p. 63).

Para Bakhtin (2016, p. 63), a construção do enunciado é feita, portanto, a partir de uma “atitude ativa”, por um lado, e de uma “resposta antecipável”, por outro. Essa antecipação exerce, sobre o enunciado, uma influência ativa, determinando a sua forma composicional, como considera o autor (2016, p. 64, grifos do autor): “Essa consideração irá determinar também a escolha do gênero do enunciado e a escolha dos procedimentos composicionais e, por último, dos meios linguísticos, isto é, o *estilo* do enunciado”. No caso específico das cartas, o teórico considera que essa questão torna-se ainda mais complexa, uma vez que a antecipação responsiva do destinatário introduz uma “original dramaticidade interior no enunciado”. Portanto, a possibilidade de “direcionamento” ou “endereçamento” do discurso a alguém é considerada, por Bakhtin (2016, p. 62) como um traço constitutivo do enunciado, determinando-lhe tanto a composição quanto o estilo.

Nesse sentido, para Bakhtin, os gêneros familiares e íntimos são bastante férteis à investigação, na medida em que podem revelar as diferentes nuances de estilo, de acordo com os diferentes destinatários e seus graus de proximidade:

Matrizes mais sutis do estilo são determinados pela índole e pelo grau de proximidade *pessoal* do destinatário em relação ao falante nos diversos gêneros familiares de discurso, por um lado, e íntimos, por outro. A despeito de toda a imensa diferença entre os gêneros familiares e íntimos (e, respectivamente, os estilos), eles percebem igualmente o seu destinatário em maior ou menos grau fora do âmbito da hierarquia social e das convenções sociais, por assim dizer, “sem classes”. Isto gera uma franqueza especial do discurso (que nos estilos familiares chega às vezes ao cinismo). Nos estilos íntimos, isto se traduz no empenho voltado como que para a plena fusão do falante com o destinatário o discurso. (BAKHTIN, 2016, p. 65, grifos do autor)

Pode-se notar que, para o teórico, diferentemente do que ocorre nos campos do cotidiano e na esfera oficial, em que a variável do estilo é mínima, nos gêneros familiares e íntimos, há uma variedade maior de tons, devido aos diferentes graus de intimidade entre os falantes.

Segundo Bakhtin (2016, p. 66), os gêneros familiares e íntimos merecem ser mais bem estudados, na medida em que revelam claramente “[...] a dependência do estilo em face de uma determinada sensação e compreensão do destinatário pelo falante (em face do seu enunciado e da antecipação de sua ativa compreensão responsiva pelo falante)”. Para o estudioso, são nesses textos que podem ser notados os equívocos da estilística tradicional, na medida em que esta procura avaliar o estilo apenas considerando o conteúdo do objeto, sem se preocupar com a relação do produtor do discurso com o outro e os enunciados por ele produzidos.

Na concepção bakhtiniana (2016, pp. 53-54), nenhum enunciado é absolutamente neutro. Embora “os significados lexicográficos neutros das palavras” garantam a compreensão entre os falantes, o seu emprego na comunicação é de “índole individual-contextual”. Assim, para o estudioso, a palavra existe em três aspectos: como palavra neutra, descontextualizada; como palavra dos outros, com as ressonâncias de outros enunciados; e, por fim, como palavra própria do sujeito, empregada com uma determinada intenção discursiva. Nos dois últimos aspectos, a palavra é expressiva, mas essa não é uma característica inerente a ela: ela é originada, segundo o autor, do “[...] ponto de contato da palavra com a realidade concreta e nas condições de uma situação real, contato esse que é realizado pelo enunciado individual.” (BAKHTIN, 2016, pp. 53-54).

Qualquer estudo que se proponha a investigar o estilo de um escritor deve, portanto, voltar sua atenção para o gênero, considerando o enunciado em sua situação sociocomunicativa. Afinal, como lembra Bakhtin,

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. (BAKHTIN, 2016, p. 18)

No caso da correspondência pessoal, como já se comentou, tem-se um gênero bastante maleável e flexível, marcado por diversas nuances de estilo e de tom. Considerando-se as

ideias de Bakhtin, determinar as variantes estilísticas das cartas requer um estudo a partir do discurso em ação, considerando-se não apenas as características do gênero textual, mas também os diferentes destinatários, bem como os diversos propósitos comunicativos. O texto epistolar deve, portanto, ser analisado como um enunciado, ou seja, um pequeno elo de uma ampla cadeia comunicativa. Para fins de aprofundamento, este estudo recorrerá ao conceito de enunciado conforme apresentado por José Luiz Fiorin, em sua obra *Em busca do sentido*.

Retomando as ideias de Benveniste, Fiorin (2015, p. 137) considera que a enunciação é o processo que resulta da produção de um enunciado, e que o enunciador e o enunciatário são elementos essenciais à sua constituição. Entretanto, como lembra o linguista, “O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor, mas não o autor e o leitor reais, em carne e osso, mas sim o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto” (FIORIN, 2015, p. 138). Nessa concepção, a análise de um texto deve verificar de que maneira a imagem do enunciador – considerado o ator da enunciação – é construída dentro do enunciado.

Na sequência, Fiorin (2015, p. 139) retoma a ideia aristotélica de *éthos*, segundo a qual este resulta de uma construção do enunciado, concepção que, segundo o linguista, ganha outros contornos na atualidade:

Em termos mais atuais, dir-se-ia que o *éthos* não se explicita no enunciado, mas na enunciação. Quando um professor diz *eu sou muito competente*, está explicitando uma imagem sua no enunciado. Isso não serve de prova, não leva à construção do *éthos*. O caráter da pessoa competente constrói-se na maneira como organiza as aulas, como discorre sobre os temas, etc. À medida que ele vai falando sobre a matéria, vai dizendo *sou competente*. Como vimos antes, a enunciação não é da ordem do inefável. Por conseguinte, o *éthos* explicita-se na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas da enunciação deixadas no enunciado. [...] Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria uma fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso. O *éthos* é a imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito. (FIORIN, 2015, p. 139, grifos do autor)

Diferentemente da definição de *éthos* desenvolvida pela tradição retórica, voltada para a figura do orador, o linguista (2015, p. 141), seguindo a linha teórica de Dominique Maingueneau, procura discutir esse conceito à luz do discurso, considerando-o como “ator da enunciação”. Para Fiorin, é muito importante distinguir o *éthos* do enunciador do *éthos* do narrador, na medida em que este pode ser analisado em uma obra singular, ao passo que aquele deve ser buscado na totalidade da obra de um escritor. De acordo com o estudioso,

“Podemos, ao final da análise, encontrar uma identidade ou uma diferença entre o caráter do enunciador e o do narrador numa obra singular” (FIORIN, 2015, p. 141).

Segundo o linguista (2015, p. 143), o *éthos* pode, então, ser definido como “Recorrências em qualquer elemento composicional do discurso ou do texto: na escolha do assunto, na construção das personagens, nos gêneros escolhidos, no nível de linguagem usado, no ritmo, na figurativização, na escolha dos temas, nas isotopias, etc.”. Com isso, o autor reforça a ideia de que o *éthos* não se encontra “dito”, de maneira explícita, no enunciado, mas é construído na enunciação, a partir das escolhas comunicativas do enunciador. Nessa construção, ganha importância outro elemento do discurso: o enunciatário.

Em consonância com as ideias de Greimas, Fiorin (2015, p. 154) considera o enunciatário como um “coenunciador”, na medida em que constitui uma das “instâncias do sujeito da enunciação”. Isso porque, para o linguista, a imagem do enunciatário – que não é um “leitor real”, mas “uma imagem do leitor produzida pelo discurso” – “[...] constitui uma das coerções discursivas a que obedece o enunciador: não é a mesma coisa produzir um texto para um especialista numa dada disciplina ou para um leigo; para uma criança ou para um adulto.” (FIORIN, 2015, p. 153).

Após considerar a importância do enunciador e do enunciatário, Fiorin (2015, p. 154) retoma os três elementos da comunicação apontados por Aristóteles em sua *Retórica*: “[...] o orador, o auditório e o discurso, ou, em outros termos, o *éthos*, o *páthos* e o *logos*. Atualmente, poder-se-ia dizer que, num ato comunicativo, há uma relação entre as três instâncias: o enunciador, o enunciatário e o discurso” (FIORIN, 2015, p. 154). O estudioso chama a atenção, então, para a necessidade de o orador conhecer o *páthos* de seu auditório, ou seja, o seu estado de espírito. Segundo Fiorin, o *páthos*, então,

[...] não é a disposição real do auditório, mas a de uma imagem que o enunciador tem do enunciatário. [...] Nesse sentido, o auditório, o enunciatário, o *target*, como dizem os publicitários, faz parte do sujeito da enunciação; é produtor do discurso, na medida em que determina escolhas linguísticas do enunciador. Evidentemente, suas escolhas não são necessariamente conscientes. (FIORIN, 2015, p. 154)

O linguista (2015, p. 157) considera que a adesão do discurso pelo destinatário ocorre porque este se vê constituído como sujeito do enunciado, numa espécie de identificação com o *éthos* do enunciador. O discurso atinge sua eficácia quando “o enunciatário incorpora o *éthos* do enunciador”. Nesse caso, segundo Fiorin, isso ocorre quando o enunciatário “[...] se identifica com um dado sujeito da enunciação, com um caráter, com um corpo, com um tom.

Assim, o discurso não é apenas um conteúdo, mas também um modo de dizer, que constrói os sujeitos da enunciação” (FIORIN, 2015, p. 157).

Fiorin (2015, p. 161) conclui, assim, que, por meio das imagens do enunciador e do enunciatário, a enunciação cria simulacros do autor e do leitor. Esses simulacros, por sua vez, determinam, consciente ou inconscientemente, as escolhas enunciativas. Portanto, a análise do enunciado, produto da enunciação, deve, segundo o autor, “[...] apreender as imagens do enunciador e do enunciatário, com suas paixões e qualidades, criadas discursivamente” (FIORIN, 2015, p. 161). É nesse sentido que a materialidade do texto epistolar apresenta a possibilidade de traçar, por meio da concretude da palavra, os diferentes *éthe*, imagens discursivas que o remetente, em interação com o destinatário, constrói de si.

Entretanto, diferentemente da análise apresentada no primeiro capítulo, em que se buscou, a partir da teoria do gênero epistolar, demonstrar como o epistológrafo não apenas representa, mas também cria o papel de escritor a partir de seu discurso, neste capítulo, pretende-se demonstrar como, nas cartas de Caio Fernando Abreu, “multiplicam-se os reflexos de si mesmo”, numa espécie de “nomadismo especular”, nas expressões de Brigitte Diaz (2016, p. 196). Isso é possível porque, segundo a autora,

A carta – entende-se essencialmente a carta de escritor, ou de aspirante à escrita que aqui nos interessa em primeiro lugar – ao mesmo tempo que convoca o outro na distância permite também produzir imagens de si, imagens sob medida, ou na medida daquilo que o epistológrafo espera de sua troca: amor, reconhecimento, consideração, estima etc. No discurso da carta, o epistológrafo adota *éthos*, projeta-se em identidades possíveis que o destinatário é, apesar de tudo, obrigado a reconhecer, até mesmo a legitimar. (DIAZ, 2016, pp. 64-65)

Para Diaz (2016, pp. 166-167), no discurso epistolar, assiste-se a uma espécie de “brilho caleidoscópico”, dada a manifestação das diferentes posturas epistolares a partir de sua negociação com *éthe* variáveis. Essa é, também, a postura de Haroche-Bouzinac (2016, p. 15), que, ao comentar as cartas de Gide, defende que “[...] o Gide que escreve à sua mãe não é exatamente o Gide que se corresponde com Paul Valéry. As zonas de sombra e luz não são as mesmas, em função de cada destinatário”. Esse jogo entre as diferentes *personae* que o escritor revela, embora talvez não seja muito diferente do que ocorre na comunicação face a face, fica mais evidente nas cartas, quando colocadas lado a lado e comparadas em relação a diferentes destinatários.

Na escrita epistolar, o enunciatário parece desempenhar um papel ainda mais ativo na comunicação, na medida em que, como observa Diaz (2016, p. 164), o destinatário da carta

constitui o motor da escrita, determinando a profundidade e a quantidade de focos que o epistológrafo abre sobre si mesmo. Segundo a autora (2016, p. 151), mais do que um simples reflexo, a correspondência apresenta-se, assim, como “uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo”. Ao formular seu discurso, o epistológrafo “vê-se visto” pelo olhar do destinatário, fazendo com que este participe de maneira direta da construção de seu discurso. Tem-se, assim, a relação entre *éthos*, *páthos* e *lógos*, discutida anteriormente.

Dias (2016, pp. 152-153) ressalta que, devido a esse grande papel desempenhado pelo receptor do texto epistolar, alguns editores defendem a reabilitação – ou pelo menos a consideração – do destinatário, frequentemente negligenciado, sobretudo quando se trata da correspondência de um epistológrafo célebre. Segundo a autora, essa é a postura de Roger Duchêne, editor das cartas de Madame de Sevigné, que considera o “[...] destinatário como o único fator capaz de distinguir as diferentes vozes de um mesmo epistológrafo, a ponto de defender que as cartas de Sevigné a Mme de Grignan e a Bussy são tão diferentes entre si quanto as obras *Le père Goriot* e *Eugénie Grandet*” (DIAZ, 2016, pp. 152-153).

Ao tratar do papel do destinatário na correspondência, Haroche-Bouzinac (2016, p. 84) vai além, considerando que, a fim de agradar – um dos objetivos da carta –, o epistológrafo adapta o tom do discurso ao receptor, assumindo o papel que a relação determina. Entretanto, essa relação ultrapassa o campo da observação, pois, segundo a autora (2016, p. 84), cria-se uma “espécie de mimetismo” entre os correspondentes, que faz com que as escritas se assemelhem, dando origem, muitas vezes, a “escritas gêmeas”, num movimento de reciprocidade. A respeito disso, Haroche-Bouzinac considera:

Essa natureza gêmea das escritas resulta não só do princípio de acordo, sem o qual a correspondência não existiria, como também do princípio de adaptação à pessoa, tão frequentemente formulado pela teoria, e segundo o qual para agradar deve-se escolher o registro que melhor se adequará ao correspondente, a fim de que se crie uma cumplicidade com ele. Quando se deseja definir o “jeito” de um epistológrafo, observá-lo diante de diversos correspondentes é, como já ressaltamos, uma preocupação elementar de prudência metodológica.

Um se adapta, mas também absorve e incorpora o outro. Esse fenômeno é apontado por Jacques Chouillet, no que chama de “diálogo de uma voz”, quando um dos polos da correspondência desaparece. Diante desse tipo de documento, a atenção do leitor se aguça e capta o eco das respostas através do texto que substitui. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 137)

Utilizando-se das ideias de Henry Miller, a autora (2016, p. 139) defende que essa “capacidade de se transformar em esponja” constitui, assim, um dos diferenciais da escrita epistolar em relação aos outros textos. Esse fato também é reconhecido por Diaz, que, sem

aprofundar-se tanto na questão, considera que o epistológrafo gosta não tanto da alteridade, mas da sua “mesmice: “Porque é triste e estéril conversar consigo mesmo, é preciso, como diz Manon, ‘um outro apoio, um segundo si mesmo’. O destinatário será sempre esse outro si mesmo como um outro: deliciosa duplicação que promete excitantes cara a cara.” (DIAZ, 2016, p. 156).

Essa perspectiva teórica, baseada na criação de diferentes *éthe* discursivos a partir da escrita epistolar, é adotada por Marcos Antônio de Moraes (2007, p. 76) em sua obra, ao analisar a correspondência de Mário de Andrade, uma vez que o autor considera que a contraposição entre os diálogos epistolares do escritor, em suas proximidades e distanciamentos com o destinatário, revela a diversidade – natural, como faz questão de frisar – do “eu”, possibilitando “uma leitura das *mises en scènes* epistolares”, reveladoras das “metamorfoses da voz epistolar do escritor em face de seus vários interlocutores”, possibilitando captar as particularidades do relacionamento do epistológrafo com cada destinatário. Assim, como ressalta Moraes, a busca de “uma imagem coesa” no discurso epistolar constitui “uma cilada de difícil desvencilhamento”.

No caso da correspondência de Caio Fernando Abreu, o escritor também parece ter manifestado, desde cedo, bastante consciência dessa influência recíproca entre o enunciador e o enunciatário no ato comunicativo, como se pode notar em depoimento publicado em *Caio 3D: o essencial da década de 1970*:

Eu consigo me expressar muito melhor escrevendo do que falando. Tem um negócio que eu escrevi aqui nesse conto, é um conto chamado “Apenas uma maçã”: porque é certo que as pessoas estão sempre crescendo e se modificando, mas estando próximas, uma vai adequando seu crescimento e sua modificação ao crescimento e modificação da outra. Mas estando distantes, uma cresce e se modifica num sentido e outra noutro, completamente diferente, distraídas que ficam da necessidade de continuarem as mesmas uma para a outra.

Uma pessoa quando tá longe vive coisas que não te comunica e tu aqui vive coisas que não comunica a ela. Então vocês vão se distanciando e quando vocês se encontram, vocês vão falar assim: oi, tudo bom e tal, como é que vão as coisas? E aí ele vai te falar por cima de tudo o que ele viveu e, não sei, vai ser uma proximidade bem distante. Não adianta, no momento em que as pessoas se afastam elas estão irremediavelmente perdidas uma pra outra. (ABREU, 2005a, p. 348)

A carta, por sua capacidade comunicativa, apresenta-se como uma forma de aproximação discursiva, permitindo aos correspondentes essa constante influência recíproca, responsável por moldar, um à maneira do outro, os interlocutores. A análise da correspondência passiva de Caio Fernando Abreu, em contraste com sua correspondência

ativa, certamente poderia revelar de que forma se desenvolvem esses ecos, nessa incessante troca de influências entre o epistológrafo e seu destinatário. Entretanto, além da dificuldade de um cruzamento perfeito entre as cartas, na tentativa da construção de um diálogo cronológico, devido ao caráter dispersivo desse tipo de texto, que acaba se perdendo nas mãos de muitos destinatários, essa abordagem fugiria, também, dos propósitos deste trabalho.

Este estudo propõe, então, uma abordagem dos diferentes *éthe* discursivos desenvolvidos pelo epistológrafo em sua correspondência ativa. O objetivo desta análise não é apontar todas as diferentes posturas identitárias assumidas pelo autor em sua correspondência, mas sim demonstrar como as diversas máscaras do escritor formam um rico mosaico de personalidades, revelando algumas de suas diversas facetas e realçando diferentes temáticas e estilos de composição. Assim, neste capítulo, optou-se por explorar o *éthos* do filho, nas cartas direcionadas aos pais; do amante, nas cartas endereçadas a Vera Antoun; do amigo, nas cartas enviadas a Jacqueline Cantore, Maria Lúcia Magliani e Marcos Breda; e, por fim, do escritor, nas cartas remetidas a Hilda Hilst e a Charles Kiefer, nas quais o epistológrafo se coloca, respectivamente, como discípulo e mestre.

Vale destacar que essa separação, conforme lembra Haroche-Bouzinac (2016, p. 129), só é possível a partir de um “posicionamento implícito”, considerando-se que o escritor escreve a partir de uma “fortaleza simbólica”. Afinal, como observa a estudiosa, “[...] essas funções podem se sobrepor ou entrar em conflito. A consciência, quase sempre latente, dos “papéis” que condicionam os cenários de escrita pertence a um não dito que se expressa por outras vias” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 129). Logo, os desenhos das diferentes *máscaras* do escritor, apresentados a seguir, não possuem contornos bem definidos, devendo ser entendidos como esboços de um projeto inacabado, construindo-se carta após carta, a partir da troca epistolar.

Os tons das cartas de Caio Fernando Abreu são tão variáveis que é possível classificá-las a partir de uma escala com diferentes graus de estilo: num extremo, encontram-se as cartas enviadas aos pais, marcadas pelas descrições e relatos de cenas do cotidiano, com uso de linguagem comum, praticamente sem inovação estilística, exceto em alguns poucos excertos; em outro extremo, encontram-se as missivas enviadas a personalidades literárias, nas quais se sobressaem as discussões e a reflexão sobre a própria literatura, não raro com inovações estilísticas, a partir do uso de diferentes figuras de linguagem, como será demonstrado no último capítulo deste trabalho. Entre os extremos, situam-se as cartas nas quais o escritor dá voz ao *éthos* de amante e de amigo.

Como já se antecipou, as cartas enviadas pelo escritor aos pais estão voltadas para a construção do *éthos* discursivo do filho, o que leva o escritor a assumir as posturas identitárias esperadas para esse papel. Portanto, poucas inovações linguísticas ou estilísticas podem ser encontradas, na medida em que o epistológrafo não tem a necessidade de construir ou afirmar o seu *ego scriptor*, como quando escreve a outros escritores. Há, assim, o uso de uma linguagem corrente, e a temática das cartas, quase sempre, está centrada em fatos cotidianos e notícias relacionadas à saúde, aos estudos, ao trabalho e às condições financeiras do escritor. Essas missivas apresentam um tom mais sério e grave, revelador da preocupação que o epistológrafo frequentemente manifesta pelos genitores, como se observa em carta a seu pai (15/05/1980):

Querido pai,

Fazia tempo que queria escrever para o senhor, desde que voltei daí, no final de fevereiro. Acontece que foi uma correria danada, com o novo trabalho, a nova casa, a complicação toda com os documentos, a vinda de Simone – enfim, mil coisas me roubando tempo e disposição. Agora está tudo mais calmo. Já me adaptei ao trabalho. Estou sozinho em casa. Tudo corre melhor, mais solto.

Fiquei um pouco preocupado com o senhor quando estive aí. E o senhor vai me permitir ser franco: tenho a impressão de que o senhor está levando uma vida muito amarga. Ficou na minha cabeça uma frase que o senhor disse logo ao voltar daquela viagem a Santiago, algo como “eu já morri e não sei. Ô pai, que é isso? (ABREU, 2002, p. 25)

Em termos estruturais, quando se direciona a Nair e Zaél, nenhuma inovação relevante é encontrada nos elementos constituintes das cartas, como o locativo, o vocativo, a despedida e a assinatura. Esse último elemento, aliás, apresenta-se de maneira estável, pois o autor sempre assina como “Caio”, à exceção, na coletânea de Moriconi, de uma carta enviada aos pais (07/06/1993) de Berlim, na qual assina como “Caio F. (ABREU, 2002, p. 267). Há, assim, um engessamento da forma epistolar, quase sempre utilizada de maneira tradicional, para transmitir “as novas” do filho.

O tom adotado pelo escritor no discurso direcionado aos pais contrasta profundamente com o discurso que constrói a partir da comunicação com as pessoas que compõem seu círculo de amizades, revelando um lado completamente diferente do epistológrafo. Tem-se, então, o *éthos* do amigo, que dá voz ao seu lado mais sarcástico e bem humorado, com uma linguagem repleta de estrangeirismos, gírias e termos do universo homossexual, além da presença de um “gauchês” bastante estereotipado. São comuns, assim, as inovações na linguagem, no estilo, por meio de figuras de linguagem, sobretudo a hipérbole. Em relação à

temática, a tópica da carta recai frequentemente sobre assuntos como a astrologia e as aventuras sexuais e amorosas, até o momento do diagnóstico da AIDS, quando a doença ocupa a temática central. Nessas cartas, os relatos do escritor quase sempre são apresentados de maneira bastante caricaturizada. Isso fica bastante claro, por exemplo, na carta a seguir, enviada a Cantore (20/05/1983):

Guriããã, não tô muito trilegal, s'as? Nada de grave: aquela gripe que me bateu forte na ponte-aérea de volta. Na terça à noite ainda tive forças para ir à Sônia. Conheci lá um casal lindo, M. e A. — ele, executivo, ela, militante do PDT — ela de Oxóssi, ele de Oxalá, Oxum e Ogum, Leo ascendente Aquário. Na quarta, me senti supercoitado fiquei de cama quase o dia todo, não podia respirar direito, entupidíssimo. Claro que puxei meu chicotinho de vison (aquele da Fiorucci) e dê-lhe: oh-o-que-estou-fazendo-da-minha-vida-sozinho-e-abandonado-num-hotel-talvez-com-uma-pneumonia-dupla-como-é-que-vim-parar-aqui-se-morrer-axfixiado-durante-a-noite-só-vão-descobrir-daqui-a-um-mês-porque-ninguém-importar-etc-etc-etc. Lá pelas cinco, **peguei a saia larga e o tamancão e descii a ladeira até o comércio**. Comprei um vidro de mel (descobri um naturalll aqui perto), um xarope de limão bravo, comprei dez mil aspirinas. (ABREU, 2002, p. 45, grifos nossos)

Nessas missivas direcionadas a amigos, não raro o epistológrafo, pendendo para o humor, assume uma identidade gay, adotando, então, o gênero feminino para referir-se a si próprio ou a seus amigos homossexuais. Nesses casos, numa espécie de brincadeira, o escritor põe-se em cena de maneira bastante caricaturizada, como se pode perceber tanto no excerto da carta apresentada anteriormente, no trecho “peguei a saia larga e o tamancão e descii a ladeira até o comércio”, quanto no fragmento a seguir, extraído de carta endereçada, mais uma vez, a Jacqueline Cantore (18/04/1985):

Jacq-ueline [À margem: Descobri: o *perigo* do teu nome é esse *cq* que lembra... Dome-*cq*!], emergi *hoje*. Ah, pobre Marilene, a passional... Sofri tanto, que fiquei de cama, sabias? Pois hoje emergi calçando salto quinze, ombros muito para trás, porte ereto e saia justíssima. Nariz arrebitado. Pisando duro. Pensam que vão acabar comigo? Nunca! Marilene foi às compras – como é uma intelectual, no fundo, comprou Isherwood – essa paixão vai me levar à ruína – e o final daquela Doris Lessing / Martha Quest. Marilene depois foi ao Arroz de Ouro, comprou potes de mel, incenso de verbena e um pote enorme de *propolina*. Saiu correndo para o cinema, a tempo de ver *O Dublê de corpo* e – ah! – imagine um filme punk-pornô. É fantastish! (ABREU, 2002, p. 129, grifos do autor)

Essas cartas – que apresentam muitas variações em elementos como o locativo, o vocativo e a assinatura, itens que serão analisados no último capítulo deste trabalho – são

aquelas em que o escritor mais assume, explicitamente, uma máscara, não só pela mudança do gênero e do estilo, mas também pela própria forma de referir-se a si mesmo, frequentemente se autointitulando e assinando como “Marilene”, apelido que tanto pode ser utilizado para si, quanto para a amiga Jacqueline.

Há, obviamente, muitos momentos em que o escritor manifesta um tom mais triste, mas o que mais chama a atenção num grande conjunto de cartas dirigidas aos amigos é sobretudo o tom humorístico do epistológrafo, não raro mesclado à autoironia, utilizado até mesmo para referir-se a situações dramáticas, como pode ser observado na primeira carta em que o escritor alude à sua soropositividade, em missiva a Maria Lídia Magliani (16/08/1994), quando revela a doença à amiga:

Magli querida:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com Aids – ou pelo menos sou HIV + (o que parece + chique), te escrevo de minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado há uma semana... [...] Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando pra família e amigos, no 3º dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finalmente de “um quadro de dissociação mental”. Pronto-Socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal... Frances Farmer, Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí.

Tiraram líquido da minha espinha, esquadrinharam meu cérebro com computador, furaram as veias, enfiaram canos (tenho 1 no peito, já estou íntimo do tripé metálico que chamo de “Callas”, em homenagem a Tom Hanks), etc, etc, etc. (ABREU, 2002, pp. 311-312, grifos do autor)

Esta carta – em que o epistológrafo, após assinar “Caio F.”, insere, entre parênteses, a perífrase “(finalmente um escritor positivo)” – apresenta a veia humorística do autor. Fundamentada na fusão de opostos, com elementos trágicos e, ao mesmo tempo, cômicos, essas passagens constituem um dos pontos altos da produção do escritor, aproximando-se bastante das crônicas em que manifestava o humor a partir do universo gay. Nesse sentido, as cartas apresentam-se como microcrônicas, como se observa em carta a Marcos Breda (22/04/1988), em que o escritor aborda, de forma bem-humorada, sua solidão e dificuldade de relacionar-se:

Ronaldo diz que a cada transbordamento de emoção corresponde um desaparecimento igual e contrário. Fico cansado. Tentei dar umas peruas avulsas, mas não deu muito certo. Um problema da tal crise dos 40 é que você começa a achar sexo sem amor uma coisa meio pêra. Mete aqui, mete ali, levanta a perna, ergue a bunda, esfola os cotovelos no colchão ortopédico, transpira, transpira, depois dorme e acorda na manhã seguinte com aquele verso de Garcia Lorca na cabeça: “hay cuerpos que no devem repetirse en la aurora”. (ABREU, 2002, p. 159)

Contrastando com a *personae* de amigo, as cartas endereçadas a Vera Antoun, com quem Caio teve um breve relacionamento, põem em destaque o *éthos* do amante. Em decorrência disso, ganham destaque as declarações de amor, bem como a manifestação das saudades da correspondente. Nessas cartas, o tom é dado pela introspecção e o escritor, muitas vezes recorrendo a uma linguagem metafórica, cria uma espécie de monólogo interior, por meio de uma linguagem carregada de subjetividade. A carta torna-se, assim, “solilóquio de almas separadas”, na expressão de José-Luis Diaz (apud JOVICIC, p. 13). No campo formal, as inovações não são tão comuns quanto nas cartas endereçadas a amigos, havendo, porém, a tendência à construção de um discurso hiperbólico e metafórico, como se nota no trecho a seguir, em carta a Vera (19/10/1973):

Outro dia senti frio na alma. Foi no Holland Park, pisando num enorme tapete de folhas douradas. Aí senti o outono, o cinzento se acentuando nas coisas, as pessoas se virando para dentro – o inverno chegando depressa, um frio de rachar. Na alma mesmo. As tuas 1.001 cartas cheias de Sunshine clareavam um pouco os dias, as transas. Que te dizer? Que te amo, que te esperarei um dia numa rodoviária, num aeroporto, que te acredito, que consegues mexer dentro-dentro de mim? É tão pouco. Não te preocupa. O que acontece é sempre natural – se a gente tiver que se encontrar, aqui ou na China, a gente se encontra. Penso em você principalmente como a minha possibilidade de paz – a única que pintou até agora, “nesta minha vida de retinas fatigadas”. E te espero. E te curto todos os dias. E te gosto. Muito. (ABREU, 2002, p. 451)

Por fim, vale destacar a manifestação do *éthos* de escritor, quando o epistológrafo reporta-se a seus amigos de profissão, o que ocorre em muitas de suas missivas. Essas cartas possuem um valor particular para os estudos literários, na medida em que a tópica recai, com frequência, sobre a atividade literária. Nesses textos epistolares, podem ser encontradas várias considerações sobre o escritor e o universo literário, dentre as quais destacam-se a tentativa de criar uma imagem de escritor – conforme demonstrou-se no capítulo anterior – e o julgamento de obras (próprias e de amigos), aspecto que será abordado no penúltimo capítulo deste trabalho. Essas cartas assumem, não raro, um tom ensaístico, visto que o escritor comenta, julga e critica a produção – tanto literária quanto musical ou cinematográfica – não apenas de seus amigos, mas de outros artistas contemporâneos.

Como ressalta José-Luis Diaz (2007, p. 126), “[...] há sempre mestres e servidores nos bons ofícios de colaboração genética”. De fato, nesse conjunto de missivas, às vezes é possível fazer uma distinção entre as cartas em que o escritor ocupa uma posição de mestre e

aquelas em que assume o papel de discípulo. Este último, por exemplo, pode ser notado quase exclusivamente nas cartas endereçadas a Hilda Hilst, em que o epistológrafo se coloca em posição hierarquicamente inferior enquanto escritor. Essa posição é assumida pelo próprio Caio, que, em carta à escritora (13/12/1969), confessa: “Gozado, pela primeira vez, sinto que estou escrevendo para uma amiga, uma pessoa no mesmo plano que eu – e não um monstro sagrado. É bom. Para mim, pelo menos.” (ABREU, 2002, p. 394). Nessas missivas, predominam os comentários e análises das obras da autora – das quais o escritor não raro admite extrair algum ensinamento – sempre tecidos de forma bastante laudatória, como se pode notar na carta a seguir (29/12/1970):

Pensei muito. Sabe, consegui uma visão bastante clara de todas as minhas falhas e precariedades. Isso me abriu em amor. De certa forma fui ingrato e injusto com você e Dante. Falei sobre tudo isso com meu amigo, no ônibus, então foi extraordinário chegar em casa e encontrar o teu livro. Tudo aquilo que eu havia pensado e concluído abstratamente foi arrematado e definido pela chegada do *Fluxo-Floema*. É demais mágico, Hildinha. Vou reler todo, palavra por palavra, e sei de antemão que vai ser ainda melhor que das outras vezes. Antes de ser a grande escritora que você é, há o imenso ser humano, carregado de amor e bondade que você é de maneira ainda mais completa - isso é o que vou encontrar outra vez nas suas novelas. E na hora justa em que preciso. Como nunca. Tenho certeza que através desse livro outras pessoas vão aprender contigo tudo o que eu aprendi, e que é imenso. Muito bom, Hildinha, muito bom MESMO. Vais ver como agora as coisas vão mudar - eu sinto e sei. (ABREU, 2002, p. 410)

Nas cartas direcionadas a outros amigos escritores, o epistológrafo – quando não se coloca em um campo hierarquicamente igualitário – apresenta-se como mestre, em posição de conselheiro intelectual. Isso ocorre na maioria das missivas em que escreve a amigos como José Márcio Penido e Charles Kiefer. Apesar de também fazer comentários elogiosos, nessas cartas, o escritor, mais intruso, parece sentir-se à vontade para dar ideias e sugerir possíveis caminhos de escrita, como se nota na carta a seguir, enviada ao amigo Kiefer (16/11/1982):

Mas gosto de seu *Caminhando na chuva* (incluindo a capa – linda! – e a apresentação inteligentíssima do Deonísio da Silva) e gosto também de saber que você existe. Não deixe o Túlio ser devorado em Porto Alegre. Sabe que, terminando de ler você, fiquei com uma pena que o livro fosse tão curto e me deu uma curiosidade enorme de saber o que teria acontecido com Túlio em Porto Alegre. Daí me passou pela cabeça que você podia continuar a história, num outro livro, com a mesma personagem. Mas aí já é minha cabeça se metendo sem ser chamada na sua invenção. Seja como for, gostaria de saber do resultado, em termos de ficção, da sua mudança pra Portinho. (ABREU, 2002, p. 40)

Como já se ressaltou, essas diferentes marcas não constituem – e nem poderiam constituir – traços exclusivos e definitivos das diferentes *personae* do escritor, mas recorrências a partir das quais se podem traçar máscaras que se desenham de forma mais ou menos distintas de acordo com cada destinatário. Pode-se notar, a partir dessas diferentes posturas identitárias, que o destinatário é tão decisivo que acaba se tornando, no momento da leitura das cartas, um contextualizador, na medida em que o leitor das missivas já consegue prever, a partir do vocativo, certos temas e estilos que, frequentemente, confirmam-se de acordo com um ou outro receptor.

As cartas oferecem, assim, diferentes reflexos do epistológrafo que, juntos, compõem o seu mosaico identitário, permitindo ao leitor contemplar diferentes fragmentos de sua suposta personalidade, numa espécie de quebra-cabeças. Essa metáfora, aliás, é utilizada pelo próprio escritor, que, em carta ao escritor Nei Duclós, após comparar a imagem que tinha antes de conhecê-lo pessoalmente e a imagem que passou a ter após encontrá-lo, considera:

Foi bom e quente ver você. Depois, na tua casa, eu fiquei achando que a vida de vocês tá bastante dura. Que era uma vida muito nua. A partir das paredes da casa, dos poucos móveis – de tudo o que há (ou que não há) de objetos dentro dela. E que isso me dava uma outra face tua. Como te ver no jornal também me dava. E me ocorre que – porra, que troço mais literário – que as pessoas são um pouco quebra-cabeças que você vai juntando pedaço por pedaço (às vezes misturando dois ou mais jogos diversos e fazendo confusões medonhas, ou tentando freneticamente encaixar peças que absolutamente não cabem nos espaços, ou – tanta coisa). Me confundo nessas. (ABREU apud DÚCLOS, 2011)

A partir das considerações do epistológrafo, constata-se, assim, que a busca pela identidade de um escritor pelo leitor – sobretudo em um discurso lacunar e fragmentário como as cartas – é como a montagem de um quebra-cabeças de alto grau de complexidade, com peças perdidas que jamais serão encontradas, ou pior, peças que dificilmente se harmonizam com o todo que se pretende construir.

Neste capítulo, não se pretendeu analisar a fundo as diferentes posturas identitárias do escritor; buscou-se, isso sim, apontar como as múltiplas facetas do epistológrafo, além de reforçar a ideia de um discurso como *mise en scène* sempre em função do outro, revelam o lado criativo do autor, capaz de ser muitos, sendo um. Importa, para este estudo, a relação da carta com a literatura, o que faz com que o foco da análise recaia sobretudo sobre as cartas endereçadas a personalidades do âmbito artístico e, mais especificamente, literário. Portanto, após terem sido apresentados alguns traços das diferentes vozes do epistológrafo, a análise

das cartas pretende aprofundar-se, nos próximos capítulos, em questões relacionadas especificamente ao âmbito literário.

3 “DE AUSÊNCIAS E DISTÂNCIAS TE CONSTRUO”: A CARTA COMO FATOR DE DISTANCIAMENTO

[...] não é que eu não tenha saudade da tia Luzia do tio Raúl e do gato Ulices mas é que escrever cartas parece que em vez de tirar as saudades as faz ainda maiores porque a gente pença nas pessoas que estão lonje e lembrasse delas e isto de escrever cartas é mesmo xato porque a gente fica e a carta vai e quem tem saudades somos nós e não é a carta.

(MELO E CASTRO, 2000, p. 12)

A escrita de cartas é frequentemente considerada um meio de suprir uma ausência e, assim, constitui uma forma de aproximação do outro – ao menos esse é o ponto de vista mais aceito pelo senso comum. Entretanto, a teoria sobre a escrita epistolar mais recente vê nessa maneira de comunicação um meio não de encurtar a distância, mas sim de mantê-la, e até mesmo reforçá-la, criando, dessa forma, um espaço e um tempo que permitem ao escritor que sua obra tome forma. Partindo dessa premissa, este capítulo analisa as cartas de Caio Fernando Abreu como um discurso não de aproximação, mas de afastamento do outro.

Primeiramente, deve-se questionar: por que, no final do século XX, com o desenvolvimento dos meios de comunicação e de transporte, ainda se escreviam cartas? Como observa Harang (2002, p. 40), os motivos são diversos, e cada situação comunicativa é singular. Dentre as razões listadas pelo autor, pode-se citar a escrita de missivas como uma necessidade de comunicar-se de uma maneira elaborada, a partir de uma atividade socialmente valorizada. A respeito disso, Harang observa:

A comunicação epistolar ganha, então, todo o seu sentido: a ausência do destinatário dá ao epistológrafo a liberdade de exprimir-se como ele pretende e de elaborar sua mensagem com tanto cuidado quanto deseje. Ele pode reler, corrigir, rasurar seu texto até que esteja satisfeito. Esta é a vantagem decisiva da escrita epistolar sobre a conversação: trata-se de uma troca dita ‘monogerida’, e não ‘cogerida’.²⁶ (HARANG, 2002, p. 42, tradução minha)

Como discutido no primeiro capítulo, em Caio Fernando Abreu, a escrita de cartas apresenta-se como uma atividade extremamente elaborada, com constante controle do

²⁶ *La communication épistolaire prend alors tout son sens : l'absence du destinataire laisse à l'épistolier la liberté de s'exprimer comme il entend, et d'élaborer son message avec autant de soin qu'il le souhaite. Il peut relire, corriger, raturer son texte jusqu'à ce qu'il en soit satisfait. Tel est l'avantage décisif de l'écriture épistolaire sur la conversation : il s'agit d'un échange dit « monogéré » et non « cogéré ».*

discurso. Daí a necessidade do afastamento entre destinador e destinatário. Pode-se considerar, assim, que o distanciamento possibilita uma maior elaboração da mensagem, com possibilidade de seleção, organização e relacionamento de informações. Em outras palavras, na escrita de cartas, o escritor dispõe de mais tempo para externalizar seus pensamentos, com maior possibilidade de manipulação de informações. Assim, a distância coloca-se como um elemento central na escrita epistolar, uma vez que permite ao escritor o trabalho com o texto.

Dentre outros motivos, Harang relaciona ainda a escrita de missivas à necessidade de abolir a distância física, a partir da superação do afastamento espacial, assegurando às pessoas próximas que elas continuam próximas, apesar da separação concreta. Essa função da carta também é reconhecida por Foucault:

A carta torna o escritor “presente” em relação a quem ele se dirige. E presente não simplesmente através das informações que fornece sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, sua fortuna ou suas infelicidades; presente de um tipo de presença imediata e quase física. [...] a carta funciona como um olhar que se poussa no destinatário (através da missiva que ele recebe, ele se sente olhado) e uma forma de se entregar ao seu olhar através daquilo que lhe dizemos de nós mesmos. (FOUCAULT, 1994, p. 425)

Nessa mesma concepção, Haroche-Bouzinac (2016, p. 66) considera que a correspondência, pela carga emocional em que se encontra envolvida, transforma-se num substituto carnal, tornando-se um verdadeiro objeto de fetiche. A autora acrescenta:

A carta é quase sempre apresentada como uma benfeitora, por gerar uma ilusão, ilusão de presença, ilusão de diálogo, voz recriada no silêncio de uma leitura muda. Sua força é a da compensação: a expressão “mascarar ausência” é recorrente na escrita de vários correspondentes. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 105)

A partir da ótica de Haroche-Bouzinac, essa forma de mascaramento da ausência, além de permitir que as relações sobrevivam, confere aos epistológrafos uma “onipresença de papel” que, no fundo, não passa de “relva morta”, uma vez que “A origem da correspondência é sempre uma ausência” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 105). Afinal, segundo a autora, (2016, p. 108) “Elevando-se como muralha entre o indivíduo e os outros, a carta pode ser um meio de preservar a solidão: as pessoas escrevem porque estão sós, a partir de uma situação em que se sentem sós”.

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se, então, atribuir às cartas um valor oposto ao apresentado por Harang: os estudos epistolográficos mais recentes demonstram que, ao invés

de abolir a distância física, as correspondências podem “[...] servir não para engajar a comunicação, mas para escavar o fosso de uma distância.” (GALVÃO, 2000, p. 343). Logo, às vezes, longe de abolir ou encurtar as distâncias, as cartas – sobretudo as de personalidades literárias – apresentam-se, inversamente, como as próprias fundadoras e mantenedoras do distanciamento. Essa é a tese defendida por Vincent Kaufmann em *L'équivoque épistolaire*:

Em geral, corresponde-se para aproximar-se do outro, para comunicar-se com ele, ao menos se acredita nisso. Mas talvez seja sobretudo a experiência do afastamento que se faz então. Há, de fato, no gesto epistolar, um fundamental equívoco, cuja exploração conduz às fronteiras da escrita poética. A carta parece favorecer a comunicação e a proximidade; na verdade, ela desqualifica qualquer forma de partilha e produz uma distância graças à qual o texto literário pode acontecer. Se o escritor quisesse comunicar-se, ele não escreveria, e essa possibilidade ideal de *não* se comunicar é, sem dúvida, a razão pela qual ele mantém correspondências volumosas, afincadas, esforçando-se incansavelmente para chamar o outro para melhor afastá-lo.²⁷ (KAUFMANN, 1990, p. 8, grifos do autor, tradução minha)

Analisando a correspondência de autores como Kafka, Flaubert, Proust e Rilke, Kaufmann demonstra como as cartas funcionam como “máquinas de produzir a distância” (1990, p. 25), gerando o distanciamento do escritor do meio social e, conseqüentemente, o seu isolamento, fator muitas vezes essencial para a criação de sua obra. Para muitos autores, a carta apresenta-se, então, como um texto que possibilita a obra literária, uma espécie de laboratório, na medida em que acompanha o trabalho do escritor. Constitui-se, portanto, como “[...] uma espécie de terreno vago (em todo caso, pouco desbastado, talvez minado), dissimulado entre a vida e a obra; uma zona enigmática que conduz [o escritor] do que ele é ao que ele escreve, onde a vida às vezes se passa numa obra, e vice-versa²⁸” (KAUFMANN, 1990, p. 8, tradução minha, colchetes meus).

²⁷ *En général, on correspond pour se rapprocher de l'autre, pour communiquer avec lui, du moins le croit-on. Mais peut-être est-ce surtout de son éloignement dont on fait alors l'expérience. Il y a en effet dans le geste épistolaire une fondamentale équivoque, dont l'exploitation conduit aux frontières de l'écriture poétique. La lettre semble favoriser la communication et la proximité ; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir. Si l'écrivain voulait communiquer, il n'écrivait pas, et cette possibilité idéale de ne pas communiquer est sans doute la raison pour laquelle il entretient souvent des correspondances volumineuses, acharnées, s'efforçant inlassablement de convoquer autrui pour mieux le révoquer.*

²⁸ [...] *une sorte de terrain vague (en tout cas peu débroussaillé, peut-être miné), dissimule entre la vie et l'œuvre ; une zone énigmatique conduisant de ce qu'il est à ce qu'il écrit, où la vie passe parfois dans une œuvre, et inversement.*

Em decorrência disso, Kaufmann (1990, p. 9) estabelece uma analogia entre o epistológrafo e o “abominável homem das neves”, devido ao fato de o missivista ser uma figura indefinida, que se encontra entre a vida e a obra. Para o estudioso, o “abominável homem das letras” apresenta-se como uma figura vaga, de difícil comprovação científica. Assim, propõe, em seus estudos, a partir da intuição, segui-lo em seus movimentos passageiros, transitórios, evitando aplicar nele demasiada ciência humana, sob o risco de discipliná-lo a partir de modelos. Logo, para Kaufmann, as cartas possibilitam conhecer a figura do epistológrafo, esse “[...] famoso elo perdido entre o homem e a obra, algo como o yeti da literatura [...]”²⁹ (1990, p. 9, tradução minha).

Ao estabelecer a metáfora entre o epistológrafo e o abominável homem das neves, Kaufmann atribui ao yeti da literatura uma hipotética monstruosidade, reconhecendo que “Passar do homem à obra é tornar-se inumano [...]”³⁰ (1990, p. 9, tradução minha). Assim, segundo o estudioso francês (1990, p. 10), alguns escritores, como os que examina em seu trabalho, retiram-se da humanidade para dar lugar ao que existe de humano em si: a palavra enquanto instrumento de comunicação com outro. Kaufmann chega a reconhecer que existe, nas cartas, qualquer coisa de extremamente cruel, que atrai o escritor para uma atividade de sacrifícios.

A partir das ideias desse estudioso, alguns estudos epistolográficos têm tentado demonstrar como o espaço epistolar encontra-se nessa zona intermediária entre o homem e a obra, ou o vivido e o criado. É o que faz Amélie Schweiger (1984) em suas análises das cartas de Flaubert. A autora considera:

[...] a correspondência parece desempenhar um papel essencial, pois ela constitui uma espécie de dobradiça entre o vivido e a arte. Se ser artista é, ao mesmo tempo, viver e criar, a correspondência não é apenas o lugar onde se exprimem essas relações: ela é o espaço em que elas se representam, onde estão plenamente em ação, em “obra”, as cartas são o texto dessa experiência.³¹ (apud GRASSI, 1998, p. 161, grifos da autora, tradução minha)

²⁹ [...] *fameux chaînon manquant entre l'homme et l'œuvre, quelque chose comme le yéti de la littérature [...]*.

³⁰ *Passer de l'homme à l'œuvre, c'est devenir inhumain [...]*.

³¹ [...] *la correspondance semble jouer un rôle essentiel, car elle constitue une sorte de charnière entre le vécu et l'art. Si être artiste est à la fois, en même temps, vivre et créer, la correspondance n'est pas seulement le lieu où s'énoncent ces rapports : elle est l'espace où ils se jouent, où ils sont pleinement en acte, en « œuvre », les lettres sont le texte de cette expérience.*

Logo, para Schweiger, as cartas encontram-se nesse terreno fronteiro entre o homem comum e o artista, na medida em que exprime uma vivência e, ao mesmo tempo, a partir da materialidade da escrita, elabora-a, como acontece em uma obra.

O gosto pela escrita epistolar e a predileção pela comunicação a distância podem ser observados em vários escritores. Brigitte Diaz (2016, p. 122) considera que a prática da solidão e o silêncio do escritor são seu “clima nativo”. A estudiosa observa que a carta serve, dessa forma, como uma forma de superar a sua impotência verbal, fornecendo-lhe um bem-estar: “No lugar convivial da correspondência, exorciza-se um pouco da solidão apavorante da escrita” (DIAZ, 2016, p. 102). A autora considera ainda:

Se desconfiam da linguagem do mundo, os epistológrafos confiam na mediação escrita e creditam a ela uma primazia de verdade. Sem saber muito bem quais poderes definidos lhe atribuir, sobrevalorizam, às vezes até mesmo fetichizam a escrita. (DIAZ, 2016, pp. 129-130)

Para a estudiosa (2016, p. 123), optar pela escrita implica, portanto, numa escolha simbólica, uma forma de rejeição à linguagem ordinária e falsa da comunicação corrente. Ademais, retomando as ideias de Kaufmann, Diaz (2016, p. 64) considera que o distanciamento promovido pelo discurso epistolar possibilita ao epistológrafo a conquista de um território só seu, sobre o qual tem completo controle para criar, de maneira bastante controlada, a imagem de si que pretende transmitir, como se demonstrou no primeiro capítulo deste trabalho.

Os textos epistolares de Caio Fernando Abreu podem ser analisados à luz dos estudos epistolográficos mais recentes, pautados nas ideias de Kaufmann. Solidão e isolamento fizeram parte da vida do escritor gaúcho, sempre dividido entre a necessidade de ter alguém e a dificuldade de relacionar-se de maneira mais duradoura. Isolamento físico, isolamento mental: os amigos próximos relatam que o escritor trancava-se no quarto por dias seguidos e, sob o efeito de remédios, não saía nem para alimentar-se ou para ir ao banheiro. Em carta a Maria Adelaide Amaral (21/09/1983), o escritor confessa à amiga: “Silêncio, ando obcecado por silêncio. Um silêncio que te permita ouvir o ruído do vento. E o bater do coração. E se possível isso que chamamos Deus, existindo devagarinho em cada coisa. Existe sim.” (ABREU, 2002, p. 65).

Na impossibilidade de viver completamente isolado, dedicando-se exclusivamente à literatura, o escritor manifestará um grande gosto pela comunicação a distância, como revela

na crônica “Amizade telefônica”, publicada originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, posteriormente incorporada à obra *A vida gritando nos cantos*:

Amigos telefônicos são preciosos. E, por isso mesmo, raros. Eu tenho três ou quatro, e bastam. Amigo telefônico é assim: você só fala com ele por telefone. Ou fala pessoalmente também, mas é completamente diferente. Quando você encontra muito seguido um amigo telefônico, a amizade se divide em duas amizades paralelas: a que acontece cara a cara e a que acontece telefonicamente. Esta, sempre mais funda. Há coisas que só se diz por telefone: telefone elimina rosto, gestos, movimentos: a voz fica absoluta. O que a voz diz, ao telefone, é tudo, porque por trás dela não acontece nada como um franzir de sobrancelhas, um riso no canto da boca. E, se acontece, você não vê. O que você não vê praticamente não acontece. Ou acontece tão vagamente que é como se não. [...] As pautas desenvolvidas na amizade telefônica podem ser muito abstratas, entende? E essa é outra das grandes diferenças entre amizade telefônica e a outra: poder falar de coisas que quase aconteceram. O que deviam acontecer. **Um pouco como em carta. Antigamente, a carta era o equivalente do telefone.** Quando não tinha telefone — há muitos, muitos anos —, eu tive vários amigos-por-carta. Porque na carta, também, você diz coisas que, cara a cara, nunca seriam dizíveis. (ABREU, 2012, p. 31, grifos meus)

Pode-se perceber que, para o escritor, a comunicação a distância, além de evitar a reação imediata do outro, confere uma liberdade maior do que a oferecida pela comunicação corrente. Ainda em entrevista concedida ao jornal *Cepegê*, em outubro de 1970, o escritor confessa: “Quando eu escrevo eu consigo ordenar tudo aquilo que eu penso. Agora, quando eu falo ou quando eu sou, simplesmente, não consigo ordenar nada” (ABREU, 2005a, p. 350). Percebe-se, assim, o gosto pela escrita, em detrimento da comunicação face a face. Tem-se, aqui, uma das funções da correspondência, apontada por Diaz (2016, p. 139, colchetes meus): “Com a carta, [os escritores] fazem funcionar uma máquina de escrita que deve desembaralhar o caos do mundo como o deles, e instaurar uma nova ordem simbólica”.

As missivas demonstram, portanto, um movimento de enclausuramento nas horas vagas, talvez essencial à criação da obra. Essa necessidade de afastamento e de isolamento social, com preferência pela escrita, também é assumida por Caio ainda jovem em carta aos pais (12/08/1977), em que confessa:

Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples, como “eu gosto de você”. Gosto de mim. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que escreve sobre a vida – como quem olha de uma janela – mas não consegue vivê-la.

Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco – todas as pessoas são loucas, inclusive nós; [...] Mas amor de verdade. Perdoem o silêncio, o sono, a rispidez, a solidão. Está ficando tarde, e eu tenho medo de ter desaprendido o jeito. É muito difícil ficar adulto. (ABREU, 2002, p.153)

No trecho, nota-se uma predileção do escritor pela comunicação a distância, ao assumir que não sabe mais “falar, abraçar, dar beijos”, “que só sabe escrever”. Além disso, pode-se perceber que, para Caio, ser escritor é ser diferente: É ser “[...] o camelo do poema de Cecília Meireles, mastigando sua imensa solidão.” (ABREU, 2002, p. 149). O escritor reconhece isso explicitamente ao considerar: “Escrevendo, eu falo pra caralho, não é?” (ABREU, 2002, p. 521). Esse deslocamento é também frequentemente abordado em carta aos amigos, como em carta a Sérgio Keuchgerian (27/01/1987):

E penso tantas outras coisas, mas o real não se modifica. E o real, parece meio grosso dito assim, mas no fundo é isso mesmo – o real é: R. Não quer trepar comigo de jeito nenhum.

Como dói.

Mas tenho anotado histórias, anotado sem parar. Está vindo algo por aí, se avolumando. Talvez seja o único jeito, não? Minhas ficções não me rejeitam. Talvez seja sina, essa de escrever, e então ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real – como as pessoas que não criam costumam ter. E deve estar certo assim, deve haver uma ordem e um sentido nisso. (ABREU, 2002, pp. 149-150)

Pode-se considerar que, diferentemente das pessoas comuns, que vivem a realidade, com obrigações e afazeres cotidianos, o escritor – abominável homem das letras – tem dificuldade para relacionar-se com o real imediato. Vive, como a lendária figura das neves, no mundo da ficção, reino da imaginação e da fantasia, seu *habitat* natural. Assim, mais uma vez, em carta ao amigo Sérgio (10/08/1985), Caio considera o escritor “[...] uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável.” (ABREU, 2002, p. 141).

A temática da solidão, aliás, dá o tom a várias cartas: a Luciano Alabarse (07/02/1982): “Estou de molho com vida afetiva, preferindo me concentrar em meu trabalho, em mim mesmo. Sim, freqüentemente baixa uma grande solidão.” (ABREU, 2002, p. 110). Mais que a solidão, é interessante notar o gosto pela solidão, como assume o epistológrafo em carta a Jacqueline Cantore (10/12/1990), quando escreve de Londres: “A solidão é indescritível, mas eu quero mais”. (ABREU, 2002, p. 195). Ou, em missiva – ainda de Londres – a Guilherme de Almeida Prado: “Mas a solidão, ah, a solidão – é outra solidão. Ter

provado outra vez desta solidão acho que me faz melhor. Ou mais humano, mais dolorido.” (ABREU, 2002, p. 212).

Esse isolamento demonstra uma “[...] necessidade fresca & neurótica de elaborar sofrimentos e rejeições e amarguras e pequenos melodramas cotidianos para depois sentar Atormentado e Solitário para escrever Belos Textos Literários.” (ABREU, 2002, p. 141). Trata-se, portanto, de uma tentativa de reclusão, a fim de que se possa dedicar completamente à escrita, como confessa em carta à amiga Maria Lídia Magliani (22/07/1991): “E cada vez mais querendo dar o fora de São Paulo, com a sensação de que a vida é curtíssima, e que tudo que não seja o meu próprio texto, em termos de escrita, me parece uma solene perda de tempo. (ABREU, 2002, p. 219)”. Ou, ainda, em carta a Luciano Alabarse (28/04/1994): “Mas no meio de tudo isso, sinto o tempo todo uma enorme vontade de ficar só e escrever, escrever, escrever.” (ABREU, 2002, p. 305).

Também nos relacionamentos amorosos, pode-se perceber o mesmo isolamento e rejeição a qualquer possibilidade de contato mais concreto e duradouro. É o que se pode notar a partir de uma leitura das cartas endereçadas a Vera Antoun, na casa de quem Caio encontrou refúgio quando, em 1971, desentendeu-se com alguns amigos hippies. Mais que amizade, o escritor nutriu por Vera uma paixão. Caio chegou a pensar em casar-se com ela e constituir uma família. Entretanto, em conflito com a sexualidade e com o mundo, a ideia se dispersou e Vera passou de amante a amiga do escritor, com quem viria a trocar cartas por algum tempo.

As cartas endereçadas a Vera são constituídas de presença – no nível discursivo – e, ao mesmo tempo, tentativa de afastamento físico – no plano real. Parece haver, nessas missivas, um tipo de relação semelhante à observada por Kaufmann nas cartas de Kafka a Felice:

Os amantes confiam seus transportes às cartas. Elas podem tudo, imediatamente, mas, por definição, o imediato não dura. [...] Elas deveriam estabelecer uma continuidade sem falhas, assegurar a presença encantadora do outro, sua apreensão como no vazio da mão, e eis que nelas e entre elas multiplicam-se as possibilidades de descontinuidades, de dissonâncias e de mal-entendidos.³² (KAUFMANN, 1990, p. 15, tradução minha)

As cartas parecem nutrir um romance só realizável de maneira simbólica, no nível da linguagem. Constituem-se, assim, muitas vezes, como espaços idealizados de concretização de um amor epistolar, ou, na concepção de Kaufmann (1990, pp. 18-19), um não-lugar, uma

³² *Les amants confient leurs transports aux lettres. Elles peuvent tout, immédiatement, mais par définition l'immédiat ne dure pas. [...] Elles devaient établir une continuité sans faille, assurer la présence enchanteresse de l'autre, sa saisie comme dans le creux de la main, et voilà qu'en elles et entre elles se multiplient les possibilités de discontinuités, de dissonances et de malentendus.*

espécie de espaço mental privado. Um espaço onde os amantes podem “[...] brincar de tobogã no arco-íris qualquer coisa assim [...]” (ABREU, 2002, 434), como o escritor sugere em carta a Vera (18/01/1973). Por um divagante processo de imaginação, o autor chega a criar a imagem de um espaço idílico, no qual recorre a imagens *kitsch* na representação do ideal de paz, harmonia e felicidade, como se nota em carta endereçada a Vera Antoun (23/12/1971) e seu irmão, Henrique:

[...] Meus queridos: imaginem um mundo de coisas limpas e bonitas, onde a gente não seja obrigado a fugir, fingir ou mentir, onde a gente não tenha medo nem se sinta confuso (não haverá a palavra nem a coisa confusão, porque tudo será nítido e claro), onde as pessoas não se machuquem umas às outras, onde o que a gente é apareça nos olhos, na expressão do rosto, em todos os movimentos — acrescentem a esse mundo os detalhes que vocês quiserem (eu me satisfaço com um rio, macieiras carregadas, alguns plátanos e uma colina — ou coxilha, como se diz aqui no Sul — no horizonte), depois convidem pessoas azuis para se darem as mãos e fazerem uma grande concentração para concretizar esse mundo — e, então, quando ele estiver pronto, novo e reluzente como se tivesse sido envernizado, então nós nos encontraremos lá e eu não precisarei explicar nada, nem contar nenhuma estória escura, porque estórias claras estarão acontecendo à nossa volta e nós estaremos sendo aquilo que somos, sem nenhuma dureza, e o que fomos ficou dependurado em algum armário embutido, junto com sapatos (quem precisará deles para pisar na grama limpa dessa terra?), roupas e enfeites (quem precisará de panos, contas ou cores na terra onde o ar será colorido e enfeitará nossos corpos?) — lá, eu digo, nós nos encontraremos entre centauros, sereias, unicórnios e duendes, e sem dizer nada, com um olhar verde (uma das minhas grandes frustrações sempre foi não ter olho verde — mas lá eu terei) eu direi o quanto gosto de vocês, e voaremos de tanta boniteza, combinado? (ABREU, 2002, p. 419)

Nas cartas, por meio da imaginação e da linguagem, o escritor encontra uma fuga do real — marcado por solidão e isolamento —, com a fundação de um espaço ideal. Como observa Diaz (2016, p. 64), “A comunicação epistolar é ideal no fato de que, nela, nós nos dirigimos a um outro imaginário, não tal qual nele mesmo, mas tal qual o imaginamos”. Essa ideia da autora pode ser aplicada não apenas ao sujeito em si, mas ao próprio espaço. As cartas tornam-se, assim, o próprio lugar de encontro entre os amantes, unidos pela (i)materialidade da palavra. A poética imagem da carta anterior, aos irmãos Antoun, é interrompida por um “Corte rápido e traumatizante.” (ABREU, 2002, p. 420) e, na sequência, a cena imaginária é substituída pela realidade, e o escritor assume: “Eliminei a palavra oral, e quase não falo, um pouco porque estou cercado de habitantes de outro planeta ou, no mínimo, outra concepção de vida, outra escala de valores, outros processos.” (ABREU, 2002, p. 420). A comunicação oral

é substituída pela escrita – evidente no grande volume de cartas – e, num extremo, o escritor reconhece que “Há muito para dizer, mas é uma pena que não se possa mandar uma carta cheia de silêncio, que é música.” (ABREU, 2002, 427).

Ao isolamento mental, corresponde o isolamento físico do escritor, que se sente um estrangeiro ao lado de outras pessoas, como confessa a Vera e Henrique Antoun (21/03/1972):

Depois das viagens, estive quase paranóico. Vi monstros horrendos nas pessoas, me senti perseguido e encurralado, aí me tranquei em casa e, cada vez que saía, era um suplício voltavam as ondas do sunshine e eu achava que as pessoas iam me morder, rir de mim, um inferno. Quando melhorei um pouco, tentei sair e procurar alguns amigos, mas não consegui nenhuma integração com eles. Fiquei surpreendido com o grau de vampirização das pessoas: todas elas preocupadíssimas em falar, falar, falar, extrair opiniões, orientações, dicas, dizer coisas inteligentinhas, mostrarem que não são caretas, que não têm medo, que não sentem dor. Cada contato meu com alguma pessoa representava uma perda enorme de energia vital: eu saía esgotado, confuso, com dor de cabeça e, principalmente, com dor por não poder fazer nada pelo desespero alheio. A minha própria miséria aumentava. Foi aí que a solidão deixou de ser involuntária para se transformar em escolha. E foi bom, está sendo bom. (ABREU, 2002, p. 424)

Se no plano material Caio opta por manter o distanciamento, com vistas a alcançar o agora almejado isolamento, no plano discursivo, a troca de correspondência permanece frequente e, em carta a Vera (04/01/1973), o escritor chega a se queixar de seu distanciamento: “Portanto, mesmo que você cometa a vileza de me deixar sem resposta, num outro de repente a gente se encontra numa esquina, numa praia, num outro planeta, no meio duma festa ou duma fossa, no meio dum encontro a gente se encontra, tenho certeza.” (ABREU, 2002, p. 429). Luta, então, para nutrir o amor epistolar, como no discurso amoroso da carta enviada a Vera (18/01/1973):

Verinha:

minha doce e triste namorada/minha amada idolatrada salve, salve o nosso amor; lembra? Li reli tresli milli tua carta. Sabe a vontade que eu tive? De tomar um avião (ou mesmo as minhas asas) mandar tudo pros quintos e chegar de novo aí no Leme subir os degraus da porta de entrada entrar no elevador apertar a campainha te ver de novo e depois não sei. Mas não dá. Não dá mesmo. Eu também preciso te ver senão vou morrer de amor insatisfeito de desencontro de saudade com sede insaciada. (ABREU, 2002, p. 433)

Apesar de nutrir o romance por cartas, percebe-se o esfriamento do autor à medida que a possibilidade de encontro real se anuncia. Afinal, como observa Kaufmann (1990, p. 21,

tradução minha), “Nada é mais insuportável para o epistológrafo que a presença do outro. É preciso que este esteja sempre ausente, que não se apresente jamais, que jamais tome corpo, que permaneça sem sexo”.³³

Nas missivas posteriores, há dois caminhos trilhados pelo autor a fim de produzir o afastamento físico: a transformação da amada em confidente de casos amorosos e a autodepreciação. Quanto ao primeiro, em carta a Vera (19/10/1973), Caio escreve:

No meio disso tudo, pintou uma pessoa. É um menino cubano chamado Nelson – ele saiu de Cuba aos 11 anos, morou nos Estados Unidos uma porção de tempo, e agora está aqui, estudando dança moderna. É Libra, ascendente Virgem – eu sou Virgem ascendente Libra. Foi, está sendo, lindo. Sei lá, eu tava me sentindo muito cansado, muito carente – e me recusava a procurar qualquer transa. (ABREU, 2002, p. 452)

Na mesma correspondência em que relata seu último envolvimento, entretanto, paradoxalmente, o escritor reconhece o efeito que as cartas de Vera têm em sua alma, declarando-se a ela: “As tuas 1.001 cartas cheias de sunshine clareavam um pouco os dias, as transas. Que te dizer? Que te amo, que te esperarei um dia numa rodoviária, num aeroporto, que te acredito, que consegues mexer dentro-dentro de mim? (ABREU, 2002, p. 451). As cartas constituem, assim, um romance contínuo em sua descontinuidade, uma possibilidade, no mundo discursivo, de relação mais estável, contra a efemeridade dos relacionamentos concretos. Não é à toa que, mais tarde, em outra correspondência (09/07/1974), o autor pede: “Vamos nos escrevendo, vamos continuando nos aproximando por esses caminhos difíceis, escuros ou complicados. Vamos?” (ABREU, 2002, pp. 475-476).

Em relação à autodepreciação, o escritor confessa em carta a Vera (21/03/1972): “Há uma porção de coisas minhas que você não sabe, e que precisaria saber para compreender todas as vezes que fugi de você e voltei e tornei a fugir.” (ABREU, 2002, p. 425). A missiva enviada a Vera em abril de 1974 revela a tentativa de desencorajamento de qualquer possibilidade de relacionamento concreto. Primeiramente, o escritor lança a dúvida de seus sentimentos:

Tenho medo de te ferir. Mas acho que precisamos “falar seriamente”. Desculpe, mas acho que sim, sem fantasia, sem comicidade. Me pergunto sempre se você não teceu em volta de mim uma porção de coisas irreais — se você não estará projetando em mim qualquer coisa como um príncipe encantado — esperando a minha volta como quem espera a salvação. Você

³³*Rien n'est plus insoutenable pour l'épistolier que la présence de l'autre. Il faudrait que celui-ci soit toujours absent, qu'il ne se présente jamais, qu'il ne prenne jamais corps, qu'il reste sans sexe [...].*

diz que me ama. Eu digo que você não pode amar a uma pessoa com quem transou há três anos atrás, e que viu rapidamente num aeroporto, e que escreveu e recebeu cartas durante um ano. Verinha, sei lá, amor a gente transa cara a cara, corpo a corpo. Não sei se te amo. (ABREU, 2002, p. 462)

O trecho escancara o abismo existente entre a realidade e a representação da linguagem, revelando, assim, o discurso simulado das cartas. Ao discorrer sobre a idealização do amor e da pessoa amada, o fragmento dialoga diretamente com o conto “Para uma avenca partindo”, numa espécie de intertextualidade temática:

Sabe, eu me perguntava até que ponto você era aquilo que eu via em você ou apenas aquilo que eu queria ver em você, eu queria saber até que ponto você não era apenas uma projeção daquilo que eu sentia, e se era assim, até quando eu conseguiria ver em você todas essas coisas que me fascinavam e que no fundo, sempre no fundo, talvez nem fossem suas, mas minhas, e pensava que amar era só conseguir ver, e desamar era não mais conseguir ver, entende? Dolorido-colorido, estou repetindo devagar para que você possa compreender, melhor, claro que eu dou um cigarro pra você, não, ainda não, faltam uns cinco minutos, eu sei que não devia fumar tanto, é eu sei que os meus dentes estão ficando escuros, e essa tosse intolerável, você acha mesmo a minha tosse intolerável? (ABREU, 2009, pp. 47-48)

A convergência na temática e na oralidade do discurso aproxima a escrita de cartas ao processo de criação de sua obra literária, manifestando uma íntima relação entre as duas atividades. Como ressalta Haroche-Bouzinac (2016, p. 168), é comum que a carta atue “[...] como um reservatório, convertendo-se na fonte que alimenta a criação: parágrafos inteiros, transpostos, vão alimentar a ficção, tanto de maneira direta quanto indireta”.

Além de fazer da amada confidente, o escritor estabelece, na mesma carta, uma série de obstáculos ao encontro carnal, primeiramente psicológicos:

Há também uma outra coisa muito séria que você não pesou bem até agora. E sou muito franco com você: tenho um componente homossexual muito forte. Até hoje, minhas relações heterossexuais sempre foram, sei lá, meio idiotas — porque, realmente, afora você e uma outra garota gaúcha, M., o corpo feminino é uma coisa que não consegue me entusiasmar. Nunca fui exclusivamente homossexual ou exclusivamente heterossexual — creio que nunca serei. Mas também me pergunto até que ponto você REALMENTE poderia aceitar isso em mim. Pense com você mesma e procure ser muito honesta na resposta. (ABREU, 2002, p. 463)

O fator psicológico é seguido de uma autodepreciação física:

Sabe que eu tô muito velho? Outro dia me deram 30 anos. A minha cara tá cheia de marca, ruguinhas. O meu olho caiu ainda mais e tem uma expressão de cansaço absoluto. O cabelo, que era minha maior “arma”, caiu muito, tem entradas incríveis e nenhum brilho. Rio pouco e quase não falo. Pense também nisso, tire a sua cabecinha da lua: você não vai encontrar nenhum modelo de beleza na sua frente. Europa marcou fundo, e aquele menino cheio de vida e acreditando em tudo que você conheceu em 71 ficou perdido entre pilhas de pratos e panelas sujas num restaurante sueco, no verão passado. Já não sou o mesmo, como você também não é. Endureci um pouco, desacreditei muito das coisas, sobretudo das pessoas e suas boas intenções. Dar um rolé em cima disso não vai ser nada fácil. E as marcas ficarão – tatuagens. Quero muito te amar e me encontrar contigo. Mas não sei se conseguiremos – e tenho medo. (ABREU, 2002, p. 464, 465)

Por fim, numa espécie de gradação, quando o encontro dos amantes parece estar a um passo de sua concretização, com seu retorno de Londres, o escritor assume a sua opção pelo isolamento:

Verinha, estou mesmo voltando e tudo começa a ficar muito real. Não posso mentir a você, não quero, sei lá, que você entre numa errada comigo. Que você se machuque ou, como diziam minhas tias quando eu era guri, “tenha uma desilusão”. Mas a verdade é que ainda não quero me prender a nada, a nenhum lugar, a ninguém — a não ser que isso pinte com muita força, o que é impossível de acontecer por carta. Além disso, sou terrivelmente instável e entender as minhas reações é coisa que às vezes nem eu mesmo consigo. Não posso mentir a você, não quero. Mas por favor não fantasie, menina, não seja demasiado adolescente. Como eu te escrevi várias vezes, é no nosso encontro, cara a cara, olho a olho, que as coisas vão se definir. Veja se você consegue separar o sonho da realidade. Anel, por exemplo, é um sonho. E um sonho que trago comigo há muito tempo e que comuniquei a você — e que não é hora ainda de ser realidade, porque não tenho absolutamente nada além da minha cuca — você me entende? (ABREU, 2002, p. 463-464)

As cartas constituem, assim, o espaço dos sonhos, das saudades, das belas declarações de amor e da confissão da falta e ausência do outro. Daí Caio dizer a Vera: “Te espero em carta.” (ABREU, 2002, p. 466). Entretanto, quando a possibilidade do encontro se torna iminente, com a volta do escritor para o Brasil, este pede, radicalmente:

Mas, bem, não venha em julho. Imagino que você deva estar decepcionada. Mas eu acho melhor que você não venha. [...] Eu não ia poder transar bem com você porque estou todo perdido, todo enrolado nos meus “adentros”. E não acredito que você pudesse melhorar a situação. São coisas muito minhas, incomunicáveis. Eu estou vazio, deprimido e amargo. [...] Não fique pensando em mim, não fique esperando nada de mim, não invente estórias. Eu preciso ficar sozinho algum tempo e deixar que naturalmente tudo se tranquilize dentro de mim. (ABREU, 2002, p. 470)

O encontro carnal é explicitamente rejeitado pelo escritor, que reconhece em outra carta a Vera (09/07/1774):

Sou tão talvez neuroticamente individualista que, quando acontece de alguém parecer aos meus olhos uma ameaça a essa individualidade, fico imediatamente cheio de espinhos — e corto relacionamentos com a maior frieza, às vezes firo, sou agressivo e tal. É preciso acabar com esse medo de ser tocado lá no fundo. Ou é preciso que alguém me toque profundamente para acabar com isso. Tenho medo de já ter perdido muito tempo. Tenho medo que seja cada vez mais difícil. Tenho medo de endurecer, de me fechar, de me encarapaçar dentro duma solidão-escudo. (ABREU, 2002, pp. 475-476)

Como justificativa para suas esquivanças, Caio também recorre ao seu ofício de escritor: “Minha profissão é essa coisa absurda de escritor, que não dá dinheiro nenhum, estou sempre recomeçando e recomeçando e recomeçando. É muito duro. Ontem por exemplo só tomei um café — hoje vai ser o mesmo. Eu agüento — mas um bebê, Vera?” (ABREU, 2002, p. 463-464). A vida solitária parece ser uma condição aceita por muitos escritores, como observa Kaufmann, no caso de Kafka. Tal condição pode ser notada, por exemplo, no seguinte trecho da correspondência do escritor tcheco a Felice:

Sempre pensei que a melhor maneira de viver, para mim, seria instalando-me, com uma lâmpada e o que fosse preciso para escrever, no coração de uma vasta adega isolada. Trar-me-iam minhas refeições e as depositariam sempre bem distante de meu lugar, atrás da porta mais exterior da adega. Ir procurar minhas refeições de pijama, passando sob todos os arcos, seria meu único passeio. Em seguida, voltaria à minha mesa, comeria com fervor e retomaria meu trabalho. O que eu não escreveria, então! De que profundidade não o saberia tirar! Sem esforço! Pois a concentração não conhece esforço! Exceto o fato de que não poderia fazê-lo por muito tempo, e que, no primeiro fracasso, talvez inevitável mesmo em condições parelhas, ficaria constringido de me refugiar em um grandioso acesso de loucura.³⁴ (KAFKA apud KAUFMANN, 1990, pp. 19-20, tradução minha)

Vinte anos mais tarde – cerca de dois meses antes da morte do escritor, quando já se encontrava bastante debilitado – Caio escreve à mãe de Vera, Maria Augusta Antoun

³⁴ *J'ai souvent pensé que la meilleure façon de vivre pour moi serait de m'installer avec une lampe et ce qu'il faut pour écrire au coeur d'une vaste cave isolée. On m'apporterait mes repas, et on les déposerait toujours très loin de ma place, derrière la porte plus extérieure de la cave. Aller chercher mes repas en robe de chambre en passant sous toutes voûtes serait mon unique promenade. Puis je retournerais à ma table, je mangerais avec ferveur et je me remettrais aussitôt à travailler. Que n'écrirais-je pas alors ! De quelle profondeur ne saurais-je pas le tirer ! Sans effort ! Car la concentration extrême ne connaît pas l'effort. Sauf que je ne pourrais peut-être*

(01/12/1995), após ter recebido uma carta desta com uma foto (provavelmente de Vera ou da família). Após as primeiras linhas, que revelam que o escritor perdeu, há mais de uma década, o contato com os Antoun, o epistológrafo fala de sua relação com Vera:

Vera foi muito importante na minha vida. Carrego até hoje certa culpa por não ter agido bem com ela. Eu queria casar, ter filhos — foi a única mulher na vida com quem pensei isso — mas ao mesmo tempo isso atraía minha natureza mais profunda (e mais maldita). Depois que vocês se foram Vera me escrevia semanalmente. Nunca respondi. Não podia ceder: tinha que ir em frente na minha escolha. Hoje, vezenuando penso que, se tivesse realmente casado com Vera, não estaria na situação em que estou. Mas sei também que esse pensamento é idiota; as coisas acontecem do jeito que acontecem e estão certas assim. Não me arrependo de nada. Mas vezenuando passa pela cabeça um “ah, podia ter sido diferente...” (ABREU, 2002, p. 343)

A carta continua com um tom que oscila entre a paz e a tranquilidade do escritor, que cultiva seu jardim em Porto Alegre, na casa dos pais, e o lamento de quem luta contra a morte diariamente e se queixa de, talvez, nunca mais poder escrever uma carta com tanto tempo e energia, como quem já pressente o fim bastante próximo e escolhe, pela segunda vez, a literatura: “Difícilmente poderei escrever assim longamente outra vez para você. Meu tempo é medido — saúde, jardim, literatura. E há muita coisa profissional a ser tratada — traduções, publicações no estrangeiro, crônicas para jornal.” (ABREU, 2002, p. 345).

Em uma das várias cartas a Vera (19/10/1973), enviada de Londres, ao comentar um de seus envolvimentos amorosos, com “um menino cubano chamado Nelson” (ABREU, 2002, p. 452), o escritor revela: “Tem dois tipos de coisas me puxando, dois tipos de vida – e eu não quero nenhum deles. Quero um terceiro, o meu.” (ABREU, 2002, p. 456). Seu jeito foi justapor vida e arte, ao experimentar tudo, ao extremo, para poder dar-se completamente ao leitor, levado pelo prazer e pela dor – muitas vezes cultivada – pagando, assim, um alto preço pela escolha: a morte prematura, previamente anunciada em suas cartas, contos e crônicas.

Percebe-se, enfim, que há muitas semelhanças entre a correspondência de Kafka e Felice e a de Caio e Vera. Na impossibilidade de um isolamento total, as cartas revelam essa mesma “[...] necessidade do epistológrafo, que permite apresentar ao outro a sombra que se é, destinada a viver ali onde o espaço se abre para se perder na obscuridade.³⁵”, como observa Kaufmann (1990, p. 20, tradução minha). Conforme ressalta ainda o estudioso francês, “Ao

pas le faire longtemps, et qu'au premier échec, peut-être inévitable même dans de pareilles conditions, je serais contraint de me réfugier dans une grandiose accès de folie.

³⁵ [...] *nécessité de l'épistolaire, qui permet de présenter à l'autre l'ombre qu'on est, destinée a vivre là où l'espace s'ouvre pour se perdre dans l'obscurité.*

expor-se à luz, a sombra desapareceria, ou então se metamorfosearia em coisa monstruosa, repugnante, em pura feiura³⁶ (1990, p. 20, tradução minha). É o que se percebe, por exemplo, nas autodepreciações e nos constantes obstáculos colocados pelo epistológrafo, a fim de evitar o encontro com Vera.

Constata-se, portanto, que as cartas contemplam esses aspectos paradoxais: proximidade no plano discursivo, por um lado, e afastamento no plano físico, por outro. Como observa Jovicic (2010, p. 50), por ser uma conversação baseada na estrutura pergunta-reposta, cada correspondência é apenas um momento de um processo comunicativo. Apesar disso, o destinatário encontra-se interiorizado na e pela escrita, constatável por um conjunto de meios retóricos, como considera a autora (2010, p. 51, tradução minha): “[...] as fórmulas (‘como você afirma’), os apelos (‘você me responde’), ou ainda os conectores argumentativos (‘não é’) são alguns signos textuais entre muitos outros que convocam o outro da carta à cena epistolar³⁷. Logo, de acordo com Landy-Houillon (apud JOVICIC, 2010, p. 51, tradução minha) a partir desses elementos, a carta supre “[...] textualmente os vazios da ausência que ela pressupõe e que ela não procura tanto apagar, mas sim preservar, a fim de existir³⁸”.

Em linhas gerais, nas cartas de Caio Fernando Abreu a Vera Antoun, percebe-se essa relação paradoxal, fundada no estímulo à aproximação por cartas, de um lado, e ao afastamento físico, de outro. Constata-se, então, que “A correspondência é um gênero perverso: tem necessidade de distância e ausência para prosperar.” (PIGLIA, 1987, p. 29). Percebe-se que o abominável homem das letras encontra, nas cartas, uma possibilidade de contato social, permitindo revelar, a partir de sua escrita, seus “fragmentos de sombra”, como considera Kaufmann (1990, p. 21, tradução minha). Não sem razão, Caio poetizou: “De ausências e distâncias te construo / amigo / amado.” (ABREU, 2012, p. 21). Afinal, no mundo da escrita, todo gesto concreto se perde, pois, como observou Kafka, em carta a Milena, “Os beijos escritos não chegam ao destino, os fantasmas os bebem no caminho. É graças a essa farta alimentação que eles se multiplicam tão fabulosamente³⁹ (KAFKA, 1956, p. 260, tradução minha).

³⁶ *À s'exposer à la lumière, l'ombre disparaîtrait, ou alors se métamorphoserait en chose monstrueuse, repoussante, en pure laideur.*

³⁷ *[...] les incisives (‘comme vous le dites’), les appels (‘vous me répondez’), ou bien les connecteurs argumentatifs (‘n'est-ce pas’) sont quelques signes textuels parmi bien d'autres qui convoquent l'autre de la lettre sur la scène épistolaire.”*

³⁸ *[...] textuellement les vides de l'absence qu'elle présuppose et qu'elle ne cherche sans doute pas tant à gommer qu'à préserver pour exister.*

³⁹ *Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route. C'est grâce à cette copieuse nourriture qu'ils se multiplient si fabuleusement.*

4 NAS ENTRELINHAS DAS CARTAS: OS PARÂMETROS DE UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA

E agora, Caio? Em meio às hecatombes editoriais vigentes, a medida do escritor onde? Donde quem vai te decifrar? Supondo que ainda haja uns restos de lucidez nestes tempos sombrios, clarões no coração da treva e, por derradeiro, que a puta vestida de verde ainda durma na cama ao lado – uma deselegante metáfora que inventei pra botar no lugar da palavra esperança.

(DENSER apud BARBOSA, 2008, p. 115)

No primeiro capítulo deste trabalho, evidenciou-se como as cartas de Caio Fernando Abreu – sobretudo quando se corresponde com seus amigos escritores – põem de foco o discurso sobre a literatura. Naquele momento, a discussão buscou centrar-se primeiramente na questão do discurso como representação e, em seguida, na construção da imagem do escritor. Entretanto, as missivas transcendem essa representação que o epistológrafo tem de si próprio: nas cartas, encontram-se considerações sobre o papel da criação literária, a imagem que o epistológrafo tem do escritor, além de sua concepção sobre a literatura. Todos esses elementos são analisados, neste capítulo, a partir de cartas enviadas principalmente a destinatários específicos: as personalidades do campo artístico e literário, como Hilda Hilst, Bruna Lombardi, Maria Adelaide Amaral, Luiz Fernando Emediato, José Márcio Penido, Sérgio Keuchgerian, Maria Lídia Magliani, entre outros.

Alguns teóricos do gênero epistolar, como Brigitte Diaz (2016, p.37), destacam esse papel das cartas como “suporte dessas primeiras reflexões literárias”, que apresentam as “premissas de uma poética em gestação”. A autora (2016, p. 238) afirma: “Para muitos, a correspondência continuará a preencher este ofício: indispensável tribuna onde ‘falar de literatura’”. A estudiosa observa (2016, p. 240) ainda que, embora esse discurso do epistológrafo sobre a literatura – muito comum nas grandes e assíduas correspondências do século XIX – apareça em outros lugares, como em prefácios, artigos e manifestos, é na carta que ele encontra sua gênese e formação. Para a autora, assim se revelam as potencialidades das correspondências na abordagem de um discurso sobre a literatura:

Nesses livros de imagens que as correspondências são, em que o escritor se mostra não sob seu melhor lado, mas sob aquele que escolheu, descobre-se outra história literária, a de um imaginário da escrita e do escritor que, para ser singular, não deixa de revelar as expectativas coletivas. Ao lado do panteão imaginário que elas nos entreabrem, é também todo o “filme literário” de uma época que as correspondências desenrolam por meio dos

diálogos bem reais que o escritor estabelece com seus pares, com os editores, com os críticos, e também eventualmente com seus leitores. Em primeiro lugar prospectivas e confidenciais, as correspondências se difratam depois em redes de palavra, nas quais figura, em sobreimpressão, o grupo literário de uma época. Na polifonia epistolar ativam simultaneamente inúmeras ligações que sulcam e irrigam uma existência dedicada à escrita, e revelam em superposição as múltiplas modalidades de existência de uma obra: lineamentos de seu projeto na sua recepção, passando por uma gestação ritmada de hesitações e de metamorfoses. O que faz de toda correspondência dessa ordem uma câmara escura onde se revelam, de acordo com inúmeros focos, as múltiplas facetas do ofício de escrever. (DIAZ, 2016, pp. 242-243, grifos da autora)

Por todas essas qualidades, Diaz considera que as cartas devem ser lidas não como simples reflexos da vida do escritor, mas como uma forma de ação, afinal, como destaca, “É também *em e pela* sua correspondência que o escritor age sobre si próprio e sobre os representantes da instituição literária aos quais se dirige. Tudo isso tende a fazer da carta ‘uma ação verdadeira, uma vida na vida’, e talvez também uma obra na obra.” (DIAZ, 2016, pp. 242-243, grifos da autora). A carta reconstrói, assim, essa rede de relacionamentos entre as diferentes personalidades que compõem o universo literário de uma determinada época. Isso fica bastante perceptível, por exemplo, em carta de Caio Fernando Abreu a Jacqueline Cantore (24/06/1981):

Raramente saio à noite, praticamente nunca vou a lançamentos literários: — tenho medo e desgosto do astral competitivo, fofoqueiro. Mas tinha ontem duas pessoas que gosto muito: Márcia Denser, lançando *O animal dos motéis* (você ficou assustada com o título? a Márcia é assim, meio atrevida, mas no fundo uma Luluzinha querendo fingir de Messalina — como me dirijo mais à Luluzinha e ignoro as messalinices dela, costume dizer que temos um relacionamento muito especial). Aí conheci sabe quem? Cassan-dra-Ri-os. Fiquei paralisado. Afinal, é um mito. Nada de casacos de couro, pulseiras grossas ou correntes: traços muito bonitos, um nariz fino, uma testa ampla, uma voz baixa, mansa. Não consegui dizer nada além de um besta “muito prazer”. Aí fiquei olhando as figuras: Marcos Rey, parecendo uma daquelas figuras fellinianas do *Satyricon*, Raduan Nassar, um iraquiano traficando petróleo (ou urânio?), Olga Savary com seus longos vestidos indianos, Massao Ohno, o editor chinês com jeito de traficante de ópio. Tudo, todos, estranhamente obsoletos. Carlos Emílio Correia Lima, irônico e agressivo desde que escrevi uma resenha criticando um romance dele chamado *A cachoeira das eras*. Perguntou “como vai o conde?”, respondi “agora ganhei um título de marquês” e fiquei exausto de ter que segurar esse tipo de astral. (2002, p. 32-33)

Descrições como essa, frequentes nos textos epistolares – como em carta em que Caio relata a Hilda Hilst seu primeiro encontro com Clarice Lispector, anteriormente citada –, são

importantes documentos, na medida em que reconstituem (de maneira subjetiva e simulada, como se ressaltou nos capítulos anteriores deste trabalho) o cenário artístico-cultural da época do escritor, com seu círculo de relacionamentos.

De fato, Jelena Jovicic (2010, p. 82), ao aprofundar-se na questão do discurso das cartas sobre a literatura, considera que a troca de correspondências cria uma espécie de rede entre os artistas. Para a autora (2010, p. 83, tradução minha), “Essa rede epistolar supõe uma comunidade virtual, mais ou menos fechada sobre ela mesma, fundada sobre um sentimento de identidade artística que pode ser reconhecida na figura do artista moderno”⁴⁰. De forma mais esquemática que Diaz, a estudiosa (2010, p. 88) distingue, nas correspondências de escritores, uma dupla função: de um lado, cognitiva – enquanto portadoras dos manifestos dos diferentes movimentos literários; de outro, operadora – enquanto engajadas nas formas de sociabilidade.

Para a autora (2010, p. 88), a função cognitiva das cartas, muito privilegiada nas análises tradicionais das correspondências de personalidades do campo artístico, constitui uma “máquina de conceitualização da poética de gêneros literários”, e opera-se da seguinte maneira:

Contendo ecos do trabalho em andamento, das reflexões teóricas, dos projetos, dos questionamentos das fórmulas literárias, as correspondências artísticas efetivam-se como o lugar, por excelência, para pensar, entre as pessoas do meio, as diferentes modalidades da criação artística. A rede epistolar, por seu inerente princípio de alternância de vozes, por sua própria duração, que permite a maturação de uma reflexão, oferece aos correspondentes uma oportunidade de confirmar suas convicções e de fundamentar intelectualmente suas produções literárias.⁴¹ (JOVICIC, 2010, p. 88, tradução minha)

A autora (2010, p. 88) considera que a relação dialógica das cartas permite o confronto de vozes, a retomada de argumentos, as séries de afirmações e negações que caracterizam os diferentes pontos de vista das diversas escolas literárias, como o realismo e o naturalismo nas cartas de Flaubert e de Zola, por exemplo. Nesse sentido, as correspondências mantêm estreita relação com outro gênero: o ensaio teórico.

⁴⁰ *Ce réseau épistolaire suppose une communauté virtuelle, plus ou moins renfermée sur elle même, fondée sur un sentiment d'identité artistique que l'on reconnaît dans la figure de l'artiste moderne.*

⁴¹ *En contenant des échos de l'ouvrage en chantier, des réflexions théoriques, des projets, des questionnements des formules littéraires, les correspondances artistiques s'actualisent comme le lieu par excellence pour penser, entre gens de métier, les différentes modalités de la création artistique. Le réseau épistolaire, par son principe même de l'alternance des voix, par sa durée propre qui permet la maturation d'une réflexion, offre aux correspondants une occasion d'affermir leurs convictions et d'étayer intellectuellement leurs productions littéraires.*

De acordo com Jovicic (2010, pp. 88-89), a função operadora das cartas, por sua vez, põe em destaque o trabalho “socializador” das correspondências entre os escritores, sendo capazes de criar uma rede epistolar – uma forma particular de relação social – que se cruza com outras atividades que incorporam o cotidiano dos correspondentes: reuniões, encontros, jantares etc. Nesse sentido, as cartas evidenciam a natureza das relações literárias:

O aspecto protocolar da literatura ilustra o impacto do material epistolar. Os diferentes tipos de cartas convencionais (solicitação de serviços, informações, intervenções, cumprimentos), que se referem à gestão simbólica da carreira, sobrecarregam as relações epistolares. Nesse sentido, é possível notar uma espécie de nova concentração epistolar: a “densidade” móvel da rede configurada em torno das personagens importantes do meio artístico indica, efetivamente, uma dinâmica perpétua da estruturação no interior do campo literário.⁴² (JOVICIC, 2010, p. 89, tradução minha)

Percebe-se, assim, que as cartas são documentos capazes de reconstituir as diversas redes literárias de uma época, com suas múltiplas relações. Em sua função operadora, por um lado, as diversas correspondências reconstituem, numa espécie de mosaico, o cenário artístico que envolve o escritor; por outro, conferem a esse mesmo escritor “[...] um sentimento comum de participar da criação da República das letras”⁴³ (JOVICIC, 2010, p. 90).

Embora Jovicic tenha constatado que, na segunda metade do século XIX, na França, as cartas entre escritores já estejam centradas no discurso sobre a literatura, em *Contrapontos: notas sobre a correspondência no modernismo*, Júlio Castañon Guimarães observa que, no Brasil, essas discussões tornam-se mais frequentes a partir do Modernismo, quando a correspondência literária sofre algumas modificações significativas: “Ao lado das transformações buscadas e conquistadas pelo movimento, desenvolve-se uma intensa reflexão e discussão. Um dos espaços para essa reflexão vem a ser sem dúvida a correspondência entre escritores que se encontravam em diferentes cidades [...]” (2004, p. 24).

Ao comentar as cartas de Paulo Leksinski, em *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*, Guimarães (1999, p. 14) não separa a correspondência dos outros escritos do autor, considerando-as como parte do mesmo circuito de produção. Assim, explica a relação entre cartas e literatura da seguinte forma:

⁴² *L’aspect protocolaire de la littérature illustre l’impact intéressé du matériau épistolaire. Les différents types de lettres conventionnelles (demande de services, renseignements, recommandations, interventions, compliments), concernant la gestion symbolique de la carrière, surchargent les rapports épistolaires. A cet égard, il est possible de remarquer une sorte de reconcentration épistolaire : la “densité” mouvante du réseau configuré autour des personnages importants du milieu artistique indique, effectivement, une dynamique perpétuelle de la structuration à l’intérieur du champ littéraire.*

⁴³ [...] un sentiment commun de participer à création de la République des lettres.

Trata-se de uma correspondência entre amigos, o que permite um à-vontade, ou melhor, toda dose de brincadeira e criatividade; trata-se de uma correspondência ao mesmo tempo entre poetas, o que leva a uma presença quase constante do assunto literatura. A carta então se relaciona com a literatura na medida em que ela tende a ser literatura, pela invenção, e também pelo aspecto talvez mais explícito de que ela fala quase o tempo todo de literatura”. (GUIMARÃES, 1999, p. 14)

As considerações de Guimarães podem ser perfeitamente aplicadas às cartas de Caio Fernando Abreu. Nas missivas trocadas com outros escritores ou personalidades do meio artístico, nota-se, além da qualidade estética – a ser demonstrada adiante –, uma presença recorrente do discurso sobre a literatura. Faz-se importante, dessa maneira, deter-se nesse discurso, a fim de se investigar de que maneira ele contribui não apenas para o esboço de uma poética do autor e para a compreensão de sua obra, mas também como, a partir dele, o epistológrafo exerce uma atividade crítica e recompõe, de maneira subjetiva, o cenário artístico da época.

4.1 “A literatura, essa deusa-cadela”: a poética caiofernandiana a partir do discurso epistolar

Considerando-se as ideias de Jovicic (2010, p. 83), por meio da função cognitiva das cartas, a partir do “bate-papo literário” do epistológrafo com seus destinatários – sobretudo do universo artístico –, é possível definirem-se os “parâmetros de uma identidade artística”, traçando uma poética de Caio Fernando Abreu, visto que as cartas apresentam uma concepção do epistológrafo sobre o escritor, a criação literária e a própria literatura. É importante, assim, investigar de que modo o discurso epistolar aborda essas questões, afinal, segundo Jean-Paul Sartre (2015, p. 27), em sua obra *Que é a literatura?*, em razão de a literatura possuir uma determinada função, o leitor tem o direito de levantar algumas questões ao escritor, como: “[...] com que finalidade você escreve? Em que empreendimento você se lançou e por que necessita ele do recurso à escrita?”. As cartas apresentam-se, assim, como um lugar de inquérito dessas questões.

Primeiramente, há que se considerar que o discurso das missivas revela uma determinada concepção de literatura para o escritor. Muito se tem discutido sobre a função da literatura e diversas têm sido as funcionalidades atribuídas ao texto literário. Distanciando-se de uma postura autotélica, o discurso de Caio Fernando Abreu nas cartas revela que, para o

autor, a literatura constitui uma forma de ensinamento – por parte do escritor – e uma forma de aprendizado – por parte do leitor. Isso pode ser notado, por exemplo, em carta a Thereza Falcão (12/11/1989), em que o autor escreve sobre *As frangas*, obra infanto-juvenil:

E acho que Frangas tem, também, seu lado mais sério. Que não é necessariamente chato ou pedante. Umas mensagenzinhas ecológicas, ideológicas, para fazer a cabeça das crianças – por que não? Desde que sem didatismo idiota, claro. (ABREU, 2002, p.170)

Nesse trecho, percebe-se que, para o autor, a ideologia da obra não deve estar presente de maneira explícita, constituindo um “didatismo idiota”. As ideias do escritor encontram-se em harmonia com as de Theodor Adorno, para quem “Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas.” (ADORNO, 2003, p.67). O plano ideológico deve, portanto, constituir o pano de fundo da obra, pois não se pode esquecer que literatura é, mais do que arte das ideias, arte das palavras. Trata-se, portanto, de uma concepção baseada numa conjugação de ética (pensamento) e estética (linguagem), relação que compõe a base da literatura.

Tal concepção também se encontra em consonância com as ideias de Jean-Paul Sartre (2015, p. 39), para quem a necessidade de sentir-se essencial em relação ao mundo é um dos principais motivos da criação artística. O filósofo francês (2015, p. 29) considera que, ao escrever, o escritor deve se perguntar sobre o que aconteceria se todo mundo lesse o que ele escreve. Logo, considera que o papel do escritor é fazer com que o leitor deixe de ignorar o mundo, perdendo a inocência diante dele. Afinal, como observa o autor, “Quando fala, ele [o escritor] atira. Pode calar-se, mas uma vez que decidiu atirar é preciso que o faça como um homem, visando o alvo, e não como uma criança, ao acaso, fechando os olhos, só pelo prazer de ouvir os tiros.” (SARTRE, 2015, p. 29, colchetes meus).

Sartre (2015, p. 28) ressalta ainda que a fala é uma forma de ação, na medida em que, ao nomear a conduta de um indivíduo, o escritor faz com que ele se veja, perdendo, para sempre, a sua inocência. O seu gesto, até então despercebido, passa a ser notado por todos, assumindo novas dimensões, provocando, conseqüentemente, uma mudança. Logo, ao falar, o escritor desvenda uma situação com o propósito de mudá-la, engajando-se no mundo. Assim, o pensador considera: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar.” (SARTRE, 2015, p. 29).

Pelo discurso epistolar, pode-se notar que o escritor gaúcho reconhece como lícita essa postura do escritor engajado, que põe sua literatura a serviço de sua verdade política ou social,

afinal, em carta a Luiz Fernando Emediato (06/10/1976), no início da carreira, confessa ao amigo: “Eu não sei se um dia as coisas realmente mudam, mas procuro, em tudo que escrevo (que é meu jeito de agir sobre o mundo), colaborar de alguma maneira para que essa mudança venha.” (ABREU, 2002, p. 481). Mais no final da vida, quando já diagnosticado como soropositivo, em carta a Maria Augusta Antoun (01/12/1995), o escritor o reafirma o posicionamento inicial: “Mas que se tenha uma vida completa, que se possa passar por ela deixando algo bom para o planeta, para os outros. Vezenquando penso que, no que escrevo, quase consigo. E me sinto sereno. Mas quero fazer mais.” (ABREU, 2002, p. 344).

Os trechos demonstram que, para o escritor, a literatura deve possuir um valor social, sendo capaz de provocar uma transformação na realidade. De fato, em carta a Hilda Hilst (29/12/1970), ao comentar a leitura da obra *Fluxo-Floema*, o escritor reconhece: “Tenho certeza que através desse livro outras pessoas vão aprender contigo tudo o que eu aprendi, e que é imenso.” (ABREU, 2002, p. 411). Portanto, fica claro que a literatura, por encerrar um pensamento, uma reflexão, constitui um instrumento de aprendizado. Entretanto, pode-se considerar que, ao invés de alegrar, a literatura de Caio constitui uma espécie de aprendizado pela dor. Em carta à sua mãe (15/09/1983), ao comentar sobre sua obra *Triângulo das águas*, o escritor revela:

Acho que é meu melhor livro, mas é também o mais terrível – porque é preciso falar claramente sobre certas coisas, é preciso alertar as pessoas para a vida errada que levam, a alimentação errada, as emoções erradas, os relacionamentos errados. Não quero ser dono da verdade, mas aprendi algumas coisas nesses anos – pode parecer ambicioso, mas de repente gostaria de ajudar a transformar este mundo numa coisa melhor. (ABREU, 2002, pp. 62-63)

De fato, o leitor da obra de Caio irá se deparar com uma literatura reflexiva e intimista, marcada por um sujeito fragmentado inserido em um mundo torto. Não é *gauche* apenas o indivíduo, mas também o próprio meio em que ele se encontra inserido. Pelo discurso do autor, percebe-se, entretanto, que a vontade de transformação do universo associa-se a uma certa demiurgia, na medida em que, ao escritor, foi concedido o privilégio de conhecer certos aspectos da realidade desconhecido pelos demais homens. Trata-se de um sujeito em busca de uma dupla transformação: a sua e a do universo. É o que ocorre, por exemplo, no conto – considerado um dos mais autobiográficos – “Pequeno monstro”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*: a transformação do adolescente constitui uma mudança de todo universo ao seu redor.

Além de ensinamento, para Caio Fernando Abreu a literatura também se apresenta como uma forma de experimentação e de conhecimento do mundo e, conseqüentemente, constitui uma maneira de autoconhecimento e de organização do próprio ser. Isso pode ser notado em carta a Sérgio Keuchgerian (27/01/1987):

E penso tantas outras coisas, mas o real não se modifica. E o real, parece meio grosso dito assim, mas no fundo é isso mesmo – o real é: R. Não quer trepar comigo de jeito nenhum.

Como dói.

Mas tenho anotado histórias, anotado sem parar. Está vindo algo por aí, se avolumando. Talvez seja o único jeito, não? Minhas ficções não me rejeitam. Talvez seja sina, essa de escrever, e então ter as respostas da vida real na vida recriada, nunca na própria vida real – como as pessoas que não criam costumam ter. E deve estar certo assim, deve haver uma ordem e um sentido nisso. (ABREU, 2002, pp. 149-150)

O fragmento demonstra que a ficcionalidade apresenta-se para o autor como uma forma de experimentação da realidade e, conseqüentemente, de aprendizado: mais do que observar o universo ao seu redor, o escritor tem a necessidade de experimentá-lo, o que ocorre por meio da literatura, que constitui uma alternativa face à realidade, na qual o escritor não se reconhece e não se sente inserido. Tem-se, assim, a literatura como campo centralizador do homem e do escritor, na medida em que este vive não a vida real, mas a recriada.

Essa fusão entre vida e literatura, fazendo com que esta se torne uma forma de experiência – aliás, tão legítima quanto a experiência vivida – pode ser ainda percebida em carta enviada a Jacqueline Cantore (18/04/1985), em que o escritor comenta a escrita do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*: “Dulce teria agora por volta de 50/55 anos. Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que *direção* Dulce terá se transformado?” (ABREU, 2002, p.130, grifos do autor). Pode-se notar que, imerso no processo de escrita, a literatura confunde-se com a própria vida do autor.

Então, pode-se afirmar que, ao escritor, uma vida não basta. Como demonstrado por Fernando Pessoa, a partir da criação de seus heterônimos, para o escritor, em geral, a literatura e a ficcionalidade apresentam-se como extensões da experiência real imediata e, no caso de Caio, além da possibilidade de novas formas de experimentação, a escrita apresenta-se como uma alternativa face à realidade asfíxiante. É o que reconhece o escritor em carta a João Silvério Trevisan (20/11/1977): “Ô, João, ando meio fatigado de procuras inúteis e sedes afetivas insaciáveis, e a minha saída (uma saída gostosa) tem sido essa: a literatura.” (ABREU, 2002, p. 496). Ou, ainda, em *post scriptum* em carta enviada a José Márcio Penido

(21/06/1979): “PS2 – Seja como for, torno a descobrir que a literatura, essa deusa-cadela, é a coisa que mais tenho amado na vida.” (ABREU, 2002, p. 515).

Em carta a Jacqueline Cantore (01/11/1983), ao comentar o suicídio de Ana Cristina César, com quem teve muita proximidade, o epistológrafo escreve: “Com que direito, Deus, com que direito ela fez isso? Logo ela, que tinha uma arma para sobreviver – a literatura –, coisa que pouca gente tem?” (ABREU, 2002, p. 73). Mais uma vez, ao condenar a postura de Ana C., o escritor deixa explícita a saída encontrada por ele: o refúgio na ficcionalidade. Percebe-se, assim, que, para Caio Fernando Abreu, a atividade literária ocupa papel central na vida do escritor – ao menos na sua –, como se demonstrou no capítulo anterior, a partir da reclusão do autor, com o objetivo de dedicar-se à escrita.

Além dessas funções, a literatura, para o escritor, também pode ter um papel de representação, constituindo um registro de uma determinada época ou geração. De fato, a crítica reconhece que a literatura caiofernandiana constitui – ao lado de produções de autores como Ana Cristina César e Hilda Hilst – um dos melhores retratos da geração pós-64. Em carta a José Márcio Penido (22/12/1979), o escritor assume essa postura representativa, ao comentar:

Mas o melhor que li nesses dias não foi ficção. Foi um pequeno artigo de Nirlando Beirão na última IstoÉ (do dia 19 de dezembro, please, leia), chamado "O recomeço do sonho". Li várias vezes. Na primeira, chorei de pura emoção - porque ele reabilita todas as vivências que eu tive nesta década. Claro que ele fala de uma geração inteira, mas daí saquei, meu Deus, como sou típico, como sou estereótipo da minha geração. Termina com uma alegria total: reinstaurando o sonho. É lindo demais. É atrevido demais. É novo, sadio. Deu uma luz na minha cabeça, sabe quando a coisa te ilumina? (ABREU, 2002, p. 521)

Obviamente, muitos indivíduos poderiam ser considerados típicos representantes de sua geração. Entretanto, assim como nem todo pintor é capaz de captar, por meio das diferentes tintas, pinceladas e nuances o *Zeitgeist* de um povo, nem todo homem é capaz de, por meio da linguagem, oferecer um retrato tão verdadeiro de sua geração. Cabe ao bom escritor ser o artesão da palavra.

Mas, afinal, quem é o escritor? As cartas possibilitam, a partir do discurso sobre a literatura, traçar uma imagem dessa figura para o epistológrafo. E, aqui, diferentemente do primeiro capítulo, em que se tentou traçar um percurso do escritor a partir da criação da própria identidade, pode-se traçar um esboço mais amplo da imagem que o epistológrafo possui dessa figura no âmbito social. As missivas parecem traçar o perfil de um artesão da

palavra marcado por uma dupla habilidade: de percepção – no plano real – e de expressão – no plano linguístico. Isso fica evidente em carta endereçada a José Márcio Penido (22/12/1979), em que, apropriando-se de alguns elementos de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, Caio reconhece que o escritor apresenta-se como um ser com habilidades especiais, diferenciado dos demais homens:

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima, Zézim. A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sagrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de "meio doida". Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce. Como Kafka, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh. Como Artaud. Ou Rimbaud. (ABREU, 2002, p. 518)

No trecho, a expressão “compreensão sagrada de tudo” parece remeter à capacidade singular de compreensão plena do universo. Na mesma carta, Caio revela ao amigo: “Quando terminei *Morangos mofados*, escrevi embaixo, sem querer, "criação é coisa sagrada”. É mais ou menos o que diz o Chico no fim daquela matéria. É misterioso, sagrado, maravilhoso.” (ABREU, 2002, p. 522). Também em carta enviada a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985), o escritor relata:

Dormi umas três horas e acordei ouvindo *Quereres*, de Caetano. Repeti, várias vezes, cada vez mais alto. Ah, bruta flor, bruta flor do querer. Discutia tanto com Ana Cristina Cesar, antes que ela acolhesse a morte (acertadamente? Me pergunto até hoje, nunca sei responder): nossa necessidade fresca & neurótica de elaborar sofrimentos e rejeições e amarguras e pequenos melodramas cotidianos para depois sentar Atormentado e Solitário para escrever Belos Textos Literários. O escritor é uma das criaturas mais neuróticas que existem: ele não sabe viver ao vivo, ele vive através de reflexos, espelhos, imagens, palavras. O não-real, o não-palpável. Você me dizia “que diferença entre você e um livro seu”. Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos. (ABREU, 2002, p. 140-141)

Mais uma vez, manifestando uma concepção romântica do artista, o fragmento evidencia que o homem das letras é dotado não apenas de uma capacidade de visão diferenciada, mas também de um modo de vida particular. Em algumas de suas cartas, Caio deixa clara a sua ideia de que o escritor é um ser escolhido. É o que pode ser notado, por exemplo, em carta enviada ao amigo Charles Kiefer (14/04/1983):

Sabe que tenho MEDO de escrever? Evito sempre que posso. Dá uma exaustão, depois. Uma exaustão agradável, mas a cabeça fica excitada demais, é qualquer coisa muito próxima da loucura. Mas nos últimos tempos não tenho conseguido evitar. Vai saindo. É meio assustador. Passei os últimos seis meses envolvido com uma pequena novela, *O Marinheiro*, tão desesperadamente solitária e tão alucinadamente onírica que eu tinha medo de não voltar cada vez que mergulhava nela. (ABREU, 2002, p. 42, grifo do autor)

Portanto, pode-se perceber que o pensamento de Caio Fernando Abreu alinha-se ao de Adorno (2003, p.75), para quem “[...] somente a pouquíssimos homens [...] foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente”. O escritor apresenta-se, nesse sentido, como alguém tomado por uma espécie de imposição que – no caso de Caio – oscila entre vocação e karma, pois, como afirma o autor, “Mesmo que não se esteja escrevendo realmente, a gente está sempre escrevendo por dentro.” (ABREU, 2002, p.42). O escritor reconhece esse fato em carta endereçada a Maria Lídia Magliani (16/06/1992):

Enfim, estou intoxicado de mediocridade literária. E – oba! – tenho pretextos ótimos para *não* escrever meus próprios textos. Tenho fugido lindo da labuta. Vou jogando frases, recortes, pedaços dentro de uma pasta. Branca, naturalmente. E há um stadenervos crescente, aquela sensação de não estar cumprindo o karma como devia. (ABREU, 2002, p.234, grifo do autor)

Para Caio, o karma reside sobretudo no fato de o escritor ser geralmente alguém incompreendido, o que o conduz constantemente ao isolamento, como demonstrado no capítulo anterior. Além de observar isso na vida de Clarice Lispector, o próprio autor vivencia esse *apartheid*. Tomado por uma capacidade de percepção e de expressão singulares, este acaba por divergir da massa. Portanto, a literatura, ao mesmo tempo em que se apresenta a ele como um refúgio, também se impõe, paradoxalmente, como um karma, visto que só por meio dela consegue viver de maneira plena e intensa.

É preciso considerar, entretanto, que a vocação do escritor não o livra da obrigação de preparar-se para exercer seu ofício, alimentando-se de bons textos. Caio parece ter consciência dessa obrigação, pois, em carta a José Márcio Penido (22/12/1979), aconselha ao amigo:

E ler, ler é alimento de quem escreve. Várias vezes você me disse que não conseguia mais ler. Que não gostava mais de ler. Se não gostar de ler, como

vai gostar de escrever? Ou escreva então para destruir o texto, mas alimente-se. Fartamente. (ABREU, 2002, p. 519)

Pode-se perceber que, para o escritor, a leitura apresenta-se como fonte de conhecimento, de preparação (sensorial e intelectual) e de formação do próprio artista. Os textos epistolares de Caio também revelam seus gostos como leitor e suas maiores influências: “Lispector, Virgínia Woolf, Proust, Drummond, Pessoa, por aí” (ABREU, 2002, p. 485). As cartas – repletas de referências musicais – também apresentam a rotina do autor e seus hábitos de consumo cultural, com idas a teatro, cinemas e outros eventos literários, como se percebe em carta a Maria Adelaide Amaral (15/02/1982): “Ontem à noite, fui ver *A mulher do lado*, de Truffaut, dei umas boas choradas (é liiiiindo e amaaaaargo), saí meio down e acabei tomando uns vinhos além da conta” (2002, p. 36, grifos do autor). Ou como se nota, também, em carta a Jacqueline Cantore (24/06/1981):

Em geral coloco o rádio para despertar às 8h45m, para assistir ao Bolinha na *TV-Mulher*, mas ontem fui estendendo e estendendo e estendendo a noite, acabei dormindo às quatro, depois de assistir na TV *My fair lady*, na verdade só pra ver Audrey Hepburn (azul, era uma mulher inteiramente azul, azul clarinho, quase transparente, azul de água clara com pedrinhas no fundo) e ler quase inteiro o jornal de classificados que tem aqui chamado *Primeira Mão*. (ABREU, 2002, p. 31)

Como se pode perceber pelo fragmento, a correspondência de Caio Fernando Abreu compõe um perfil da formação do escritor, com grande influência da cultura *pop*, a partir de meios de comunicação como o rádio, a televisão e o cinema. Isso é reconhecido pelo próprio escritor que, pouco antes de sua morte, em entrevista a Marcelo Bessa (1997, p. 11), ao ser questionado sobre a possibilidade de a filiação ao pop tê-lo colocado à margem da literatura, afirma: “[...] deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuza e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos”.

Ainda referente à figura do escritor, outro aspecto relevante a ser abordado – intimamente ligado à função da literatura – é a sua responsabilidade social: para Caio Fernando Abreu, cabe ao escritor perturbar o leitor, retirando-o de sua zona de conforto. Tal postura é bastante evidente em carta endereçada a Hilda Hilst (27/03/1973):

Achei uma epígrafe ótima, duma letra de Gilberto Gil para uma música chamada *Zooológico*, assim: “Eu sou o menino que abriu a porta das feras / no dia em que todas as famílias visitavam o zôo”. Não é uma glória? E o

livro é exatamente isso: a violência e a loucura soltas para grilar os bem-pensantes. No momento, acredito muito no grilo como arte, não sei se você entende. (ABREU, 2002, pp. 437-438)

Além de deixar clara a postura do escritor gaúcho em relação à responsabilidade ética e moral do escritor, numa espécie de engajamento, o fragmento citado reforça a ideia de literatura como instrumento de transformação social, assunto já discutido no início desta parte do trabalho.

Ainda em relação à figura do escritor, cabe dizer que ele é um ser que, partindo das experiências pessoais, é capaz de transcendê-las, atingindo o coletivo, de maneira que este se reconheça em seus escritos. Em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno faz algumas considerações sobre a poesia que podem ser perfeitamente aplicadas à literatura intimista de Caio:

[...] o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências pessoais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, [...] A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. [...] Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. (2003, p. 66-67, grifos do autor).

Ainda segundo Adorno, “[...] em cada poema lírico devem ser encontrados, no médium do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade.” (2003, p. 72). Entretanto, para o teórico, essa relação entre o subjetivo e o coletivo deve estar cristalizada de maneira implícita no texto. Cabe à linguagem fazer essa mediação entre o particular e o coletivo e, ao poeta, utilizar a linguagem de modo a construir implicitamente essa relação. Caio parece reconhecer esse papel universal da literatura, ao escrever para José Márcio Penido (02/11/1990), comentando sobre o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*:

Mas vamos lá, tudo por Dulce Veiga. Divulgue ele(a), sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembarcei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu. (ABREU, 2002, p. 193)

Pelo fragmento, percebe-se como o escritor é dotado de uma visão totalizadora da realidade. Por meio da linguagem, paradoxalmente a subjetividade transforma-se em objetividade e é capaz de tocar o coração do universal. Mais uma vez, essas ideias encontram ressonância no discurso de Sartre, que considera: “Tal é, pois, a “verdadeira” e “pura” literatura: uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade, um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio [...]” (SARTRE, 2015, p. 36)

Por fim, feitas as considerações sobre a função da literatura e a imagem do escritor, cabe demonstrar como as cartas de Caio revelam a concepção do processo de escrita do autor. A disputa entre inspiração e trabalho artístico também remonta à Antiguidade e já teve as mais diferentes explicações. Hoje, é comum reconhecer-se que o texto literário é fruto de uma conjugação de ambos os elementos. Essa também parece ser a postura do escritor gaúcho. Ao reconhecer que o escritor é dotado de uma capacidade de percepção e de expressão, o autor legitima, respectivamente, o papel da inspiração e do trabalho artístico na criação literária.

A respeito da inspiração, por meio de suas cartas, Caio revela que esta aparece como lampejos, momentos instantâneos em que frases – chamadas pelo escritor de “frases-imã – lhe vêm à cabeça. É o que revela em carta a Luciano Alabarse (24/08/1984): “Têm me vindo frases na cabeça. Vou anotando. Ontem, uma, tão insistente, assim: “Fiquei ali parado, procurando alguma coisa que não estava nem esteve ou estaria jamais ali”. (ABREU, 2002, p. 95). Muitas vezes, tais ideias aparecem involuntariamente, chocando o próprio escritor: “Mas tenho medo de sentar para escrever minhas próprias coisas, Luciano – há demônios às vezes incontroláveis que vêm à tona.” (ABREU, 2002, p. 111). Esse momento da inspiração é muito valorizado pelo escritor no processo criativo, como reconhece em carta a Hilda Hilst (14/06/1970), em um momento de revolta contra a postura dos críticos e da imprensa: “[...] o bom no escrever é o momento da criação, da vibração, da comunicação com o incognoscível que nos dita as coisas a serem escritas – o resto é lixo.” (ABREU, 2002, p. 408).

O processo de escrita de Caio parece confirmar uma das prerrogativas de Sartre a respeito da literatura: “O escritor não prevê nem conjectura: ele *projeta*. Acontece muitas vezes ele ficar à espera de si mesmo; à espera, como se diz, da inspiração [...]; ele hesita, sabe que o futuro ainda não está feito e que ele mesmo o fará [...]” (SARTRE, 2015, p. 41). Isso pode ser ilustrado com maior clareza a partir do fragmento de uma carta a José Márcio Penido (22/12/1979) em que, ao discorrer sobre o processo de escrita, Caio aconselha seu amigo: que não procure o seu texto:

[...] ele vem até você, quando você e ele estiverem prontos. Cada um tem seus processos, você precisa entender os seus. De repente, isso que parece ser uma dificuldade enorme pode estar sendo simplesmente o processo de gestação do sub ou do inconsciente. (ABREU, 2002, p. 519)

O fragmento da carta enviada ao amigo revela a importância que Caio dá à inspiração, na medida em que, para autor, o texto não deve ser procurado, mas “recebido”. Na mesma correspondência, ao comentar sobre a obra *Morangos mofados*, revela:

O fim se meteu no texto e não admitiu que eu interferisse. Tão estranho. Às vezes penso que, quando escrevo, sou apenas um canal transmissor, digamos assim, entre duas coisas totalmente alheias a mim, não sei se você entende. Um canal transmissor com um certo poder, ou capacidade, seletivo, sei lá. Hoje pela manhã não fui à praia e dei o conto por concluído, já acho que na quarta versão. Mas vou deixá-lo dormir pelo menos um mês, aí releio — porque sempre posso estar enganado, e os meus olhos de agora serem incapazes de verem certas coisas. (ABREU, 2002, p. 520)

Nesse trecho, ao colocar-se como um “canal transmissor”, o escritor explicita que a criação literária depende primeiramente da inspiração. Em seguida, ao revelar que irá deixar o texto “dormir pelo menos um mês”, revela que o processo de criação também é fruto de um esforço consciente, de um trabalho de lapidação da escrita. Esse esforço, aliás, é reconhecido em carta a Luciano Alabarse (02/08/1990): “Então fica assim: *Onde andaré Dulce Veiga?* foi o livro que mais me doeu. Veja só: em nenhum momento ele fluiu. Foi escrito gota-a-gota, palavra por palavra.” (ABREU, 2002, p.186). Essa ideia do trabalho artístico é retomada em carta a Luciano Alabarse (21/07/1985), em que o escritor comenta, a respeito da revisão da edição de *Morangos Mofados*: “Ontem peguei a última parte que havia escrito e esmerilhei, lapidei, até ficar luzidia.” (ABREU, 2002, pp. 133-134).

O processo de escrita é ainda metaforizado em duas cartas a José Márcio Penido. No fragmento a seguir (02/11/1990), mais uma vez, Caio comenta o trabalho de composição de *Onde andaré Dulce Veiga?*:

Foram umas duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Cada vez mais literatura para mim é aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque. Quando cheguei à frase final – que já existia desde que escrevi a primeira – tive uma crise de choro de quase uma hora. Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê. Só repetia, na terceira pessoa, Caio F. Caio F. Você conseguiu. (ABREU, 2002, p. 190)

O fragmento evidencia que, para o escritor, a escrita literária é, além de inspiração, um processo de lapidação da palavra. Ainda em suas reflexões sobre o processo de criação, em outra carta a Penido (22/12/1979), Caio comenta as dificuldades de escrita do amigo:

Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta. E eu acho — e posso estar enganado — que é isso que você não tá conseguindo fazer. Como é que é? Vai ficar com essa náusea seca a vida toda? E não fique esperando que alguém faça isso por você. Ocê sabe, na hora do porre brabo, não há nenhum dedo alheio disposto a entrar na garganta da gente. (ABREU, 2002, p. 590)

Por meio de uma linguagem metafórica, carregada de voltagem poética, Caio revela sua visão sobre a concepção literária: pedra bruta ou gosma, não há produção sem o árduo trabalho do escritor. Como considera Sartre (2015, p. 31), “[...] trata-se de saber a respeito de que se quer escrever [...]. E quando já se sabe, resta decidir como se escreverá”. No processo artístico, conteúdo e forma devem, portanto, ser conjugados. Aqui, chega-se a uma das questões centrais do texto literário: o uso da linguagem.

Embora parte da produção de Caio seja intelectualmente acessível ao público – sobretudo as crônicas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo* –, parte da produção do escritor é de difícil compreensão para um público pouco familiarizado com a linguagem literária. É o caso, por exemplo de *Triângulo das águas*, considerada uma das obras mais herméticas do autor. Esse hermetismo da linguagem – marcada por ausência de pontuações, neologismos e rupturas sintáticas –, além de representar a própria fragmentação do indivíduo, apresenta-se também como uma forma de resistência. Isso pode ser percebido em carta enviada a Lucienne Samôr (27/11/1995), em que o escritor aconselha: “[...] NÃO FACILITE SEU TEXTO, não escreva pensando em vender porque aí não vai prestar.” (ABREU, 2002, p. 340, maiúsculas do autor).

Segundo Adorno (2003, p.69), em uma sociedade dominada pela mercadoria e pela massificação, o texto literário constitui esse espaço de resistência: “A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens [...]” (ADORNO, 2003, p. 69). Não só a linguagem, mas a própria literatura constitui esse espaço de resistência, conforme demonstra Caio em carta ao seu amigo José Márcio Penido (22/12/1979):

Você quer escrever. Certo, mas você *quer* escrever? Ou todo mundo te cobra e você acha que tem que escrever? Sei que não é simplório assim, e tem mil coisas outras envolvidas nisso. Mas de repente você pode estar confuso porque fica todo mundo te cobrando, como é que é, e a sua obra? Cadê o romance, quedê a novela, quedê a peça teatral? DANEM-SE, demônios. Zézim, você só tem que escrever se isso vier de dentro pra fora, caso contrário não vai prestar, eu tenho certeza, você poderá enganar a alguns, mas não enganaria a si e, portanto, não preencheria esse oco. Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é uma questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever? Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Britto Velho, "apaga o cigarro no peito / diz pra ti o que não gostas de ouvir / diz tudo". Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a "função social", nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. (ABREU, 2002, pp. 517-518)

O fragmento evidencia que, para o autor, a literatura genuína não deve se render às demandas mercadológicas. Ao afirmar que a “função social” não importa, o escritor deixa claro que a criação literária não deve se subordinar às expectativas sociais. Como observa Jovicic (2010, p. 84), numa sociedade dominada pelas mercadorias, o universo da literatura se apresentará como um mundo fundado sobre a liberdade criadora. Entretanto, esse tipo de atitude, obviamente, acarreta consequências nem sempre positivas, como evidencia outro trecho da mesma carta de Caio a Penido:

Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida.
É esse tipo de criador que você quer ser? Então entregue-se e pague o preço do pato. Que, freqüentemente, é muito caro. Ou você quer fazer uma coisa bem-feitinha pra ser lançada com salgadinhos e uísque suspeito numa tarde amena na Cultura, com todo mundo conhecido fazendo a maior festa? Eu acho que não. Eu conheci / conheço muita gente assim. E não dou um tostão por eles todos. A você eu amo. Raramente me engano. (ABREU, 2002, p. 518)

As ideias apresentadas no excerto da missiva comprovam que, no fim das contas, como considera Sartre, “[...] o escritor não é pago; é alimentado, mais ou menos bem, segundo a época. E não poderia ser de outro modo, pois sua atividade é *inútil*: não é nada *útil*, e por vezes, é até *nocivo* que a sociedade tome consciência de si mesma.” (SARTRE, 2015, p. 70, grifos do autor). Isso porque, para o filósofo, o escritor, numa postura revolucionária,

apresenta à sociedade uma posição antagônica à das instituições – com seus valores já fixados –, rivalizando com as “forças conservadoras” e “mantenedoras do equilíbrio”.

A não submissão do escritor às vontades editoriais tem suas vantagens – a salvação “da loucura, do suicídio, da auto-anulação” –, mas também tem seu preço, que também é assumido pelo escritor, banido das relações sociais. Afinal, como confessa o escritor a Vera e Henrique Antoun (23/12/1971), “De repente eu me vi adulto e de mãos vazias, sem sequer um eletrodoméstico para satisfazer essas pessoas que nos exigem realizações o tempo todo.” (ABREU, 2002, p. 420). Essa recusa de parâmetros sociais, tão evidente a partir da correspondência do escritor gaúcho, parece ser uma constante na literatura desde o século XIX, como observa Jovicic:

Essa autonomização da literatura determinará a identidade artística opondo diretamente a figura do artista à do burguês contemporâneo. [...] O artista recusa a posição burguesa, pois o sentido e a função de toda atividade de criação encontra-se fora de qualquer lógica econômica [...]. Uma vez que, no universo artístico, a única demanda legítima é a da inspiração criadora, é difícil, nessas condições, conciliar a atividade literária com uma remuneração estável e suficiente.⁴⁴ (JOVICIC, 2010, p. 84, tradução minha)

Se por um lado Caio muitas vezes “vendeu-se” ao mercado editorial para sobreviver – atuando como jornalista, revisor e editor, ou, como costumava dizer, “costurando para fora” –, por outro, o escritor nunca teve uma vida profissional estável, constantemente demitindo-se ou sendo demitido das revistas e jornais para os quais trabalhou. Assim, o currículo do escritor engloba também profissões como modelo, faxineiro e lavador de pratos, quando esteve fora do Brasil, em Londres. Em carta a Maria Adelaide Amaral (21/09/1983), confessa: “[...] não trabalho mais, vivo de biscates culturais, vai dando, reduzi tudo ao mínimo indispensável, luxo só discos e muito vezenquandamente, livros, sobretudo Astrologia, caros, porque importados [...].” (2002, p. 67). Isso demonstra a insubmissão do escritor ao mercado, o que lhe rende uma vida financeiramente instável e difícil, assunto recorrente em seus textos epistolares, como se observa em carta a Luciano Alabarse (01/08/1984):

Andei com problemas graves de grana – ontem o Nello precisou me emprestar para o aluguel. Tudo bem, porque granas da TV e da editora

⁴⁴ *Cette autonomisation de la littérature précisera l'identité artistique en opposant directement la figure de l'artiste à celle du bourgeois contemporain. [...] L'artiste refuse la position bourgeoise, car le sens et la fonction de toute activité de création se trouve hors toute logique économique [...]. Puisque dans l'univers artistique, la seule demande légitime est celle de l'inspiration créatrice, il est difficile dans ces conditions de concilier l'activité littéraire avec une rémunération stable et suffisante.*

(naquela linha: a sair) devem melhorar as coisas um pouco. Mas a longo prazo tenho medo. A crise finalmente chegou e é bem nítida. As pessoas em volta, os amigos, todos na mesma situação. (ABREU, 2002, p. 92)

Em outros textos epistolares, como em carta a Maria Adelaide Amaral (29/10/1984), a queixa ganha tons de crítica, e o escritor expõe a exploração do mercado editorial: “[...] de chique a revista só tem o visual – cilada absoluta: salários baixíssimos e usura no material de redação.” (2002, p. 100). O mesmo se percebe em carta a Jacqueline Cantore (23/03/1985): “[...] chegou o cheque de direitos autorais na Nova Fronteira. S’as quanto, guriããããã? 130 mil. Repito: cento e trinta mir, não um milhão e trezentos. A todas essas, o renomado escritor com cinco paus no bolso.” (2002, p. 116, grifos do autor). Não é apenas o salário que desagrada o escritor, mas o tratamento dado à sua obra: por vezes o escritor relata, em seu discurso epistolar, o descaso com que é tratado pelas editoras, como em carta a Maria Adelaide Amaral (15/02/1982):

Me disseram ontem aqui que meu livro fica pronto HOJE (já fumei três maços). Esse livro foi uma novela de Janete Clair. Ficou DOIS anos na Nova Fronteira com contrato assinado e promessas de sair, sempre, o mês que vem. Até que me baixou o terceiro santo (Ogum), pedi que rasgassem o contrato, devolvessem os originais e — enfim — tá saindo aqui pela Brasiliense. Chama-se Morangos mofados. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: agora estou em plena síndrome de pré-lançamento, não sei mais o que sinto. Mando um procê assim que sair. (ABREU, 2002, p. 38)

Também causa descontentamento a manipulação de seus escritos pelo mercado editorial, sempre voltado à massificação, como observa em carta a Luciano Alabarse (21/06/1985):

Voltei e a carta estava me esperando, junto com um pacote estranho, do Círculo do Livro. Mas não sou sócio do tal Círculo, fui pensando enquanto abria. Bom, era a edição dos Morangos, depois de um contrato assinado há três anos. Fiquei contente, contente. A capa não é boa – uma foto de um moço-louro-de-olhos-verdes atrás de uma vidraça molhada de chuva. A diluição da angústia, bem editora Abril. Enfim... (ABREU, 2002, p. 133)

No trecho, percebe-se como o autor não possui controle sobre a sua obra, muitas vezes manipulada ao gosto do público, o que pode até mesmo alterar o direcionamento de sua leitura, com uma “diluição da angústia”, como observa o epistológrafo.

Além do mercado editorial, outro empecilho à vontade do escritor é a censura imposta pelo regime militar, que não raro torna-se assunto das missivas, como ocorre em carta a Vera

Antoun (9/7/1974) : “Hoje veio carta do *Suplemento de Minas Gerais*, para onde eu tinha mandado um conto, dizendo que o conto não pode ser publicado, a não ser que cortem ou substituam as palavras merda e tesão. Tudo isso me desorienta.” (ABREU, 2002, p. 473). O pedido de cortes ou trocas de palavras é um problema pequeno enfrentado pelo escritor, perto da proibição de sua peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, barrada, por dez anos, pela Censura do regime militar, fato mencionado em carta a Maria Adelaide Amaral (26/08/1983): “[...] depois de 10 anos de proibição pela censura, saiu, vai aí o programa” (ABREU, 2002, p. 61). Esses dois fatores – o mercado editorial a serviço de um público consumidor e a Censura – limitam a atuação do autor. Oscilando entre a necessidade de garantir dinheiro para a sobrevivência e a de defender os seus interesses de escritor, frequentemente Caio Fernando Abreu resiste, como se observa em carta a Charles Kiefer (24/05/1983):

O livro está pronto, e eu não posso (obrigado pelo convite) ceder *O marinheiro* nem qualquer outra das três novelas à Mercado Aberto: elas formam um tripé (?), uma trilogia (?) in-se-pa-rá-vel. Por isso mesmo, o livro chama-se Triângulo das águas (a água dos rios, dos mares, da chuva). Passam-se à noite. Terminam ao amanhecer. E assim que me sinto: amanhecendo. (ABREU, 2002, p. 52)

A postura do autor vai ao encontro daquilo que defende George Sand em carta a Flaubert, ao aconselhar que o escritor não transforme sua obra em uma mercadoria voltada apenas para o deleite do público:

A partir do momento em que a literatura é uma mercadoria, o vendedor que a explora aprecia apenas o cliente que a compra, e se o cliente deprecia o objeto, o vendedor declara ao autor que sua mercadoria não agrada. A república das letras não passa de uma feira onde se vendem livros. *Não fazer concessão ao editor é nossa única virtude, conservemo-la e vivamos em paz [...]*⁴⁵. (apud JOVICIC, 2010, p. 84, grifos da autora, tradução minha)

Essa posição, entretanto, põe o escritor que depende financeiramente de seu trabalho em uma condição bastante difícil. Assim, as queixas sobre a condição financeira do escritor tornam-se frequentes, como em carta a Charles Kiefer (16/11/1982):

⁴⁵ *Du moment que la littérature est une marchandise, le vendeur qui l'exploite n'apprécie que le client qui achète, et si le client déprécie l'objet, le vendeur déclare à l'auteur que sa marchandise ne plaît pas. La république des lettres n'est qu'une foire où on vend des livres. Ne pas faire de concession à l'éditeur est notre seule vertu, gardons-la et vivons en paix [...]*.

É que essa nossa “profissão” (aspas intencionais & irônicas) de escritor na verdade não tem muitas vantagens objetivas. Até hoje, cinco livros publicados, 34 anos, me debato todos os dias para sobreviver e para não desistir. Nélide Piñon costuma dizer que, de alguma forma, todos os dias alguém bate à nossa porta e nos convida a desistir. Não desistimos de teima quem sabe até meio burra. (ABREU, 2002, p. 39)

Ao optar por defender os interesses do escritor, e não do homem capitalista, Caio Fernando Abreu encontra-se à margem do mercado editorial e, mesmo quando reconhecido pelo público, não é proporcionalmente remunerado. Em carta a Guilherme de Almeida Prado (12/04/1994), por exemplo, o escritor expõe, de forma bem humorada, a situação paradoxal em que se encontra:

Ontem – foi hilário – dei autógrafo na rua, em Saint-Germain des Près, para um garoto – estranhamente chamado Damour – que viu um programa de TV, comprou os três livros, deu vários de presente. Cheguei na editora rindo: meu Deus, a Laika de São Paulo, a negra sem ter onde morar, vivendo com 500 dólares por mês, lavando roupa num balde sob o chuveiro, fazendo a feira toda sexta – dando autógrafo em Saint-Germain. (2002, pp. 298-299)

A passagem, que relata um episódio da vida do escritor em Paris, expõe a maneira como este muitas vezes se sente recebido: “[...] há aquela delicada hipocrisia primeiro-mundista, querendo dar uma forcinha aos pobres-artistas-latino-americanos-meio-mortos-de-fome.” (ABREU, 2002, p. 239), como observa em carta a Maria Adelaide Amaral (10/11/1992). Sem o reconhecimento financeiro, resta ao escritor o reconhecimento de sua capacidade intelectual pelo público, fato que nem sempre é facilitado pela crítica, que possui um papel importante no universo literário. É desse elemento que se tratará a seguir.

4.2 De *Je-tu-il* para *je tue il*: a correspondência como suporte para o exercício da crítica literária

Em sua obra, Jovicic (2010, p. 85, tradução minha, colchetes meus) considera que, “Durante a segunda metade do século XIX [e, pode-se afirmar, ao longo do século XX], a identidade artística funda-se precisamente sobre um processo simbólico proposto pela crítica oficial, que pretende garantir apenas a si o direito de pensar e de regimentar a literatura”⁴⁶. Tem-se, assim, segundo a autora, um estado moderno da arte caracterizado pela recusa

⁴⁶ *Pendant la deuxième moitié du XIXe siècle, l'identité artistique se fonde précisément sur un procès symbolique intenté à la critique officielle qui prétend à elle seule penser et régenter la littérature.*

constante da figura do crítico, e geralmente as queixas contra a instituição literária dão o tom das missivas.

A carta apresenta-se, assim, como observa Brigitte Diaz, (2016, p. 65), como uma resistência ao outro, uma terceira pessoa – no caso, aqui, o crítico literário – posta fora do círculo de comunicação. Num primoroso jogo de palavras da língua francesa, a autora analisa essa exclusão operada pelo diálogo epistolar:

Dentre as diversas figuras discursivas que a geometria epistolar desenha, existe aquela, frequente, do terceiro excluído. O binômio remetente-destinatário esconde, às vezes, um trinômio, e o duo aparentemente tão próximo que se forma na carta entre o *je* [eu] e o *tu* [você] celebra uma união que se faz na evicção da escrita – a acertadamente chamada “não pessoa”. *Je-tu-il* [eu-você-ele], o trio habitual de toda comunicação, converte-se, às vezes, no regime epistolar, em um “*je tue il*”: no segredo do diálogo clandestino opera-se a exclusão do terceiro que incomoda. (DIAZ, 2016, p. 65).

Em outras palavras, para a estudiosa, o jogo epistolar *je-tu-il* (eu-tu-ele) transforma-se, não raro, na forma homófona *je tue il* (eu o mato), marcando o afastamento de uma terceira pessoa indesejada do campo epistolar. No caso das cartas de Caio Fernando Abreu, pode-se ler o ele (*il*) como o crítico literário, figura frequentemente rejeitada pelo escritor na cena literária, como se pode notar em carta a Luiz Arthur Nunes (01/02/1994), em que o epistológrafo aconselha: “Não liga pra crítica, não. De preferência, não leia (ouvi esse conselho de Rubem Fonseca) enquanto a coisa está quente.” (ABREU, 2002, p. 281). São constantes as missivas em que Caio rejeita a figura do crítico, como em carta a Bruna Lombardi (16/02/1981), em que, ao referir-se ao livro *Gaia* (Ed. Codecri, 1980), comenta:

[...] amei seu livro. [...] Várias vezes, me comovi, li em voz alta para amigos, para mim mesmo. Gostava, e muito, do primeiro, mas acho que você cresceu ainda mais. E na direção certa.
Queria dizer isso a você. Por favor, não se abale com as maldades tipo Léo Gilson. Não deixe que esse tipo de comentário, mesquinho e destrutivo, bloqueie a sua criatividade. Está tudo muito ruim, e nós precisamos mais do que nunca ser solidários uns com os outros. Trocar estímulos. [...]
Qualquer coisa, conte comigo. Sem conhecê-la profundamente — mas mais pelo que você escreve e menos pela sua imagem pública — te quero muito bem. Estou com você e não abro. (ABREU, 2002, p. 29)

Para o epistológrafo, a crítica negativa – que enfraquece o trabalho do escritor – deve ser negligenciada em prol de uma corrente mútua, com função de fortalecer a classe, enfraquecida pelo ciclo editor-crítico-público. Isso é um fato muito comum no discurso

epistolar, como observado por Jovicic (2010, p. 85, tradução minha): se o autor rejeita esses três elementos, isso ocorre “[...] com a finalidade de monopolizar os direitos à criação literária. Não é de se estranhar, portanto, que a rede epistolar centrada nos escritores da época se transforme em espaço de críticas estéticas e de avaliações mútuas”⁴⁷. A autora considera que as cartas constituem, assim, o próprio espaço desse fortalecimento entre os escritores:

Se as relações epistolares formam um circuito crítico, paralelo à crítica oficial, em relação à qual ele se mantém independente, é porque a legitimidade cultural provém primeiramente do círculo intelectual: é de seus pares que o artista obtém o reconhecimento, são eles que vão qualificar sua produção de “literária”. Como qualquer valor em regime de criação, a excelência artística não pode conciliar-se diretamente com a recepção da massa; a rapidez do sucesso só é legítima com a condição de ter sido aprovada pelo estreito círculo dos “eleitos”.⁴⁸ (JOVICIC, 2010, p. 86, tradução minha)

Na concepção de Jovicic, as correspondências formam um circuito crítico alternativo, composto pelos intelectuais, cuja opinião, ao escritor, importa mais que a de um crítico renomado. Como também observa Silviano Santiago (2006, p. 65), a carta constitui uma forma de o discípulo dirigir-se ao mestre, buscando, sobretudo, o seu reconhecimento. Assim, para o autor, “Antes de tudo, o missivista procura um correspondente que possa causar um efeito benéfico. A carta-resposta tem a aparência de tônico, calmante ou vermífugo.” (SANTIAGO, 2006, p. 65).

Outros estudiosos do gênero epistolar também atestam a importância desse reconhecimento do escritor pelos seus pares. Para Brigitte Diaz (2016, p. 150), ao contrário do diarista, cuja escrita solitária não requer a atenção de um olhar estranho, o epistológrafo espera uma avaliação – positiva ou negativa – do destinatário, ou, nas palavras da autora (2016, p. 151), “um reconhecimento e uma legitimação de suas escolhas de identidade”. Também José-Luis Diaz (2007, 126), em sua abordagem genética das cartas, reconhece que a troca epistolar se torna uma “microscopia às vezes minuciosa do texto: “O missivista-censor passa por seu crivo o estilo do missivista-cobaia, apontando falhas de linguagem, metáforas

⁴⁷ [...] dans le but de monopoliser les droits à la création littéraire. Il n'est donc pas étonnant que le réseau épistolaire centré sur les écrivains de l'époque se transforme en espace de critiques esthétiques et d'évaluations mutuelles.

⁴⁸ Si les rapports épistolaires forment un circuit critique, parallèle à la critique officielle dont il reste indépendant, c'est que la légitimité culturelle provient d'abord du cercle intellectuel : c'est de ses pairs que l'artiste obtient la reconnaissance, ce sont eux qui vont qualifier sa production de “littéraire”. Comme toute valeur en régime de création, l'excellence artistique ne peut se concilier directement avec la réception de la masse; la rapidité de la réussite n'est légitime qu'à la condition d'avoir été approuvé par le cercle étroit des “élus”.

discordantes, lapsos, tiques, em nome de uma poética mais ou menos explícita”. Por fim, Haroque-Bouzinac, aprofundando-se nessa questão, considera:

A carta se torna um terreno de experimentação em que o destinatário vale como exemplo do público futuro. Busca-se conhecer-lhe o gosto, não só para escrever atendendo às expectativas, como também para evitar críticas. Fazer com que os leitores privilegiados participem da criação (protetores, membros da academia) é uma forma de garantir audiência e apoio por parte deles, é também permitir que se crie segurança relativa num campo em que esta se faz tão rara. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 165)

A carta apresenta-se, então, como um ensaio para a verdadeira entrada na cena literária, a partir das considerações do outro. Além disso, constitui uma forma de apoio do escritor por seus colegas de ofício. Em decorrência disso, a estudiosa considera que (2016, p. 166), a carta reflete, a distância, “um diálogo mantido no ateliê”, constituindo-se como “um laboratório da obra”. Realmente, no caso de Caio Fernando Abreu, o escritor considera importante a visão crítica de seus amigos, como reconhece em carta a Albert von Brunn (18/12/1992): “Você não imagina como é bom para um escritor receber palavras calorosas como as suas. Talvez seja principalmente por coisas assim que escrevemos.” (ABREU, 2002, p. 242). Em decorrência disso, são constantes as missivas em que o autor pede a seus amigos que leiam a sua obra e opinem sobre ela, como faz, por exemplo, em carta a João Silvério Trevisan (18/10/1983):

Triângulo me esgotou muito: estou ainda em recuperação. Gostaria muito que lesse e me dissesse algo, sobretudo da última história, *Pela noite*, que tem muito a ver com as nossas vivências e as nossas conversas e as nossas procuras. E talvez um pouco impiedoso demais com o gueto gay, não sei se “impiedoso demais”, não sei se o gueto merece compreensão. Eu detesto. (ABREU, 2002, p. 71)

Essas opiniões de terceiros sobre a obra de Caio Fernando Abreu podem ser diretamente encontradas na correspondência passiva do autor, disponíveis em seu arquivo pessoal, no Espaço de Documentação e Memória Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, e na Fundação Casa de Rui Barbosa, que conserva as cartas que o próprio Caio recebeu de outros escritores e doou à instituição. Quatro missivas endereçadas ao escritor gaúcho, escritas por Sérgio Sant’Anna, Ignácio de Loyola Brandão, Milton Hatoum e Tania Faillace podem ser encontradas no formato digital, anexadas ao Trabalho de Conclusão de Curso *A crítica nas cartas: reflexões acerca da correspondência passiva de Caio Fernando Abreu* (2009), de Fernanda Borges Pinto, orientado pela professora Márcia Ivana de

Lima e Silva, desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O trabalho – que analisa, a partir das missivas, a crítica de Sant’Anna, Brandão e Hatoum a *Morangos Mofados*, e de Faillace a *Triângulo das Águas* – evidencia a necessidade do escritor em ser avaliado e reconhecido por seus pares.

Na correspondência ativa do escritor, essa crítica de outros escritores à sua obra pode ser encontrada, de maneira indireta, no caráter explicitamente dialógico dos textos epistolares, nas ressonâncias das vozes dos destinatários nas cartas, como em missiva escrita a Hilda Hilst em (13/06/1969):

Tens razão no que dizes sobre o conto das rosas – estive relendo e achei todos os defeitos que apontas. E concluí que qualquer modificação na linguagem que até aqui empreguei deve vir naturalmente, para que não ocorra o que ocorreu com este. Depois, acho que a própria tessitura do conto deve impor a sua própria linguagem. Você vê, em *O ovo* usei uma linguagem mais ou menos solta, com palavrões e violências – mas não soou “grosso” porque era a única linguagem para aquele tipo de estória. Escrevi mais uns quatro contos depois desses [...] que mandei e, num deles, creio que consegui o mesmo que no *Ovo*, talvez até para melhor. Agora em julho te levo tudo. (ABREU, 2002, p. 372)

Como se pode notar a partir do fragmento, o olhar e a análise do outro sobre a produção do escritor não apenas servem como “exemplo do público futuro”, como também moldam e direcionam a própria construção da obra. Tem-se, assim, o jovem discípulo que, a partir das considerações do mestre, pode constantemente aperfeiçoar-se na arte da escrita.

Na outra ponta dessa rede colaborativa, em suas cartas, o escritor gaúcho comenta a obra de seus amigos escritores, analisando-as, criando uma espécie de carta-resenha. Um exemplo disso é a missiva endereçada a Hilda Hilst (29/04/1969):

[...] acabei de ler recém, duas horas da tarde, de uma enfiada só, o *Osmo*, o *Unicórnio* e o *Lázaro*. Sei que tu não gostas do Caetano Veloso, mas vais ter que desculpar a citação: tem uma música dele, *É proibido proibir*, em que ele aconselha a “derrubar as prateleiras, as estantes, louças, livros”, e fala que toda renovação tem que partir de uma destruição total, não só de valores pequeno-burgueses (as louças) ou materiais (as prateleiras e as estantes), mas também de valores abstratos (os livros), de conceituações estéticas ou artísticas que viciaram a cuca do homem moderno — daí parte para o refrão, onde diz que é proibido proibir qualquer tentativa de renovação, que é proibido ter limitações morais ou quaisquer outras para que se possa fazer alguma coisa — e não somente em termos de arte — realmente nova. Bem, o teu *Osmo* é exatamente isso (não somente o *Osmo*, mas todo o *Triângulo* — mas vou me deter mais nele porque ainda não tinha lido). Você bagunça o coreto total, choca completamente a paróquia, empreende a derrubada de toda uma estrutura já histórica de mal-

entendidos literários. Você ignora a “torre de cristal”, o distanciamento da obra e do leitor; você faz montes para a dignidade da linguagem, o estilo, as figuras, os ritmos. E isso é GENIAL, muié. Comecei o *Osmo* rindo feito uma hiena, acho que nunca li nada tão engraçado em toda a minha vida, mas, você sabe, o humor em si não basta, pelo menos pra mim. Quando a coisa é pura e simplesmente humor, fica um enorme espaço vazio entre a coisa e eu: somente as risadas não enchem esse espaço. Por isso eu ria e me preocupava: meu Deus, será que ela vai conseguir? Aí, quando a minha preocupação com o excesso de humor estava no auge, começaram a aparecer no texto os “elementos perturbadores”: a estória do Cruzeiro do Sul (ninguém vai desconfiar jamais que você viu MESMO aquilo), o “grande ato”, a lâmina, os pontos rosados. E imediatamente o texto sai da dimensão puramente humorística para ganhar em angústia, desespero. A coisa cresce. O tom rosado do início passa para um violáceo cada vez mais denso, até explodir no negror completo, no macabro. Existem três círculos na estória, como um quadro abstrato. Assim: as gradações lentas, imperceptíveis, até aquele centro terrível. E toda a leitura se faz no mesmo sentido com que pintaste-escreveste o quadro-novela — de fora para dentro, atentando sem atentar propriamente para as imperceptíveis mudanças. A chegada até o centro exige do leitor uma mudança de postura, inclusive física. Comecei esticado na cama, despreocupado, mas aos poucos fui me inteirando todo, com um pânico que nascia das pontas das unhas até “as pontas tripartidas dos cabelos”. Quando terminei, estava todo tenso e trêmulo, dividido em dois: um não querendo admitir o macabro da situação; outro sabendo que não podia ser de outro jeito, compreende? Acho que existe um ponto de contato entre o *Osmo* e o *Estrangeiro* — muito mais acentuado do que entre o *Osmo* e o Beckett. Com Beckett, as semelhanças são meramente de linguagem, externas, e assim mesmo Beckett não é o dono desse tipo de prosa, você o encontra também em Salinger e em vários outros que no momento não lembro. Com o *Estrangeiro* as semelhanças são mais íntimas: assim, num e noutra, tudo aquilo que parecia, no início, dispersão, futilidade, vazio (se bem que

gostosíssimo de ler), no final se arma bruscamente para atuar contra o personagem. As coisas que ele conta que fez e pensa de repente dão a medida de toda a sua estrutura interna. Exatamente como num quebra-cabeças — a imagem é batida e já virou lugar-comum, mas não posso fazer nada se o *Osmo* é isso mesmo: um quebra-cabeça a que uma das partes (no caso, uma das frases ou mesmo uma das palavras) tornaria incompreensível, por incompleto. E o completo, que é compreensível, é o perfeito. Deus, por exemplo, é completo, mas incompreensível (pelo menos, a idéia de Deus), daí não ser perfeito. Mas se você pega uma árvore, ela é completa e compreensível e, em consequência, perfeita. Toda essa satisfação para dizer que acho o *Osmo* perfeito. Mas um perfeito novo, até agora: não aquela perfeição fria de, por exemplo, *A crônica da casa assassinada*, ou da *Maçã no escuro*. Essa é a perfeição cronometrada, medida, sólida, inabalável. Você faz o imperfeito insólito, o perfeito difuso. Não sei mais o que te dizer. Não conheço nada de tão novo na literatura brasileira como o teu *Triângulo*. Você vê o que temos: a coisa rasa, inexpressiva e jornalística de Dalton Trevisan — limitada; a dignidade marcial de Clarice — limitada; a impenetrabilidade e o regionalismo de (que Deus o tenha) Guimarães Rosa — limitada; as tragédias familiares em que Lygia insiste e que Lúcio Cardoso já havia esgotado. E de repente você escreve um negócio (três negócios, *Unicórnio*, *Osmo* e *Lázaro*) com-ple-ta-men-te descontraído. Liberto da silva. Sem barreiras morais, políticas, religiosas, sem

preocupação de tempo ou espaço. A liberdade total, mas não a liberdade porra-louca que conduz, no máximo, ao vazio, mas a liberdade que diz coisas que podem-ser, podem-não-ser, que dá ao homem a noção do seu estar-solto no mundo. Você incomoda terrivelmente com essas três novelas. Aqueles coitados que, como eu, têm o ritmo marcial da prosa ficam de cuca completamente fundida, neurônios arrebatados, recalcadíssimos, frustradíssimos, confusíssimos. É uma maldade você fazer isso. Maldade porque os que também escrevem de repente percebem que tudo que fizeram não tem sentido, porque de repente precisa derrubar todas as prateleiras íntimas e começar uma coisa nova. Uma maldade necessária, uma maldade astronáutica por assim dizer.

Sim, porque você já pensou se, de repente, a gente tiver uma prova concreta de que existe vida num outro planeta, uma vida diferente da nossa, com valores diversos, com liberdade absoluta — já pensou? Nós, os terrestres, vamos morrer de inveja, vamos nos sentir completamente primitivos, primários, estúpidos e vamos ter que renegar toda essa estrutura terrestre. Pois as tuas novelas são isso — um mundo novo. Fascinante e frustrante.

Quanto ao *Lázaro*, é ótima a solução que arranjaste. E vê que estranho, inconscientemente, retrataste no *Lázaro* essa coisa que falei aí em cima: *Lázaro* é o pasmo diante duma coisa inesperada. Isso gera a solidão mais absoluta que se possa imaginar. Das três, acho *Lázaro* a mais amarga; o *Unicórnio*, a mais desesperada; *Osmo*, a mais macabra. Qualquer uma delas, um soco. Um “pum” no nariz dos críticos e da sociedade. Sem ser panfletária nem dogmática, você é a criatura mais subversiva do país. Porque você não subverte, politicamente, nem religiosamente, nem mesmo familiarmente — o que seria muito pouco: você subverte logo o âmago do ser humano. Essas três novelas são uma verdadeira reforma de base. Quem lê tem duas saídas: ou recusa, por covardia e medo de destruir todo um passado literário; ou fica frenético e põe os neurônios a funcionar, a pesquisar nesse sentido. Ficar impassível, tenho certeza que ninguém fica. Eu fiquei frenético, pus os neurônios a funcionar e vou começar a pesquisar nesse sentido. (2002, pp. 363-367)

O fragmento, apenas uma parte da longa carta enviada à escritora, revela o Caio Fernando Abreu crítico, que colaborou para vários suplementos literários, com ensaios e resenhas. As considerações sobre a obra de Hilda, pela sua profundidade, demonstram o quanto o escritor encontra-se a par das tendências da literatura no momento em que escreve.

Por vezes, sobretudo nas cartas mais tardias, a partir da década de 80, deixando de lado a postura de aprendiz, o escritor assume a postura de mestre, e as críticas cedem lugar a sugestões à obra de outros escritores, fazendo com que a carta assumia uma dimensão ativa na construção literária, como se observa em carta a Charles Kiefer (16/11/1982):

Mas gosto do seu *Caminhando na chuva* (incluindo a capa — linda! — e a apresentação inteligentíssima do Deonísio da Silva) e gosto também de saber que você existe. Não deixe o Túlio ser devorado por Porto Alegre. Sabe que, terminando de ler você, fiquei com pena que o livro fosse tão curto e me deu uma curiosidade enorme de saber o que teria acontecido com Túlio em Porto Alegre. Daí me passou pela cabeça que você podia

continuar a história, num outro livro, com a mesma personagem. Mas aí já é a minha cabeça se metendo sem ser chamada na sua invenção. Seja como for, gostaria de saber do resultado, em termos de ficção, da sua mudança pra Portinho. (ABREU, 2002, pp. 39-40)

Nem só da distribuição de elogios vive o escritor e, em decorrência disso, muitas vezes a carta se constitui como um local de duras críticas a produções de terceiros, como se percebe em carta enviada carta a Hilda Hilst (29/04/1969), em trecho no qual o escritor comenta, impiedosamente, a obra de Manoelito de Ornellas:

Visitei Manoelito de Ornellas, ele tomou nota de teu endereço para te enviar o último livro dele, *Terra xucra*, onde conta a história do chinês. Ele me deu o livro, li, achei uma merda, apesar de reencontrar paisagens minhas nos lugares dos quais ele fala. É impressionante a disparidade que há entre o excepcional Manoelito-homem e o cretino Manoelito-escritor. Assim, se ele já te mandou o livro, se já leste e concordaste comigo que é ridículo, por favor, não te decepciones. O próprio é muito melhor. (ABREU, 2002, p. 368)

Ao abarcarem as trocas de ideias entre escritores, as cartas apresentam-se como documentos que, se analisados a fundo, possibilitam compreender as interferências nas obras de escritores, com vistas a compreender o processo de criação a partir de uma forma colaborativa, como comprovam também as cartas trocadas entre Clarice Lispector e Fernando Sabino, por exemplo. A respeito disso, é válido retomar mais uma vez as considerações de Diaz, para quem “Antes [...] de chegar a essa autonomização da escrita, que se desprende aos poucos das amarras epistolares para navegar sozinha, muitos ensaios literários, romanescos ou filosóficos, assombrarão, por muito tempo, as páginas na carta.” (DIAZ, 2016, p. 77). Para a autora, a carta constitui, assim, como uma “escrita inaugural”, na qual os “aprendizes de escritores” praticam seus primeiros ensaios.

Essa rede epistolar – espécie de “liga dos escritores” – faz mais do que ler, sugerir e comentar as produções de seus pares. Constantemente, Caio Fernando Abreu divulga obras de seus amigos escritores, contribuindo para a sua circulação no meio intelectual, como revela a Hilda Hilst (13/04/1969):

Eu gostaria demais que me mandasse uma cópia quando pronto e, se possível, outra do *Unicórnio*, que já está conhecidíssimo por estas plagas, graças à eficiência de minha divulgação. Quando você for bem rica, me contrata para *public relations*. Quebramos dois galhos: você não precisa se incomodar com a divulgação e eu não preciso me incomodar com ganhar a vida. (ABREU, 2002, p. 362, grifos do autor)

Constata-se, portanto, uma espécie de solidariedade entre os escritores: Caio – graças à sua influência, devido à sua ligação com jornais e revistas – ajuda a divulgar muitos textos de amigos, como Hilda Hilst, por exemplo. Em contrapartida, solicita frequentemente aos amigos a leitura, opinião e divulgação de sua obra. Consolida-se, assim, essa liga de escritores propiciada e fortalecida pelas cartas, sempre atuante contra o enfraquecimento do escritor diante de seu público e da crítica.

Nesse diálogo estabelecido entre escritores a partir das cartas, que coloca a literatura no centro da discussão, pode-se, portanto, perceber a força das correspondências como um discurso crítico, tanto como forma de análise da obra de outros autores, quanto como forma de análise da própria obra, aspecto que será aprofundado no próximo item. Nesse sentido, as cartas ganham a dimensão de um ensaio e permitem, assim, que o escritor exerça uma das atividades do campo literário. A fim de se compreender o caráter dessa crítica que o epistológrafo exerce no discurso epistolar, convém retomar algumas ideias de T. S. Eliot em seus *Ensaio*s, mais especificamente no capítulo “A função da crítica”, de 1923.

Centrando-se na crítica enquanto “comentário e exposição de obras”, o escritor anglo-americano (1989, pp. 50-51) considera que o crítico deveria adestrar “seus preconceitos e caprichos pessoais”, aos quais todos estão sujeitos, na tentativa de, junto de seus colegas, buscar formular um juízo de valor verdadeiro. Entretanto, considera que ocorre justamente o contrário, o que leva à suspeita de que o crítico mantém-se pelo “sustento à violência e aos extremos de sua oposição a outros críticos”, ou, ainda, a “algumas levianas extravagâncias de sua própria lavra”. Assim, Eliot (1989, p. 52) considera:

A maioria de nossos críticos dedica-se ao trabalho de obnubilação, à reconciliação, ao mutismo, ao elogio oportunista, a extorsão, ao paliativo, à ministração de sedativos agradáveis, à pretensão de que a única diferença entre si próprios e os outros é a de que são homens de bem, enquanto os outros não passam de pessoas de reputação extremamente duvidosa.

Percebe-se que, para Eliot, o julgamento de uma obra, que deveria estar apoiado em elementos objetivos, em busca de uma verdade, reveste-se de uma subjetividade estéril, útil somente aos interesses do próprio crítico e ao exercício de sua vaidade, prática que domina, com frequência, o cenário crítico.

Na sequência de seu texto, opondo-se às ideias de Matthew Arnold – que distingue, de maneira estrita, o trabalho do criador e o do crítico –, o teórico (1989, p. 57) considera que existe, no trabalho de criação, um trabalho predominantemente crítico. Afinal, considera: “[...] o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa

espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora.” (ELIOT, 1989, p. 57). O ensaísta chega a defender que a crítica exercida pelo escritor habilidoso é “a mais alta espécie de crítica”, uma vez que os escritores criativos destacam-se dos outros justamente pela superioridade de sua capacidade crítica.

Entretanto, segundo Eliot (1989, p. 57), essa crítica exercida pelo escritor tende a ser menosprezada, baseada na ideia de que “o grande artista é um inconsciente”. Opondo-se a esse pensamento, o poeta acredita que se deve desconfiar dessa suposta atitude inconsciente do escritor no ato de criação, pois, como observa, “Não sabemos o que os prévios esforços prepararam, ou o que se passa, em termos de crítica, durante todo o tempo na mente dos escritores.” (ELIOT, 1989, p. 58).

A partir dessas considerações, o teórico chega a uma constatação bastante importante sobre a relação da criação com a crítica, numa espécie de fusão entre as duas atividades praticadas pelo escritor:

Se de fato uma extensa parte do trabalho do ato criador envolve a crítica, não seria autenticamente criadora uma extensa parte do que chamamos “textos críticos”? Nesse caso, não estaríamos diante do seria propriamente crítica criadora? A resposta parece ser a de que não se trata aqui de nenhuma equação. Admiti como axiomático que uma criação, uma obra de arte, é autotélica; e que a crítica, por definição, opera *sobre* algo que lhe é distinto. Consequentemente, podemos fundir criação com crítica como podemos fundir crítica com criação. A atividade crítica encontra sua suprema e verdadeira plenitude numa espécie de união com a criação no trabalho do artista. (ELIOT, 1989, p. 58, grifos do autor)

Para Eliot (1989, pp. 58-59), não resta dúvida, então, de que uma parte da crítica que circula hoje – especificamente a produzida pelo escritor, classificada como “crítica criadora” – resulta de um trabalho de criação, sendo, portanto, superior à crítica exercida por aqueles que não são artistas.

Porém, o ensaísta (1989, pp. 58-59) considera que essa forma de o escritor exercer a crítica – ora mais direta, ora mais indiretamente – difere de um autor para outro: alguns escritores reservam sua capacidade crítica para a obra real; outros, por sua vez, continuam a exercê-la até mesmo depois da conclusão da obra, a partir de comentários que desenvolvem sobre ela. Segundo Eliot, esse tipo de crítica é muito útil não apenas a outros escritores, mas também àqueles que não são escritores. O teórico considera, então, que o “acuradíssimo sentido do fato” é uma característica que não pode faltar ao crítico, sob pena de não realizar bem seu trabalho.

Eliot (1989, p. 60) chega, então, ao ponto em que define a atividade crítica como a interpretação de um autor ou de uma obra. No entanto, considera que essa interpretação consiste, numa análise crítica, em oferecer ao leitor “a posse de fatos” que passariam despercebidos por ele. O teórico narra, inclusive, uma experiência sua como conferencista em cursos de extensão, em que, a fim de despertar o interesse dos alunos, adotava a seguinte estratégia: “[...] expor-lhes uma seleção a mais simples possível de fatos sobre uma obra – suas condições, sua composição, sua gênese – ou, então, lançar sobre eles essa obra de um tal modo que lhes impedisse qualquer preconceito contra a mesma.” (ELIOT, 1989, pp. 60-61).

Para encerrar esse ponto da discussão, o escritor (1989, p. 60) conclui que as principais ferramentas do crítico – que devem, entretanto, ser manipuladas com cuidado – são a comparação e a análise. E acrescenta: “Comparação e análise necessitam apenas de cadáveres sobre a mesa; mas a interpretação está sempre produzindo partes do corpo tiradas de seus bolsos e fixando-as no lugar.” (ELIOT, 1989, p. 61). O escritor considera, então, ilegítima a crítica que produza fatos sobre a obra, por menores que esses possam ser. Por fim, vê na “multiplicação dos volumes de críticas e ensaios” uma ameaça ao gosto pela literatura, pois, segundo o autor (1989, p. 61), pode criar “[...] um gosto vicioso pela leitura sobre obras de arte ao invés da leitura dessas próprias obras, e isso pode às vezes formar a opinião em lugar de educar o gosto”.

Além de Eliot, Leyla Perrone-Moisés (2005, p. XI), no prefácio de sua obra *Texto, crítica e escritura*, também reconhece essa forte presença da autocrítica nos escritores a partir do século XIX. Segundo a autora (2005, pp. XI-XII), essa tendência, que faz com que a obra literária se transforme no próprio lugar de reflexão da literatura, “uma linguagem que contém sua própria metalinguagem”, fez com que a essa espécie de crítica interna, exercida pelos próprios escritores, passasse a concorrer com a crítica externa, exercida pelos leitores-críticos. Teve início, assim, uma crise da crítica institucionalizada, desencadeada pela sua rejeição por parte dos escritores.

As ideias de T. S. Eliot e de Perrone-Moisés são pertinentes para este trabalho porque, se a atividade exercida pelo escritor pode ser considerada uma “crítica criadora”, as cartas apresentam-se, assim, como o próprio lugar de criação dessa crítica, conferindo autoridade ao autor para comentar não apenas a própria obra – por meio da apresentação de aspectos de sua gênese e composição –, mas também a de outros escritores, na medida em que sua capacidade criativa atesta o seu “acuradíssimo sentido do fato”.

Essa postura do escritor-crítico, frequente na correspondência de Caio Fernando Abreu, fica bastante clara em carta a Alabarse (01/08/1984), em que o epistológrafo comenta a revisão de uma de suas obras para publicação:

A semana passada mergulhei na revisão de *O ovo apunhalado* — que está me fazendo bem, estou quase no fim. Emoções loucas ao mergulhar em textos escritos há mais de 10 anos: reintegra. Reescrevi algumas coisas. Critiquei muitas: há uma atitude de fazer-literatura que não gosto. Mas me fez bem, bem demais.

E decidi me poupar mais. Tem sido difícil. E não sei se há recompensa. Talvez, quem sabe, me sentir melhor comigo mesmo. Um I-Ching me aconselha a “limitação”: um lago não deve querer transbordar de seus limites. (ABREU, 2002, p. 92)

O fragmento revela a ideia de um escritor que exerce, por meio da revisão de seu texto, a autocrítica. Tem-se, assim, a confirmação da tese de Eliot, de que o escritor já exerce, no momento da criação – e, também, nesse caso, da revisão de sua obra –, uma atividade crítica. Essa atividade encontra nas cartas um lugar de continuidade até mesmo após o término da obra, como se pode perceber nos recorrentes comentários que o epistológrafo faz sobre a própria produção, muitas vezes oferecendo ao destinatário algumas chaves para a leitura de seu texto.

Não é de se estranhar, portanto, que frequentemente essa crítica exercida fora do círculo de escritores, comumente publicada em jornais e revistas, seja rejeitada por estes, como se nota em carta de Caio Fernando Abreu a Jacqueline Cantore (01/11/1983) a respeito do comentário sobre suas obras e as da poeta Ana Cristina César:

Gracias pelas duas críticas (?) ao *Triângulo*. Cá entre nós: achei inteiramente, mas bota inteiramente nisso, idiotas. A da Bella Josef (o nome é fantastish...) é um amontoado de adjetivos. A outra nota diz mais ou menos assim porra-todomundo-diz-que-é-bom-pra-caralho-então-eu-vou-dizer-olha-é-bom-mesmo-mastambém-não-TANTO-assim. Haja. Fiquei lendo a matéria da Ana C. na *Folha*. E dá uma dor. Lembra daquele cara pixando ela acho que no JT, chamando de *British virgin*? Agora porque matou-se, ficou perfeita. [À margem: Horrível saber que a crise dela começou com o abaixo-assinado das famílias na vila da Gávea. Aliás, Kleiton e Kledir dançaram em Salvador.] Que país, que cabeças. [...] Estou ficando cada vez mais cruel. E quero DISTÂNCIA. (ABREU, 2002, pp. 74-75)

O comentário do escritor revela outra dimensão importante sobre o discurso crítico desenvolvido nas cartas: pode-se perceber que, além de construir uma “crítica criativa”, ao comentar a própria obra ou a de outros amigos escritores, o autor desenvolve, por meio do

discurso epistolar, uma crítica da crítica, ao avaliar os diversos julgamentos que circulam, nos meios de comunicação, sobre a sua produção. Nota-se que, nesse processo, o escritor rejeita alguns críticos e filia-se a outros, com os quais se identifica.

Fica claro, portanto, que a crítica exercida pelo epistológrafo possui grande abrangência, na medida em que, por um lado, apresenta um julgamento literário da obra do próprio escritor e, também, de seus amigos; por outro, apresenta uma avaliação dos diversos discursos críticos correntes, aos quais geralmente esforça-se por combater. Nesse duelo, em que a crítica interna e a externa se cruzam, ampliam-se os horizontes para a compreensão da obra, a partir do olhar objetivo, supostamente oferecido pela crítica institucionalizada, e do subjetivo, oferecido pelo escritor, que fala de dentro do espaço literário, e não de fora dele.

Por fim, para que se demonstre ainda, em sua amplitude, a riqueza do discurso das cartas sobre o fazer literário, convém compreender de que maneira a correspondência pode ser uma companheira de viagem da produção do escritor em seus diferentes momentos, da preparação do roteiro até o seu destino, e até mesmo após a sua chegada às mãos do leitor e da crítica, aspecto que será discutido a seguir, no último item deste capítulo.

4.3 Por onde andou *Dulce Veiga*: a carta como lugar de gênese e acompanhamento da obra

No que se refere à criação literária, é importante destacar o papel exercido pela carta no desvelamento da gênese e desenvolvimento da obra do escritor. Sobre esse aspecto da escrita epistolar, Haroche-Bouzinac (2016, p. 164) considera que, no discurso epistolar, o escritor produz uma crônica da obra em andamento: “Na carta, comenta suas dificuldades e elenca impressões que cercam a elaboração do livro, da alegria ao desânimo, da exaltação ao abatimento”. Nesse sentido, a correspondência de um escritor pode ser frequentemente considerada “um diário da obra”, muito útil, inclusive, ao estudo genético. Entretanto, a respeito desse tipo de abordagem, a autora adverte que é preciso cautela:

Em geral considerada como algo “antes” e “ao lado” da obra, a correspondência de um escritor é usada como base para os estudos das fontes ou para resolver problemas de datação da gênese do texto. Ela permitiria assim entrever as fundações subterrâneas de uma obra erigida em monumento. Não há dúvida de que a relação da carta com a obra é infinitamente mais complexa do que a relação instaurada pela crítica entre subsolos e andares nobres da literatura. Antes disso, cumpre lembrar uma evidência: a relação interna que se estabelece entre uma obra e a

correspondência oferece sutis distinções, específicas a cada escritor. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 161)

Partidária do mesmo ponto de vista de Haroche-Bouzinac, Diaz (2016, p. 55) também considera que esse tipo de abordagem da carta como documento, mais frequente, exige cautela. Como exemplo disso, a autora cita a correspondência de Flaubert: “Contemporâneas da redação de *Madame Bovary*, as cartas de Flaubert para Louise Coulet não podem ser percebidas como um ‘simple discurso de acompanhamento biográfico’, revelando casualmente alguns episódios da longa gestação da obra” (DIAZ, 2016, p. 55). Afinal, para a estudiosa, essas cartas “Aparecem, muito ao contrário, como um ‘documento’ essencial sobre a gênese desse livro, um tipo de ‘laboratório de seu trabalho’” (DIAZ, 2016, p. 55). Em decorrência disso, para Diaz (2016, p. 75), a correspondência de um escritor constitui um “prefácio inquietante para qualquer livro que há de vir”.

Nesse processo de cotejamento entre as cartas e uma determinada obra, José-Luis Diaz (2007, p. 127) considera que é necessário investigar, na correspondência de um escritor, que momento da gênese é posto em foco: “[...] elaboração pré-escritural (*inventio*); organização (*dispositivo*); formulação estilística (*elocutio*), ou ainda [...] após o evento da publicação”. Nesse ponto da discussão, é importante ressaltar, mais uma vez, a dose de ficcionalidade que compõe as cartas. “Portanto, às vezes, devemos desconfiar da gênese “exibicionista”, mais ou menos inventada e encenada...”, como destaca José-Luis Diaz (2007, p. 125). A carta deve ser lida como *um* testemunho, levando-se em consideração o lugar de fala do emissor e sua relação com o receptor, bem como o suporte utilizado e todas as suas implicações, discutidas nos capítulos anteriores.

No caso da correspondência de Caio Fernando Abreu, também são comuns as cartas em que o autor tece comentários sobre o processo de construção da própria obra, como já se pôde perceber até aqui. Essas considerações são de diversas ordens e, por isso, uma análise mais detida desses comentários faz-se importante, na medida em que eles fazem incidir diferentes focos de luz sobre a produção do autor, desde a sua encomenda, expectativa de criação, gestação, passando pelo próprio ato de criação, até chegar ao seu produto final, à análise da própria obra e à sua recepção pelo mercado editorial. A título de ilustração, pode-se percorrer, cronologicamente, algumas cartas em que o escritor refere-se à obra *Onde andaré Dulce Veiga?*. Publicado pela Companhia das Letras em 1990, o romance, ambientado na década de 80, em São Paulo, narra a busca de um jornalista por uma cantora famosa, misteriosamente desaparecida na década de 50.

A primeira referência ao romance aparece em carta a Luciano Alabarse (12/04/1985), em que o escritor conta ao amigo sobre o aceite da proposta feita por Luiz Schwarcz, manifestando seu medo de não conseguir escrever a obra:

Aceitei uma proposta louca da Brasiliense. Venho, há três anos, desde antes de sair *Morangos*, remexendo numa história louca e longa – anotando, pensando. Sem tempo para sentar e escrever. Bueno, a brasiliense fez essa proposta e topei. Agora estou com medo. Porque tenho apenas que sentar e escrever. Claro que tem um jeito simpático de profissionalização, mas também é arriscado. E se... não sair? Sairá, sairá. Estou tentando me desvencilhar dos meus milhares de outros compromissos para poder trabalhar nesse livro. Preciso receber boas vibrações. (ABREU, 2002, pp. 121-122)

Alguns dias depois, em carta a Jacqueline Cantore (18/04/1985), pode-se notar um breve relato do início do processo de criação da obra, no qual Caio apresenta algumas ideias sobre a protagonista que, aos poucos, começa a ganhar forma:

Dulce me invade a cabeça. Anoto, anoto. Ainda não comecei de sola. Mas vai nascer. Fico todo grávido e imediatamente me vêm *caixas* de Domecq na cabeça. O problema é que Dulce bebia mesmo era gim. Acho que ela se parecia com Tonia Carrero. E era Leo/Tôro ou Tôro/Leo, com uma lua em Pêxes. (ABREU, 2002, p. 128, grifos do autor)

Na mesma carta, em meio a outros assuntos mais íntimos, o epistológrafo insere mais algumas ideias sobre a futura obra, oferecendo mais detalhes sobre a personagem e, ao mesmo tempo, manifestando sua angústia por ainda não ter iniciado, de fato, a sua escrita:

Novidade: Dulce, na verdade, só bebe Strega. Flambado. E é dada a premonições, daí a minha ideia da Lua em Peixes. Me forjarás esse mapa? Te darei maiores dados na sequência, imagino que Dulce teria agora por volta de 50/55 anos. Procurei os maxilares de Dulce toda a tarde na cidade. Mas o problema é: em que *direção* Dulce terá se transformado?”
Pausa megalômala: Marilene, eu vou escrever um *excelente* livro. Quero esse clima de decadência total do filme de Brian de Palma. Quero rasgos de lirismos tão incoerentes no meio da lama que cheguem a soar absurdos, com momentos de loucura. Tenho TUDO na cabeça. Tremo de pensar. E fico meio bêbado. E não meto mãos à obra. As notas se acumulam. Mas vai, vai. (ABREU, 2002, pp. 129-130, grifos do autor)

Quase cinco anos após a encomenda do texto pela editora, o escritor relata, em carta a Thereza Falcão (02/03/1990), o início de sua redação, desencadeada por uma espécie de *insight*, num momento banal:

Só que enlouqueci e comecei a escrever um romance. Na verdade eu vinha trabalhando nele desde 1985, de repente uma tarde, numa fila de banco, de repente fez *click!* E ficou pronto na minha cabeça. Tenho escrito todo dia. Como quem carrega pedras, naquela neurose de querer a perfeição. Até maio deve estar pronto. Pelo menos uma primeira versão. (ABREU, 2002, pp. 174-175, grifos do autor)

No mesmo mês, o escritor escreve a Maria Lídia Magliani (19/03/1990), pedindo a permissão da amiga para que dê seu nome a uma de suas personagens. O fragmento é importante porque, além de mostrar os pontos de contato entre realidade e ficção, revela o percurso de criação do autor e, além disso, já antecipa alguns elementos que servem para sua análise posterior.

Estou dispersivo e pedante. O que quero te contar, criatura, é que viraste personagem. Pois é. Te escrevo então para pedir uma espécie de permissão. Seguinte: no livro todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. Ele é um jornalista chegando nos 40 anos (hmmm...), publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, a vida toda viajou de um canto para outro, sem se fixar em cidade nenhuma, em amor nenhum, homem ou mulher. Ele nem sabe direito da própria sexualidade, na verdade o romance inteiro é o pobre buscando a própria *ânima*. Bem, no momento em que se passa a história – uma semana de fevereiro – ele está morando num apartamento na rua Augusta, próximo à praça Roosevelt. É um apartamento deixado por uma amiga – e é aí que você entra – que largou São Paulo para morar no interior de Minas. Às vezes ele chega em casa e há uma carta dela. Só que, na hora de batizá-la (aliás, ela não estava planejada, nasceu de enxada), não consegui evitar: me veio *Lídia*. Já pensei muito – Laura, Clara, Ana – mas ela se recusa a mudar de nome. Então é isso, permites? Se não, não tem problema, troca-se. Mas se sim (se-sim também é medonho), ótimo. Na verdade isso é um detalhe muito passageiro no livro todo – aliás, todas as personagens (muitas) são passageiras, e todas uma parte dele projetada externamente. Um desconhecimento do próprio ego cercado de alteregos por todos os lados, mais ou menos isso. (ABREU, 2002, p. 179, grifos do autor)

Quatro meses depois, em outra carta a Magliani (12/07/1990), Caio anuncia à amiga a conclusão de seu romance, após um intenso período de dedicação diária. Na passagem, já se pode observar o grande envolvimento do escritor com seu universo de criação, além do trabalho de refinamento que aplica à sua obra, reduzindo-a ao essencial:

Não consegui escrever antes, estava mergulhado no livro tipo tempo integral. Bem, terminei. Ufa. Foi um trabalho de Hércules. Chama-se *Onde andará Dulce Veiga?*, é aquele romance no qual eu vinha *remanchando* desde 85. Imagina que escrevi um policial, histórico, naturalmente, mas cheio de tramas & ação. Descobri o fascínio do enredo, das personagens –

ficção mesmo. Escrevi cerca de duas mil laudas, para chegar numas 200. Fiquei feliz – e com um terrível problema de coluna, resultado de passar oito a doze horas na máquina. Preciso de um computador! (ABREU, 2002, p. 182)

Na mesma carta, numa espécie de autocrítica, o epistológrafo já esboça uma análise de sua obra, apresentando algumas linhas sobre as quais o livro se desenvolve. No fragmento, pode-se perceber que a carta apresenta algumas considerações que a tornam um prefácio antes mesmo do lançamento da obra, direcionando a leitura do romance:

Meu livro gira em torno no BRASIL. Um Brasil imundo, corrupto, violento, mas também mágico, sensual. Sinto cada vez mais uma paixão desesperada – e rejeitada – por esta terra. Aquele amor não retribuído que aos poucos vai virando veneno, desejo de vingança, rancor e mágoa. (ABREU, 2002, p. 184)

Cinco meses após anunciar a conclusão da obra à amiga Magliani, o escritor escreve a Luciano Alabarse (02/08/1990), anunciando a publicação do romance. Na carta, além de fazer algumas considerações sobre o processo de escrita, o epistológrafo descreve sua tristeza – por finalizar a obra e ter de se desvencilhar daquele universo – e ansiedade às vésperas do lançamento:

Então fica assim: *Onde andaré Dulce Veiga?* Foi o livro que mais me doeu. Veja só: em nenhum momento ele fluiu. Foi escrito gota-a-gota, palavra por palavra. Será lançado nos primeiros dias de setembro, e estou naquela fase em que não sei mais o que escrevi. De um mês para cá, tentando emergir dele, sinto uma saudade louca daquele universo, daquelas personagens. É muito triste acabar um livro, não? Mas entendo melhor a Tânia Faillace arrastando as 10 mil páginas do seu Beco da Velha. Enfim: devo lançá-lo aí em POA em setembro / outubro. (ABREU, 2002, p. 186)

Adiante, o escritor exerce novamente a autocrítica, apresentando um dos eixos norteadores da obra: “*Dulce Veiga* é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de CANTAR. Que se possa *cantar*, e o universo passa a ter sentido. Tudo na trilha de descobertas tão simples, tão fundamentalmente *leves*. Muita coisa envolvida nisso.” (ABREU, 2002, p. 187).

Exatamente três meses depois, no final de 1990, ano de lançamento da obra, em carta ao amigo José Márcio Penido (02/11/1990), o escritor já é capaz de sintetizar, de maneira mais elaborada – por meio de um processo metafórico –, a sua experiência de construção do romance:

Dulce Veiga foi um livro que carreguei na cabeça e no coração durante 13 anos, e segurei pelos cabelos durante um ano de trabalho duro. Até hoje não sei como consegui escrevê-lo numa Hermes Baby. Foram umas duas mil páginas para tirar pouco mais de 200. Resultado: desvio de coluna. Não me queixo, não. Cada vez mais literatura para mim é aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque. Quando cheguei à frase final – que já existia desde que escrevi a primeira – tive uma crise de choro de quase uma hora. Meio exaustão, meio orgasmo, meio não sei o quê. Só repetia, na terceira pessoa, Caio F. Caio F. Você conseguiu. (ABREU, 2002, pp. 189-190)

Ainda nessa carta, o escritor pede ao amigo que ajude na divulgação do romance: “Mas vamos lá, tudo por Dulce Veiga. Divulgue ele(a), sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembarcei do umbigo cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu.” (ABREU, 2002, p. 193).

Por fim, alguns meses após o lançamento da obra, o escritor relata, em carta a Guilherme de Almeida Prado (12/02/1991), o interesse do mercado editorial internacional por seu romance, revelando a dimensão conquistada pelo livro:

Ray-Güde, minha agente alemã, vendeu *Dulce Veiga* para as Éditions du Seuil, a segunda editora mais poderosa da França (a primeira, sure, é a Gallimard). Um trechinho do parecer: “Le roman *Dulce Veiga* reflète bien une société brésilienne en pleine crise d’identité. Le style est à la fois poétique et efficace, et sert tantôt la violence du monde du rock, tantôt la nostalgie des années 60 et de la bossa-nova”. E a editora Anne Morvan quer fazer um grande lançamento fim deste ano ou começo do próximo. Ray-Güde, muito animada, está vendendo Dulce também para uma editora alemã, e acha que pode negociar Suécia, Holanda, Tchecoslováquia. (ABREU, 2002, p. 206)

Na mesma carta ao amigo, o escritor revela seu desejo de adaptação do romance para o cinema, manifestando toda sua empolgação com a receptividade da obra no universo artístico:

Então, imagina. E se o Jean-Luc Besson se apaixona pelo livro? E se ele cai nas mãos do Stephen Frears? E se o Jean-Jacques Beineix me oferece milhões por uma versão com Isabelle Adjani no papel de Dulce (envelhecida, claro)? E se lá de Madri Almodóvar comunica que Carmen Maura adoraria fazer o papel? Guilherme von Almeida Pradish, vamos fazer esse filme? Com essas traduções, todos aqueles poderosíssimos e misteriosíssimos produtores estrangeiros interessados em você poderiam se animar ainda mais. (ABREU, 2002, p. 206)

A princípio, Guilherme de Almeida Prado, que já havia participado com Caio da elaboração de um esboço do roteiro da história para o cinema, rejeitou a proposta do escritor, e o romance só ganhou sua versão cinematográfica no longa-metragem em 2008, dezessete anos após a publicação da obra.

Nesse breve percurso a partir da escrita de *Onde andaré Dulce Veiga?* Por meio da correspondência de Caio Fernando Abreu, chama a atenção a multiplicidade de destinatários com os quais o escritor comenta a produção do romance. Apesar da repetição de algumas considerações – que se apresenta, aliás, como uma característica constitutiva das cartas –, é possível apreender o escritor em seu estado de criação em vários momentos: no processo de gestação da obra num âmbito abstrato, ainda no campo das ideias; na fase embrionária de escrita, com anotações de ideias aleatórias, ainda sem ordem lógica; no próprio momento de criação, com tomadas de posição do escritor; no relato da experiência de criação, com considerações sobre sua produção; na autoavaliação da obra após sua finalização, com análises e impressões sobre ela; na recepção do livro pelo mercado editorial e pelo público, revelando sua repercussão no cenário artístico. Assim, confirma-se o postulado de José-Luis Diaz em “Qual genética para as correspondências”, de que as cartas, por presenciarem o nascimento da obra, ocupam a função de “instrumento de obstetrícia, bisturi postal”:

[...] as cartas sempre foram resguardadas como preciosos arquivos da criação. Pois, se elas às vezes se contentam em mencionar uma obra em processo de criação, elas também permitem, em alguns casos exemplares, seguir – quadro a quadro – suas diversas fases: do projeto informe, ainda mal desenhado, nomeado com dificuldade, até a publicação do livro, seguida de sua recepção pela crítica (que a carta comenta) e, enfim, o seu lento e inexorável esvanecimento nas águas turvas da memória (da qual a série de cartas pode se tornar o doloroso testemunho)... (DIAZ, 2016, p. 123)

Brigitte Diaz (2016, p. 55) também reconhece esse valor da carta como um documento que acompanha a obra após a publicação, revelando aspectos de sua recepção. Isso fica bastante claro nas missivas de Caio, conforme se demonstrou a partir do percurso do romance. Pode também ser ilustrado de forma mais localizada em carta a Gilberto Gawronski (24/04/1994), em que, de Paris, o autor comenta a recepção geral de sua obra na França:

Meus livros estão indo muito bem. Amanhã faço outro programa de TV – o *Cercle de Minuit*, uma espécie de Jô daqui – e com isso arremato a fase “Caio F. & a mídia francesa”. Fiz todos os números – é tão cansativo –

caras e bocas necessárias; ganhei meia página no *L'Express*, a Veja daqui (na daí nunca ganhei, como dizia minha avó, um biscoito seco...); perfil em *Les Inrockptibles*, uma espécie de A-Z dos bons tempos, com tiragem maior – toda a França – e mais rica. Levarei provas! Fez bem pro meu ego, que cada vez se satisfaz com menos, já que saí daí tão cadela, mas também deixou claro que criação é uma coisa, e essa badalação a posteriori outra completamente diversa. (ABREU, 2002, p. 301)

Além do processo de criação, dos comentários sobre as suas produções e a receptividade de sua obra, também são comuns, nas cartas, os comentários do escritor sobre as adaptações de seus livros para outros suportes, como se pode notar em missiva endereçada a Thereza Falcão (12/11/1989), em que o epistológrafo comenta, do início ao fim, o trabalho operado pela produtora e autora de peças infantis:

[...] foi uma alegria receber a sua adaptação de *As frangas*. Fiquei comovido e encantado com a maneira como você sentiu, amou e respeitou as galináceas. Teu diálogo é excelente, engraçadíssimo e rápido como o daquelas comédias hollywoodianas nos anos 30 / 40. Rápida no gatilho. De-lí-cia.

Acho que, assim como está, está ótimo. Tem humor para todas as idades. Queria que ficasse bem claro que apóio totalmente teu trabalho, e você tem liberdade absoluta para trabalhar mais esse texto do jeito que você quiser, certo?

Mas a minha cabeça disparou, também. Então estou enviando essa listinha de sugestões, que você pode aproveitar ou não. São coisas que me ocorreram sem a menor preocupação “séria”. Pura diversão & loucura. Lá vai: (ABREU, 2002, p. 165)

O eufemismo utilizado pelo epistológrafo, expresso pelo termo “listinha”, não corresponde à sequência da carta, em que o escritor, minucioso, apresenta 25 sugestões – as quais faz questão de numerar – para a adaptação de sua obra infanto-juvenil. Constatase, assim, o papel da missiva primeiramente enquanto canal de comunicação entre Caio e Thereza, na tentativa de uma adaptação da obra e, posteriormente, na compreensão desse processo, pelo leitor da correspondência.

Conclui-se, então, que as cartas de Caio Fernando Abreu, analisadas a partir de seu discurso sobre a literatura, possuem valor incontestável, na medida em que permitem analisar a atividade literária do escritor a partir de diferentes perspectivas, tanto na construção de uma poética do autor, quanto no exercício de uma (auto)crítica, ou ainda no acompanhamento de uma obra. Nesse sentido, os textos epistolares apresentam-se como importantes documentos que restauram, de forma subjetiva, a grande rede literária na qual o escritor encontra-se inserido, a partir de suas diferentes relações.

5 POR UMA PÓETICA DO PROSAICO EPISTOLAR: A CORRESPONDÊNCIA EM SEUS ASPECTOS FORMAIS

Cá estou a escrever-te de novo, à hora dos fantasmas e das minhas imensas e extravagantes maldades. Não tem, porém, a noite coisa alguma a ver com os meus maus humores e os meus pequeninos e irritantes caprichos. Questão de feitio, apenas. Uns nascem plácidos e outros nervosos. Coisas do mundo! Sempre tive essas sutilezas de raciocínio, esta mania de profundar as mais insignificantes banalidades, esta sede insaciável de procurar o misterioso “porquê” de todas as coisas. Em tudo eu vejo sempre os antecedentes, as consequências, as razões e as causas: sou como as crianças que desmancham o brinquedo que as entretém só pelo prazer de saber o que está dentro. [...] Tu dizes não saber onde eu vou buscar as minhas variadíssimas considerações a propósito de todas as coisas. É tão simples! Tenho a cultura suficiente para compreender as coisas e para as ver na realidade como elas devem ser vistas, e não me julgo muito estúpida para que sobre elas eu não possa construir esses complicados edifícios, todos de símbolos e raciocínios que tanto te assustam. Ralhaste hoje comigo porque o meu feitio é arreliar-me e há de ser sempre assim. Nasci sensitiva e assim hei de morrer, muito provavelmente... Nós somos o que nós somos e não o que quereríamos ser; não te parece? Tens que me aceitar como eu sou visto que só assim eu creio que me possam ter amor. Amareme por mim e não por ti.

(ESPANCA, 2012, pp. 72-73)

Após a análise das cartas a partir do seu aspecto conteudístico – com destaque para a investigação da construção da identidade do escritor, da *mise en scène* de seus diferentes *éthos* discursivos, da escrita de cartas como forma de isolamento para a possibilidade de criação e, por fim, da análise do discurso epistolar sobre a literatura – neste último capítulo, a fim de se desenvolver uma abordagem completa do gênero em sua relação com a literatura, analisam-se as cartas a partir de uma abordagem formal, em seus aspectos linguísticos, sintáticos, estilísticos e estruturais. Antes da análise da correspondência, entretanto, é importante discutir alguns preconceitos que frequentemente deixam o gênero epistolar à margem da discussão literária, tomando-o apenas como paratexto. Além disso, a fim de se discutir a suposta literariedade das missivas, convém apresentar alguns traços do que seriam os elementos literários de um texto, esbarrando, aqui, na própria noção de literatura.

Como já se observou na introdução deste estudo, as pesquisas que tomam por base as correspondências frequentemente rendem-se ao fascínio do conteúdo presente nesses textos, ressaltando ora seu caráter biográfico, ora seu lado histórico, ora seu aspecto paratextual, frequentemente negligenciando seu valor literário. A respeito disso, Schweiger (apud Grassi, 1998, p. 161, grifos da autora, tradução minha) pontua:

Na maioria dos casos, essas cartas são utilizadas pela crítica, ao mesmo tempo, como fonte e como confirmação *a posteriori* de seu discurso, este essencialmente em dois domínios: o do vivido e o da obra, isto é, no quadro da biografia e no da estética. No primeiro caso, a correspondência serve para a elaboração de uma espécie de “biografia em interioridade”, empreitada que esse material permite tornar relativamente rigorosa. No segundo caso, a correspondência permite comentar a obra. [...] Essas duas maneiras de abordar a correspondência de um artista não são desprovidas de interesse e de pertinência. Mas o que se faz até aqui é apenas *utilizar* o texto; não o *tratamos* por si mesmo, em sua autonomia.⁴⁹

Segundo Schweiger (1998, p. 161), a utilização do texto como mero instrumento para a análise de outras questões – como a autobiografia e o estudo da obra de um autor – tiram a autonomia do texto epistolar, na medida em que o convocam apenas pelo seu valor informativo. Nesse sentido, Marie-Claire Grassi considera necessário um estudo que trate da correspondência em sua textualidade, evitando, entretanto, as separações abusivas entre forma e conteúdo. A partir disso, depreende-se que uma abordagem que pretenda discutir a literariedade das cartas deve considerar, ao lado de seus elementos temáticos, os seus aspectos linguísticos, sintáticos, estilísticos e estruturais. Como observa a estudiosa (1998, p. IX, tradução minha), “Ler o epistolar é tentar compreender a articulação entre a prática de escrita, cujo objetivo é comunicar alguma informação, e uma poética, isto é, uma recriação dessa prática com finalidade estética e literária”⁵⁰.

Abordar a relação entre epistolariedade e literariedade, entretanto, não é tarefa fácil. Como já se ressaltou, uma parte da crítica brasileira ainda resiste em reconhecer às cartas o seu valor literário. Isso se deve, em grande parte, ao preconceito em relação ao gênero, pouco conhecido ainda pela crítica e, sobretudo, pouco estudado. Como consequência, esses documentos têm seu valor subestimado, como constata Diaz (2016, p. 13):

Excessivamente prisioneiros do gesto de comunicação que os fez nascer e do desejo que os levou até um destinatário único, esses “farrapos de papéis” nunca terão a graça solene dos manuscritos de alguma futura obra.

⁴⁹ *Le plus souvent, ces lettres sont utilisées par la critique, à la fois, comme source et comme confirmation a posteriori de sons discours, ceci essentiellement dans deux domaines : celui du vécu et celui de l'œuvre, c'est-à-dire dans le cadre de la biographie et dans celui de l'esthétique. Dans le premier cas, la correspondance sert à l'élaboration d'une sorte de « biographie en intériorité », entreprise que ce matériau permet de rendre relativement rigoureuse. Dans le second cas, la correspondance permet de commenter l'œuvre. [...] Ces deux manières d'aborder la correspondance d'un artiste ne sont pas dénuées d'intérêt et de pertinence. Mais l'on ne fait jusque là qu'utiliser le texte ; on ne le traite pas en lui même.*

⁵⁰ *Lire l'épistolaire, c'est tenter de comprendre l'articulation entre pratique d'écriture, donc l'objectif est de communiquer une information, et une poétique, c'est-à-dire une récréation de cette pratique à finalité esthétique et littéraire.*

Segundo esses críticos, essas linhas de dizer, ou seja, as correspondências, demasiadamente imbricadas às linhas de vida, prendem em sua rede apenas o corriqueiro “miserável amontoado de segredos” que uma existência humana acumula. Quanto ao amante de correspondências, é habitualmente tachado de fetichista, pois, inocente ou perverso, dependendo das circunstâncias, fixa seu desejo nesses objetos que são apenas engodos, simulacros confeccionados pelos editores.

Muitas vezes, esse rebaixamento das correspondências ocorre por parte do próprio escritor ou epistológrafo. É o caso de Mário de Andrade que, como observa Marcos Antonio de Moraes (2007, p. 110), em 1940, numa crítica publicada no diário de notícias, reconhecia no gênero epistolar “uma espécie de violão da literatura”. Segundo Moraes, o violão, contraponto do piano, seria indicado para iniciantes ou pessoas com pouca habilidade nos teclados, de acordo com anedota contada por um professor de música conhecido de Mário. A metáfora revela, assim, que, para o escritor modernista, a carta constitui, ao lado da nobre literatura, um terreno fértil para ingressantes no universo da escrita. Entretanto, sabe-se que a relação de Mário de Andrade com o gênero, marcada por oscilações, revela sua importância para o universo literário, como demonstrado por Moraes em seu estudo da epistolografia do escritor.

Faz-se importante, então, investigar os motivos da resistência ao reconhecimento do texto epistolar como um gênero que integra a literatura. Antes de mais nada, há que se considerar que as missivas, a priori, não são textos feitos com vistas a uma publicação com reconhecimento artístico. As correspondências não possuem, portanto, pretensão literária. Primeiramente, esse raciocínio pode ser rebatido a partir da ideia de que um escritor, mesmo em um ato de relaxamento de sua atividade literária, como o da escrita de cartas, continua operando com o instrumento principal de seu ofício: a linguagem. Em seguida, é preciso considerar que, em alguns casos, os próprios escritores manifestam, em suas missivas, um desejo de publicação desses textos – como é o caso de Caio Fernando Abreu, como já se demonstrou –, o que torna questionável a visão do ato de escrever cartas como uma atividade sem pretensão literária.

Mais uma barreira ao reconhecimento do estatuto literário das correspondências reside, segundo Diaz (2016, pp. 158-159), em um de seus aspectos estruturais: o *endereçamento* ao outro, ou seja, o “protocolo de escrita dirigida e datada”. Segundo a estudiosa, essa seria uma consequência de um ponto de vista que apregoa a morte do autor e do destinatário e a neutralidade da escrita. Em outro extremo, a estudiosa aponta o posicionamento daqueles que enxergam nesse endereçamento um uso mais essencial e menos

narcisista da escrita, colocando-a acima da escrita indireta. Para Diaz, a verdade da literatura talvez se encontre em um horizonte longínquo e até mesmo improvável: “[...] onde a literatura não é forçosamente essa entrada na morte e na brancura da neutralidade e onde não precisa mais se dirigir expressamente a qualquer outra coisa para legitimar sua existência.” (DIAZ, 2016, p. 160).

Outro obstáculo ao reconhecimento do valor desses textos encontra-se na oralidade que os constitui, numa espécie de diálogo espontâneo entre emissor e receptor. A respeito disso, deve se considerar que oralidade e literariedade não se opõem, fato comprovado por muitas produções literárias, das narrativas de Guimarães Rosa à literatura de cordel. O próprio Caio Fernando Abreu adota, na maioria de seus textos literários – sobretudo nos contos –, uma linguagem fluida, marcada por quebras temáticas e sintáticas, marcas de oralidade e ruptura com a pontuação convencional, o que frequentemente torna seus textos epistolares muito próximos das demais produções artísticas do autor.

A trivialidade dos assuntos frequentemente tratados nas cartas – que faz com que sejam consideradas uma espécie de “crônica de mundanidades obsoletas”, nas palavras de Diaz (2016, p. 34) – também é um empecilho ao reconhecimento destas como um gênero formalmente elaborado. Sobre essa questão, Jovicic (2010, p. 20, tradução minha) observa que, nas cartas autênticas, abundam o que os estudiosos desses textos consideram o “dejeito das correspondências”, expressão que remete ao aspecto iterativo e redundante desse gênero textual, presente na recorrência de temas e fatos. A respeito disso, a autora considera que, longe de ser um elemento disfórico, a banalidade dos temas imprime ao discurso uma marca cultural importante a esse tipo de texto, aspecto que será desenvolvido na última parte deste capítulo.

A fim de quebrar esses mitos que rodeiam as cartas, faz-se importante tentar demarcar seu espaço dentro da produção literária do escritor, o que não pode ser feito sem uma tentativa de definição de literatura. Dentre as muitas veredas pelas quais a crítica literária pode aventurar-se em busca dessa definição, a análise das cartas desenvolvida neste trabalho está ancorada numa concepção estruturalista, baseada sobretudo nas ideias de Roland Barthes e Roman Jakobson. A despeito das restrições que a concepção formalista de literatura possa apresentar, ressalta-se, aqui, as limitações presentes em todas as correntes teóricas que se aventuraram nas trilhas do literário, tentando defini-lo, seja no campo da prosa, seja no campo da poesia. Tal dificuldade está relacionada a vários fatores, dentre os quais podem-se citar a impossibilidade de encontrar elementos comuns a gêneros textuais tão diferentes – como o

poema e o romance, por exemplo – e a transformação que o próprio conceito de literatura sofre ao longo do tempo, ligando-o a fatores históricos e culturais.

Qualquer que seja a definição de literatura a que se recorra, deve-se começar por reconhecer que a possibilidade de definição do literário, por meio do que seriam os elementos que o compõem – a tão discutida literariedade – está fadada ao fracasso. Afinal, como afirma Jakobson em *Qu'est-ce que la poésie*, “A fronteira que separa a obra poética daquela que não é poética é mais instável que a fronteira dos territórios administrativos da China.⁵¹” (1977, p. 33, tradução minha). Como lembra ainda o teórico em seu texto “Do realismo na arte”, a busca por uma conceituação científica do literário é recente:

Não muito tempo atrás, a história da arte, em especial a história da literatura, ainda não era uma ciência, mas uma *causerie*. Obedecia a todas as leis da *causerie*. Passava alegremente de um tema a outro e o fluxo lírico das palavras sobre o refinamento da forma dava lugar às anedotas tiradas da vida do artista; os truísmos psicológicos alternavam-se com os problemas relativos ao fundo filosófico da obra e aos do meio social em questão. É um trabalho tão fácil e tão gratificante falar da vida, da época a partir das obras literárias! E mais fácil e gratificante copiar um gesso do que desenhar um corpo vivo. A *causerie* não conhece terminologia precisa. Ao contrário, a variedade dos termos, as palavras equívocas que servem de pretextos a jogos de palavras são ali qualidades que não raro trazem encanto à conversa. (JAKOBSON, 2013, p. 109)

Apesar de todas as ressalvas feitas hoje ao formalismo – como o isolamento da obra de seu contexto de produção, tão importante à sua compreensão, ou ainda a negligência ao conteúdo textual –, não se pode negar a sua contribuição aos estudos literários, na medida em que voltou seu olhar para o texto, frequentemente relegado a segundo plano pelos estudos baseados puramente no biografismo do autor. Ao voltar-se para o elemento constituinte da literatura – a linguagem –, os teóricos dessa corrente ofereceram importantes contribuições para a compreensão do arranjo estético da obra literária.

Assim, neste estudo, parte-se de uma concepção de literatura como um produto resultante de uma conjugação ética e estética. Em outros termos, defende-se, aqui, a ideia de que a obra literária é resultado não apenas de um determinado *arranjo estético*, mas também de um *conteúdo socialmente relevante*, apesar de toda a indefinição que essa última expressão, tão subjetiva, possa gerar – e certamente gera – num terreno tão impreciso como o literário. Assim, a visão aqui manifestada aproxima-se da concepção de literatura apresentada

⁵¹ *La frontière qui sépare l'œuvre poétique de ce qui n'est pas poétique est plus instable que la frontière des territoires administratifs de la Chine*

por Salvatore D’Onofrio (2006, p. 23), em *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*:

Consideramos a literatura como uma forma específica de conhecimento da vida proporcionado pelo arranjo estético do material linguístico utilizado. Essa definição abrange a característica essencial da obra literária (arte da palavra) e sua função fundamental (visão peculiar do mundo). Como o significante linguístico é utilizado de um modo diferente, os significados ideológicos são interpretados sob uma feição toda particular. A verdade da arte não é a verdade da vida, pois o poeta tem uma percepção *sui generis* da existência: colocando-se acima das convenções sociais, ele procura a verdade original das coisas, o conhecimento do ser-em-si, oculto pela reificação do mundo.

Esse pensamento, em consonância com as ideias de Theodor Adorno e do próprio Caio Fernando Abreu, conforme demonstrado no capítulo 4, parece trazer um equilíbrio à definição de literatura, na medida em que realça não apenas sua forma, mas também seu conteúdo. Na análise das missivas desenvolvida nos capítulos anteriores, embora alguns elementos formais – como os recursos utilizados pelo escritor a fim de realçar o caráter espontâneo da escrita de cartas – tenham sido apontados, o estudo esteve voltado sobretudo para o conteúdo da correspondência. Assim, este capítulo estará centrado na análise formal das cartas, o que justifica, portanto, a teoria formalista apresentada a seguir.

No prefácio de sua obra *Crítica e verdade*, Roland Barthes apresenta algumas considerações que merecem ser retomadas, em razão de sua eficácia na construção do que pode ser uma das definições de literatura para este trabalho. Para o teórico (1999, p. 19), o discurso literário é aquele que, partindo de uma mensagem do senso comum, é capaz de variá-la, debatendo-se contra o desgaste dessa sequência de palavras imposto pelo seu uso recorrente. De modo prático, Barthes exemplifica:

Um amigo acaba de perder alguém que ele ama e eu quero dizer-lhe minha compaixão. Ponho-me então a escrever-lhe espontaneamente uma carta. Entretanto, as palavras que encontro não me satisfazem: são “frases”: faço “frases” com o mais amoroso de mim mesmo; digo-me então que a mensagem que quero mandar a esse amigo, e que é minha própria compaixão, poderia em suma reduzir-se a uma simples palavra: Condolências. Entretanto, o próprio fim da comunicação a isso se opõe, pois essa seria uma mensagem fria, e por conseguinte inversa, já que o que eu quero comunicar é o próprio calor da minha compaixão. Concluo que para retificar minha mensagem (isto é, em suma, para que ela seja exata) é preciso não só que eu a varie, mas ainda que essa variação seja original e como que inventada. (BARTHES, 1999, p. 18)

A partir dessa ilustração – que toma como base, inclusive, o gênero epistolar – o teórico (1999, p. 19) desenvolve a ideia de que, para que um escrito valha a pena ser lido, ou, no caso da literatura, para que um texto adquira o estatuto de obra, é preciso que varie, em certas condições, uma mensagem primeira. Essas condições de variação são, para Barthes, o próprio ser da literatura, ou seja, a literariedade. Para o autor, o fundamento da literatura, portanto, encontra-se na originalidade da mensagem. Consequentemente, o discurso literário será mais indireto, na medida em que se apoia em elementos fora da linguagem corrente.

Barthes considera (1999, p. 20) que a variação da mensagem – ou, em outros termos, a originalidade – , que consiste num trabalho com a forma, é um elemento essencial para que o escritor seja acolhido pelo seu leitor, já que, no terreno da literatura, a banalidade apresenta-se como a principal ameaça. Para o teórico, é justamente esse horror à banalidade que faz com que a literatura busque codificar conotativamente sua mensagem, procurando resguardá-la longe da escrita fundada no senso comum, dentro de certas margens de segurança.

Para Barthes (1999, pp. 20-21), cada época fixa, a seu modo, uma “zona vigiada” para a expressão literária, limitada pela necessidade de uma mensagem variada, de um lado, e pelo cerceamento dessa variação, pela imposição de um conjunto de figuras, de outro. É justamente nesse terreno que se situa a retórica, que, segundo o autor, possui dupla função: “[...] evitar que a literatura se transforme em signo da banalidade (se ela for demasiadamente direta) e em signo da originalidade (se ela for demasiadamente indireta). Para o autor, a retórica, constitui, assim, a “dimensão amorosa da escritura”. Essa relação é explicada da seguinte maneira:

Essa mensagem original, que é preciso variar para tornar exata, nunca é mais do que o que arde em nós; não há outro significado primeiro da obra literária senão um certo desejo: Escrever é um modo do Eros. Mas esse desejo não tem de início à sua disposição mais do que uma linguagem pobre e banal; a afetividade que existe no fundo de toda a literatura comporta apenas um número reduzido de funções: *desejo, sofrimento, indigno-me, contendo, amo, quero ser amado, tenho medo de morrer*, é com isso que se deve fazer literatura infinita. A afetividade é banal, ou, se se quiser, típica, e isso comanda todo o resto da literatura; pois se o desejo de escrever é apenas a constelação de algumas figuras obstinadas, só é deixada ao escritor uma atividade de variação e de combinação: nunca há criadores, apenas combinadores, e a literatura é semelhante à barca Argos: a barca Argos não comportava – em sua longa história – nenhuma criação, apenas combinações; presa a uma função imóvel, cada peça entretanto era infinitamente renovada, sem que o conjunto deixasse de ser a barca Argos. (BARTHES, 1999, p. 21, grifos do autor)

A partir desse fragmento, é possível perceber que o autor apoia-se na ideia de que o conceito de originalidade não está relacionado ao conceito de criação, mas de combinação. Afinal, para Barthes, escrever é “tomar apaixonadamente partido”, e o escritor – conduzido pelo desejo de externalizar sua opinião, seus sentimentos ou sua visão de mundo de forma mais expressiva, lutando contra a banalidade – não inventa a língua em que se expressa, apenas a emprega, de forma criativa, a partir de diferentes combinatórias. Tem-se, então, uma concepção de literatura pautada num arranjo original da mensagem, logo, no aspecto formal do discurso.

Face às ideias expostas, Barthes (1999, p. 22) considera um equívoco a máxima frequente de que “a arte tem por encargo exprimir o inexprimível”. Isso porque, para o teórico, não existe o inexprimível, pois não há realidade que não tenha sido nomeada pelos homens. Assim, longe de “arrancar o verbo ao silêncio”, o escritor, que ingressa num mundo que preexiste a ele, deve “destacar uma fala segunda do visgo das falas primeiras” que lhe antecedem. Não é, portanto, contra o inominável que o escritor deve debater-se, mas contra o “nomeado demais”, uma vez que não se trata de dar voz a algo preexistente à linguagem.

O teórico (1999, p. 22) considera que a arte consiste, inversamente à máxima apregoada pelo senso comum, em “inexprimir o exprimível”, arrancando o verbo de seu uso pobre, cotidiano. Para Barthes, não pode, portanto, haver uma técnica da criação, mas sim uma técnica da variação ou do arranjo, constituída por alguns elementos enumerados pelo autor, dentre os quais destaca-se, aqui, a retórica, tida por Barthes como “a arte de variar o banal recorrendo às substituições e aos deslocamentos de sentido. Por meio das técnicas de variação, o escritor é capaz de fundar uma linguagem indireta, fruto de uma mensagem original, que constitui, no ponto de vista do teórico, a própria essência da literatura.

Partidário de algumas ideias de Barthes, Salvatore D’Onofrio (2006, p. 15) defende que, diferentemente da linguagem cotidiana ou científica, engessada e baseada em estereótipos, a linguagem literária é marcada pelo desvio da norma linguística. Todo esforço de produção de uma obra literária consiste, portanto, numa luta consciente contra o automatismo da linguagem que, devido à força da repetição, perde sua criatividade. Essa empreitada é levada a cabo pelo escritor por meio da retomada de arcaísmos, da criação de neologismos, do emprego de figuras retóricas, enfim, do trabalho estético com a linguagem.

Percebe-se, então, que, para D’Onofrio, a formulação de uma mensagem singular – distante de seu uso ordinário – é que chamará a atenção do leitor pelo arranjo do texto, despertando sua atenção. Entretanto, para o teórico, tal ruptura não está ligada apenas à forma da obra, mas também a seu conteúdo:

Em suma, o poeta produz uma linguagem que, mesmo usando palavras comuns, recria essas palavras para tornar possíveis relações sempre novas com a realidade. Daí o efeito surpreendente, fascinante, fantástico da linguagem e da cosmovisão artísticas. Refletir nas palavras leva, conseqüentemente, a pensar no sentido que as palavras encerram. E, como à estereotipação do código lingüístico corresponde, na vida diária, uma anilose do código ideológico, assim, na obra poética, à violação do hábito lingüístico corresponde uma ruptura com o código ideológico. A novidade do plano da expressão está quase sempre relacionada com uma novidade imaginada no plano do conteúdo. (D'ONOFRIO, 2006, p. 16)

Para o teórico, ao questionar a linguagem, o escritor questiona o próprio mundo e seus valores dominantes. É só através do uso diferenciado e invulgar da palavra – “material de sua arte” – que o escritor pode chamar a atenção dos leitores e fazê-los despertar para a “realidade mais profunda da condição humana”.

Diante do exposto, D'Onofrio (2006, p. 17) propõe que o poético deve ser definido não apenas a partir do conceito fluido de desvio da norma linguística, mas como uma “exploração das valências profundas do sistema”, o que, para o autor, implica afirmar que linguagem ordinária e linguagem literária não se opõem: o que há é uma sobreposição de linguagens, com a manifestação de “estruturas complexas”. Nesse caso, a linguagem conotativa não constitui uma oposição da linguagem denotativa, mas um trespassamento desta, resultando numa mensagem expressiva – no caso, a obra literária – carregada de ambiguidade e plurissignificação.

Cabe investigar, então, de que maneira o texto literário, por meio de seu arranjo original, trespassa a linguagem ordinária, despertando a atenção do leitor não apenas para a forma, mas também para o conteúdo da mensagem. Para isso, é válido recorrer às ideias do teórico russo Roman Jakobson. Em *Huit questions de poétique*, obra que reúne vários ensaios do escritor, no capítulo “La dominante”, o estudioso da linguagem apresenta algumas ideias sobre a concepção de arte que podem fazer avançar a discussão iniciada por Barthes, numa espécie de complementação. Aqui, interessa-nos o conceito de dominante, tal qual desenvolvido pelo linguista. Esse conceito é muito importante porque, para o estudioso (1977, p. 77), esse elemento constitui o centro de uma obra artística, por governar, determinar e transformar os outros elementos, garantindo a “coesão da estrutura”.

Segundo Jakobson (1977, p. 80), a princípio, duas atitudes opostas podem ser apontadas em relação à obra artística: uma monista, que a reduz a uma função estética; e uma mecanicista, que reconhece nela uma multiplicidade de funções, das quais constitui apenas um agregado. Existe, entretanto, um terceiro ponto de vista que, opondo-se ao monismo

integral e ao pluralismo integral, defende que a obra de arte, apesar de apresentar múltiplas funções, possui a função estética como dominante. O teórico considera, ainda, que as marcas nas quais se reconhece essa função estética não são estáveis: “[...] cada cânone poético, cada conjunto de normas poéticas, numa dada época, comporta elementos indispensáveis e distintivos, sem os quais a obra não pode ser identificada como poética.⁵²” (JAKOBSON, 1977, p. 81, tradução minha).

O linguista (1977, pp. 81-82) considera que a evolução da forma poética não se dá tanto pelo desaparecimento de certos elementos e pelo surgimento de outros, mas por uma mudança de dominante, ou seja, por uma mudança da hierarquia dos diversos elementos que compõem o sistema artístico. Assim, num conjunto de normas de um determinado gênero, elementos a princípio secundários podem, em uma determinada época, por uma mudança de dominante, ocupar o primeiro plano da composição, e vice-versa. Tem-se, assim, de acordo com o autor, uma concepção de obra de arte “[...] como sistema estruturado, conjunto regularmente ordenado e hierarquizado dos procedimentos artísticos.⁵³” (JAKOBSON, 1977, p. 82, tradução minha).

A mudança da hierarquia dentro de um determinado gênero poético afeta, segundo Jakobson (1977, p. 82) a hierarquia dos gêneros literários e a própria distribuição dos procedimentos artísticos entre os diferentes gêneros. Conseqüentemente, gêneros considerados menores ou secundários passam a ocupar a cena, ao passo que os cânones ocupam o segundo plano. É nesse ponto que o linguista chama a atenção para a relação entre os gêneros literários e aqueles considerados fronteirços:

[...] vê-se aflorar o problema das modificações nas relações entre as artes e os outros domínios culturais que lhes estão próximos – especialmente nas relações entre a literatura e outros tipos de mensagens verbais. Aqui a instabilidade das fronteiras, o jogo das modificações no conteúdo e a extensão dos diferentes domínios são particularmente esclarecedores. Os gêneros de transição oferecem para os pesquisadores um interesse maior. Em certas épocas, tais gêneros são considerados estrangeiros à literatura e à poesia; em outros momentos, ao contrário, eles ocupam uma função literária importante, por conterem elementos que as belas-letas se apressam em realçar, ainda que as formas literárias canônicas sejam desprovidas desses elementos.⁵⁴ (JAKOBSON, 1977, p. 83, tradução minha)

⁵² [...] *chaque canon poétique, chaque ensemble de normes poétiques, à une époque donnée, comporte des éléments indispensables et distinctifs, sans lesquels l'œuvre ne peut être considérée comme poétique.*

⁵³ [...] *comme système structuré, ensemble régulièrement ordonné et hiérarchisé des procédés artistiques.*

⁵⁴ *Enfin on voit affleurer le problème des modifications dans les relations entre les arts et les autres domaines culturels qui leur sont liés de près, – tout spécialement dans les relations entre la littérature et d'autres types de messages verbaux. Ici l'instabilité des frontières, le jeu des modifications dans le contenu et l'étendue des*

Fica claro, portanto, que, de acordo com o estudioso da linguagem, há uma constante mudança na hierarquia interna (dos elementos constituinte dos gêneros) e externa (na valorização de um gênero, em detrimento de outro). Nessa transformação, os gêneros limítrofes, dentre os quais o teórico cita “as diversas formas de literatura íntima” – cartas, diários, cadernos, diários de viagem – parecem experimentar maior instabilidade, oscilando entre o reconhecimento de seu estatuto literário e seu posicionamento fora do terreno da literatura.

Segundo Jakobson (1977, p. 84), essa mudança do dominante faz com que um determinado elemento, que em um sistema antigo possuía pouco ou nenhum valor, possa, num novo sistema, ser adotado como um valor positivo, sendo amplamente utilizado. Logo, para o estudioso, o apreciador de uma obra de arte deve atentar-se a duas ordens: “[...] de um lado, o cânone tradicional; de outro, a novidade artística como desvio desse cânone. É sobre o plano de fundo da tradição que a inovação é percebida.⁵⁵” (JAKOBSON, 1977, p. 85, tradução minha).

Pode-se perceber que o conceito de dominante, conforme apresentado por Jakobson, pode ser aplicado tanto em nível microestrutural (na escolha e organização interna dos elementos de um gênero, especificamente) quanto macroestrutural (na relação de um determinado gênero com outros, dentro de um dado campo, como a literatura). A fim de se desenvolver uma análise formal dos textos epistolares de Caio Fernando Abreu, a partir de seus elementos constituintes, é importante aprofundar-se nas ideias de Jakobson acerca desse conceito em seu nível microtextual, a partir de suas considerações apresentadas no ensaio “Linguística e poética” – publicado, juntamente com outros textos do escritor, na obra *Linguística e comunicação* –, em que o autor parte do seguinte questionamento: “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 2010, p. 151).

Nesse ensaio, partindo das contribuições da linguística, o teórico volta a sua atenção para o estudo da estrutura verbal da mensagem, discutindo alguns aspectos da teoria da comunicação. Para ele, a função poética da linguagem só pode ser estudada a partir de sua

différents domaines, sont particulièrement éclairant. Les genres de transition offrent pour les chercheurs un intérêt majeur. A certaines époques, de tels genres sont considérés comme étrangers à la littérature et à la poésie ; à d'autres moments, au contraire, ils remplissent une fonction littéraire importante, parce qu'ils contiennent des éléments sur lesquels les belles-lettres s'appêtent à mettre l'accent, cependant que les formes littéraires canoniques sont dépourvues de ces éléments.

⁵⁵ [...] d'un côté, le canon traditionnel ; de l'autre, la nouveauté artistique comme déviation de ce canon. C'est sur la toile de fond de la tradition que l'innovation est perçue.

relação com as outras funções do texto. Afinal, como se sabe, o processo comunicativo, tal qual concebido pelo teórico, envolve seis elementos, aos quais correspondem seis diferentes funções da linguagem. Esses elementos são assim apresentados por Jakobson (2010, p. 156, grifos do autor):

O *remetente* envia uma mensagem ao *destinatário*. Para ser eficaz, a *mensagem* requer um *contexto* a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um *código* total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um *contato*, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que capacite ambos a entrar e permanecer em comunicação.

A partir desses elementos, o linguista (2010, pp. 157-163) enumera, então, seis funções da linguagem, apresentadas a seguir de forma bastante sucinta: a função emotiva, voltada para o remetente; a função conativa, orientada para o destinatário; a função referencial, centrada no contexto; a função fática, com pendor para o contato; a função metalinguística, voltada para a própria linguagem; e, por fim, a função poética, de interesse especial ao nosso estudo, voltada para a própria mensagem.

Para o teórico (2010, p. 157), essas funções, que fazem parte de todo processo de aprendizagem da linguagem, não se apresentam no texto de forma isolada, mas de maneira conjunta, numa “diferente ordem hierárquica de funções”. Sendo assim, a estrutura de uma mensagem dependerá não da exclusividade, mas do predomínio de uma dessas funções. Afinal, considera: “A função poética da linguagem não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário.” (JAKOBSON, 2010, p. 163). Os diferentes gêneros literários constituem-se, assim, por meio da combinação de diferentes funções da linguagem, “a partir da função poética dominante”. É válido recorrer, aqui, à explicação bastante didática dada pelo linguista no ensaio *Qu’est-ce que la poésie*:

Em geral, a poeticidade é apenas um dos componentes de uma estrutura complexa, mas um componente que transforma necessariamente os outros elementos e determina, com eles, o comportamento do conjunto. Da mesma maneira, o óleo não é um prato particular, mas também não é um suplemento acidental, um componente mecânico: ele muda o gosto de tudo o que comemos e, às vezes, sua marca é tão penetrante que um pequeno

peixe perde sua designação genética original e troca de nome para tornar-se uma sardinha ao óleo.⁵⁶ (JAKOBSON, 1977, p. 46, tradução minha)

Rastrear as marcas de literariedade de um texto é, portanto, não negar a sua função expressiva, referencial, ou outra qualquer, mas detectar como essas funções aparecem, por vezes, de forma secundária, ofuscadas pelo próprio arranjo da mensagem, por meio da função poética, considerada dominante. Nessa empreitada, a retórica e a estilística podem oferecer alguns caminhos, na medida em que revelam como uma determinada sequência desvia-se do discurso ordinário, a fim de realçar sua expressividade.

No caso da correspondência de Caio Fernando Abreu, em alguns momentos, pode-se, de fato, constatar uma resistência, por parte do escritor, ao discurso corrente e ordinário, como, por exemplo, quando assume, em carta a Vera Antoun (19/10/73): “Olha, estou com a sensação de estar escrevendo uma carta muito besta. Vou parar.” (ABREU, 2002, p.453). Ou, ainda, a Jacqueline Cantore (18/04/1985): “Já leste carta tão besta? Pois é, vai saindo. Nas minhas obras póstumas, você jura que elimina as mais imbecis?” (ABREU, 2002, p. 127). Pode-se perceber que, para o epistológrafo, há um esforço para salvar as palavras de seu uso desgastado, afinal, o discurso recorrente, repetitivo, parece não valer a pena, ou, no caso, a caneta. Isso fica claro quando o escritor pede a Vera Antoun (21/03/1972): “Por favor, me escrevam, [...] de preferência uma carta gorda como uma cantora lírica, contando tudo que vocês estão sendo e fazendo nessa cidade louca, linda e longe.” (ABREU, 2002, p. 426).

Essa autocrítica em relação à escrita epistolar aparece de maneira bastante explícita ainda em outras passagens, como em carta a Hilda Hilst (13/04/1969), em que o escritor confessa: “Estou com complexo de escrever cartas desde que Hilde me disse que só escrevia ‘frescuras’.” (ABREU, 2002, p. 362). Em outros momentos, como ocorre em missiva a João Silvério Trevisan (20/11/1977), o escritor chega a admitir que, em alguns casos, por desconfiar da qualidade de sua escrita epistolar, deixa de enviar as cartas que escreve: “[...] não enviei a carta, como de outras vezes. Aliás, já te escrevi inúmeras vezes – mas nunca enviei. Faço isso muitas vezes (ninguém tem tantas cartas não enviadas na gaveta como eu) – , às vezes por autocrítica exagerada, insegurança, falta de tempo, sei lá.” (ABREU, 2002, p. 495)

⁵⁶ *En général, la poéticité n'est qu'une composante d'une structure complexe, mais une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble. De la même façon, l'huile n'est pas un plat particulier, mais n'est pas non plus un supplément accidentel, une composante mécanique: elle change le goût de tout ce qu'on mange et parfois, sa tâche est si pénétrante qu'un petit poisson en perd son appellation génétique originelle et change de nom pour devenir une sardine à l'huile.*

Analisar como e por que a carta se desloca de uma função utilitária – a comunicação direta – para uma função estética – centrada no arranjo das palavras – é compreender por que perdura esse discurso que não foi feito para perdurar: pelo simples fetichismo, manifestado a partir da curiosidade pela vida do escritor, ou pela qualidade estética, evidenciada a partir do interesse do leitor pelo texto em si? A análise da correspondência do escritor apresentada até aqui já é capaz de comprovar que há, nesses textos epistolares, um valor conteudístico, tanto para a compreensão da obra do escritor quanto para a reconstituição do círculo literário de uma determinada época. Entretanto, nesta última parte do estudo, a fim de conferir maior autonomia às cartas do escritor, são analisadas as estratégias empregadas pelo epistológrafo a fim de romper com o discurso corrente a partir da análise dos elementos linguísticos, sintáticos, estilísticos e estruturais.

5.1 “Uma carta gorda como uma cantora lírica”: o gênero epistolar e a reconfiguração de seus elementos

Alguns gêneros literários como o dramático, o lírico e o épico encontram suas bases teóricas na Antiguidade Clássica, quando estudiosos como Aristóteles, em sua *Arte Poética*, fizeram as primeiras considerações sobre os limites de cada tipo de composição. O mesmo ocorre com a literatura epistolar, cujos primeiros teóricos, segundo Tiago dos Reis Miranda (2010, p. 43, grifos do autor), “[...] foram o orador ateniense Demétrio de Faleiro (*De elocutione*), o sofista Filostrato (*Typi epistolares*) e o neoplatônico Proco (*De forma epistolari*). Os três reproduziram nas suas obras modelos que ensinavam a desenvolver os temas mais variados, com as qualidades respectivas”.

Diferentemente do que aconteceu na abordagem de outros gêneros, entretanto, ao longo de seu percurso, a discussão teórica sobre o gênero epistolar esteve, pelo menos até o século XIX, ligada a princípios gerais que deveriam nortear a epistolografia, ou, em outras palavras, a receitas de como escrever boas cartas. Como observa Marie-Claire Grassi (1998, p. 11, tradução minha), “[...] escrever uma carta, na época clássica, é ter em conta um código de escrita. [...] o epistológrafo deve saber escolher as melhores fórmulas⁵⁷”. Prova disso são as considerações feitas por Luís António Verney em seu *Verdadeiro método de estudar* (1746), em que o autor apresenta regras para a composição de boas correspondências.

⁵⁷ [...] écrire une lettre à l'époque classique, c'est tenir compte d'un code écriture. [...] l'épistolier doit savoir choisir les meilleurs formules.

Esse apego às normas de uma escrita epistolar faz com que, no século XVII, na França, ganhe espaço a figura dos “*Secrétaires*” que, inspirados nos secretários italianos da Renascença (cuja origem remonta à Idade Média), possuíam o objetivo de prescrever regras de escrita de cartas a partir de bons modelos. Como observa Grassi,

Se zombamos daqueles que não sabem escrever cartas, isso não é por acaso. Para o nobre, o homem honesto, o erudito, para essa aristocracia do espírito que sabe quase tudo ao nascer, a arte de escrever aprende-se como a arte de conversar, de andar, de brincar, de dançar, de comer, é apenas um aspecto da educação. A aparição dos Secretários e sobretudo a sua rápida adaptação a um largo público situa-se precisamente no século XVII. Esse fenômeno deve ser relacionado à multiplicação das cartas, à organização dos correios, à difusão das marcas de civilidade e de sociabilidade fora da corte a partir dos salões. Entretanto, esta é certamente outra contradição da arte da carta, é no momento em que ganha espaço o discurso de uma elite, que declara prescindir da aprendizagem, que se vulgarizam os Secretários e, em seguida, os Manuais.⁵⁸ (GRASSI, 1998, pp. 13-14, tradução minha)

Seguindo a essa tendência dos “*Secrétaires*”, assiste-se, a partir do século XVII, na França, à multiplicação de manuais de escrita de cartas. Grassi (1998, p. 14) observa que, mais tarde, no século XIX, há uma simplificação dos manuais, a partir de receitas, com a adaptação da escrita a diversas categorias sociais.

Esses fatos comprovam aquilo que Bakhtin (2016, p. 54), ao discorrer sobre os gêneros, observou: “Em cada época, e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições expressas e conservadas em roupagens verbalizadas: em obras, enunciados, sentenças, etc”. Para o autor, a experiência discursiva do sujeito é formada e desenvolvida, assim, a partir das “ideias determinadas dos senhores do pensamento”, que são citadas, imitadas e seguidas. Bakhtin (2016, p. 54) considera, então, que “[...] essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras do *outro* (e não das palavras da língua)”.

Essa mesma assimilação ocorre quando se trata da forma epistolar. Afinal, como observa Haroche-Bouzinac (2016, p. 101), cada correspondência parte do arsenal

⁵⁸ *Ce n'est pas par hasard si l'on se moque de ceux qui ne savent pas écrire des lettres. Pour le noble, l'honnête homme, l'érudit, pour cette aristocratie de l'esprit qui sait presque tout en naissant, l'art d'écrire s'apprend avec l'art de converser, de marcher, de jouer, de danser, de manger, ce n'est qu'un aspect de l'éducation. L'apparition des Secrétaires et surtout leur rapide adaptation à un large public, se situe précisément au XVIIe siècle. Ce phénomène est à relier à la multiplication des lettres, à l'organisation de la poste, à la diffusion des marques de civilité et de socialité hors de la cour à partir des salons. Cependant, et c'est sans doute une autre contradiction de l'art de la lettre, c'est au moment où se met en place le discours d'une élite, qui déclare se passer d'apprentissage, que se vulgarisent Secrétaires puis Manuels.*

disponibilizado pela retórica para completá-la com temas próprios, o que gera a “poética de cada troca epistolar”. Para a autora, o gênero é, portanto, constituído pela soma de tradição e inovação:

Nenhuma carta poderia ser a soma desses *topoi*, assim como não poderia ser idêntica a nenhuma outra. Porém, o leque de situações é restrito. Esses limites fazem surgir uma arte epistolar da variação, que se deixa expressar livremente, de forma consciente e controlada por uns e de forma totalmente espontânea por outros. A escolha e a disposição desses temas são reveladoras da qualidade da troca de cartas. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 101)

Diante do exposto, a estudiosa considera que, a fim de que se possa detectar a criatividade do epistológrafo e evitar erros de avaliação, a análise da tópica da carta deve ser desenvolvida a partir de uma dupla visão: a partir da retomada dos elementos da tradição em que se insere o diálogo e, ao mesmo tempo, considerando-se os elementos da época.

Como observa Diaz (2016, p. 21), é preciso quebrar o mito do epistológrafo como um escritor ingênuo, pois a carta “[...] nunca é, literariamente falando, uma forma virgem, já que guarda na memória a lembrança de seus estados anteriores, segundo um efeito memorial que afeta mais ou menos conscientemente o epistológrafo.” (DIAS, 2016, p. 21) . Trata-se do que a pesquisadora chama de “síndrome de Sevigné, que consistiria na recuperação de uma norma epistolar, retomada até mesmo pela missiva mais criativa. Segundo a autora (2016, p. 24), torna-se muito difícil, assim, escapar à “lógica do *déjà-dit* epistolar”, uma vez que “denunciar os clichês do gênero é ainda sucumbir a eles”.

Essa dificuldade reside no fato de que a carta, ao recorrer ao senso comum, pode provocar um efeito contrário do esperado, como já se discutiu: ao invés de aproximar e manifestar uma forma de afeto, pode distanciar e revelar a frieza do epistológrafo. Além disso, se a correspondência quer alçar voos maiores – desejo manifestado por vários escritores –, deve romper com o discurso corrente e fazer-se única, afinal, sabe-se que a alta literatura é marcada não tanto pela adesão a normas e preceitos, mas pela capacidade criativa de cada autor, com sua idiosincrasia. Para a literatura, importa, obviamente, não a imitação, mas a capacidade de reconfiguração dos discursos correntes. Assim, torna-se imprescindível analisar a epistolografia de um escritor a fim de se detectar não as suas regularidades, mas justamente a sua capacidade de (re)criação dentro dos limites de um gênero e de suas convenções.

Bakhtin (2016, p. 41) considera que, a fim de tomar liberdades com a forma, o escritor deve dominar bem o gênero em que pretende se expressar, afinal, segundo o estudioso (2016,

p. 41), “Quanto mais dominamos os gêneros, maior é a desenvoltura com que os empregamos e mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade [...]”. O sucesso de um escritor em um determinado gênero depende, portanto, de um equilíbrio entre o domínio da norma daquele tipo de enunciado e a capacidade criativa do autor, capaz de romper com as convenções impostas. A respeito disso, Grassi constata:

No plano social, qualquer que ela seja, e em diversos graus, a carta se situa entre uma escrita codificada, normatizada e uma expressão espontânea. Certamente o epistológrafo deve se submeter às regras precisas das convenções de escrita que não são as mesmas das convenções sociais. Poder-se-ia pensar que escrever uma carta é simplesmente copiar as boas fórmulas. Não é apenas isso. Toda carta é uma re-criação pessoal de um espaço codificado da comunicação social. O interesse de seu estudo está em analisar a maneira como um epistológrafo liberta-se das restrições, toma liberdades com a forma, forja seu próprio léxico da afetividade, elabora a estratégia estilística, para tender para o que Bernard Beugnot chama de escrita “à maneira de si”.⁵⁹ (GRASSI, 1998, p. 5, tradução minha)

Como observa a autora (1998, p. 6), essa invenção de si, de acordo com o destinatário e o assunto, é o que confere à correspondência uma verdadeira retórica pessoal com vistas a um reconhecimento ou a uma sedução. Grassi observa que esse afrouxamento das normas ocorre justamente no século XVII – como demonstram as cartas de Madame de Sévigné –, quando a escrita de cartas encontra-se codificada. Nessa sequência cronológica, a estudiosa Brigitte Diaz (2016, p. 35) considera que, embora esse processo de afrouxamento do gênero tenha se iniciado no Grande Século, ele perdurará durante o Século das Luzes, até chegar ao Romantismo, quando, segundo a autora, “[...] os epistológrafos, à escuta de sua própria voz, repudiam progressivamente o exercício usual do gênero epistolar conversacional e mundano para inventar novas regras do jogo mais excitante.” (DIAS, 2016, p. 35). A carta será considerada, então, um “espaço de dissidência, abrigo de uma “palavra singular”.

Percebe-se, assim, que os grandes epistológrafos introduzirão algumas inovações no gênero, ligadas não apenas ao seu aspecto temático, no plano do conteúdo, mas também aos seus elementos formais, no plano da expressão. Dessa maneira, a abordagem das cartas a

⁵⁹ *Sur le plan social, quelle qu'elle soit, et à divers degrés, la lettre se situe entre une écriture codifiée, normalisée et une expression spontanée. Certes, un épistolier doit se soumettre aux règles précises de la bienséance d'écriture qui ne sont que celles de la bienséance sociale. On pourrait penser qu'écrire une lettre, c'est simplement copier les bonnes formules. Ce n'est pas que cela. Toute lettre est une re-création personnelle d'un espace codifié de la communication sociale. L'intérêt de son étude est d'analyser la manière dont un épistolier s'affranchit des contraintes, prend des libertés avec les formules, forge son propre lexique de l'affectivité, élabore la stratégie stylistique, pour tendre vers ce que Bernard Beugnot appelle une écriture « à la manière de soi ».*

partir do viés literário demanda uma análise em seus aspectos textuais, considerando-se a maneira como o escritor lida com a epistolariedade. Em outros termos, trata-se de reconhecer, no conjunto da norma, o que é individual, configurando as marcas de estilo e de autoria de um escritor dentro dos limites possibilitados pelo gênero epistolar sem, contudo, descaracterizá-lo completamente.

Primeiramente, para que se possa analisar de que maneira a correspondência de Caio Fernando Abreu rompe com as composições epistolares ordinárias, é preciso retomar o conceito de gênero textual. Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin (2010, p. 262) define os gêneros do discurso como “tipos relativamente estáveis de enunciado”. Para o autor, todos os usos da linguagem, nas mais diversas situações, são organizados a partir de gêneros textuais, cujo conteúdo temático, estilo e construção composicional atendem a condições específicas de comunicação. Logo, os gêneros do discurso servem como estabilizadores dos diferentes atos linguísticos, nas mais diversas esferas comunicacionais. Assim, Bakhtin considera:

Os gêneros do discurso organizam o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em forma de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo da fala. Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível. (BAKHTIN, 2010, p. 283)

Pode-se perceber que, para o autor, os gêneros do discurso – essenciais na organização dos atos linguísticos – são aprendidos pelos falantes de maneira espontânea, com a mesma naturalidade que as construções gramaticais do vernáculo. Entretanto, esses gêneros possuem formas mais flexíveis, plásticas e livres que as formas da língua, mais rígidas.

O autor observa ainda que os gêneros textuais podem ser de diferentes naturezas: de um lado, existem gêneros rígidos, marcados por um alto grau de estabilidade e coação, como os documentos oficiais; de outro, existem os gêneros flexíveis, que possuem um alto grau de maleabilidade. Nesse caso, são mais aptos a refletir a individualidade e a personalidade do falante. É o caso, por exemplo, dos gêneros literários, que frequentemente escapam ao

enquadramento em formas fixas. O autor (2010, p. 284) observa que grande parte desses gêneros flexíveis é passível de “uma reformulação livre e criadora” e, como ressaltado, quanto mais o falante dominar os gêneros, tanto mais livremente os empregará, descobrindo neles a sua individualidade.

Portanto, embora sejam bem mais mutáveis, flexíveis e plásticos em relação às formas da língua, de acordo com Bakhtin (2010, p. 285), os gêneros do discurso não são criados pelo falante, mas dados a ele como norma. Por isso, um enunciado singular não pode ser considerado “uma combinação absolutamente livre de formas da língua”, apesar de toda a sua originalidade. Considerando-se as normas linguísticas e as formas textuais como meio de coerção, o texto literário encontra-se justamente nesse ponto de tensão: ao mesmo tempo em que deve seguir regras (sob pena de tornar-se incompreensível e incomunicável), deve manifestar a individualidade do emissor. De fato, Bakhtin reconhece que os gêneros mais favoráveis à manifestação do estilo individual são os da literatura de ficção. Ao referir-se a eles, o autor considera:

[...] o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais (contudo, no âmbito da literatura de ficção os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos da individualidade). (BAKHTIN, 2010, p. 265)

Ainda segundo o teórico (2010, p. 282), “a escolha de certo gênero discursivo” – determinada por especificidades da situação comunicativa, por considerações temáticas, pelos participantes envolvidos e pela própria situação discursiva em si – manifesta a “vontade discursiva do falante”. Na sequência, partindo de sua intenção comunicativa, este manifesta, no gênero escolhido, sua subjetividade e individualidade.

Entretanto, a maleabilidade e flexibilidade nem sempre parecem ter se aplicado às obras do gênero literário. Em *As estruturas narrativas* (2008), no capítulo “Tipologia do romance policial”, Tzvetan Todorov (2008, p. 94) chama a atenção para o fato de que “[...] a reflexão literária da época clássica, que tratava mais dos gêneros do que das obras, manifestava também uma lamentável tendência: a obra era considerada má se não obedecia suficientemente às regras do gênero”. Porém, segundo o teórico búlgaro (2008, p. 94), a partir do Romantismo, houve uma reação radical contra as formas preestabelecidas e “[...] seus atuais descendentes recusaram-se não só a se conformar às regras dos gêneros (o que era de seu pleno direito), mas também a reconhecer a própria existência dessa noção”. Em

decorrência disso, o autor considera que a teoria de gêneros teria sido, até então, pouco desenvolvida, privilegiando-se o estudo da obra em si.

De acordo com Todorov (2008, p. 94), “[...] no momento atual, teríamos tendência a procurar um intermediário entre a noção demasiadamente geral de literatura e esses objetos particulares que são as obras.”. O autor considera que há, ainda, uma imensa lacuna a ser superada no estudo dos gêneros literários. Esta seria decorrente de diversos fatores, dentre os quais, destaca:

A grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas. O gênero de *A Cartuxa de Parma*, isto é, a norma à qual esse romance se refere, não é o romance francês do começo do século XIX; é o gênero “romance stendhaliano” que foi criado precisamente por essa obra e por algumas outras. Poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria. (TODOROV, 2008, pp. 94-95)

Em síntese, para Todorov, um grande escritor redefine os contornos de um determinado gênero, reconfigurando-o. Pode-se considerar, então, que o texto literário manifesta uma atitude de inconformismo às fórmulas cristalizadas, das quais busca desvencilhar-se, em busca de uma originalidade da escrita. A partir dessas considerações, a fim de se avaliar a qualidade estética das cartas de Caio Fernando Abreu, é necessário inseri-las na tradição do gênero epistolar, para analisar de que maneira o escritor promove inovações em sua correspondência.

No caso específico da carta, considerada híbrida, sua flexibilidade é tamanha que Diaz (2016, p. 52) chega a destacar a sua capacidade de, no século XIX, embarçar as próprias fronteiras do próprio campo literário. De acordo com a autora (2016, p. 52), “O gênero epistolar oferece-se aos escritores – amadores ou profissionais na escrita – como um espaço de invenção por onde escapar das prescrições poéticas que regem os gêneros constituídos”. A teórica considera que o caráter polifônico desse tipo de texto faz com que ele se preocupe não em atingir uma unidade impossível, mas em interrogar as suas próprias dissonâncias, servindo como “um teste de literatura”, ou seja, como uma “alternativa crítica para a escrita literária”.

A tipologia epistolar reúne um grupo de textos de diferentes características, presentes nas mais diversas esferas de comunicação. Assim, muitos são os tipos de correspondências. Aqui, interessa-nos a carta pessoal: correspondência trocada entre amigos, familiares ou pessoas que possuem certa intimidade. Se esse texto intimista é marcado pela sua eficácia na comunicação cotidiana, o que faria dele um gênero literário? A respeito dessa distinção entre

os gêneros funcionais e os literários, pode-se recorrer às ideias de Julien Harang, em *L'épistolaire*:

Por que se pode afirmar que um verbete de dicionário ou uma receita culinária não são “literatura”? Simplesmente porque esses enunciados são puramente utilitários. Eles são julgados unicamente pela eficácia em transmitir uma mensagem: são gêneros funcionais.

Quanto aos *gêneros literários*, eles englobam os enunciados que não são lidos somente pelas informações que contêm, mas sobretudo por suas qualidades estéticas.⁶⁰ (HARANG, 2002, p. 34, grifos do autor, tradução minha)

Partindo da oposição entre funcional e literário, Harang considera a existência de dois grandes tipos de correspondências: as ordinárias, que constituem textos funcionais, sem valor estético, e as literárias, de valor estético, lidas por pessoas a quem não foram endereçadas, como as de Madame de Sevigné. Não há, entretanto, uma dicotomia entre os dois tipos: uma carta funcional, que um dia serviu para a comunicação, pode resistir ao tempo pelo seu valor estilístico (como as cartas de amor de Gustave Flaubert a Louise Colet), retórico (como as missivas de Padre Antônio Vieira) etc.

Para que se possa avaliar a qualidade estética de uma correspondência e determinar o seu grau de literariedade, convém analisá-la a partir de seus componentes formais, procurando encontrar, nesses elementos, aspectos que revelem a individualidade do escritor, a fim de detectar como o autor, por meio de sua subjetividade, individualidade e criatividade, promove inovações no gênero. Para isso, é preciso avaliar, também, de que maneira a carta rompe com um discurso tradicional ou corrente em seus vários elementos retóricos constituintes. Assim, primeiramente, é importante listar os elementos formadores de uma carta pessoal.

Como observa Haroche-Bouzinac (2016, p. 19), a missiva obedece, assim como todo gênero, a um “mínimo de restrições retóricas”, que compõem um “caderno de especificações mínimo, descrito desta maneira pela autora:

A tradição medieval dos clérigos propõe cinco etapas na redação da carta: *salutio* (saudação), *benevolentiae captatio* (busca da benevolência), *narratio* (narração), *petitio* (pedido ou objeto da mensagem) e *conclusio* (conclusão).

⁶⁰ *Pourquoi peut-on affirmer qu'un article de dictionnaire ou une recette de cuisine ne sont pas « de la littérature »? Tout simplement parce que ces énoncés sont purement utilitaires. Ils sont jugés uniquement sur leur efficacité à transmettre un message: ce sont des genres fonctionnels. Quant aux genres littéraires, ils regroupent les énoncés qui ne sont pas seulement lus pour les informations qu'ils contiennent mais avant tout par leurs qualités esthétiques.*

No classicismo, houve uma tendência a simplificar as cinco partes em três etapas. Estas se distinguem por sua função: tomar contato com o destinatário, apresentar e desenvolver o objeto da mensagem, despedir-se. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 33)

Jean Paul Brighelli, em *L'Épistolaire*, apresenta esses elementos estruturantes do gênero epistolar de forma mais detalhada, explicando cada uma de suas partes constituintes:

Os latinos, baseando a carta no discurso do tipo argumentativo, definiram uma estrutura imutável que permanecerá inalterada ao longo dos séculos:

- uma indicação de lugar e de tempo (“Paris”, dia...”);
- um prólogo que permite estabelecer contato. Sua função é extremamente prática (como o “alô” das comunicações telefônicas). A fórmula inicial (“Prezada senhora”) é seguida de uma contextualização (lembração de uma correspondência anterior ou reprovação por não ter respondido a uma missiva precedente). O tom inicial é o da *captatio benevolentiae*: deve-se conquistar os ouvidos benevolentes do interlocutor;
- uma narração mais ou menos contínua, mais ou menos estruturada, segundo o grau de intimidade ou de lirismo. Nas cartas abertas, essa narração torna-se argumentação;
- à peroração do discurso oral corresponde a conclusão da carta: recapitulação e despedida, acompanhada (ou não) de uma fórmula de polidez adequada. Os latinos terminavam uniformemente suas cartas por um condicional *Vale* (“Fique bem”). Os usos franceses são mais complexos, na medida em que a última frase exprime a relação (hierárquica ou sentimental) que une redator e destinatário. [...];
- o post scriptum (P.S.) é um gênero em si. Ele encontra-se ali, em sua origem, para reparar um esquecimento. Na prática, serve para valorizar um elemento que não se quis dispersar na corrente da narração. Ele próprio é introduzido por uma fórmula adequada (“A propósito, ia me esquecendo... Mais uma coisa”, escreve Merteuil na carta CV das *Ligações perigosas*). Ele pode, enfim, ser um último convite discreto a uma resposta esperada (“Escreva-me, hein”, escreve Flaubert em P.S. de uma carta a seu amigo Maxime du Camp, datada de 21 de outubro de 1851).⁶¹ (BRIGHELLI, 2003, p. 23, grifos do autor, tradução minha)

⁶¹ *Les Latins, en calquant la lettre sur le discours de type argumentatif, ont défini une structure immuable qui restera inchangée au cours des siècles :*

- *une indication de lieu et de temps (« Paris, le... ») ;*
- *un exorde qui permet de prendre contact. Sa fonction est essentiellement phatique (comme le « allô » des communications téléphoniques). La formule initiale (« Chère madame ») est suivie d'une mise en situation (rappel de correspondance antérieure, ou reproche pour n'avoir pas répondu à une précédente missive). Le ton général est celui de la captatio benevolentiae : on doit conquérir l'oreille bienveillante de son interlocuteur ;*
- *une narration plus ou moins continue, plus ou moins structurée, selon le degré d'intimité ou de lyrisme. Dans les lettres ouvertes, cette narration devient argumentation ;*
- *à la péroraison du discours oral correspond la conclusion de la lettre : récapitulation et prise de congé, agrémentée (ou non) d'une formule de politesse adéquate. Les Latins finissaient uniformément leurs lettres par un conventionnel Vale (« Porte-toi bien »). Les usages français sont plus complexes, dans la mesure où la dernière phrase exprime la relation (hiérarchique ou sentimentale) qui unit rédacteur et destinataire. [...]* ;
- *le post scriptum (P.S.) est un genre en soi. Il est là, à l'origine, pour réparer un oubli. En pratique, sert souvent à mettre en valeur un élément que l'on n'as pas voulu noyer dans le courant de la narration. Il est lui-même introduit par une formule adéquate (« À propos, j'oubliais... Un mot encore », écrit Merteuil à la lettre CV des Liaisons dangereuses). Il peut enfin être un ultime appel du pied à une réponse espérée (« Écris-moi, hein », écrit Flaubert en P.S. d'une lettre à son ami Maxime du Camp datée du 21 octobre 1851.*

Como se pode perceber tanto pela descrição de Haroche-Bouzinac quanto pela de Brighelli, fazem parte do gênero alguns elementos estáveis, como o locativo, o vocativo, o corpo da correspondência, a fórmula de fechamento (ou despedida), a assinatura e, ainda, um último elemento facultativo, o *post-scriptum*. Entretanto, é preciso levar em conta que, quando se trata da carta pessoal, esses elementos não são rígidos e imutáveis, como observa Haroche-Bouzinac:

A contrário das cartas protocolares, que devem adotar um esquema respeitando as leis da troca hierárquica, ou das cartas de mercadores e da carta comercial contemporânea, que se situa na ordem de uma prática de tratativas e trocas de garantias, a carta familiar beneficia-se da liberdade permitida pela proximidade dos vínculos. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 41)

Logo, o valor da correspondência pessoal de um escritor estará diretamente relacionado à construção de um discurso avesso ao senso comum, se não em todas as cartas, do início ao fim – dada a própria característica do gênero, de comentar banalidades, por meio de uma comunicação “espontânea” –, pelo menos, em muitas delas, em grande parte de sua constituição. Analisando cada um desses elementos do texto epistolar nas cartas de Caio Fernando Abreu, pode-se notar como, em certa medida, o escritor gaúcho muitas vezes recria-os, conferindo singularidade aos seus textos epistolares.

Os manuais de redação e estilo preconizam que a correspondência seja iniciada pelo locativo por extenso. No caso da carta pessoal, por tratar-se de gênero mais informal, dada a intimidade entre os interlocutores, é comum, entretanto, não haver essa padronização. De fato, muitas missivas do escritor seguem um padrão mais formal, como a endereçada a Charles Kiefer (24/05/1983): “Rio de Janeiro, 24 de maio de 1983.” (ABREU, 2002, p. 52). Em outras, porém, sobretudo quando o autor se corresponde com seus amigos, a informalidade estende-se não apenas à data, mas ao nome do local, como se pode observar em carta a Maria Adelaide Amaral: “Sampa, 15.02.82” (2002, p. 36). É intrigante notar, entretanto, como alguns locativos rompem às vezes bruscamente com a composição usual desse elemento no gênero epistolar:

Sampa, acho que + ou – isso / junho-84 (ABREU, 2002, p. 79)

Na cidade alagada
27 de janeiro de 1987
16h20m (ABREU, 2002, p.147)

Gay Port, 28 de agosto (vai-te, peste!) de 1995. (ABREU, 2002, p. 335)

Portinho, 18 de um janeiro insuportavelmente quente do ano da graça de 73
(ABREU, 2002, p. 433)

Porto Molhado, 22 de agosto-mês-do-desgosto, 1977. (ABREU, 2002, p. 492)

Pode-se perceber que, na formulação dos locativos, o autor vale-se de diferentes estratégias, como: a criação de perífrases, em “cidade alagada” e “Porto Molhado”; o reaproveitamento da polissemia de uma palavra, associando-a a um estrangeirismo, em “Gay Port”; o diminutivo com valor afetivo, em “Portinho”; a quebra da estrutura usual da oração, por meio da inserção de comentários subjetivos, em “18 de um janeiro insuportavelmente quente do ano da graça de 73”; a inserção de datas imprecisas, em “Sampa, acho que + ou – isso / junho-84”; ou, ainda, a criação de trocadilhos, em “22 de agosto-mês-do-desgosto”.

Se os diferentes locativos demonstram a capacidade criativa de Caio Fernando Abreu em romper com as formas fixas e, muitas vezes, construir trocadilhos, os vocativos apontam para outra habilidade do escritor: a de criar e recriar, constantemente, apelidos para seus amigos. As primeiras cartas do autor, sobretudo quando endereçadas aos seus pais, trazem vocativos comuns, como “Queridos pai e mãe” (ABREU, 2002, p. 351). Entretanto, ao longo da trajetória do escritor, carta a carta, seus amigos vão recebendo as mais diversas nomenclaturas: Maria Adelaide Amaral, devido a seu pouco peso, é chamada de “Levíssima” (2002, p. 36), “Levinha” (2002, p. 61) e “Levinha do Amaral” (2002, p. 100); Lya Luft ganha o apelido de Lya Lufthansa (2002, p. 224); Jacqueline Cantore, amiga a quem Caio revela o seu lado gay, é chamada de “M’r’len” (2002, p. 73), “Marilene” (2002, p. 112), “Marileee” (2002, p. 115), “lane (pronuncia-se *leine*)” (2002, p. 154, grifos do autor), “Jackie C.” (2002, p. 194), “Jacqueline Bisset” (2002, p. 260), “Anthea” (2002, p. 54), ou ainda de “Quirida, morena, guria, famosa, charmosa, gostosa e, sobretudo, CAPA!!!” (2002, p. 158); Maria Lídia Magliani recebe os apelidos de “Magli Magoo, menina loba” (2002, p. 171), “Maglim, menina loba” (2002, p. 220), “Ma(di)gliani, ma belle” (2002, p. 228).

Além dos apelidos, diversos são os adjetivos utilizados para qualificar os destinatários, muitas vezes ocorrendo, no mesmo vocativo, o emprego de vários deles, inclusive em línguas estrangeiras, sobretudo com termos e expressões do inglês ou do francês:

Dear and lovely Jackie
 or
 Gorgeous and brilliant Jackie
 or
 Old and good Jackie, (ABREU, 2002, p. 196)

O corpo dos textos epistolares de Caio Fernando Abreu também apresenta uma série de rupturas com o gênero carta pessoal. Entretanto, como se trata da principal parte do texto epistolar, em que se concentram as maiores transformações operadas pelo escritor na linguagem, a análise desse componente da correspondência será feita no próximo item deste capítulo. Assim, na sequência, são discutidos os elementos de fechamento das missivas.

Último elemento da carta, ao lado da assinatura, a fórmula de fechamento ou despedida, nos textos de Caio Fernando Abreu, assume formas que possuem um tom afetivo próprio do gênero carta pessoal, como em carta aos pais: “Por favor, cuide-se. E receba um grande beijo do seu filho” (ABREU, 2002, p. 63). Em algumas missivas, no entanto, observa-se a inserção de poemas ou letras de música – recurso, aliás, recorrente na epistolografia e na obra de ficção do autor, sobre o qual se discutirá posteriormente –, que rompem com a mensagem de despedida usual, como em carta enviada a Jacqueline Cantore (18/04/1985): “Mas é isso. ‘Porém, com perfeita paciência / sigo a te buscar. / hei de encontrar.’ Quis morrer de novo, engoli outra rejeição – mas estou vivo e, sinto muito, vou continuar. Te quero imensamente. Meu coração bate forte. Caio F.” (2002, p. 132). O uso de palavras e expressões estrangeiras, tão recorrente nos textos do escritor, também é comum nas formas de fechamento.

Por fim, a assinatura das cartas – cuja importância, a partir da ótica de Jovicic (2010, p. 145), já foi anteriormente destacada – não é menos reveladora da capacidade criativa do autor: o epistológrafo assina “Caio Fernando Abreu” (2002, p. 29), “Caio” (2002, p. 43), “Caio, o Fernando Abreu” (2002, p. 36), “Koio” (2002, p. 391), “Caio F. (2002, p. 51)”. A explicação para essa última forma é apresentada por Italo Moriconi (2002, p. 53, grifos do autor), que, em nota de rodapé, esclarece: “Caio gostava de se assinar Caio F. Em diversas cartas ele faz jogos entre essa assinatura e a de *Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída* [...]”. Além das variações na assinatura, frequentemente, na correspondência aos amigos, é comum o autor valer-se de antonomásias, como nas diversas cartas em que, abaixo de “Caio F.”, insere: “(o primo de Christiane)” (2002, p. 53), “(o primo intelectualizado de Christiane)” (2002, p. 61), “(o primo careta de Christiane)” (2002, p. 69), “(atualmente em fase pouco F.)” (2002, p.85), “(the Christiane’s brother)” (2002, p. 90). Há, ainda, textos epistolares em que o

autor recorre ao humor *queer*, como em carta a Jacqueline Cantore, em que assina: “Caio F. ou Marilene, a Incendiária” (2002, p. 120), após relatar um incêndio ocorrido em sua casa.

Quanto ao *post-scriptum* (P.S.), nas cartas de Caio Fernando Abreu, esse elemento chama a atenção não apenas pela sua recorrência, mas também pela sua extensão, como se observa em carta enviada a Sérgio Keuchgerian (27/01/1987):

PS 1 – Maurício vai amanhã – mando por ele. É uma ótima pessoa: curtam-se.
 PS 2 – Falei com sua mãe. Ela mandou dizer que está morrendo de saudade – e só não liga todo dia pra não ficar ainda mais saudosa.
 PS 3 – Não se preocupe comigo. Ontem, eu tava meio amargo. Tá tudo bem! Afinal, o que é SEXO?
 Beijos
 Beijos
 Beijos
 Beijos
 Beijos (2002, p. 151)

A extensão dos pós-escritos revela o gosto que o escritor nutre pela escrita de cartas e sua dificuldade em desligar-se dos seus destinatários, uma vez que, com esses elementos textuais, o autor apresenta uma escrita que se estende. Em outros casos, ainda, os P.S. trazem mensagens de caráter intimista e introspectivo, como em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985): “PS – Te escrevo, enfim, me ocorre agora, porque nem você nem eu somos descartáveis.” (2002, p. 143). É importante ressaltar também que, nas cartas de Caio Fernando Abreu, os *post-scriptum* não possuem lugar fixo: aparecem ora antes, ora depois da assinatura, revelando uma constante mudança na configuração do gênero carta pessoal.

Além desses componentes estruturais da carta, outros enunciados inesperados – como letras de músicas ou poemas – interpõem-se entre as diversas partes do texto epistolar, como o locativo e o vocativo, como se pode observar em carta a Jacqueline Cantore (05/06/1983):

Rio, 05/06.83

 “Não importa mais
 o que foi perdido
 importa apenas o teu sorriso
 e nada mais.”

Cara Anthea, (ABREU, 2002, p. 54)

Há, assim, uma desautomatização do ato de escrever cartas, já que frequentemente a estrutura se rompe em benefício de uma escrita espontânea, criativa. Todo esse manuseio

criativo dos elementos da carta atestam uma das afirmações de Haroche-Bouzinac (2016, p. 34): uma vez que o início e o fim da carta são os mais sujeitos às variações, a autora considera que “Iniciar o assunto e despedir-se permitem aos correspondentes praticar o virtuosismo. É aí que se reconhece um epistológrafo hábil: ele sabe como fazer para nunca repetir uma mesma expressão no exórdio e variar ao infinito as fórmulas de adeus.” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 34)

Analisar um texto a partir da ótica literária requer o reconhecimento de sua tensão constitutiva, como observa Jovicic (2010, p. 17): por um lado, o gênero constitui uma classe de textos cuja especificidade reside num conjunto preciso de “convenções constituintes”, um número mínimo de traços textuais distintivos; por outro, o gênero comporta “princípios textuais” que definem a poética de um escritor específico. Ter consciência dessa tensão é reconhecer que, embora o gênero possua parâmetros estáveis, há uma grande maleabilidade na sua constituição. Logo, para além das limitações do gênero, pode-se traçar poéticas particulares, que expõem traços singulares de cada autor, como demonstrado nas cartas de Caio Fernando Abreu.

A poética de um escritor não pode ser definida, entretanto, apenas com base nos aspectos pontuais que compõem um texto. Deve-se, para além da ruptura com as fórmulas prontas, analisar as transformações operadas no campo da linguagem em nível macrotextual. Convém, então, na sequência, analisar a parte mais extensa do texto epistolar – o corpo das cartas –, a fim de constatar como Caio Fernando Abreu promove rupturas não apenas em relação a alguns elementos pontuais constituintes do gênero, as famosas fórmulas epistolares, mas também no corpo de suas missivas, a partir de rupturas linguísticas e sintáticas.

5.2 “Dentro da pedra há uma forma”: a missiva em seus aspectos linguísticos, sintáticos e estilísticos

Como se ressaltou anteriormente, além da análise dos componentes estruturais do gênero epistolar e de seu conteúdo, um estudo que se proponha a abordar o aspecto literário das cartas deve preocupar-se com a análise formal das missivas, de maneira a revelar, de um lado, como o escritor promove rupturas com a linguagem corrente e, de outro, como o discurso das cartas em alguns momentos aproxima-se formalmente do discurso dos outros textos literários do autor. Em decorrência disso, neste item, serão analisados aspectos ligados ao recurso do neologismo, à ruptura com a pontuação convencional e ao emprego de figuras de linguagem.

Caio Fernando Abreu possui, de um lado, uma produção literária mais acessível, com linguagem mais convencional, presente nas crônicas publicadas em jornais; e, de outro, influenciado por escritores como Clarice Lispector e Hilda Hilst, o escritor possui também uma produção mais hermética, marcada por uma linguagem menos convencional, com sintaxe entrecortada, perceptível em contos como os que compõem a obra *Os Dragões não conhecem o paraíso*, ou na trilogia de histórias que constituem o *Triângulo das águas*. Nesse último caso, pode-se perceber que o escritor tenta, como considera Luís Augusto Fischer,

[...] impor à linguagem o ritmo de respiração vital – e conseguiu este efeito, mais que nas demais formas, no conto, e que alcançou um à-vontade admirável, misto de fluxo de consciência com diálogos exatos, com elipses na hora precisa, para deixar o personagem respirar sozinho e assim viver na imaginação do leitor, tudo temperado com visão aguda, desolada e amorosa.” (2006, p. 58)

Como ocorre na obra literária do autor, as cartas, frutos de um trabalho de elaboração, chamam a atenção por sua qualidade formal. Primeiramente, é importante deter-se na análise dos neologismos presentes na correspondência do escritor gaúcho, uma vez que esses elementos constituem um ponto de intersecção entre as cartas e a produção literária do autor. Se a estrutura e a organização sintática da oração são elementos coercitivos ao escritor, artesão da palavra, pode-se afirmar que os signos linguísticos não são menos limitadores. Assim, é comum, na linguagem literária, haver a ressignificação de certos termos, numa tentativa de, como afirma o poeta surrealista René Char, “Dar alegria às palavras que não tiveram rendimento, tanto a sua pobreza era cotidiana”⁶² (CHAR, R. 1998, p.13, tradução minha). Ou, indo além, muitas vezes o escritor sente a necessidade de criar novas palavras, a fim de tornar a linguagem mais apta à sua expressão poética.

No caso das cartas de Caio Fernando Abreu, são comuns os neologismos criados por meio do acréscimo de prefixos ou sufixos com valor de intensidade, como em “trepensou” (ABREU, 2002, p. 147) e “cinzésimo” (2002, p. 11); do aportuguesamento de estrangeirismos, como em “dangerizou” (2002, p. 55) e “dangerizante” (2002, p. 60); da adverbialização de nomes próprios, como em “máriodeandrademente” (2002, p. 237), ou até mesmo da recriação de certos advérbios, como em “vezenquandamente” (2002, p. 67); da criação de algum termo a partir da mudança de classe gramatical, como em “careteou” (2002, p. 35); da troca de vogais ou consoantes, como em “quirida” (p. 158); da junção de termos, como em “lindimensa” (2002, p. 79), “gordimensa” (2002, p. 293), “adorodeio” (2002, p. 88),

“stadenervos” (2002, p. 117) e “dizque” (2002, p. 126), sendo esses dois últimos termos criados com vistas a conferir uma fluidez à escrita, numa espécie de simulacro da fala.

Em vários momentos, pode-se notar que o autor rompe com a norma padrão de propósito, como em carta a Maria Lídia Magliani (16/06/1992): “[...] tanto tanque cheio de roupa suja pra ser lavada, tanto piso pra ser encerado, tanta azaléa mutante pra ser regada, tanta meia pra ser cerzida e fica essa **vEadagem?** Que **perCa** de tempo.” (ABREU, 2002, p. 235, maiúsculas do autor, grifos meus). Em outras passagens, o epistológrafo opera ainda uma redução de palavras, como no fragmento a seguir, extraído de carta a Jacqueline Cantore (18/04/1985):

Notei sensível **diminuiçã** em gânglios (lovely gânglios). Não consigo mais me sentir com AIDS.

Tás na linha? Alô, alô? Chamei Telesp: trocaram o aparelho. Mas é **questã** do **Sergiã** voltar de Curitiba, vou ter outra **discussã** e jogar o aparelho no **chã**. Como se hábito. (ABREU, 2002, p. 127, grifos meus).

Ainda no âmbito lexical, além dos neologismos, os estrangeirismos inundam alguns dos textos epistolares do autor, como se pode observar em carta a Maria Adelaine Amaral (15/02/82):

Táí o Strindberg. Olha: o tamanho é por volta de 40 linhas de 70 toques, portanto duas laudas. Claaaro que pode ser duas e meia. Espero que **te guste**. Para que eu não enlouqueça muito, gostaria que você me entregasse lá pelo dia 22 (próxima quinta, após o feriado de quarta). Ou então 26, que é a segunda seguinte.

Esqueci de te falar ontem que vi o Bastidores, tava lá em Campinas, **chez** Hilda Hilst. Gostamos **mucho**. Guria, como tu é segura, chê! Parece que nunca fez outra coisa na vida a não ser dar entrevistas na tevê. Maravilha. (ABREU, 2002, p. 36, grifos meus)

O trecho evidencia o emprego de vocábulos da língua espanhola e da língua francesa, muito recorrentes em nos textos de Caio Fernando Abreu. Além desses dois idiomas, também é muito comum o uso de palavras ou expressões da língua inglesa, sobretudo em cartas em que o autor dá voz à sua personalidade gay, como em carta a Jacqueline Cantore (20/05/83):

Na verdade estou ótimo. E vou ficar melhor ainda: **that’s my revenge against the world** (está certo?) Bueno, à tarde descí para visitar GM. Que continua a mesma, naturalmente. Mas saudabilíssima, morena, jovem & dinâmica. O apartamento é *igual* ao quarto dela na Mundo Novo, só que

⁶² *Donner joie à des mots qui n’ont pas eu de rentes tant leur pauvreté était quotidienne.*

maior. Enfim, a velha & boa (*sometimes, you know*) GM. (ABREU, 2002, p. 45, grifos meus)

Não menos importantes e não menos frequentes são os termos cuja grafia tenta reproduzir o “gauchês”, com expressões e sotaques típicos do Rio Grande do Sul, como se nota em carta a Jacqueline Cantore (20/05/1983): “Pôs tu s’as que acabo de chegar da fêra, guria.” (2002, p. 44); ou, ainda, em carta a Maria Lídia Magliani (19/03/1990): “Guriããã, não tô muito trilegal, s’as?” (2002, p. 45). Essas liberdades linguísticas, além de conferirem às cartas o tão peculiar tom do à-vontade e da oralidade, frequentemente revelam o lado cômico do escritor, conferindo uma peculiaridade aos seus textos epistolares.

Merecem destaque ainda as inúmeras palavras e expressões do universo gay, sobretudo, como já se assinalou, nas cartas a Jacqueline Cantore: “Glínigas” (2002, p. 115), “buceteria” (2002, p. 129), “fiz a Pollyana” (2002, p. 129), “rodenir” (2002, p. 235), “dando uma Elza” (2002, p. 280), “pêra” (2002, p. 298), “Bambi” (2002, 298), “Jacira” (2002, p. 317). Trata-se de textos em que Caio manifesta o melhor de seu humor *queer*, o qual é explicado por Italo Moriconi em nota de rodapé do livro *Cartas*. Segundo o organizador da correspondência,

É própria dessa modalidade de humor a criação de códigos cômicos idiossincráticos, todo um vocabulário, como no caso de Caio, que usava, tanto nas cartas como em suas crônicas e ficções, termos por ele inventados: Jacira (=bicha); lasanha (= homão bonito); rodenir (= coisa brega), etc.” (2002, p. 44).

De fato, muitos termos e neologismos gays estão presentes também na produção ficcional de Caio Fernando Abreu e são explicados próprio escritor, como ocorre na crônica “Nem só de Aurélião...”, da obra *A vida gritando nos cantos*, em que Caio apresenta uma “minipesquisa” a fim de dar sua “colaboração” ao esclarecimento de expressões e vocábulos utilizados pela “moçada urbana”, nas palavras do próprio autor. No texto, Caio explica o significado de palavras e expressões como: “Figueira - Rapaz grande, musculoso, tipo Rambo, que ocupa espaço.” (ABREU, 2012, p. 73), ou “Musgo – Relação amorosa neurótica, densa, longa, cheia de discussões, ciúmes, cenas e cobranças: ‘Tava indo tão bem, de repente virou musgo’.” (2012, p. 74). Esse vocabulário inunda a correspondência endereçada a Jacqueline Cantore, ao lado dos neologismos, estrangeirismos e supostos regionalismos, revelando toda a criatividade e humor do escritor.

Outro recurso de grande recorrência tanto nos textos epistolares quanto nos textos literários do escritor gaúcho é a hifenização, que às vezes se aplica a enunciados extensos, como se pode notar em carta a Jacqueline Cantore (20/05/1983):

Claro que puxei meu chicotinho de vison (aquele da Fiorucci) e dê-lhe: oha-o-que-estou-fazendo-da-minha-vida-sozinho-e-abandonado-num-hotel-talvez-com-uma-pneumonia-dupla-como-é-que-vim-parar-aqui-se-morrer-asfixiado-durante-a-noite-só-vão-descobrir-daqui-a-um-mês-porque-ninguém-vai-se-importar-etc-e-etc. (ABREU, 2002, p. 45)

Segundo Isabella Marcatti (2003, p. 204), no artigo “Da surpresa à espera: a voz de Ângela Ro Ro em Caio Fernando Abreu”, os hifens conferem rapidez ao que se quer comunicar e, ao mesmo tempo, evidenciam o senso comum daquilo que é dito. De fato, a hifenização é utilizada quase sempre com o objetivo de recuperar um discurso desgastado pelo senso comum ou, muitas vezes, para recuperar um discurso muito repetido pelo próprio escritor, numa forma de auto-deboche. É o que se percebe no fragmento citado, em que Caio Fernando Abreu parece zombar de sua tendência à vitimização e autopiedade. Ou, ainda, no conto “Os sobreviventes”, de *Morangos mofados*, em que o escritor recorre a esse recurso para reproduzir um clichê:

[...] depois tomo outro porre, cheiro cinco gramas, bato o carro numa esquina ou ligo para o CVV às quatro da madrugada e alugo a cabeça de um panaca qualquer choramingando coisas do tipo pre-ciso-tanto-de-uma-razão-para-viver-e-sei-que-essa-razão-só-está-dentro-de-mim bababá-bababá e me lamurio até o sol pintar atrás daqueles edifícios sinistros [...]. (ABREU, 2013, p. 28)

Além da hifenização, outra estratégia utilizada pelo autor para pôr em evidência frases feitas e expressões desgastadas é o emprego de maiúsculas no meio de orações, como se observa em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985): “Não sei se em algum momento cheguei a ver você completamente como Outra Pessoa, ou, o tempo todo, como Uma Possibilidade de Resolver Minha Carência.” (2002, p. 319). Esse recurso também é recorrente nos contos e crônicas do escritor, como comprova o fragmento do conto “Mel & Girassóis, de *Os dragões não conhecem o paraíso*:

Meio idiotas, mas tão felizes, ficaram cantando “O pato”, enquanto aqueles Atletas Dispostos A Tudo Por Um Corpo Mais Perfeito, Gays Fugindo Da Paranoia Urbana Da Aids, Senhoras Idosas Porém Com Tudo Em Cima, e por aí vai, retiravam-se em busca do almoço. (ABREU, 2012, p. 107)

Constata-se, assim, que tanto a hifenização quanto o emprego recorrente de maiúsculas em expressões desgastadas – ambos muito presentes na escrita de Caio Fernando Abreu, marcadores de uma espécie de ironia e teatralidade *queer* – configuram-se como pontos de intersecção entre a correspondência e as demais produções literárias do escritor.

Essas aventuras linguísticas revelam um escritor que – mesmo entregue à escrita de um gênero espontâneo, como as cartas pessoais – possui grande preocupação com o emprego das palavras, fazendo comentário sobre elas, julgando-as, analisando-as. Isso também fica claro, por exemplo, em carta enviada a Maria Lídia Magliani (22/07/1991): “Como podes ver pela lauda (pelalauda parece sobrenome de atriz pornô, não? Imagine Laura Pelalauda, ou algo assim), te escrevo na repartição.” (2002, p. 216). Ou, ainda, em jogos de palavras como: “Por que o *zen* de repente escapa e se transforma em *sem*? Sem que se consiga controlar” (2002, p. 139, grifos do autor).

Além do nível linguístico, inúmeras são as transformações operadas pelo autor na escrita das cartas no nível sintático. Dentre elas, pode-se citar a supressão da pontuação, como se nota em carta a Jacqueline Cantore (24/06/1981):

Enquanto escrevo aqui, num canto atrás do meu quarto, atrás dos vidros da janela o pintor raspa raspa raspa as paredes. Acordei hoje com uma coisa lixando a minha cabeça. Fiquei uns cinco minutos sem entender: eram os pintores. (2002, p. 31)

No fragmento, é possível perceber que, além de realçar um movimento repetitivo, a supressão das vírgulas pretende sugerir o próprio ato descrito. Assim, *significante* e *significado* estão atrelados de tal maneira que a mensagem vale não apenas pelo seu conteúdo, mas também por sua construção, ou seja, pela junção de ambos os elementos.

Muitas vezes, a sintaxe empregada nas missivas é entrecortada, com frases curtas que rompem com a fluidez e naturalidade do texto epistolar, como é possível notar em carta a Luciano Alabarse (09/07/1984): “Sérgio, o Bianchi, tristíssimo com a morte de um amigo-irmão, de AIDS, em New York. Nuvens negras. Insistimos. Sobrevivemos.” (2002, p. 85). Ou, ainda, em vez de narrar fatos, o escritor sobrepõe, de maneira brusca, cenas que se sucedem, como em carta a Jacqueline Cantore (24/06/1981):

Uma paranóia leve pairou, mas segurei a guia de Ogum (era terça-feira) e fui em frente. Um táxi, outra livraria, o lançamento de Horácio, quentão e pipoca. Ignácio de Loyola, um beijo carinhoso. Juan, meu amigo uruguaio escondido atrás de Gê, [...] que se eriça toda quando alguém se aproxima dele. (ABREU, 2002, pp. 33-34)

Por vezes, essas quebras estabelecem-se não apenas no nível sintático, mas também temático, como em carta à amiga Jacqueline (20/05/1983): “Parágrafo novo. Ao fundo, acordes iniciais do Bolero de Ravel. Fumo horrores. Vejo o sovaco direito do Cristo pela janela. Batidas na porta (não tem campainha, claro). Débeis, Abro.” (2002, p. 46). Essas sucessões de cenas são ainda mais bruscas devido ao emprego do assíndeto, figura recorrente nos textos do autor, evidente em carta a Charles Kiefer (14/04/1983):

Eu tô meio agitado, aqui, de mudança para o Rio de Janeiro. Faz tempo tenho problemas com Sampa — barulhenta, pouco saudável, solitária, amarga. Agora decidi. Não dá mais. Há uns seis meses praticamente não saio de casa, detesto tudo, perdi o contato com as pessoas, fico vivendo uma vida toda pra dentro, lendo, escrevendo, ouvindo música o tempo todo. (ABREU, 2002, p. 41)

Frequentemente, essa figura de linguagem é utilizada pelo escritor para descrever cenas que se sucedem de maneira rotineira, sugerindo o movimento repetitivo de uma vida cíclica e monótona, marcada por “[...] procuras, tentativas, quedas, quebras. (ABREU, 2002, p. 32). O mesmo uso pode ser observado no emprego da anáfora e do polissíndeto, que comumente são empregados pelo autor para sugerir, além da repetição, disforicamente, adição, como em carta a Marcos Breda (22/04/1988): “Durmo, acordo, faço coisas, leio muito. E esse vazio que ninguém dá jeito? Você guarda no bolso, olha o céu, suspira, vai a um cinema, essas coisas. E tudo, e tudo, e tudo.” (ABREU, 2002, p. 159).

Ao contrário do que possa sugerir a análise, os textos do autor não apresentam uma escrita uniforme, ora marcada pela fluidez, ora pelas quebras: pelo contrário: não raro, na mesma correspondência em que emprega uma sintaxe entrecortada, com frases curtas, a escrita do autor recupera a fluidez e há uma sucessão de frases que se estendem, a partir do polissíndeto, criando períodos que parecem tentar reproduzir a rapidez do pensamento, numa espécie de turbilhão de cenas que se emaranham:

Véspera de São João, e a minha cabeça deu uma volta até as fogueiras que nós fazíamos em Santiago do Boqueirão, eu, Nairzinha, minha irmã de criação, Beco, meu primo, o negrinho Jorge, afilhado de minha mãe, meu irmão Gringo, os vizinhos Iso e Marilusa, que eram desbocados e me contaram tudo sobre como os bebês nasciam, minha mãe só permitia que a gente andasse com eles em ocasiões especiais como essa, e Altamir, da casa branca em frente, e Jacira e Celanira, as gêmeas da esquina em frente, e Rubens, filho de dona Tuta. Nairzinha todo ano dizia que tinha uma sorte forte que era olhar no poço meia-noite com uma vela na mão. Se você visse na água lá embaixo um vestido de noiva, era casamento; um caixão de

defunto, morte, e assim por diante. Ninguém tinha coragem de fazer essa sorte. Mas a gente pingava vinte e um pingos de vela numa bacia para formar a inicial do nome da pessoa com quem você ia casar, e colava papeizinhos nas bordas da bacia com nomes das namoradas e soltava um barquinho pra ver onde ele ia aportar, e pingava tinta em papeizinhos dobrados, deixava no sereno pra abrir na manhã seguinte, e pulava a fogueira três vezes, fazendo três pedidos, eu sempre pedia pra morar na Suécia um dia, todo mundo achava um absurdo, mas acabei morando. (ABREU, 2002, p. 34)

Essas constantes quebras e sobreposições de imagens rompem com a tessitura do texto ordinário, criando uma espécie de retrato impressionista da realidade. Assim, os textos epistolares de Caio Fernando Abreu, como suas crônicas, frequentemente oferecem cenas vistas através das lentes subjetivas do escritor, carregadas de voltagem poética. Mesmo as missivas mais ordinárias apresentam, por vezes, algumas orações que, por si, constituem espécies de aforismos, como é notável em carta a Jacqueline Cantore (24/02/1988): “Assisto como a um filme onde só por acaso sou personagem.” (2002, p. 155). Ou, ainda, em carta a Flora Süssekind (01/12/1995), quando o escritor já lutava contra a AIDS: “[...] o tempo que temos, se estamos atentos, será sempre exato.” (ABREU, 2002, p. 324).

A sintaxe do texto é transgredida não apenas a partir da pontuação e das figuras de linguagem apontadas, mas também pela inversão de algumas construções, como em carta a Jacqueline Cantore (05/06/1983): “Ele é quase louro, cabelo liso, tem um olho castanho claríssimo, cor de laranja, 32 anos (é – pasme, mas pasme mesmo: é Virgo do dia 13 de setembro, com Ascendente Peixes, Lua em Aquário na XII – resistir, quem há de?).” (2002, p. 56). Esse é, aliás, um recurso utilizado com frequência pelo escritor em suas crônicas e, sobretudo, em seus contos. No processo de inversão, merece destaque também o emprego do quiasmo, que confere um certo sabor poético em construções como: “E você não me conhece, eu não conheço você” (ABREU, 2002, p. 139)

Além dos neologismos, estrangeirismos, regionalismos e rupturas sintáticas, ganham destaque outras figuras de linguagem empregadas pelo escritor em sua correspondência, conferindo-lhe maior expressividade. Dentre elas, destaca-se primeiramente a analogia, que se estabelece a partir da comparação. Essa figura de linguagem, além de tornar o texto mais expressivo, confere-lhe certa poeticidade e originalidade, como se nota em carta a Maria Adelaide Amaral (21/09/1983), em que, ao comentar a tensão pré-estreia de um livro, Caio compara o escritor a uma *strip-teaser*: “Minha vida tá em compasso de espera: espera do livro novo, saindo dentro de um mês, no máximo – deve ser mais ou menos o que você sente antes

de uma estréia. Penso que as *strep-teasers* devem sentir algo semelhante antes de arrancar a primeira peça.” (ABREU, 2002, p. 65).

Além das comparações, as analogias também encontram, nas cartas de Caio Fernando Abreu, uma forma bastante fértil na metáfora, utilizada para definir, de maneira subjetiva, situações, pessoas e lugares, como em carta a Luciano Alabarse (09/07/1984), em que o autor afirma: “São Paulo é uma droga pesada.” (ABREU, 2002, p.85). Essa figura de linguagem é utilizada principalmente nos momentos em que o autor manifesta uma voz lírica, como se percebe no fragmento a seguir, extraído de carta a Vera Antoun (21/03/1972), em que o autor recorre à imagem do ovo e do vidro, para referir-se à fragilidade de seu relacionamento com Vera:

Eu não queria, eu não quero dar trevas, dor, medo, solidão — eu quero dar e ser luz, calor, amparo (naquela cerimônia do chá em Sta. Teresa eu disse que queria ser ombro, você disse que queria ser um ovo — será que um ovo pode se apoiar num ombro sem quebrar?). A noite passada sonhei com você, e acordei hoje todo cheio de Verinha, você sentada comigo na frente do Conservatório, você na praia, você de branco, você sorrindo e apertando os olhos, você de tantos jeitos que eu não tinha outra solução senão sentar e escrever, embora com medo de não poder, de não saber, quando a gente segura um vidro a gente tem medo de quebrá-lo. Sobre o sonho não falo, talvez você achasse ridículo, mas era bonito. (ABREU, 2002, pp. 422-423)

A metáfora é utilizada, ainda, como forma de autodefinir-se, como se nota em carta a Vera Antoun (21/03/1972), quando o escritor, rejeitando a comunicação desgastada, recorre a imagens como forma de autorreferência:

O socorro não veio, nem de vocês nem de ninguém, e fui obrigado a me investigar e afundar em mim mesmo durante todo esse tempo, no começo assim como quem cava um poço no deserto, depois, aos poucos, sentindo a areia mais úmida, uns filetes d’água brotando lentamente, até agora, quando me sinto na iminência de mergulhar o corpo nesse lago (talvez mar)-eu-os outros-cosmos, não sei. (ABREU, 2002, p. 422)

Ou em carta ao amigo José Márcio Penido (21/06/1979):

Reli teu *Viegas neon*: sabe que ele me explica um pouco o meu fascínio por Sampa? E toda vez que releio, me dá um medo de acabar crucificado dentro de uma garrafa. Será que é isso que a cidade faz com a gente? Uma coisa que eu acho que conta quando a gente se compreende é o fato de você ter nascido em Cambuquira e eu em Santiago do Boqueirão. Zézim, vezenquando me dá um ódio de São Paulo e da grande cidade, e depois uma cidade pequenininha me dá uma coisa n’alma, sabe como? uma sensação de estar longe demais de tudo. Vezenquando eu penso que da

cidade pequena pra cidade grande alguma coisa se perdeu dentro da gente — me sinto como uma coluna vertebral sem uma vértebra, portanto insustentável. Daí vou pensando um pouco mais nisso e então me dói mais fundo, porque me parece irremediável, inconsertável, insubstituível esse elo, essa vértebra perdida. (ABREU, 2002, p. 514)

Ou, ainda, em missiva a Jacqueline Cantore (09/03/1995):

[...] todo dia, acordando no máximo às seis da manhã, sou um tigre sentado em lótus na frente do Buda que herdei de Vicente Pereira (a saudade mais dolorida), sou um tigre ferido defendendo a patadas furiosas o que me resta de vida. Porque de alguma forma, real ou metafórica, não importa, estou ganhando este jogo de dez a zero, Jacqueline. Dá um trabalho do cão ser herói todo dia. (ABREU, 2002, p. 331)

A analogia muitas vezes atinge um alto grau de poeticidade quando aliada a outras figuras, como ocorre em carta a Jacqueline Cantore (24/06/1981): “Saí para a aula de dança quase de tardezinha, ô Jaqueline, como São Paulo pode ser bonito às vezes, com uns crepúsculos cor de pêssego querendo amadurecer, demoradíssimos, tão lentos quanto um acorde de Erick Satie” (ABREU, 2002, p. 32). No trecho, a beleza da imagem resulta da fusão de metáfora, comparação e sinestesia, conferindo forte subjetividade e expressividade ao texto. A mesma riqueza estilística pode ser notada em PS de carta a Hilda Hilst (29/04/1969), com a junção da metáfora à sinestesia e à antítese: “Saudade é uma coisa azul e amarga, com carne por fora e espinho por dentro.” (ABREU, 2002, p. 371).

O uso da figura evidencia que, mesmo em sua atividade de missivista, Caio Fernando Abreu não abandona o posto de escritor, para quem a linguagem corrente, livre de recursos estilísticos, não é capaz de expressar, de maneira eficaz, todo o conteúdo pretendido pelo escritor. Ademais, não raro, essa figura de linguagem mostra o lado humorístico do autor, quando este se volta para a construção de imagens cômicas, como em carta a Cantore (20/05/1983), em que Caio relata o estado de sua amiga, Ana Cristina César: “Ana C. MAL. Põe mal nisso. Magra, consumida, trêmula, chorosa. Não sei contar direito. Nunca vi ninguém tão frágil. Com toda minha gripe, eu era um poço de saúde ao lado dela. Imagina uma alface (ela) ao lado de uma costela gorda (eu). E lúcida” (ABREU, 2002, p. 46).

Ressalta-se, contudo, que o emprego da analogia atinge seu auge quando o autor recorre a esse recurso para abordar questões relacionadas à escrita – como se constatou no capítulo anterior – , como em carta a José Márcio Penido (22/12/1979), em que o ato de escrever é descrito de maneira metafórica:

Pra mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta. E eu acho — e posso estar enganado — que é isso que você não tá conseguindo fazer. Como é que é? Vai ficar com essa náusea seca a vida toda? E não fique esperando que alguém faça isso por você. Ocê sabe, na hora do porre brabo, não há nenhum dedo alheio disposto a entrar na garganta da gente. (ABREU, 2002, p. 519)

Por meio da figura, o texto do escritor ganha expressividade e valor não apenas pela sua informatividade, mas pela própria forma de expressão, num imbricado jogo de forma e conteúdo, significante e significado.

Também é importante considerar o uso de outra figura de linguagem, a personificação, principalmente na descrição de lugares, como ocorre no trecho a seguir, extraído de correspondência a Luciano Alabarse (01/08/1984):

Então eu tinha esquecido que esta cidade te cobra preços altos. Ela é uma mulher (ou um homem) belíssima(o) que se oferece, tentador(a), como se amasse, te envolve, te seduz – e na hora em que você não suporta mais de tesão e faria qualquer negócio, ela(e) te diz o preço. Que é muito alto. (ABREU, 2002, p. 92)

Mais uma vez, a figura vem conferir ao texto maior expressividade, distanciando, não raro, o discurso das cartas de uma linguagem corrente e conferindo ao texto uma maior qualidade estética.

Por fim, ressalta-se ainda como característica marcante das missivas de Caio Fernando Abreu o humor, elemento que chama a atenção por estar frequentemente associado à autoironia e ao deboche. Há, assim, situações dramáticas em que o autor recorre ao riso gay, atenuando o peso de notícias trágicas, como em trecho de carta a Jacqueline Cantore (26/03/1985), em que o epistológrafo narra, de maneira bastante caricaturizada, a cena de um incêndio em sua casa:

Bueno, vamos lá. S'as que ontem, segunda, esta Marilene aqui QUASE MORREU QUEIMADA? Estava ela no fogão, mui lépida, assando umas coxas de franga, quando eis senão que sente um odor estranho vindo das bandas do dito fogão. Ela estava, mui poeticamente, de costas para o fogão, observando aquela pêxa grávida no aquário, que não se decide a parir (vão ser arianos, os demônios, eu esperava pêxes de Pêxes, s'as?). Então me viro (observe a mudança espontânea & natural da terceira para a primeira pessoa) e eis que, atrás do fogão, vejo CHAMAS ENORMES ATÉ QUASE O TETO. Joguei água, aí chamei o Sergião que telefonava da sala (Sergiãõ disse: “Agora tenho que desligar porque minha casa tá pegando fogo”, bem natural), e ele começou a me puxar pra fora da cozinha, aos

gritos de “Vai explodir! Vai explodir! Não joga água que é pior!”. Marilene, ousadíssima, queria avançar entre as chamas para DESLIGAR O FORNO (ela não tinha grana para comer e sua maior preocupação era que as coxas ficassem inutilizadas, isto é, carbonizadas). Bueno, corremos para o corredor do prédio. Duas velhinhas muito velhinhas saíam do elevador. Sergião: “Corram, saiam depressa que vai explodir tudo!”. Uma das velhinhas começa a desmaiar. Junta gente na porta do prédio. Seu Antônio, o zelador, vem com um extintor de incêndio. Gritos, sussurros, gemidos, faniquitos. Fumaça, cheiro de gás, “apaguem os cigarros!” (Marilene correu para seu quartinho e, num sopro, apagou a vela de sete dias, juro), & LABAREDAS CADA VEZ MAIS ALTAS. Bom, o extintor apagou tudo: espuma branca por toda a cozinha e toda a sala. E fim. Marilene foi espiar se a pêxa tinha abortado: raçuda, ela — continua grávida. Ai, a tremedeira. Que medo! (ABREU, 2002, pp. 115-116)

Como já ressaltado, esse tom cômico de algumas cartas do escritor gaúcho confere leveza à sua escrita, estabelecendo um ponto de contato entre as correspondências do autor e sua produção cronística. Esse humor reforça, assim, a qualidade estética das cartas, para além da importância de seu conteúdo.

Após a análise das cartas do escritor em seus aspectos linguísticos, sintáticos, estilísticos e estruturais, constata-se que as rupturas em todos os níveis textuais, bem como o emprego de diferentes figuras de linguagem, fazem com que os textos do escritor ganhem individualidade, assumindo um tom que ele próprio define em carta a Charles Kiefer (16/11/1982), ao comentar a obra do amigo:

Gosto do seu livro. Talvez principalmente (veja que imodéstia) porque ele me lembra um pouco o meu primeiro romance, *Limite branco*, que também conta a história de um adolescente, mudando do interior do Rio Grande do Sul para Porto Alegre. Tem, então, um tom parecido — embora você seja bem mais direto. **Gosto desse jeito de ser direto, da falta de afetação, da simplicidade.** E penso então que você vai longe. Não me pergunte o que quero dizer com ir-longe. No mínimo, talvez, escrever outros livros? Pode ser. (2002, p. 39, grifo meu)

Assim como os demais textos literários do autor, os textos epistolares de Caio Fernando Abreu são marcados por uma escrita que, apesar de romper com a linguagem ordinária, conserva a simplicidade e a comunicabilidade, sendo reveladora da sensibilidade poética do escritor. Todos esses aspectos apresentados revelam, portanto, o valor literário das cartas de Caio Fernando Abreu. Concorde-se, aqui, com Italo Moriconi, que, no prefácio das *Cartas*, observa:

Na medida em que o trabalho de Caio era escrever, as cartas fazem parte do mesmo movimento produtivo de que brotam suas crônicas, suas ficções,

suas peças teatrais, suas resenhas e matérias jornalísticas, assim como presumivelmente seu diário, ainda não revelado ao público. Tudo produto de um mesmo processo de vida se fazendo na escrita, enunciação e enunciado condicionando-se mutuamente, escrita alimentando-se de vida, vida transcendida pelo simbólico, metáfora que universaliza. (MORICONI, 2002, p. 15)

A análise composicional da correspondência do escritor comprova que, mesmo na suposta despreziosa escrita epistolar, o missivista não abandona o posto de escritor. Assim, essas cartas apresentam lampejos ou até mesmo clarões poéticos e, por isso, não podem ser consideradas textos ordinários, com mero valor informacional. As cartas de Caio Fernando Abreu oferecem-se, assim, como flashes da vida de um escritor que, mesmo à paisana, não consegue despojar-se das lentes poéticas que tanto encantam aqueles que uma vez as experimentam.

5.3 Uma “carta de retalhos”: a correspondência e sua interseção com outros gêneros

Convém, por fim, discutir o caráter híbrido e multiforme do texto epistolar, que, utilizado pelos críticos como um dos motivos para “confiná-lo no panteão literário”, é justamente aquilo que lhe confere riqueza e flexibilidade, permitindo o seu uso nas mais variadas situações, como observa Haroche-Bouzinac (2016, p. 25). Para a estudiosa (2016, p. 26), esse polimorfismo faz com que a carta seja “[...] um cadilho onde ainda podem brotar formas novas”.

Esse caráter multiforme da correspondência, que faz dela uma espécie de “bricolagem textual”, também é discutido por Brigitte Diaz. Para a autora, o hibridismo do texto epistolar possibilita deslizamentos de um gênero para outro, permitindo classificá-lo como uma “escrita ambulatória”, devido à sua vulnerabilidade:

Provavelmente a modalidade discursiva e dialógica da carta a predispõe a se tornar o suporte de ensaios literários e críticos e, aliás, muito além do período de juventude das correspondências. Inúmeras são as cartas que se desprendem de suas amarras de origem para se tornarem prefácio, panfleto, ou ainda manifesto, e passam do espaço privado para a esfera pública. [...] A escrita epistolar, nesse campo também, é uma escrita ambulatória que migra constantemente de uma forma para outra e ignora as fronteiras genéricas. (DIAZ, 2016, p. 100)

Não se pode deixar de reconhecer, portanto, o caráter multiforme do texto epistolar e, sobretudo, não se pode deixar de analisar a sua interseção com outros gêneros que compõem

o universo literário – como, no caso de Caio Fernando Abreu, a resenha crítica, a crônica e o monólogo – dada a grande maleabilidade desse gênero “infidel a si próprio”, como considera Diaz.

Sem deixar de reconhecer a importância do gênero epistolar para a literatura, Brigitte Diaz (2016, p. 100) considera que a correspondência muitas vezes pode constituir um terreno de experimentação do escritor para seu ingresso, de fato, no universo literário, ou seja, um gênero no qual ele pode encontrar uma voz e um estilo próprios. Segundo a autora, a escrita de cartas, além de adestrar a pena, constrói a mente, sendo um “trampolim para outros voos”. Isso porque, para a autora (2016, p. 103), “É em razão de a carta proporcionar ao debutante um protocolo de escrita, liberto das imposições estéticas e das servidões da produção literária profissional, que ela favorece a aquisição de um estilo próprio”.

Contudo, o objetivo deste estudo não é verificar como o escritor passa da cena inicial da escritura, a partir da carta, para o universo literário, com a produção dos gêneros canônicos, mas sim investigar como a própria carta – *work in progress*, como considera Diaz – se apresenta como um espaço híbrido, em constante relação com esses outros gêneros textuais importantes no âmbito da literatura. Mesmo porque Caio Fernando Abreu não é um escritor que se apropriará da carta para abandoná-la com o passar do tempo, em detrimento de outros gêneros; muito pelo contrário: a produção epistolar do autor mantém-se constante, tendo talvez até se intensificado ao longo de sua vida, à medida que se ampliava seu círculo de amizades.

Primeiramente, convém chamar a atenção para o diálogo que se estabelece entre as cartas de Caio Fernando Abreu e outros gêneros, como a resenha crítica. Algumas missivas do escritor, como a transcrita no capítulo anterior, enviada a Hilda Hilst (29/04/1969), captam o escritor em pleno exercício da crítica literária, numa espécie de carta-resenha, como já se demonstrou. Há cartas, como a citada, em que isso fica mais evidente, e outras que apresentam análises mais diluídas – tanto de composições literárias quanto musicais ou cinematográficas –, fazendo com que a resenha seja constantemente convidada a passear entre as missivas do escritor, como se pode notar em carta a Maria Adelaide Amaral (29/10/1984), em que o epistológrafo comenta a peça teatral da amiga:

Fiquei todo abalado com o teu *De braços abertos*. Fiquei com perguntas assim: será que isso que a gente chama de amor se passa sempre fatalmente em dois níveis? O da fantasia, da emoção real, poética — e o da realidade que descamba para a agressividade, para a dureza? Por que, na segunda-feira, eles (nós) não revelam a carência do fim de semana e se dizem coisas duras? Realmente, por que, afinal? Se não seria mais fácil se a verdade

pudesse fluir? Um pouco mais além: mas será que a verdade poderia mesmo fluir? Será que *verdade* e *fluência* não se opõem, contrapõem? E coisas como: amor existe mesmo? Ou só existe o permanecer de braços abertos, como no sonho de Luísa (esse sonho podia perfeitamente ser meu), pronto(a) a receber alguém que nem sequer chega a tomar forma? E quando alguém, no plano real, toma forma, a gente imediatamente projeta toda aquela emoção presa na garganta do sonho. E fatalmente se fode, porque está tentando adequar/ajustar um arquétipo, uma imagem de toda a nossa infinita carência, nossa assustadora sede, a uma realidazinha infinitamente inferior.

Eu não sei. Estou te escrevendo querendo dizer uma porção de coisas que não sei se vou conseguir. Não sei se tem sentido dizer que *De braços abertos* é a tua melhor peça. Mas se tem, digo: é perfeita, é quase inacreditável ver como você consegue ser emocional sem ser babaca, política sem ser panfletária, sensual sem ser grossa, culta sem ser pedante, elegante sem ser fresca. Como você consegue a medida exata da sutileza — como se o teu texto se movimentasse naquela região estreita, delicadíssima, do que a gente poderia chamar de *fímbria*. Nas fímbrias entre o desespero e a fé, entre o amor e o ódio, a luz e a treva e todos os opostos. É lindo e poderoso. Digo que não sei se tem sentido falar nisso porque acho talvez mais importante falar no que o espetáculo te deixa revolvido por dentro, no que ele provoca, atíça e traz à tona. Dá vontade de amar. De amar de um jeito “certo”, que a gente não tem a menor idéia de qual poderia ser, se é que existe um.

E há o perdão na coisa toda: você não julga ninguém. Mesmo Bernadete ou Mário soam simpáticos, humanos. Há um grande gesto de bondade sua, de compreensão, se derramando sobre todas as personagens. Aí me lembra John Fante, do *Pergunte ao pó*, que foi o único livro que me fez chorar nos últimos anos. Como a tua peça também me fez. Chorar de compreensão meio estúpida pela perdição humana, pela nossa fragmentação, pelas nossas tentativas frequentemente tão inábeis, mas tão sinceras também, de “acertar”, de fazer as coisas “do melhor jeito”: Aí volto às fímbrias de que eu falava. Dei um soluço bandeiroso na hora em que ele fala “sabe o que eu faço aos sábados? vejo televisão e como pizza”.

Não sei se consigo te passar tudo que sinto. E vem misturado com a minha vida, com as minhas pequenas coisas dos últimos tempos. (ABREU, 2002, pp. 100-101, grifos do autor)

É interessante notar como, em alguns momentos, a carta constitui um julgamento crítico, assumindo o estatuto de uma resenha, na qual o escritor avalia aspectos importantes da obra. Vale ressaltar, mais uma vez, que a crítica exercida nas cartas, construída dentro do círculo de escritores, possui um caráter bem diverso da crítica institucionalizada, externa, dada a subjetividade da primeira, bem como o seu caráter à-vontade, propiciado pelo gênero epistolar. Na sequência da carta, há um desvio temático e o escritor narra uma experiência pessoal: o seu contato com a morte, por meio do falecimento da mãe de seu amigo, Reinaldo Moraes. A experiência pessoal, entretanto, é relacionada à obra da amiga, numa espécie de passagem da objetividade – análise da obra – para a subjetividade – análise do eu:

Porque chega uma hora em que você tem que escolher a vida. Eu talvez não saiba bem ainda o que isso significa, mas é claro para mim que a hora dessa escolha é agora, está acontecendo. Então ver *De braços abertos* foi outra peça que encaixou nesse quebra-cabeças cujo desenho geral mal começo a intuir. Porque ela te puxa para o lado da vida, e que não é um lado facilmente ensolarado, luminoso, leve & solto. Vou falar o óbvio de Eros e Thanatos, mas o impulso para amar, para encontrar e conhecer e mergulhar no outro, é o que nos traz para perto da vida. E é por isso que quando se está de braços abertos, se está dando as costas para a morte. Ou deixando, calmamente, tão calmamente quanto possível, que ela venha a seu tempo — porque fatalmente virá.

O que acontece comigo é que eu tinha andado de braços fechados. Sem perceber. Analisando meus sonhos, ultimamente, isso tem ficado tão claro. E eu não quero mais. Ainda não sei como chegar lá, mas você me ajudou muito ontem à noite. Eu quase não conseguia falar, depois. E nem era preciso.

Acho que você está dando coisas lindas para as pessoas. Lindas com todos os componentes de dificuldades, e dores, e procuras, e tentativas, e perdições. Lindas-fortes, não lindas-fáceis. (ABREU, 2002, p. 102)

É interessante notar que as crônicas semanais publicadas pelo escritor em *O Estado de S. Paulo* também se constituem, frequentemente, como espaço de crítica de obras literárias, teatrais, musicais e cinematográficas, e mais interessante ainda é notar como o teor e o tom da crítica construída nas crônicas assemelha-se ao das cartas, marcada por uma espécie de avaliação impressionista, em que o autor mistura características da obra com as sensações pessoais que esta desencadeia, como pode ser observado na crônica “Uma semana-Fassbinder”, publicada no jornal em 3 de setembro de 1986:

Quando decidi que ia assistir às quinze horas e vinte e um minutos de *Berlin Alexanderplatz*, de Rainer Werner Fassbinder, sabia que a semana inteira seria uma semana Fassbinder. E uma semana-Fassbinder – meu caro Caio F. –, fui me dizendo devagar, não é uma semana-Disney, por exemplo. Lembrei de uma casinha muito velha onde morei, numa vila de Mello Alves, em que o banheiro era tão úmido e estragado, com a pintura tão descascada, e por isso mesmo de uma estranha beleza, que Jacqueline e eu chamávamos de “Fassbinder”. No meu/nosso repertório estético, Fassbinder ficou assim, essa coisa entre o sórdido e o lírico, entre o inocente e o corrompido, entre o belo e o horrível.

Até talvez a quarta parte, *Um punhado de pessoas sobre um profundo silêncio*, assisti ao filme com a razão: queria compreender, refletir, tirar conclusões – vejam que aplicado. Depois fui escorregando para uma espécie de estado hipnótico. Um pouco provocado pelos poemas tristíssimos que cortam a narrativa, um pouco pela fotografia, pelo efeito das luzes de neon sempre piscando nas ruas e invadindo os interiores (no quarto de Franz, o neon aceso do lado de fora da janela), pelos movimentos sinuosos da câmera, enquadrando o rosto das personagens por trás de grades (encarcerados, todos eles), pelas reverberações nos objetos de metal, simulacros de estrelas. (ABREU, 2012, p. 43)

É dessa maneira despretensiosa, regada de impressionismo mesclado a vivências pessoais, como quem convida o leitor para passear pela obra, que Caio Fernando Abreu constrói sua crítica tanto nas cartas quanto nas crônicas. Ao fim de suas considerações, como quem encerra seu passeio e se despede do leitor, o escritor volta-se para seus afazeres cotidianos e encerra sua crônica: “Mas na manhã bem cedo de segunda-feira, esta é uma semana sem Fassbinder. [...] Vou tomar banho, fazer a barba. Talvez compre uma camisa nova. Ou escreva uma carta. Hoje é um bom dia para continuar insistindo.” (ABREU, 2012, p. 42).

A crônica apresenta-se, assim, como uma forma textual com a qual as cartas de Caio apresentam muitas semelhanças. Tanta semelhança que o próprio escritor chega a embaralhar os gêneros, como se pode notar nas suas famosas “Cartas para além dos muros”, publicadas em *O Estado de S. Paulo* entre 21 de agosto de 1994 e 24 de dezembro de 1995, num total de quatro textos nos quais revela ao público a sua condição de soropositivo. Cartas ou crônicas? Ou cartas-crônicas? Ou crônicas-cartas? Ou tudo isso ao mesmo tempo? Da crônica, o escritor vale-se da capacidade de captação da realidade a partir da ótica subjetiva; da carta, parece emprestar a suposta carga de sinceridade, ou seja, a posição de quem, confiando no outro, apresenta-se completamente nu, sem véus diante dele.

A partir desse hibridismo, faz-se importante investigar os pontos de contato entre esses dois gêneros textuais, a fim de verificar como as cartas não apenas possuem elementos em comum com a crônica, como também incorporam alguns de seus elementos composicionais. Essa tarefa encontra respaldo nas considerações de Brigitte Diaz (2016, p. 88), que considera: “Retomada a cada dia, a carta pode atingir as dimensões de uma crônica. Representativa dessas cartas narrativizadas, em que os capítulos de uma existência são dados em fragmentos [...]”. Para que se possa estabelecer esses pontos de contato entre os dois gêneros, primeiramente, são apresentadas, a seguir, algumas características da crônica apontadas por Antônio Candido em seu conhecido ensaio “A vida ao rés-do-chão”.

O primeiro ponto abordado por Candido é o fato de, em decorrência de ser considerada um gênero menor, a crônica aproximar-se do homem, por situar-se longe do pedestal da alta literatura, ficando mais perto do leitor, ao situar-se ao meio do caminho entre a vida e a literatura:

Por meio dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despretensão, humaniza; e esta

humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1989, p. 5)

Segundo o teórico, a grandiloquência do estilo, embora seja capaz de impressionar o leitor, pode servir como forma de “disfarce da realidade e mesmo da verdade”. Ao distanciar-se da “magnitude do assunto e a pompa da linguagem”, a crônica consegue, ao mostrar a grandeza e a beleza do miúdo de forma singular, “estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”.

Ora, as considerações de Candido são passíveis de serem aplicadas às cartas de Caio Fernando Abreu, na medida em que esses textos parecem chamar a atenção do leitor justamente por sua inerente simplicidade, que pende frequentemente não para o banal do conteúdo e da linguagem, mas para as possibilidades de exploração de um estilo do escritor, marcado por uma singularidade tanto em termos formais quanto conteudísticos, na medida em que a forma, sendo muitas vezes dominante, põe em foco, de forma diferenciada, um determinado conteúdo, como já se ressaltou. Um dos recursos dos quais o autor lança mão é, frequentemente, o humor (aliás, apontado por Candido como um dos elementos recorrentes da crônica), que, por si só, já apresentaria uma via de estudo para a correspondência do escritor.

Na sequência, após discorrer sobre o aspecto do aparentemente banal, do qual a crônica geralmente parte, o literato aborda a questão da durabilidade desse gênero que, sendo filho do jornal e da era da máquina, em que tudo é volátil, não tem pretensão de durar:

Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar nesse veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo, consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um; e, quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava. Como no preceito evangélico, aquele que quer salvar-se acaba por perder-se; e aquele que não teme perder-se acaba por se salvar. (CANDIDO, 1989, p. 6)

Candido considera que a superação do caráter efêmero da crônica talvez seja uma forma de premiação à sua postura despreziosa: mesmo sendo construída para passar um breve momento com o leitor, acaba por conquistá-lo, justamente pela intimidade que cria entre este e a palavra, que acaba por ganhar relevo.

Mais um aspecto em comum pode, então, ser levantado entre a correspondência e a crônica. Embora se constitua como uma palavra datada – e, sobretudo, especificamente direcionada – a carta, que também não foi feita para durar, desliza dos papéis para as páginas dos livros ou, na era cibernética, para os espaços virtuais, sendo continuamente revisitada, retomada, utilizada, ganhando, em seus novos contextos de circulação, novos significados, pela apropriação das palavras do escritor pelo leitor. No caso da correspondência de Caio Fernando Abreu, além do grande número de cartas publicadas em livros – físicos ou digitais – , uma rápida pesquisa na internet pode constatar que, fora do âmbito acadêmico, na cultura de massa, em blogs ou redes sociais, talvez suas cartas sejam mais citadas que seus próprios contos ou romances.

A título de ilustração, pode-se fazer uma busca, no Google, do seguinte fragmento de uma carta enviada a Bruna Lombardi (16/02/1981): “Assim: olha, eu sei que o barco tá furado e sei que você também sabe, mas queria te dizer pra não parar de remar, porque te ver remando me dá vontade de não querer parar também.” (ABREU, 2002, p. 29). Para esta rápida pesquisa, são encontrados 73 sites em que o trecho aparece citado na íntegra, ora com a devida autoria atribuída ao escritor, ora sem a fonte, incorporada como cópia a um texto segundo. Sem dúvida, isso demonstra a amplitude e durabilidade de um texto paradoxalmente feito para ser guardado em alguma gaveta, quiçá ser queimado, numa limpeza de armários.

Entretanto, por outro lado, é preciso cautela: essas frases descontextualizadas, no ambiente virtual, podem contribuir para criar um preconceito em relação ao escritor, na medida em que um conselho dado em uma carta, numa situação banal de comunicação, pode ser lido como um fragmento de obra, contribuindo para a criação da imagem de um escritor de autoajuda, como tem ocorrido frequentemente com Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector, dois dos autores mais citados na web. Defende-se, aqui, o valor das cartas do escritor, mas a partir de uma leitura contextualizada, afinal, as missivas não deixam de ter suas passagens banais, que constituem o chamado dejetivo das correspondências, já discutido anteriormente. Fora de contexto, essas passagens podem conferir um valor negativo na consolidação da imagem do escritor diante de determinado público.

Por fim, além da questão da durabilidade do texto, outro aspecto da crônica abordado por Candido é a sua linguagem. Segundo o literato, nesse tipo de texto, não cabe a “sintaxe rebuscada” nem o “vocabulário opulento”. De acordo com o autor, nem por isso o conteúdo desse gênero textual deve ser negligenciado:

[...] a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada. Mas igualmente sérias são as descrições alegres da vida, o relato caprichoso dos fatos, o desenho de certos tipos humanos, o mero registro daquele inesperado que surge de repente [...]. Tudo é vida, tudo é motivo de experiência e reflexão, ou simplesmente de divertimento, de esquecimento momentâneo de nós mesmos a troco do sonho ou da piada que nos transporta ao mundo da imaginação, para voltarmos mais maduros à vida, conforme o sábio. (CANDIDO, 1989, p. 12)

Essas considerações também podem ser facilmente aplicadas às cartas de Caio Fernando Abreu, na medida em que, nesses textos, predomina uma linguagem simples e espontânea, sem deixar de ser, contudo, criativa, pautada na invenção de neologismos, no emprego de figuras de linguagem, dentre outros recursos formais demonstrados anteriormente, criando uma espécie de poética do prosaico, a qual será discutida na última parte deste capítulo.

Apesar de terem sido traçados alguns pontos de contato entre a carta e a crônica, é preciso considerar, ainda, que ocorre de, muitas vezes, a própria correspondência constituir-se como uma micro-crônica, marcada ora por seu tom mais dramático, ora por seu tom mais humorístico, como se nota em carta integral a Marcelo Sebá (S/D), na qual o autor estabelece, de forma bem humorada, uma intertextualidade com o livro do “Gênesis”, numa espécie de narração da criação do mundo a partir da perspectiva gay:

Marcelo, querido:

...e no oitavo dia, exausto de tanta seriedade, Deus criou as Jaciras – que imediatamente criaram as boates gays, as saunas, os musicais da Metro, os bois de plumas, os saltos altos, o batom, os desfiles de moda, os pores de sol, a lua cheia, etc, etc – e Deus enfim relaxou. Ficou tudo mais divertido, e ao contrário do que conta a lenda, só no décimo dia é que conseguiu descansar de toda a jacirice (o que dizem é que até hoje não conseguiu completamente). Todo amor do seu
Caio F. (ABREU, 2002, p. 325)

Por fim, após terem sido apresentadas as relações e intersecções entre a carta e a crônica, resta investigar de que maneira o epistológrafo, em muitos momentos, volta-se para a introspecção, produzindo, em sua correspondência, um monólogo. Esse discurso voltado para si próprio, muito recorrente nas cartas de Caio Fernando Abreu, parece ser comum nas missivas de muitos escritores, como observam alguns teóricos do gênero. Esse é, por exemplo, o ponto de vista de Brigitte Diaz (2016, p. 37), que considera a prática da escrita privada, no século XVIII, como o marco no nascimento do íntimo, a partir do momento em

que a carta deixa de ser apenas uma forma de sociabilidade a distância para “se retrair no campo protegido do íntimo”.

Para Diaz , com o passar do tempo, a palavra “íntimo”, utilizada no século XVIII para nomear a “relação de afeição que une dois seres”, passará, no século seguinte, a caracterizar “aquilo que é interior e profundo, ou “aquilo que faz a essência de uma coisa”. A autora considera, assim, que, a partir desse momento, a carta ganha o estatuto de “ídioteleto quase indecifrável de uma pessoa”, e “[...] a noção de intimidade não está mais forçosamente ligada a uma relação dual – seja ela de amizade e de amor – , mas antes à densidade da relação que podemos manter conosco e à ‘profundidade confusa de um eu que não se pode definir.’” (DIAZ, 2016, pp. 37-38). Assim, para a teórica (2016, pp. 147-148), a carta não conta a vida “como em um romance”, “tecendo a trama frouxa dos acontecimentos”, mas conta “a vida interior”, ou seja, “a história de seu próprio espírito”. Dessa forma, o destinatário acaba servindo como pretexto para a escrita:

Esse destinatário cômodo e sobreabundante, esse polo privilegiado do discurso, é, de fato, apenas o longínquo de uma palavra dirigida, certamente, mas a quem? Após Derrida e alguns outros, a crítica contemporânea do gênero epistolar introduziu uma suspeita legítima sobre o modelo conversacional da comunicação epistolar e sobre a realidade do endereçamento inscrito no seu programa: fala-se realmente com o outro na carta? Não há nada mais incerto. E um dos equívocos epistolares mais surpreendentes é, de fato, aquele que consiste em “escrever para o outro a escrita para si”. Se o epistológrafo, às vezes com ajuda de uma grande quantidade de apóstrofes e de interpelações, finge convocar um destinatário predileto, é, frequentemente, para melhor revogá-lo em segredo. (DIAZ, 2016, p. 63)

Segundo Diaz (2016, pp. 63-64), ao utilizar o outro como pretexto para a escrita de sua vida interior, o epistológrafo faz da carta um bumerangue, na medida em que o seu verdadeiro destino é o próprio remetente, ou seja, ele mesmo. Nesse sentido, ocorre que, nas cartas de vários escritores, observa-se um “fechamento sobre si” e um “distanciamento do outro”, havendo, dessa maneira, uma “ex-comunicação”. Assim, a autora (2016, pp. 120-121) considera: “Contra a vã dilapidação das palavras na tagarelice mundana, a carta opõe sua concentração obstinada sobre ela mesma: é antes “conversação consigo”. Nisso, é da ordem do solilóquio, no sentido augustiniano do termo – *solus loqui*. Fala-se nela, sim, mas sozinho.”.

Haroche-Bouzinac, ao comentar o caráter introspectivo da carta, considera que esse tipo de texto aproxima-se do teatro não só nas inflexões de voz que permite ouvir, pelo seu

dialogismo, mas também pelo “exagero e exaltação” típicos das formas líricas do monólogo. Recorrendo a outra estudiosa das cartas, considera:

A carta oscila constantemente entre os limites da abertura para outrem e o fechamento sobre si. Para Susan Carrell, essa bipolaridade diálogo-monólogo constitui um dos elementos principais de definição da escrita epistolar: “Instrumento flexível, a carta reúne em si todas as virtualidades do monólogo e do diálogo, e é esta flexibilidade, e não a orientação exclusiva para o destinatário, que a nosso ver cria o caráter próprio do discurso epistolar. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, pp. 139-140)

Para a teórica (2016, p. 139), às vezes acontece de o epistológrafo fazer de conta que “redige a carta para si mesmo”, pelo prazer de estender-se numa mensagem que, dita ao outro, poderia assumir uma forma mais concisa.

Essas considerações podem ser perfeitamente aplicadas às cartas de Caio Fernando Abreu, uma vez que as missivas do escritor frequentemente parecem se esquecer do destinatário – fato assumido muitas vezes pelo próprio epistológrafo – , construindo um discurso extremamente introspectivo, no qual se torna o alvo de sua própria reflexão, numa espécie de autoanálise e busca de compreensão de si. Isso ocorre, por exemplo, em carta aos pais (21/08/1969):

[...] fico pensando na minha infância, tão perdida no tempo e no espaço, e não compreendo bem como subi, como de repente me tornei um escritor. A vida tem caminhos estranhos, tortuosos, às vezes difíceis: um simples gesto, involuntário, pode desencadear todo um processo. Sim, existir é incompreensível e fascinante. Às vezes que tentei morrer foi por não poder suportar a maravilha de estar vivo e de ter escolhido ser eu mesmo e fazer aquilo que gosto – mesmo que muitos não compreendam ou não aceitem.
Bem, desculpem, estou escrevendo como se falasse comigo mesmo.
(ABREU, 2002, p. 375, grifos meus)

Como se pode notar, o monólogo, que fica explícito nos momentos em que o remetente abandona o uso da segunda pessoa e adota exclusivamente a primeira, é reconhecido pelo próprio epistológrafo, que confessa aos pais estar em pleno solilóquio. Recurso quase semelhante pode ser notado em carta a Vera Antoun (19/10/73):

O domingo tá acabando — já é tarde — amanhã a gente começa de novo. Eu me sinto às vezes tão frágil, queria me debruçar em alguém, em alguma coisa. Alguma segurança. Invento estorinhas para mim mesmo, o tempo todo, me conformo, me dou força. Mas a sensação de estar sozinho não me larga. Algumas paranóias, mas nada de grave. O que incomoda é esta fragilidade, essa aceitação, esse contentar-se com quase nada. Estou todo

sensível, as coisas me comovem. Tenho regressões a estados antigos, às vezes, mas reajo, procuro me manter ligado às coisas novas que descobri. Mas tudo fica e se sucede – quase nunca dá tempo de você se orientar, escolher – não gosto de me sentir levado – e aqui não dá tempo. Muitos grilos agindo, muita dúvida, umas voltas de insegurança. Faz tempo ando transferindo uma porção de providências – como é que a gente faz pra se manter sempre alerta? Eu não agüento tanta atividade física e mental.

Quando escrevo pra você, é como se escrevesse para mim mesmo – às vezes o jeito escapa, e é então que as cartas ficam parecendo bestas. (ABREU, 2002, p. 455, grifos meus)

Mais uma vez, percebe-se, no fragmento, o discurso voltado para si próprio, pautado na primeira pessoa. Quando o epistológrafo recorre à segunda, ao utilizar “você”, não é com o intuito de referir-se ao interlocutor da carta, mas a ele próprio. No fragmento, além do reconhecimento da existência de um monólogo, há também outra característica desse tipo de texto: o autoquestionamento. Isso fica mais evidente no fragmento a seguir, extraído de carta a Charles Kiefer (14/04/1983):

É esquisito, mas sempre orientei minha vida nesse sentido – o de não ter laços, o da independência, de poder cair fora na hora que quisesse – , e agora que ficou tão nítido, aos 34 anos, que realmente consegui isso, fico meio... desamparado, acho que a palavra é essa. **Devia ter inventado outra coisa? Teria sido possível? E que outra coisa seria?** Não sei. Estou ouvindo Milton Nascimento que neste momento exato acabou de me dar a resposta: “Se quieres ser feliz como me dices / no analices, ah no, no analices...” (ABREU, 2002, p. 42, grifos meus)

No trecho, pode-se notar que, por um momento, o escritor suspende o diálogo com o remetente para colocar uma série de questões não ao outro, mas a si mesmo – tanto que, na sequência, o próprio epistológrafo admite encontrar, na música que ouve, resposta para as suas perguntas – , comprovando que, de fato, a carta às vezes atua como um bumerangue. Além disso, o monólogo fica claro a partir do emprego das reticências, que indicam a hesitação pensamento como quem, no caso, procura a palavra certa para exprimir o que lhe passa na mente.

Esses monólogos – frequentemente citados no ambiente virtual – constituem um dos pontos altos das cartas de Caio Fernando Abreu não apenas por seu valor autorreflexivo ou autocontemplativo, mas também por sua carga de lirismo, resultante da autopiedade do ator-epistológrafo que, frequentemente, oferece-se em espetáculo ao leitor, como se percebe em carta a Sérgio Keuchgerian (27/01/1987):

Faço o papel sem dificuldade. A água flui, vai para a frente. Isto também vai passar. Mas não compreendo. Então um lado meu pensa: é sina, é fado, é destino, é maldição. Outro lado pensa: não, é mera neurose, de alguma forma sutil devo construir elaboradamente essa rejeição. Crio a situação, e ouço um não. Desta vez, eu tinha tanta certeza. E penso: os deuses me traíram, os búzios me atraíram, as cartas me mentiram. E me sinto velho e cansado, e tiro toda a roupa preta guardada nos armários — e tudo não deixa de ser teatral, meio engraçado. Mas há também uma dorzinha verdadeira no fundo. A pequena gota de sangue, como um rubi.

E me baixa o peso do tempo, e dos meus 38 anos, e dos cabelos caindo, e de tudo indo embora e fugindo e se perdendo — e o amor sem acontecer, quando estou assim todo maduro, e limpo, e pronto, e luminoso como uma maçã no galho, pronta para ser colhida. Ninguém estende a mão para a maçã, pouco antes de começar o processo de apodrecimento. (ABREU, 2002, p. 149)

O fragmento, exemplar dos monólogos que são construídos ao longo das cartas do escritor, chama a atenção pela sua carga dramática, acentuada pelo emprego do polissíndeto, com a recorrência do conectivo “e”, que parece expressar o peso do acúmulo das rejeições e frustrações do escritor. Essa dramaticidade pode ser percebida ainda em carta enviada a Jacqueline Cantore (09/03/1995) um ano antes de sua morte, no momento em que já lutava contra a AIDS:

Na seca de amor que sinto agora, nesta Porto Alegre que é como uma enorme platéia à espera do Desfecho Trágico da Desvairada Vida de Caio F. Para imediatamente providenciar algum nome de biblioteca num centro cultural de subúrbio, nesta Porto Alegre onde ninguém exceto Luciano Alabarse e Lya Luft me procuram sinceros e leais, sozinho com a velhice de meus pais, minhas plantas me consolam. Aprendo com elas o que não sei se terei tempo de aplicar, e todo dia, acordando no máximo às seis da manhã, sou um tigre sentado em lótus na frente do Buda que herdei de Vicente Pereira (a saudade mais dolorida), sou um tigre ferido defendendo a patadas furiosas o que me resta de vida. Porque de alguma forma, real ou metafórica, não importa, estou ganhando este jogo de dez a zero, Jacqueline. Dá um trabalho do cão ser herói todo dia. (ABREU, 2002, pp. 330-331)

É interessante notar, no fragmento, a maneira como o epistológrafo assiste à cena de fora e, assim, vê-se visto pelo público, o que desencadeia autorreflexões. A carta passa a ser, assim, o lugar de encenação de um monólogo, em que o escritor, ao menos por alguns instantes, esvazia o palco e ocupa a cena, ao suspender a forma dialogada da comunicação epistolar.

Todo esse trânsito das cartas pelos mais diferentes gêneros textuais – da carta à resenha, da resenha à crônica, da crônica ao monólogo, para citar os principais – rendem justiça ao subtítulo da obra de Brigitte Diaz, visto que a correspondência do escritor apresenta

um “pensamento nômade”, que transita pelas cartas numa constante flutuação temática, linguística e composicional, tendo o hibridismo como uma de suas características centrais. Em decorrência disso, a autora propõe classificá-la não como um gênero, mas como um hipergênero

Difícil ainda pensar a escrita da carta como pertencente a um gênero constituído que poderia ser, na ocorrência, o da “carta literária” ou da “carta de escritor”. É antes como um *hipergênero* que convém tratá-la, isto é, como uma matriz contendo potencialmente quantidade de cenografias discursivas e de enunciados pertencentes a horizontes literários diversos. “A carta não é um gênero, mas todos os gêneros, a literatura ela mesma”, observa Jacques Derrida. A leitura das correspondências evocadas aqui nos levaria a dizer, um pouco diversamente, que a carta é a literatura sem os gêneros, sem as divisórias, a rigidez, sem as imposições retóricas que a própria noção de gênero arrasta consigo. Nessa faculdade de embreagem da escrita epistolar sobre muitas enunciações variáveis, está em jogo o nomadismo de uma escrita polimorfa e forçosamente um pouco perversa, resistente a enclausurar-se na ganga de um gênero, mesmo sendo ele o “gênero epistolar”. (DIAZ, 2016, p. 247, grifos da autora)

As considerações de Diaz parecem ser bastante pertinentes para tratar desses textos sem fundo definido. Entretanto, todo esse mosaico que representa a produção epistolográfica de um escritor, com algumas peças partidas, que a princípio parecem constituir uma colcha de retalhos, compõem uma poética do prosaico, conforme proposto por alguns estudiosos do gênero, como Jelena Jovicic e Marie-Claire Grassi. Na próxima sessão, são apresentados alguns dos traços recorrentes ou constituintes dessa poética instaurada pelas cartas, esses textos sem corpo preciso.

5.4 Uma carta delicadamente mal arrumada: a poética do prosaico epistolar

Um dos elementos recorrentes nas cartas é a temática banal, relacionadas às questões particulares do epistológrafo, bem como à sua vida cotidiana. Tal elemento, que contribui para que ainda haja muito preconceito em relação às missivas, é considerado, por Jelena Jovicic, um gesto cultural e contribui para o desenvolvimento de um determinado tipo de literatura prosaica:

O discurso trivial, tão abundante no epistolar moderno, funciona ao mesmo tempo como um *topos* textual e como um gesto cultural. A tópica da carta moderna desenvolve-se, na maior parte do tempo, através dos temas e motivos configurados em torno da multiplicidade dos elementos ligados à vida cotidiana, como a saúde, o dinheiro ou o lazer. Esses detalhes,

frequentemente repetitivos e redundantes, possuem, portanto, a sua razão de ser: através das informações da vida de todos os dias, o epistológrafo comunica ao destinatário as suas novidades pessoais criando, por intermédio da escrita, um conhecimento de si. Por um lado, seria interessante determinar por quais procedimentos formais a carta, que trabalha na elaboração de um discurso de si e à sua assimilação como um “bem próprio”, desenvolve uma poética epistolar do prosaico.⁶³ (JOVICIC, 2010, p. 28, grifos da autora, tradução minha)

Nesse sentido, para a autora, as pesquisas que tomam como base o texto epistolar devem preocupar-se com a maneira como, a partir de determinados procedimentos formais, as cartas constroem um discurso de si, com vistas à assimilação desse discurso como um “bem próprio”, numa espécie de poética do prosaico. Essa poética do prosaico – expressão que, a princípio, parece, um pouco paradoxal –, pressupõe, de um lado, a literariedade, ou seja, de acordo com o que se discutiu no início deste capítulo, o distanciamento da linguagem em seu uso corrente, e, de outro, alguns elementos da prosa cotidiana. É possível pensar nas cartas como textos que reúnem esses elementos que inicialmente parecem contraditórios, afinal, a literariedade não é uma questão de natureza, mas de graus, como defende uma das estudiosas do gênero, Marie-Claire Grassi.

Como Jovicic, Grassi (1998, p. 4) também considera esse trânsito entre o literário e o ordinário como um fator constituinte das missivas, na medida em que estas se situam entre a literatura (com quem, no francês, *lettre*, partilha a etimologia, *litterae*) e a comunicação trivial. Em decorrência disso, as correspondências apresentam uma realidade complexa, visto que não podem ser estritamente separadas em ordinárias e literárias:

Comumente, admite-se que existem ao menos dois tipos de cartas: de um lado, as cartas “literárias”, cartas reais de grandes escritores, eruditos, cartas que falam da literatura, que possuem um “estilo”, ou cartas fictícias de um romance, e as outras, cartas que não são de autores, escritas no cotidiano, e que parecem merecer a denominação desdenhosa de “escrita ou de cartas do ordinário”; elas são sem valor estético, puro objeto de comunicação. Na verdade, a realidade é bem mais complexa. Há elementos literários na escrita do cotidiano – muitas cartas realçam um valor estético

⁶³ *Le discours trivial, si abondant dans l'épistolaire moderne, fonctionne à la fois comme un topos textuel et comme un geste culturel. La topique de la lettre moderne se déploie, pour la plupart du temps, à travers les thèmes et les motifs configurés autour de la multitude des éléments liés à la quotidienneté, tels la santé, l'argent ou le loisir. Ces détails, souvent répétitifs et redondants, ont pourtant leur raison d'être: à travers les informations de la vie de tous les jours, l'épistolier communique au destinataire ses nouvelles personnelles tout en créant, par l'intermédiaire de l'écriture, une connaissance de soi. D'un côté, il serait intéressant de déterminer par quels procédés formels la lettre, qui travaille à l'élaboration d'un discours de soi et à son assimilation comme un “bien propre”, développe une poétique épistolaire du prosaïque.*

– e elementos do cotidiano banal, não estético, em muitas cartas literárias.⁶⁴ (GRASSI, 1998, p. 5, tradução minha)

A partir desses apontamentos, a autora (1998, p. 5) considera, portanto, que não existe, de um lado, as cartas ordinárias e não-literárias e, de outro, as fictícias e literárias, pois o que está em jogo não é a exclusividade de um de seus elementos, mas a sua predominância. Logo, cada correspondência – real ou fictícia – apresenta um certo grau de literariedade. As ideias da estudiosa harmonizam-se perfeitamente com as de Jakobson a respeito do conceito de dominante, na medida em que ambos reconhecem que um texto, apesar de suas múltiplas funções, deve definir-se pelo domínio de uma delas, que organiza e governa as demais.

Grassi ressalta que, por constituir um ato de comunicação, o estilo das cartas desenvolve uma estratégia individual, que está a serviço de um reconhecimento mútuo, de um desejo de agradar, convencer: “Único texto que espera um outro texto em retorno, todo gesto epistolar é uma forma de sedução. Quanto menos o estilo for simples, isento de ornamentos, mais ele procurará seduzir⁶⁵” (GRASSI, 1998, p. 151, tradução minha). Privar as cartas “ordinárias” de seu valor estético seria ignorar tudo o que a literatura – mais especificamente o romance epistolar – deve à carta real. Assim, para Grassi (1998, p. 5), a carta situa-se “entre uma escrita codificada, normalizada e uma expressão espontânea”, sendo uma “re-criação pessoal de um espaço codificado da comunicação social”. Logo, segundo a autora, seu estudo deve investigar de que maneira “[...] um epistológrafo liberta-se das convenções, toma liberdade com as fórmulas, forja seu próprio léxico da afetividade, elabora sua estratégia estilística para tender para [...] uma escrita ‘à maneira de si’.”⁶⁶ (GRASSI, 1998, p. 5, tradução minha).

Esse foi o trabalho desenvolvido nas partes anteriores deste capítulo, ao demonstrar, primeiramente, de que maneira o epistológrafo rompe com as fórmulas consagradas, constituintes do gênero; na sequência, de que forma o escritor distancia-se, em muitos momentos, da linguagem corrente, a partir da invenção de neologismos, de rupturas sintáticas, do emprego de figuras de linguagem; por fim, como o escritor explora o hibridismo do gênero

⁶⁴ *Il est communément admis qu’il existe au moins deux types de lettres : d’une part, des lettres « littéraires », lettres réelles de grands écrivains, d’érudits, lettres qui parlent de littérature, qui ont « un style » ou lettres fictives de romans, et les autres, lettres qui ne sont pas d’auteurs, écrites au quotidien, et qui semblent mériter l’appellation dédaigneuse d’« écriture ou de correspondances de l’ordinaire » ; elles sont sans valeur esthétique, pur objet de communication. En fait, la réalité est plus complexe. Il y a du littéraire dans l’écriture au quotidien – bien de lettres relèvent d’une valeur esthétique – et du quotidien banal, non esthétique, dans bien des lettres littéraires.*

⁶⁵ *Seul texte qui attend un autre texte en retour, tout geste épistolaire est forme de séduction. Moins le style sera simple, exempt d’ornements, plus il cherchera à séduire.*

epistolar, a partir de seu diálogo com outras formas textuais. Resta, agora, elencar alguns dos elementos da prosa que, recorrentes nas cartas, formam, ao lado dessas inovações formais, essa poética do prosaico, deixando “delicadamente mal arrumada uma bela carta”, de acordo com as palavras de Montaigne (apud HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 81).

Um dos primeiros elementos que constitui essa poética, quiçá o central, é a simplicidade do estilo, aspecto abordado anteriormente, quando se tratou da crônica. Essa simplicidade é obtida por meio da *causerie*, definida por Haroche-Bouzinac (2016, p. 134) como “uma conversa mantida em tom menor com familiaridade, leveza, com a finalidade exclusiva de se aproximar do destinatário”. De acordo com a estudiosa (2016, p. 135), essa *causerie* conferirá ao texto epistolar um “estilo natural”, repleto de improvisação, desenvoltura, despojamento, além das metáforas da conversação. Contudo, essa pretensa espontaneidade da correspondência não necessariamente fará com que ela se afaste da literatura, afinal, a autora considera:

Seguramente, não é pela metáfora da conversação que a carta escapará da sua literariedade. Sabe-se quantas obras foram publicadas com o título de *Diálogos, Passeio, Conversações*. “Conversações descuidadas”, segundo a expressão de Voltaire, as cartas permitem que em seu conteúdo intervenham todos os registros da expressão oral. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 135)

No caso das cartas de Caio Fernando Abreu, esse estilo natural parece estar relacionado – dentre tantos fatores, como a simulação do ato da escrita – principalmente à habilidade com que o epistológrafo utiliza a linguagem, a partir da criação de neologismos voltados para a narração ou descrição de situações corriqueiras, não raro impregnadas de humor. Ou, ainda, a partir da mescla de estrangeirismos, ou da simulação do gauchês, que conferem, além de um estilo individual ao epistológrafo, uma grande carga humorística ao texto, em vários momentos.

Como nem só de originalidade se faz a literatura, sobretudo quando se trata da escrita de cartas, essa poética do prosaico também é marcada por “temas contingentes”, que marcam os “lugares comuns” das correspondências, como considera Haroche-Bouzinac:

O amor e a amizade possuem uma temática similar: notar-se-á a importância da afirmação do sentimento, a declaração, a expressão da falta e da ausência, a certeza do apoio, a simpatia por ocasião das provações, o

⁶⁶ [...] *un épistolier s'affranchit des contraintes, prends des libertés avec les formules, forge son propre lexique de l'affectivité, élabore sa stratégie stylistique pour tendre vers [...] une écriture « à la manière de soi ».*

relato das notícias, as informações médicas, o pedido de mimos (objetos, mechas de cabelo, retratos), o desejo de receber uma resposta e a expressão de sua espera, a crítica pelo silêncio, a recomendação de confiabilidade, a encenação do recebimento. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 100)

A esses lugares comuns das cartas, vêm somar-se o que a estudiosa chama de “temas não especializados”, voltados para a própria materialidade da mensagem, como a escolha do papel utilizado e o lugar e a situação de escrita, que frequentemente tornam-se matéria dos comentários e contribuem para a *mise en scène* do ato de escrever, como já se discutiu anteriormente. Essa ideia de uma escrita que se volta tanto para as banalidades quanto para o próprio ato de escrever pode ser notada em missiva a Jacqueline Cantore (24/02/1988): “Eis, senão, então (ão, ão) junto com-com-com QUEM? Ana Carolina.” (ABREU, 2002, p. 154). Ou, também, em carta do escritor a Sonia Coutinho (18/05/1982):

Que grande alegria, que grande prazer reencontrar seu texto, ontem à noite, na antologia de Márcia Denser. Adorei o Hipólito. Acho que já disse isso a você – se já disse, não custa repetir, se não disse, lá vai: tenho uma estranha empatia com o seu texto. Leio como se eu mesmo tivesse escrito (num momento de “inspiração” muito grande, claro) ou, no mínimo, com vontade de ter escrito o seu texto. (Quanto *texto* nesse parágrafo...) Mas é isso. (ABREU, 2002, p. 37, grifos do autor)

Essa característica das cartas relaciona-se a outro elemento marcante nas correspondências: a sua repetição e circularidade, tratadas tanto por Jelena Jovicic, que considera esse aspecto como o “dejeto das correspondências”, quanto por Haroche-Bouzinac, que observa o caráter inovador dessas repetições, retomadas de maneira reinventada:

A cada assunto de carta corresponde um florilégio de temas, cujo aspecto repetitivo não escapa a quem está acostumado a ler várias correspondências. A trama da escrita epistolar é quase sempre uma teia marcada por repetições. Porém, tais retomadas, que ocorrem de várias maneiras, se reinventam, renovam-se pelo caráter único de cada situação epistolar. O destinatário as espera, quando não as deseja. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 99)

Segundo a autora (2016, p. 36), há, nessa circularidade, um movimento de desatar e reatar “os fios do diálogo e da solidão”, da mesma maneira que ocorre em um “encontro de viva-voz”. Os temas, assim, recebem esse tratamento circular, reiterando alguns aspectos sobre os quais se deseja chamar a atenção do destinatário. Nesse sentido, para a autora (2016, p. 136), nesses “movimentos de vaivém”, a carta acompanha os “movimentos da conversação”. No caso da correspondência de Caio Fernando Abreu, em vários momentos

percebe-se essa característica do texto epistolar, e não raro o epistológrafo parece ter a necessidade de justificar-se, como se nota em carta a Luciano Alabarse (28/05/1984), em que o escritor, em meio a outras considerações, observa: “Carta rapidinha & dispersa.” (ABREU, 2002, p. 77).

Outro elemento constituinte das cartas é a sua brevidade, recomendada desde a antiguidade, sendo considerada “o caminho mais seguro para a verdade”, de acordo com Haroche-Bouzinac (2016, p. 82). Embora frequentemente Caio escreva páginas e páginas a seus amigos, a carta, comparada a outros gêneros textuais, como o romance a novela, e até mesmo o conto, é considerada, ao lado da crônica, um texto bastante breve. Essa brevidade, entretanto, pode ser maior ou menor, de acordo com a relação do remetente com o destinatário: como observa Haroche-Bouzinac (2016, p. 82), a carta de amor – marcada por longos desenvolvimentos e repetições – e a carta de amizade – que, igualmente à carta de amor, repele o laconismo e solicita a comunicação – convidam o epistológrafo a estender-se na escrita.

Essa brevidade parece estar relacionada principalmente a dois fatores: primeiramente, ao fato de a carta ser um texto “escrito às pressas”, entre os diversos afazeres da vida cotidiana, como comprovam as inúmeras pausas – às vezes longas, de um dia para o outro – que geralmente aparecem nesses textos. Além desse fator, o caráter breve das missivas deve-se também ao fato de esse tipo de texto – apesar de poder ser escrito com várias pausas, que podem variar de minutos a horas, ou até mesmo dias – ser feito para ser lido “em uma sentada”, ininterruptamente. Aqui, pode-se aplicar uma das características apontadas por Edgar Allan Poe (apud GOTLIB, 2006, p. 34), em relação aos contos, às cartas: na tentativa de manter uma certa “unidade de efeito” no leitor, caracterizada pela “excitação” ou “exaltação de alma” de quem, ansiosamente, recebe notícias de um ausente querido, a carta necessita ser breve.

Essas pausas sugerindo uma escrita de improviso, entre os vários compromissos, aparecem de forma recorrente nas missivas de Caio, por motivos diversos: pausa para atender o telefone (ABREU, 2002, p. 50, p. 95, p. 104), pausa para comprar cigarros e fumar (p. 58), pausa para fazer uma ligação (p. 108), pausa para pegar chá de alecrim (p. 109), longa pausa para dormir (p. 128), pausa para atender a campainha (p. 140), pausa para cortar uma legenda (p. 154), pausa para passar Vickvaporub no nariz (261), pausa para comer um caqui (p. 285), pausa para olhar pela janela do avião (p. 442), pausa para comer um sanduíche e comprar cigarros (p. 464), pausa para esquentar panelões de água (p. 466). Muitas vezes, várias pausas

em coração...) um pouco mais, em cada porrada. Meu olho compreende cada vez mais. Pode ser útil, mas gosto assim, aqui, no meio de todos os sacos de lixo que a greve dos lixeiros deixou amontoados pela cidade (as escadarias do Teatro Municipal estão cheias, o que acho muito expressivo). E resisto. Gosto de mim assim, e mesmo que não houvesse mais, só por isso. Por resistir. Quando o mais coerente seria estar talvez numa clínica psiquiátrica.

Ai, que fel! Porra, corta.

Consegui férias, de 15 de maio a 15 de junho. Acho que vou para Olinda, escrever. Estou precisando *desesperadamente* escrever. Comecei um negócio muito ambicioso, e decidi que vou em frente, de qualquer jeito. É quase trágico, às vezes, sentir que sacrifico a literatura em função do trabalho jornalístico, para sobreviver. Mas concluí que talvez justamente esse seja o grande desafio da minha vida. E vamos lá. Adoro desafios. (ABREU, 2002, pp. 509-510, grifos do autor).

O fragmento – marcado por uma quebra brusca que, ao mesmo tempo em que muda o direcionamento da escrita, sugere uma *mise en scène* do ato de escrever – revela um movimento de vaivém na escrita, que se torna ora mais subjetiva, pendente para o solilóquio, ora mais objetiva, centrada nas notícias cotidianas da vida do escritor. Essas reviravoltas da carta atendem à necessidade do remetente de apreender e comunicar, em um único texto, vários aspectos de sua vida, seja ela pessoal, familiar, amorosa ou profissional.

Por fim, essa inconstância temática da carta também está relacionada à maneira como se constrói a escrita dentro desse tipo de texto que, segundo Haroche-Bouzinac (2016, p. 35), por sua forma proteiforme, pode compreender todo tipo de texto: dos relatos e descrições às anedotas e enigmas, passando pelos diálogos reproduzidos ou encenados. De acordo com a autora, quando assume caráter narrativo, “A narração inclui eventualmente as repostas “artigo por artigo” a uma carta anterior ou a uma indagação. Cada artigo corresponde a uma parte que constitui a unidade mínima da mensagem.” (2016, p. 35). Um exemplo de conversa reproduzida pode ser encontrada, por exemplo, em carta a Jacqueline Cantore (18/04/1985), em trecho no qual o epistológrafo simula um diálogo estabelecido ao telefone:

Ontem telefonema de Zé Márcio. Texto:

Zé – Zé Fissura te ligou do Rio?

Eu – Sim, mas há umas duas semanas.

Zé – Ontem ou hoje não?

Eu – Não. Por quê?

Zé – Bem, é que ele ligou aqui pra casa ontem querendo saber se era verdade que você está com AIDS. Dizque todo mundo em Porto Alegre só fala nisso.

Então, Marilene, que achas? Estou me sentindo a própria Rita Lee, careca por causa das aplicações de cobalto. Haja, não? Fiquei na minha, mas putíssimo. Você não acha um pouco baixo-astral demais? A peste. Imagina se começassem a espalhar que as pessoas gordas dão câncer. Pois é mais

ou menos assim que me sinto. E o pior, quero dizer, melhor, é que Marilene está absolutamente saudável (supõe, claro). (ABREU, 2002, p. 126)

Inerente às missivas também é seu polimorfismo. Apesar de já se ter discutido bastante acerca desse aspecto, ao se demonstrar sua interseção com outros gêneros, é válido retomar o caráter híbrido do texto epistolar para discutir o seu caráter intertextual ao remeter-se a outras composições artísticas, como ocorre nas cartas de Caio com as inúmeras referências musicais, que aparecem do vocativo ao P.S., ou até mesmo ao retomá-las na íntegra, como acontece com a incorporações de poemas inteiros. Isso ocorre, por exemplo, em carta a Luciano Alabarse (07/02/1985), na qual o epistológrafo (2002, p. 110) transcreve, na íntegra, um soneto de Camões. Ou, ainda, em missiva a Jacqueline Cantore (26/03/1985), quando, no final da carta, o escritor transcreve o poema “Contra o mundo”, de Adélia Prado, seguido de uma recomendação: “(De *O coração disparado*: para ler em caso de desânimo)” (ABREU, 2002, p. 120).

A recorrente incorporação de composições de artistas do universo da música – dentre eles, Adriana Calcanhoto, Cazuza, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Billie Holiday, Nara Leão, Ney Matogrosso, Paralamas do Sucesso, Elis Regina, Maysa – e da literatura – Camões, Fernando Pessoa, Adélia Prado, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Florbela Espanca, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Nelson Rodrigues, José Saramago, dentre outros – nas cartas de Caio, além de revelarem os gostos e a formação do escritor, podem ser lidas, como considera Haroche-Bouzinac, ao comentar a função das citações, “[...] como um sinal de convivência entre os correspondentes que compartilham dos mesmos gostos.” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 152). Em relação às músicas, Nelson Luís Barbosa, em sua tese *Infinidamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”*, ressalta que essa incorporação é uma das características presentes tanto na epistolografia do escritor quanto no restante de sua produção literária:

[...] as epígrafes de Caio F., de modo geral retiradas de letras de músicas nacionais ou estrangeiras, mais que antecipar um potente diálogo de seu texto com a situação geralmente retratada na música, mais que ilustrar um texto ou apresentá-lo, funcionavam como uma verdadeira trilha sonora que deveria acompanhá-lo, como normalmente se vê em contos cujo título ou a epígrafe se apresenta acompanhada de uma recomendação – no conto “O ovo apunhalado” lê-se na epígrafe: “Para ler ao som de Lucy in the Sky with Diamonds, de Lennon & McCartney”; Caio era extremamente musical, cresceu ouvindo música pelo rádio da família, e consta que era

ninado pelas tias ao som de pesados boleros, tangos e tantos outros ritmos da época de ouro do rádio. Isso por certo contribuiu para criar no espírito do autor, já desde menino, uma apreensão do mundo que fatalmente deveria passar pela realização musical, além de abrir-lhe os ouvidos para captar todo sentimento que cada canção pretende comunicar. [...]. E de fato não há texto de Caio que não apresente uma nota musical para acompanhá-lo, e até mesmo em suas cartas isso acontece com muita frequência, fazendo despontar aqui ou ali uma frase solta, por vezes até sem as devidas aspas, marcando assim um cruzamento da música com sua vida, com sua história, com seu texto. (BARBOSA, 2008, p. 198)

De fato, o epistológrafo cita, frequentemente, no início de sua carta, a música que ouviu no momento, como se esta pudesse (ou devesse) servir de trilha sonora ao destinatário, dando o tom da missiva: em carta a Cantore (20/05/1983), lê-se: “Parágrafo novo. Ao fundo, acordes iniciais do Bolero de Ravel. Fumo horrores.” (2002, p. 46); em carta a Maria Adelaide Amaral (21/09/83), no final do texto, acrescenta: “Gal começa a cantar *Lily Braun* ao fundo, acabo sempre rindo e dançando um pouco.” (ABREU, 2002, P. 69); em missiva a Luciano Alabarse, logo após o vocativo, insere:

estou ouvindo
 “quero falar de uma coisa
 adivinhe onde ela anda
 deve estar dentro do peito
 ou caminha pelo ar”. São quase seis horas da tarde –
 “pode estar aqui do lado
 bem mais perto que pensamos”
 – fico arrepiado quando escuto. Saí há pouco no pátio, molhei as plantas.
 (ABREU, 2002, p. 91)

Essas citações ou apropriações – muitas vezes sem aspas, como ocorre em várias cartas e em muitos de seus textos literários, conforme observado por Barbosa – mesclam-se à própria fala do escritor, contribuindo para que muitas citações, hoje atribuídas a ele, sejam de autoria alheia. Sem uma leitura criteriosa, isso pode gerar consequências desastrosas, como observa Gil Veloso em entrevista nos apêndices deste trabalho, em que observa: “Nestes anos todos publicaram até uma letra do Gilberto Gil, ‘Barato total’, como se do Caio, numa edição envolvendo um bocado de gente, editores etc. Disparate total”. Por outro lado, esse repertório musical incorporado pelo escritor confere ao texto epistolar um gosto poético, dando-lhe um tom ora mais feliz, ora mais triste e melancólico, a depender da trilha sonora escolhida pelo epistológrafo.

Todos esses elementos composicionais e conversacionais das cartas, ao lado do uso criativo da linguagem, conjugado ao seu conteúdo relevante, revelam uma poética do prosaico

epistolar, fazendo com que esses textos saiam das gavetas particulares e ganhem um caráter público, a partir de suas publicações. O aspecto particular inicial, referente a um remetente e um destinatário específicos, ganha abrangência, fazendo com que esses textos sejam constantemente apropriados como uma forma de literatura, cuja mensagem possui valor ético e estético. Constituem, assim, páginas de uma poética singular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho desenvolveu-se a partir da constatação de que, embora as cartas de Caio Fernando Abreu já tenham sido alvo de algumas teses e dissertações, o estudo desses textos, em geral, volta-se exclusivamente para as relações entre a correspondência do autor e sua vida, ou, ainda, sua obra, conferindo ao gênero epistolar um caráter paratextual. Considerando-se essa carência de uma abordagem da materialidade da escrita das correspondências, este trabalho – desafiador, na medida em que, como se constatou, as cartas não possuem lugar definido dentro do universo literário – pretendeu dar sua contribuição ao estudo desse gênero a partir de uma análise que pudesse tratar esses textos com autonomia, de maneira equilibrada, dando conta do valor textual tanto em sua forma quanto em seu conteúdo.

Para que os objetivos fossem atingidos, a primeira parte desta pesquisa, cujos resultados foram apresentados nos capítulos 1, 2, 3 e 4, voltou-se para o aspecto conteudístico dos textos epistolares, ressaltando aspectos como a ficcionalidade desse tipo de discurso e a *mise en scène* do epistológrafo, o trânsito entre a vida e a obra do escritor e o discurso sobre a literatura. Com o objetivo de demonstrar como nas cartas se desenha uma poética do prosaico, a segunda parte do estudo, apresentada no capítulo 5, ocupou-se de questões referentes à materialidade da escrita, analisando formalmente as cartas a partir de seus aspectos linguísticos, sintáticos e estilísticos, bem como a intersecção com outros gêneros textuais.

A análise da constituição da identidade do escritor nas correspondências, a partir de sua ficcionalidade, foi importante porque revelou a carta como um discurso simulado que, ao mesmo tempo em que contribui para a gênese de um escritor, atende aos diferentes propósitos do epistológrafo. Essa informação pode constatar o óbvio se se considera que linguagem é representação e, nessa medida, todo discurso é simbólico. Entretanto, a análise das cartas de Caio Fernando Abreu não apenas revelou o alto grau de ficcionalidade de seus textos, mas também demonstrou as diferentes estratégias utilizadas pelo epistológrafo a fim de conferir às suas cartas uma ilusão de verdade, num jogo de palavras que inclui descrições, rupturas, dentre outros recursos.

A análise dos diferentes *éthe* discursivos do epistológrafo – de filho, amigo, amante e escritor – possibilitou demonstrar como, a partir das diferentes vozes do epistológrafo, a carta atua como um palco, onde entram em cena vários personagens diferentes, de acordo com a plateia. Esta, como se viu, é responsável por definir o roteiro, o tom e a constituição da própria escrita, ora mais engessada, como ocorre frequentemente quando o escritor escreve

aos pais, ora mais criativa, quando se comunica com seus amigos e, sobretudo, com outros escritores.

O estudo das correspondências como um elo entre o homem e a obra também teve grande importância para a compreensão do gênero para o escritor, por dois motivos: por um lado, a análise dos textos revelou como a escrita de correspondências permite maior elaboração do discurso, exercendo uma forma de controle do autor sobre sua identidade; por outro, essa visão permitiu reconhecer a carta como um fator de distanciamento e consequente isolamento físico do escritor, graças ao qual a sua obra pode acontecer. Trata-se de uma leitura que supera a visão do senso comum, que considera as missivas apenas como uma forma de aproximação, desconsiderando a reclusão que essa atividade propicia e da qual depende.

O discurso das cartas sobre a literatura teve sua importância revelada na análise da construção dos parâmetros de uma identidade artística. Nesse sentido, pôde-se analisar como as missivas revelam – se não a visão de mundo de Caio Fernando Abreu, devido ao seu grau de ficcionalidade – a maneira como o autor se posiciona, diante do olhar do outro, em questões referentes à literatura, à função do texto literário, bem como ao ofício e ao papel do escritor. Ademais, o estudo do conteúdo do discurso das missivas demonstrou como nesses textos se constrói uma crítica literária alternativa, paralela ao discurso crítico oficial. Essa parte do trabalho teve relevância por permitir uma maior compreensão da imbricada rede literária e das figuras que a constituem, dos escritores aos críticos literários, passando pelos editores.

Por fim, a análise das correspondências em sua materialidade, a partir da epistolariedade e da literariedade, demonstrou como, a partir do trabalho formal do epistológrafo – com a criação de neologismos, o emprego de estrangeirismos, a inserção de quebras sintáticas e a exploração de figuras de linguagem – , as cartas criam uma espécie de poética do prosaico, a partir da tensão entre elementos típicos da conversa informal e, ao mesmo tempo, da ruptura com a linguagem do senso comum. Com isso, pôde-se comprovar a qualidade estética das cartas de Caio Fernando Abreu, a fim de se atestar o valor literário desses textos materializadores de realidades fugidias.

Um estudo de correspondências, apesar de seu grande valor, deve assumir seu caráter incerto, afinal, como observa André Cabré Rocha, em *A epistolografia em Portugal*, as cartas são papéis (geralmente de única via) e, portanto, documentos perecíveis, o que faz com que muitas desapareçam e, de modo contrário, outras sejam descobertas. Logo, como considera o autor, “Tem de se admitir o pressuposto de que cada autor escreveu mais cartas do que as que

chegaram até nós. Daí que se está sempre na contingência de aparecerem à luz novos documentos, que invalidem ou modifiquem as conclusões elaboradas.” (ROCHA, 1965, p. 9). No caso de Caio Fernando Abreu, sabe-se que a epistolografia do escritor é vasta, com inúmeros textos ainda desconhecidos, e outros tantos que jamais serão conhecidos.

É importante ressaltar que, se por um lado a carta não conhece posição estável na literatura, por outro, ela desempenha um grande papel, como notado por Diaz: “Um dos méritos da carta, enquanto texto, é precisamente o de questionar e de deslocar essa problemática localização da escrita literária.” (DIAZ, 2016, p. 160). O estudo de correspondências não deixa, assim, de ser um estudo do próprio significado de literatura, por meio do questionamento de suas formas, funções e localização, tarefa que, segundo a estudiosa, é empreendida de dentro do próprio campo literário, e não de suas margens.

Qual é a conclusão a que se pode chegar ao final deste estudo? Como ler as cartas? Retomando algumas questões propostas por Diaz (2016, p. 70): “Dentro ou fora da literatura? Com ou sem ‘literariedade’? Será que elas pertencem ao campo literário de maneira ‘constitutiva’? Ou, então, de maneira ‘condicional’?”. Como constata a aurora, essas questões não podem ter uma resposta universalmente aceita:

Eis as eternas perguntas que o gênero epistolar carrega, e cujas respostas variam conforme as representações que se fazem dele. Prova, aliás, – empírica, é verdade – de que entre ele e a literatura há, de fato, uma questão de *correspondência*. As diversas conexões entre gênero epistolar e literatura foram, há muito tempo, recenseadas pela crítica, tornando caduco qualquer engajamento categórico sobre uma questão que só é permitida desde que seja examinada de um ponto de vista histórico, e que se pense caso a caso. O gênero epistolar é um objeto literário vago, suscetível de responder a todos os desejos, de se adaptar a todos os discursos, de cantar em todos os tons. (DIAZ, 2016, p. 70)

Este estudo constatou, justamente, a resistência dos textos epistolares – mesmo quando se toma apenas o conjunto de cartas de um escritor – a qualquer classificação mais estrita, dado o polimorfismo e o caráter multiforme desse gênero. Afinal, como considera Brigitte Diaz (2016, p. 245), “A escrita que abre seu caminho nas correspondências é uma escrita errática que ignora, ou tenta ignorar, as falaciosas departamentalizações da topografia literária”. Assim, há correspondências de Caio Fernando Abreu com valor predominantemente referencial, com maior valor biográfico, como aquelas que geralmente envia a seus familiares; outras, porém, em que se nota uma literariedade maior, seja pelo seu conteúdo, de caráter frequentemente literário, seja pela sua forma, como as que envia a seus amigos escritores.

Em decorrência dos múltiplos destinatários e das diversas situações de escrita, esses textos podem possuir, portanto, muitas vezes, um menor valor literário e uma maior importância biográfica, histórica, cultural ou paratextual. Caberá a cada estudo selecionar, a partir de seus propósitos, o conjunto de cartas que atenda ao recorte proposto. A partir disso, pode-se considerar que, nas correspondências de um escritor, alternam-se o literário e o extraliterário, “feito o movimento de ‘subir-descer’ das peças de um carrossel”, como considera Camila Morgana Lourenço em sua dissertação *Entre o arroubo e a esquiva: as confissões de Caio Fernando Abreu* (2007, p. 19).

Como se sabe, Caio Fernando Abreu fazia uma distinção entre a sua produção jornalística, representada por suas crônicas, e a sua criação literária, ou seja, seus contos, novelas e romances. Em entrevista concedida pelo escritor ao jornal *O estado de S. Paulo* em 23 de março de 1988, às vésperas do lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso*, ao ser questionado sobre a diferença entre as crônicas semanais escritas para o “Caderno 2” e seus livros, o autor afirma:

Algumas são muito elaboradas. Mas o jornalismo. Eu vou te contar uma coisa que vai deixar isso claro. O meu livro ficou pronto na sexta. O fim de semana ficou todo perturbado, o meu livro vai para a rua, minhas emoções, vou ficar exposto. Me deu uma sensação de estar jogando o coração no meio da rua. Inquieto, inseguro, medroso. Na segunda, ficou pronta a primeira edição que eu preparei da revista *A-Z (ex-Around)*. Eu folheei, ficou bonita, bem feita. Mas não me deu nenhuma inquietação, entende? (ABREU, 2005b, p. 261)

Pode-se perceber que, para o autor, o seu trabalho jornalístico – as famosas “costuras para fora” – ocupam um plano hierarquicamente inferior ao de sua obra, esteticamente trabalhada com rigor. Isso é reconhecido nas próprias missivas, nas quais frequentemente o epistológrafo manifesta seu desejo de viver apenas para a literatura. Logo, render às cartas o mesmo valor que sua escrita de ficção talvez seja uma injustiça cometida até mesmo contra o próprio autor.

Em decorrência disso, pode-se, neste ponto, parafrasear Antônio Candido: A carta não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes epistológrafos, que lhes dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um epistológrafo, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a carta é um gênero menor. “Menor” não deve, entretanto, ser lido como sem valor. Afinal, o próprio texto de Candido é uma exaltação à crônica, e não o contrário disso. “Menor” deve ser entendido, aqui, no sentido de simples e desprezioso. No caso da carta,

como um texto que, conjugando elementos aparentemente opostos, como simplicidade e criatividade, dirige-se à sensibilidade do leitor.

Não se trata de uma disputa entre carta e obra, uma vez que, como considera Diaz (2016, p. 243), defender o valor do texto epistolar “[...] não significa que se deva exaltar uma pretensa literariedade da carta para pô-la em uma concorrência duvidosa com a criação literária, mas simplesmente restituir-lhe sua importância nessa trama de vozes que forma com o resto da obra”. Trata-se, portanto, de desatar os nós que prendem a correspondência de um escritor exclusivamente à sua vida ou à sua obra, permitindo-lhe alçar voos maiores. Escrita de si, escrita do outro, escrita de nós, tais são os nós que as cartas constroem em sua trama. Quando o individual se torna coletivo, e as palavras que um dia tiveram um uso particular ganham uma dimensão universal, as cartas estão prontas para se tornarem escrita inscrita na memória do coletivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, C. F. *Além do ponto e outros contos*. São Paulo: Editora Ática, 2009.
- _____. *Cartas*. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *Cartas*. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: E-galáxia, [s. l.], 2016.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- _____. *A vida gritando nos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Saraiva de bolso)
- _____. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Organização de Letícia da Costa Chaplin, Márcia Ivana de Lima e Silva. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- ADORNO, T. W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p.65-89.
- AMARAL, G. C. do. “Sévigné em ação: sévignações”. In: _____ GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 19-33.
- ANDRADE, Mário. Amadeu Amaral. In____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo Martins/INL-MEC, 1972, p.182-183.
- ANDRADE, M. de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1925.
- ANGELIDES, S. *Carta e Literatura: correspondência entre Tchékhev e Górkí*. São Paulo: USP, 2001.
- BANDEIRA, M. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 12.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARBOSA, N. L. *Infinitivamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BESSA, M. S. “Quero brincar livre nos campos do senhor”. Uma entrevista com Caio Fernando Abreu. *Palavra*, n.4, p.7-15, 1997.

BLOOM, H. *A angústia da influência*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BRIGHELLI, J.-P. *L'Épistolaire: les diverses formes de correspondances, leurs fonctions esthétiques et argumentatives*. Paris: Éditions Magnard, 2003.

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

CANDIDO, A. “A vida ao rés-do-chão”. In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 1989. pp. 4-13.

CARDOSO, A. M. *Sonho e transgressão em Caio Fernando Abreu: o entrelugar de cartas e contos*. 2007. Tese (Doutorado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

CARDOSO, M. R. “Carta de leitor: reflexões a partir de uma seção do arquivo de Pedro Nava”. In: _____ GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 333-339.

CHAR, R. *Éloge d'une Soupçonnée précédé d'autres poèmes*. Paris: Gallimard, 1998.

CLERC, T. *Les écrits personnels*. Paris: Hachette Livre, 2001.

DIAS, E. M. da S. *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto.

DIAZ, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Tradução de Brigitte Hervot; Sandra Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

DIAZ, J. L. *Qual genética para as correspondências?* Tradução de Cláudio Hiro. In: *Manuscrita XV*. São Paulo: Humanitas, 2007. pp. 119-161.

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

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

- DUCLÓS, N. *Site do Nei Duclós*. 2011. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/neiduclos/categoria/cartas>>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ESPANCA, F. *Sempre tua: correspondência amorosa 1920-1925*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- FAUSTINO, M. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FIORIN, J. L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- FISCHER, L. A. “Caio F. herdeiro e inventor”. *Revista Bravo*, Ano 9, fev. 2006.
- FORSTER, G. da S. *O outro como porto na (auto) ficção de Caio F.: uma procura irremediável?* 2011. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.
- FOUCAULT, M. “L'écriture de soi”. In: ____ *Dits et écrits IV* (1980 – 1988). Paris: Gallimard, 1994. pp. 415-430.
- GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (Org.). *Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GALVÃO, W. N. “Proust e Joyce: o diálogo que não houve.” In: ____ GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor, Prezada senhora*. Estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.
- GOTLIB, N. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- GUIMARÃES, J. C. “Cartas: intersecções”. In: ____ LEMINSKI, P; BONVICINO, R. (org). *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- GUIMARAES, J. C. “Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo”. *Papéis Avulsos* n. 47. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- GRASSI, M-C. *Lire l'épistolaire*. Paris: Dunond, 1998.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2005.
- HANSEN, J. A. “O nu e a luz: cartas jesuíticas do Brasil: Nóbrega (1549-1558)”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 38, 1995.
- HARANG, J. *L'épistolaire*. Paris: Hatier, 2002.

HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Pereira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

JAKOBSON, R. *Huit questions de poétique*. Éditions du Seuil: Paris, 1977.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. Cultrix: São Paulo, 2010.

JAKOBSON, R. “Do realismo na arte”. In: _____ TODOROV, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

JOVICIC, J. *L'intime épistolaire (1850–1900): genre et pratique culturelle*. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne, 2010.

KAFKA, F. *Lettres à Milena*. Tradução: A. Vialatte. Gallimard: Paris, 1956.

KAUFMANN, V. *L'équivoque épistolaire*. Paris: Les editions de minuit, 1990.

KOGURE, L. E. *Caio Fernando Abreu por Caio F.* 2015. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

LEMINSKI, P. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOURENÇO, C. M. *Entre o arroubo e a esquivia: as confissões de Caio Fernando Abreu*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Orientadora: Tânia Regina de Oliveira Ramos. Florianópolis, 2007.

MARCATTI, I. “Da surpresa à espera: a voz de Ângela Ro Ro em Caio Fernando Abreu”. In: _____ SÜSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (orgs.) *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. pp. 194-210.

MELO E CASTRO, E. M. “Odeio Cartas.” In: : _____ GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 11-17.

MIRANDA, T. C. P. dos R. “A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII”. In: _____ GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor, Prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 41-53.

MOISÉS, M. *A criação literária: prosa II*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MORAES, M. A. de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007.

MORICONI, I. (Org.) *Cartas: Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

- MORICONI, I. “Escrita vertiginosa”. In: ___ ABREU, C. F. *A vida gritando nos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. pp. 12-14.
- MORICONI, I. (Org.) *Cartas*: Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: E-galáxia, [s. l.], 2016.
- PÉCORRA, A. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PESSOA, F. *Correspondência (1923-1935)*. Ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- _____. *Fernando Pessoa: antologia poética*. Organização, apresentação e ensaios: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- PINTO, F. B. *A crítica nas cartas: reflexões acerca da correspondência passiva de Caio Fernando Abreu*. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras: Português e Inglês: Licenciatura). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- PIGLIA, R. *Respiração artificial*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- REIS, R. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Organização: Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RIMBAUD; LATRÉAMONT; CORBIÈRE; CROS. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Édition Robert Laffont, 1980.
- ROCHA, André Crabé. *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1965.
- SANTIAGO, S. (Org.). *Ora (direis) puxar conversa! : ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SARTRE, J-P. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- SOARES, R. “A literatura que não usa black-tie”. *Diário do Grande ABC*, Caderno B, 17 de julho de 1983.
- STAUT, A. “O Anjo da guarda de Caio Fernando Abreu”. *Códigos e Faíscas*. 2010. 30min. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11831&portal=codigosfaiscas>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VERNEY, L. A. *O Verdadeiro Método de Estudar*. Vol. 1 (Cartas I-IV). Lisboa: Sá da Costa, 1949.

APÊNDICE A

ENTREVISTA COM GIL VELOSO

Gil Veloso conheceu Caio Fernando Abreu na década de 80, num encontro inesperado em que cruzou com o escritor na Avenida Paulista e, na ocasião, com dois livros do escritor gaúcho em mãos, Gil os mostrou a Caio, que, automaticamente, os autografou. Na semana seguinte, este o convidou para que trabalhasse com ele em coisas práticas do dia-a-dia, numa espécie de “secretário-amigo-confidente”, como considera Gil em entrevista a Alexandre Staut (2010). Desde então, construíram uma amizade que durou até a morte de Caio.

Considerado o “anjo da guarda” de Caio Fernando Abreu, como referenciado pelo próprio autor em sua dedicatória de *Ovelhas Negras* ao amigo, Gil Veloso esteve presente em muitos episódios marcantes da vida do escritor gaúcho, como quando este, em um momento de delírio, após ter sido diagnosticado soropositivo, tentou jogar-se da janela do prédio onde morava, sendo impedido por Gil. Organizou *Pequenas Epifanias*, que, publicada postumamente, apresenta uma seleção das crônicas do autor publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* de abril de 1986 a dezembro de 1995.

Antes de morrer, em 1996, Caio redigiu uma espécie de carta-testamento, para ser lida postumamente por seu pai. Nela, o autor legava os direitos de sua obra literária a Gil Veloso, vontade que não foi completamente respeitada pela família, que o tratou, de acordo com suas próprias palavras, como uma “ovelha negra”. Desde então, Gil – contrário à publicação de escritos do autor apenas com fins mercadológicos – conserva um lote significativo de textos do escritor gaúcho: cartas, diários, bilhetes, além de outros escritos de ordem diversa.

1. Em 1996, após a morte de Caio Fernando Abreu, veio a público a sua carta-testamento, na qual o escritor nomeava você como curador de sua obra, responsável pelas publicações póstumas. Você recebeu essa notícia com surpresa, ou o escritor já havia conversado sobre isso em algum momento da vida? O que essa escolha de Caio significou?

Surpresa nenhuma. No ano anterior, 95, quando veio a SP lançar *Ovelhas Negras*, livro dedicado a Lygia Fagundes Telles e a mim, Caio já tocara no assunto. Depois, no início de 96, quando estive em Porto Alegre, fomos passar uns dias na praia de Tramandaí e ele então retomou a questão; lembro de na ocasião eu não querer conversar sobre isso e da bronca que levei dele, impaciente e quase brigando, pois queria deixar essas questões acertadas,

encaminhadas... Ele morreu no mês seguinte. Isso reforça sua preocupação com o rumo das publicações futuras e dos cuidados que queria para com sua obra e seu nome.

2. Em entrevista ao jornalista Alexandre Staut (2010), em parceria com a TV Cronópios, você afirma que as pessoas – sobretudo alguns familiares de Caio – o excluem e veem em você um mero ajudante do escritor. Você se coloca como a ovelha negra, por ter sido rejeitado pela família. Essa rejeição mudou o rumo das publicações do escritor? Se sim, de que maneira?

Sim, mudou. A obra ficou à deriva e foi objeto de especulação de toda espécie, fizeram e continuam fazendo inúmeras e vergonhosas besteiras. Não vou listá-las aqui para não sofrer novamente; tampouco me iludo, o atalho que tomaram não levará a boas paragens, vem coisa pior pela frente... A tendência, visando um leitor duvidoso e superficial, é fazerem dela uma série de enlatados e embutidos, nada de novo, sabemos.

3. Na mesma entrevista, você afirma que foi procurado por Italo Moriconi na ocasião da edição das *Cartas* e quase chegou a ceder algumas missivas. Entretanto, por não ser aceito por muitas pessoas próximas do escritor gaúcho, recuou. Essa recusa deve-se somente ao fato de não ter o devido reconhecimento de algumas pessoas do círculo de Caio, ou também a questões relacionadas à privacidade do escritor e de terceiros?

Esclareço que não houve problemas com ninguém do círculo de relacionamentos, apenas com a família. Com relação às cartas, o que pesou no meu recuo foi mais relacionado à privacidade e sobretudo uma ingênua tentativa de estancar um pouco esta sangria de se explorar avidamente e sem critérios um legado que pedia maior cuidado e delicadeza. Refiro-me ao conjunto da obra. Fiz o que estava ao meu alcance, epifania em meio a barbaridades.

No conto “De várias cores, retalhos”, escrito em 75 e publicado vinte anos depois em *Ovelhas Negras*, o jovem Caio autor-personagem diz: “Quanto mais conheço minha família, mais entendo Franz Kafka”.

4. Você afirma a Alexandre Staut (2010) que os textos de Caio que estão sob seu domínio citam muitas pessoas vivas. É preciso um tempo de maturação desses escritos íntimos, como as cartas e diários, a fim de que pessoas citadas tenham sua privacidade

resguardada? Se sim, na sua opinião, esse tempo tem sido respeitado, ou há muita pressa em explorar essa faceta do escritor?

Sim, pressa excessiva. É preciso respeitar o tempo. As pessoas tendem a agir como sanguessugas e atropelam tudo para alcançar o que querem. E todos sempre muito bem-intencionados, em nome de uma tal literatura... Tempos vampiros! Bando de afobados. Digo isto e posso pressentir os caninos à mostra.

5. O escritor gaúcho tem sido reconhecido pela crítica epistolográfica, ao lado de Mário de Andrade, cujos textos íntimos começaram recentemente a vir a público, como um dos maiores epistológrafos da literatura brasileira. Em seu ponto de vista, o que a escrita íntima de Caio acrescenta à produção do escritor? Você vê algum valor nesses textos para os estudiosos da obra, ou essas produções servem apenas para o deleite do mercado editorial?

Exageros à parte, se comparado a Mário, Caio é café pequeno; ninguém é páreo pra Mário, miss missiva! A meu ver acrescenta pouco, quase nada, mas ao mesmo tempo se configura também como uma espécie de literatura. É um subproduto, um derivado, mas com propriedades para fomentar e alimentar estudiosos e todo um mercado faminto. Veja você o absurdo do tal livro com frases do Caio, socorro! A maioria delas bem sofríveis, principalmente por não estarem em seu *habitat*; coisa forçada, com ares e fumaças de pseudossabedoria. Ave! Deviam se limitar à internet, não sair desse sítio banalizante.

6. Na entrevista a Alexandre Staut (2010) você faz algumas afirmações bastante polêmicas, como a de que há, na edição de Moriconi, uma carta que não foi escrita por Caio. Você pode afirmar que texto é esse e como ele chegou às mãos do editor? Sabe dizer também se, na edição de 2016, pela E-galáxia, ele foi suprimido?

Sim, isso ocorreu e até achei bastante divertido; mas depois, não sei quando exatamente, retiraram. O Italo é sério, correto e cuidadoso, foi um incidente; coisas do gênero podem ocorrer por falta do olhar de alguém mais próximo do autor e sua biografia, uma visão isenta de interesses acadêmicos, catedráticos, mercadológicos e afins. A tal carta acabou arrolada a um lote de missivas cedidas e assim foi ao prelo, teve seus 15 minutos de glória (risos); mas não direi qual foi e nem de sua origem, deixo esta questão para os estudiosos...

7. Ainda em entrevista a Alexandre Staut (2010), você revela possuir, além de cadernos de anotações e diários do escritor, cartas endereçadas a grandes personalidades literárias, como Lygia Fagundes Telles. Como essas cartas, endereçadas a outros destinatários, chegaram até você? Elas fazem parte das famosas cartas escritas e não enviadas, encontradas nas gavetas do escritor?

Eu trabalhei alguns anos com a Lygia e estive bastante próximo a outras pessoas do círculo de Caio, ajudei na organização de alguns destes arquivos, de modo que presenciei o encontro das águas... Considere que posso estar falando de cópias destas cartas, ou que apenas as li passageiramente, por curiosidades ou graças do ofício. Sinto muito! Tornei-me uma espécie de psicanalista...

8. Em depoimento à *Folha*, em 2013, na ocasião da publicação de *#Caio Fernando Abreu de A a Z*, você afirmou que a obra era “especulação literária, consumismo”. Disse, ainda, que o escritor “jamais aprovaria, [pois] é um desrespeito enorme à memória de um autor sério e preocupado com o que publicava”. Você acredita que o autor também tem sido injustamente explorado em outras produções, como nas cartas e nos contos, a fim de atender a interesses sobretudo mercadológicos? Em outras palavras, falta critério na seleção dos textos do escritor que vêm sendo publicados após a sua morte?

Sim, faltam critérios básicos. Trata-se de menosprezo travestido de valorização. Como você bem mencionou, o autor tem sido injustamente explorado em outras produções...

9. Na entrevista cedida a Staut (2010), de maneira muito sensata e, ao mesmo tempo, corajosa, você critica a exploração sem critérios da obra do escritor e se posiciona de maneira contrária a essa postura, que classifica como vampiresca. Como encontrar o ponto de equilíbrio entre a necessidade de respeitar a imagem que o escritor lutou para construir, a partir de sua produção, e a necessidade de revelar, aos estudiosos da obra caiofernandiana, aspectos relacionados à sua escrita?

Talvez não exista ponto de equilíbrio. O respeito em si já contém a postura correta; nestes anos todos publicaram até uma letra do Gilberto Gil, “Barato total”, como se fosse do Caio, numa edição envolvendo um bocado de gente, editores etc. Disparate total.

Na única vez que folheei o tal livro, vi poemas inacabados, coisas de péssima qualidade, Caio não os publicaria nunca, jamais! Isso é triste; alguns dos escritos desse livro tenho a versão final, nem se deram o trabalho de me consultar para fazermos comparações ou alguma espécie de seleção. E devo ter outros que não constam nessa seleta. O fato é que não me procuram por saberem que não incentivo esse tipo de publicações; ainda bem, pois iam querer também publicar, entre trecos e cacarecos, os muitos bilhetes que Caio me escreveu: Bilhetinhos de Caio F. para o seu dia-a-dia!

10. Você relata a Staut (2010) que Caio pediu que você pusesse fim a alguns escritos íntimos dele. Tendo em vista que o escritor manifesta, em uma de suas cartas, o desejo de publicação de sua correspondência, você acredita que o escritor destinou esse material a você confiando que cuidasse dele, com vistas a uma seleção daquilo que interessasse a seu público? Você descarta a possibilidade de uma nova edição de escritos de Caio, a partir do material que tem em posse?

Diários e cartas são como que planetas diferentes, outros seres, outras línguas, outras luas e galáxias... Ambos podem também ser exercícios de escrita, conter fiapos literários. Não sei avaliar. Caio quis que eu ficasse com os diários, não exatamente pedindo que os destruísse, mas se mostrou irritado e se negou a ficar com eles quando entreguei. Guardo-os como guardaria algo qualquer de alguém querido, famoso ou não. Se ele queria que eu pusesse um fim ou que desse um fim, um destino, nunca saberemos. E talvez nem ele soubesse. Não descarto nenhuma possibilidade, mas meu tempo é outro, passa por outros valores, sei esperar; deixemos então o tempo passar...

APÊNDICE B

ENTREVISTA COM ITALO MORICONI

Italo Moriconi é Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Atua como professor do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Diretor da Editora da UERJ, no cargo de Editor-Executivo. É criador e coordenador da Coleção “Ciranda da Poesia”, com 21 volumes já publicados pela EdUERJ de crítica de poesia contemporânea. Em 2002, a partir do convite de Heloísa Buarque de Holanda, o crítico literário publicou a coletânea *Cartas*, que reúne 150 textos epistolares de Caio Fernando Abreu.

1. No prefácio da primeira edição das *Cartas*, você afirma que a ideia de publicar a correspondência de Caio Fernando Abreu foi de Heloísa Buarque de Holanda, reforçada pelo entusiasmo de Luciano Alabarse. De maneira mais detalhada, como se estabeleceu esse primeiro contato com as cartas de Caio Fernando Abreu e qual foi a motivação pessoal que o moveu nessa busca pelas missivas, com a intenção de editá-las para uma publicação?

Meu trabalho com a correspondência de Caio Fernando Abreu nasceu realmente de um convite profissional de Heloísa Buarque de Holanda, que na época dirigia a editora Aeroplano e comandava a criação de um pós-doutorado em comunicação e cultura na UFRJ. Foi um trabalho de integração entre o mercado (produzir um livro, de valor literário) e a academia (livro associado a um objeto de pesquisa legitimado pela pós-graduação brasileira: nesse caso, a obra e a pessoa de Caio Fernando Abreu, morto de Aids havia poucos anos antes. Minha pesquisa supervisionada por Heloísa era literatura (entenda-se: “alta” literatura, ou literatura canônica) e mercado. Anteriormente, eu tinha realizado cursos, pesquisas e orientações sobre o tema literatura e Aids. Caí de boca no trabalho-tarefa que me foi confiado por Heloísa, correndo atrás de quem eu sabia que era ou podia ser destinatário de cartas do Caio e assim juntando o material que deu no volume. A pesquisa-trabalho tinha tudo a ver com minha trajetória até então. Fora o fato de que eu era leitor de Caio e o admirava como representante destacado de minha geração.

2. Ainda no mesmo texto, você expõe: “Não vou eu mesmo relatar o drama de marchas e contramarchas que se desenrolou no meu íntimo enquanto ia preparando essas cartas para edição. Prefiro deixar que as questões surjam, se tiverem que surgir, para o debate entre especialistas ou com o público em geral”. Poderia citar alguns percalços enfrentados na edição das cartas? Dentre essas marchas e contramarchas, em algum momento, devido à questão da privacidade do escritor e de outras pessoas citadas nas missivas, você pensou em desistir de sua tarefa?

Nunca pensei em desistir da tarefa. Os percalços dizem respeito às pessoas que não quiseram contribuir cedendo cartas. Eu respeito seus motivos. Elas se recusavam a colaborar com um projeto que parecia de alguém querendo pegar carona na fama do Caio. Com efeito, todo grande escritor exerce um efeito midas: transforma em ouro tudo que o toca. A roda da literatura tem uma dimensão de mercado. Uma dimensão de mercado e uma de pedagogia. A publicação das cartas ajuda a formar e a popularizar o mito. Houve quem não quisesse entrar neste jogo. Eu respeito. Mas assinalo que ainda existe material para mais livros de correspondência de Caio Fernando. Pretendo agora dar uma examinada na correspondência passiva dele, que está na Casa Rui Barbosa.

3. Na obra *Ora (dizeis) puxar conversa!*, Silviano Santiago considera que “Ao almejar a imortalidade, o artista habita uma casa de vidro”. Como você avalia essa afirmação, tendo em vista que, nas suas considerações sobre a edição das Cartas, você menciona a necessidade do “respeito à integridade da assinatura autoral”? Como conciliar o respeito à privacidade com a necessidade de trazer à luz escritos íntimos de um escritor, com vistas a compreender não apenas aspectos biográficos, mas também outros elementos relacionados à própria criação literária?

Não existe o imperativo do respeito à privacidade no que diz respeito à biografia de um escritor. O escritor que, se quisesse, tratasse de esconder melhor o que pretendeu esconder, ou então, que tivesse realizado uma obra tão verdadeira sobre si próprio que dispensaria boa parte da curiosidade pública sobre sua intimidade.

4. Ainda em relação à privacidade, como se sabe, há muitos textos inéditos de Caio Fernando Abreu, como seus diários. Você já teve algum tipo de contato com esses

escritos? Em seu ponto de vista, o diário, por seu teor mais intimista, constitui uma zona de privacidade do escritor que deve ser respeitada?

Aplica-se aqui o mesmo que afirmei na resposta anterior. Assim como cartas, os diários, de escritores, de políticos, de cientistas, são importantes gêneros literários ou para-literários.

5. No prefácio da primeira edição das *Cartas*, você afirma que buscou “recuperar o romance fragmentado de uma vida”. Essa sua intenção de construir, a partir das cartas, um percurso minimamente narrativo fica clara no reordenamento proposto, executado, a partir de “uma montagem – recorte e superposição de tempos”, como você mesmo expõe. No processo de edição das cartas, ao optar pela seleção de alguns textos e, conseqüentemente, descarte de outros, além de supressão de alguns trechos, você se sentiu, de alguma maneira, um escritor da história do personagem Caio?

Sim! Sem dúvida nenhuma, existe um elemento autoral no trabalho curatorial de edição. E, como eu digo no prefácio, houve uma tentativa de, através do ordenamento da cartas, apontar para um romance de vida.

6. Ainda no texto que abre as correspondências, em 2002, você manifesta o desejo de que a publicação “sirva de estímulo a outros pesquisadores e pesquisadoras, interessados em ir além do painel, buscando entender a pesquisa crítica e biográfica sobre Caio assim como sobre seus companheiros de geração, na literatura, no jornalismo, na universidade, na televisão, na MPB”. Você tem acompanhado os estudos voltados para a produção epistolográfica do escritor? Uma década e meia após a publicação das missivas, como você avalia a repercussão da obra no meio acadêmico?

Caio Fernando tem uma legião de leitores e fãs que vai além do meio estritamente acadêmico. Existem algumas leituras das cartas feitas em trabalhos acadêmicos. E recentemente saiu a coleção de cartas trocadas entre Caio F. e Hilda Hilst, publicadas por Paula Dip. Esse baú é inesgotável...

7. Você afirma, em suas considerações sobre as correspondências, que “Toda carta é uma encenação, a própria sinceridade na carta é uma encenação”. No universo acadêmico, a correspondência do escritor suscitou os mais diversos tipos de estudo:

alguns que consideram a carta como um texto mais ficcional, como a construção de um *éthos* discursivo, outros que a utilizam como um documento mais próximo da realidade, como uma maneira de estudar a autoficção de Caio Fernando Abreu. Você tem conhecimento desses trabalhos? Se sim, com qual tipo de posicionamento você mais se identifica? Em sua opinião, como deve ser lido esse tipo de discurso?

As cartas se prestam tanto a uma abordagem estética quanto a uma abordagem documental, voltada para a biografia ou para a história intelectual. Não privilegio uma sobre a outra. Depende do projeto. Eu sou muito voltado para o estético, mas me interessam também os dados históricos empíricos, as “histórias reais”.

8. As cartas revelam várias facetas de Caio Fernando Abreu: o jovem escritor, com suas dificuldades para ingressar no meio literário; o filho ausente, que manifesta, por meio das palavras, todo seu afeto familiar; o amigo engraçado, com seu senso de humor aguçado. Qual faceta do escritor, nas cartas, causa-lhe maior fascínio?

O humor sarcástico e a autoironia. E a ternura embutida nisso.

9. Há ainda, em seu domínio, muitas cartas inéditas? Você possui algum projeto de publicá-las, em um novo volume? Se não, o que o desestimula a fazer isso? Seria o aspecto redundante das missivas, nas quais abundam o que estudiosos como Jelena Jovicic chamam de o “dejeito das correspondências”, presente na recorrência de temas e fatos?

Sim, no caso específico da correspondência de Caio há o perigo da redundância. Existem vários destinatários de Caio que não cederam cartas para o meu volume. Acredito que seria possível um segundo volume de cartas, sem redundâncias, mas no momento não tenho pique para esse trabalho. No entanto, estou interessado em explorar a correspondência passiva do Caio no acervo da Casa Rui Barbosa. Não sei se essa correspondência passiva é publicável, dependeria da autorização dos autores ainda vivos. Minha geração, que é a de Caio e da maioria de seus interlocutores epistolares, teve uma juventude muito louca e talvez muitos de nós não queiram que os aspectos mais íntimos ou pessoais daquele momento sejam expostos. Também ninguém quer que se exponham comentários sobre terceiros que podem ser tomados por ofensivos e que na verdade a pessoa que os escreveu talvez já nem pense assim. É tudo

muito delicado quando se publica correspondência de gente viva. No caso do Caio, tudo era mais tranquilo, porque, desaparecido prematuramente no plano físico, Caio tornou-se personagem. Personagem histórico-literário.

10. Ao comentar o volume das Cartas, você considera que “Este livro não deixa de ser um esforço contra o esquecimento”. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, em seu ponto de vista, qual é o impacto da era digital no legado dos atuais e futuros escritores, com a desmaterialização do discurso? Os leitores têm muito a perder?

Realmente, é um mundo novo que surge, em que o digital e o impresso se complementam de várias formas. O livro de cartas do Caio agora é ebook, publicada que foi sua segunda edição pela egalaxia. Acho que o digital potencializa muito a divulgação da obra e de informações sobre a vida de autores em geral. O Caio é vítima de muitas citações fake na internet que são atribuídas a ele mas que ele nunca escreveu.

ANEXO A – LISTA DE CARTAS SELECIONADAS

1. A Bruna Lombardi (16/02/1981), p. 29
2. A Jacqueline Cantore (24/06/1981), pp. 30-36
3. A Maria Adelaide Amaral (15/02/1982), p. 36
4. A Sonia Coutinho (18/05/1982), pp. 37-38
5. A Charles Kiefer (16/11/1982), pp. 39-40
6. A Charles Kiefer (14/04/1983), pp. 41-43
7. A Jacqueline Cantore (20/05/1983), pp. 44-51
8. A Charles Kiefer (24/05/1983), pp. 52-53
9. A Jacqueline Cantore (05/06/1983), pp. 54-60
10. A Maria Adelaide Amaral (26/08/1963), p. 61
11. A Nair de Abreu (15/09/1983), pp. 62-64
12. A Maria Adelaide Amaral (21/09/1983), pp. 65-69
13. A João Silvério Trevisan (18/10/1983), pp. 70-72
14. A Jacqueline Cantore (01/11/1983), pp. 73-76
15. A Luiz Arthur Nunes (25/06/1984), pp. 79-82
16. A Luciano Alabarse (09/07/1984), pp. 83-85
17. A Luciano Alabarse (01/08/1984), pp. 91-93
18. A Luciano Alabarse (24/08/1984), pp. 94-96
19. A Maria Adelaide Amaral (29/10/1984), pp. 100-103
20. A Luciano Alabarse (07/02/1985), pp. 108-111
21. A Jacqueline Cantore (05/03/1985), pp. 112-114
22. A Jacqueline Cantore (23/03/1985), pp. 115-120
23. A Luciano Alabarse (12/04/1985), pp. 121-124
24. A Jacqueline Cantore (18/04/1985), pp. 125-132
25. A Luciano Alabarse (21/07/1985), pp. 133-135
26. A Sérgio Keuchgerian (10/08/1985), pp. 138-143
27. A Sérgio Keuchgerian (27/01/1987), pp. 147-150
28. A Nair e Zaél Abreu (12/08/1987), p. 153
29. A Jacqueline Cantore (24/02/1988), pp. 154-157
30. A Marcos Breda (22/04/1988), pp. 158-159
31. A Thereza Falcão (12/11/1989), pp. 165-170
32. A Thereza Falcão (02/03/1990), pp. 174-175

33. A Maria Lída Magliani (19/03/1990), pp. 178-181
34. A Maria Lída Magliani (12/07/1990), pp. 182-185
35. A Luciano Alabarse (02/08/1990), pp. 186-188
36. A José Márcio Penido (02/11/1990), pp. 189-192
37. A Guilherme de Almeida Prado (12/02/1991), pp. 206-209
38. A Maria Lída Magliani (22/07/1991), pp. 216-219
39. A Maria Lída Magliani (16/06/1992), pp. 232-237
40. A Maria Adelaide Amaral (10/11/1992), pp. 238-241
41. A Albert Von Brunn (18/11/1992), pp. 242
42. A Luiz Arthur Nunes (01/02/1994), pp. 280-281
43. A Guilherme de Almeida Prado (12/04/1994), pp. 295-300
44. A Luciano Alabarse (28/04/1994), pp. 304-306
45. A Maria Lída Magliani (16/08/1994), pp. 311-313
46. A Marcelo Sebá (S/D), pp. 325
47. A Lucienne Samôr (11/02/1995), pp. 326-328
48. A Jacqueline Cantore (09/03/1995), pp. 329-332
49. A Lucienne Samôr (27/11/1995), pp. 338-340
50. A Flora Sússekind (01/12/1995), pp. 341-342
51. A Maria Augusta Antoun (01/12/1995), pp. 343-346
52. A Zaél e Nair Abreu (13/03/1965), pp. 355-358
53. A Hilda Hilst (13/04/1969), pp. 359-362
54. A Hilda Hilst em 29/04/1969, pp. 363-371
55. A Hilda Hilst (13/06/1969), pp. 372-373
56. A Zaél e Nair Abreu (21/08/1969), pp. 374-377
57. A Hilda Hilst (13/12/1969), pp. 392-395
58. A Hilda Hilst (14/06/1970), pp. 406-409
59. A Hilda Hilst (29/12/1970), pp. 410-413
60. A Hilda Hilst (29/12/1970), pp. 414-415
61. A Hilda Hilst (08/03/1971), pp. 416-418
62. A Vera e Henrique Antoun (23/12/1971), pp. 419-421
63. A Vera Antoun (21/03/1972), pp. 422-426
64. A Vera (04/01/1973), pp. 427-429
65. A Hilda Hilst (11/01/1973), pp. 430-432
66. A Vera Antoun (18/01/1973), pp. 433-435

67. A Hilda Hilst (27/03/1973), pp. 436-438
68. A Vera Antoun (19/10/1973), pp. 451-457
69. A Vera Antoun (23/10/1973), p. 458
70. A Vera (??/04/1974), pp. 462-469
71. A Vera Antoun (26/06/1974), pp. 470-471
72. A Vera Antoun (09/07/1774), pp. 472-476
73. A Luiz Fernando Emediato (06/10/1976), pp. 479-482
74. A João Silvério Trevisan (20/11/1977), pp. 495-497
75. A Suzana Saldanha (09/04/1979), pp. 509-511
76. A José Márcio Penido (21/06/1979), pp. 512-515
77. A José Márcio Penido (22/12/1979), pp. 516-523