A (DES)PRETENSA ARTE DE ESCREVER CARTAS: CAIO FERNANDO ABREU E A ESCRITA DE SI

André Luiz ALSELMI*

■ **RESUMO:** A edição e publicação de cartas de escritores têm se intensificado nas últimas décadas. Por um lado, isso se deve ao fato de as correspondências promoverem uma impressão de verdade, constituindo, assim, uma forma de reconstituir a identidade de grandes autores. Por outro, ao possibilitarem o acesso ao universo do escritor, as cartas ganham destaque por se apresentarem como um meio de compreender a relação entre biografia e obra. Entretanto, é preciso reconhecer que as correspondências são produtos discursivos de seus emissores, que se valem de estratégias a fim de atingir determinados efeitos de sentido. Este artigo considera as cartas como produtos linguísticos e, a partir da teoria lacaniana, investiga o processo de criação identitária de Caio Fernando Abreu a partir da coletânea *Cartas*. Com isso, pretende-se demonstrar como, para o escritor, as cartas representam, por um lado, uma espécie de monopólio de sua imagem, e, por outro, de acordo com o pensamento de Jacques Derrida, uma forma de inscrever-se na história literária. A fim de se compreender como o autor edifica uma imagem de si, este artigo analisa diversas estratégias empregadas pelo remetente a fim de criar um "efeito de verdade".

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Caio Fernando Abreu. Escrita epistolar. Psicanálise. Construção identitária.

Introdução

"*Mesmo que não se esteja escrevendo por fora, a gente está sempre escrevendo por dentro*." (ABREU, 2002, p. 42).

Após o enfraquecimento da ideia de "morte do autor", proposta pela corrente estruturalista da década de 60, as publicações de cartas de escritores têm se avolumado nas últimas décadas. Devido à sua suposta espontaneidade discursiva,

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901. Centro Universitário Barão de Mauá. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14090-180. UniSEB – Centro Universitário Estácio. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14096-160. andre_alselmi@yahoo.com.br

o gênero epistolar promove uma impressão de verdade. Em decorrência disso, geralmente as correspondências são tomadas como instrumentos que possibilitam o acesso às identidades de seus autores, revelando alguns processos relacionados à criação literária. Além disso, também são tidas como meios de se compreender a autoficcionalidade.

Por um lado, é preciso reconhecer que as correspondências de grandes escritores frequentemente transcendem o mero relato de situações cotidianas, apresentando um trabalho linguístico que muitas vezes aproxima o texto epistolar da escrita literária. Por outro, é importante lembrar que as cartas são produtos de linguagem, símbolos que, embora remetam ao real, constituem apenas uma encenação deste. Portanto, assim como qualquer outro discurso oral ou escrito, trata-se de uma representação, na qual o emissor vale-se de diferentes mecanismos com vistas a produzir determinadas impressões no interlocutor.

As missivas fazem-se presentes em diversos lugares e épocas na história literária. Das correspondências de Madame de Sevigné às de Gustave Flaubert, consideradas as mais poéticas da literatura francesa, as cartas sempre exerceram certo fascínio sobre o leitor, sendo consideradas como uma via de acesso ao mais verdadeiro "eu" de seus emissores. No Brasil, o cenário literário também contou com grandes missivistas: Machado de Assis, Olavo Bilac, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Clarice Lispector figuram entre os principais nomes que cultivaram o gênero epistolar. Além desses escritores, também pode-se destacar Caio Fernando Abreu que, segundo sua biógrafa, Jeanne Callegari (2008, p. 113-114), tinha compulsão pela escrita de correspondências: escrevia três, quatro cartas por dia, às vezes, e eram cartas longas, de várias páginas, em que ele se expunha muito."

Considerado um dos nomes ícones da geração pós-64, a literatura de Caio Fernando Abreu, por um lado, reflete a insatisfação da juventude diante de uma realidade asfixiante caracterizada por repressão, censura, consumismo e desigualdades sociais; por outro lado, a literatura do autor também possui uma faceta intimista, que se manifesta por meio da introspecção, na qual ganha importância a interioridade e a psicologia individual dessa geração. Nessa última vertente, o escritor frequentemente é comparado a Clarice Lispector, por quem é assumidamente influenciado.

As correspondências do escritor tornaram-se mais conhecidas a partir da publicação de *Cartas*, obra organizada por Italo Moriconi em 2002. A coletânea reúne a produção mais significativa do escritor no gênero epistolar. A variedade dos destinatários (familiares, amigos, escritores, jornalistas, atores, entre outros) propicia o emprego de uma linguagem que vai do tom informal ao lírico, revelando as diversas facetas do autor: "O Caio erudito, o Caio pop, o Caio filosófico, o Caio abobrinha, o Caio deprimido [...]" (CALLEGARI, 2008, p. 11) e, poderíamos acrescentar, o Caio poeta e artesão da palavra. Essa diversidade encontra nas

missivas, devido à maleabilidade e flexibilidade do gênero, uma das formas de expressão mais eficientes.

A partir das ideias de Lacan (1978), para quem a linguagem pertence à ordem do simbólico, este artigo considera as cartas como produtos de linguagem e, a partir dessa premissa, analisa alguns aspectos referentes à constituição da identidade do escritor por meio do discurso. A partir da análise de algumas das correspondências da coletânea organizada por Moriconi, pretende-se demonstrar como Caio Fernando Abreu vale-se dos significantes para definir-se, combatendo as "identidades parasitas" sobre sua pessoa. Nesse sentido, demonstrar-se-á como o sujeito das cartas constitui-se como um "efeito de linguagem".

Para que se possa determinar os mecanismos de construção identitária por meio das cartas, serão analisadas as diferentes estratégias empregadas pelo emissor com vistas a alcançar determinados efeitos de sentido, criando uma ilusão de verdade. Com este estudo, objetiva-se demonstrar como, de um lado, Caio Fernando Abreu pretende, em sua atividade de missivista, passar ao receptor a ideia de escrita de cartas como ato espontâneo, despretensioso e, por outro, como o autor vê nas correspondências uma maneira de sobreviver à morte, confirmando a ideia de Derrida (1995), de que a escrita ocorre em função da mortalidade do escritor, numa tentativa de sobrevivência de seu nome.

"Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos": a construção e fragmentação identitária

A fim de que se possa analisar a construção identitária de Caio Fernando Abreu a partir da escrita de suas cartas, é necessário retomar algumas ideias de Freud e Lacan. Como se sabe, as teorias do psicanalista austríaco representaram uma mudança nos paradigmas da compreensão do sujeito. Reinterpretadas por Lacan à luz do estruturalismo e do pós-estruturalismo, as teorias de Freud apresentam importantes contribuições ao estudo da concepção do sujeito a partir da linguagem.

Para Freud (1998), o indivíduo é um produto cultural, fruto da repressão de suas tendências à satisfação e ao prazer. Entretanto, essa repressão – chamada de princípio da realidade, em oposição ao princípio do prazer – só pode ser encarada em troca da obtenção de algum benefício. Porém, caso a sociedade exerça sobre o indivíduo uma cobrança excessiva, provavelmente ele adoecerá, desenvolvendo uma neurose. Para o psicanalista, o ser humano, em geral, sofre alguma repressão e pode, portanto, ser considerado um "animal neurótico". Em síntese, Freud concebe o homem como um produto cultural, fruto de uma repressão maciça exercida pela sociedade.

É sabido que o psicanalista austríaco desenvolveu suas teorias a partir da sexualidade. Para Freud (1996), a constituição da identidade do indivíduo passa por diversas fases: a oral, que ocorre quando o bebê chupa o seio materno, em busca de

prazer; a anal, quando o ânus torna-se uma zona erógena e a criança experimenta prazer ao defecar; a fálica, em que a libido da criança começa a focalizar-se sobre os órgãos genitais. Portanto, a constituição do sujeito se estabelece a partir de um complexo jogo de forças, marcado por uma indeterminação entre o indivíduo e o mundo externo.

Para Freud (1996), para que a criança sobreviva, é necessário discipliná-la. Isso ocorre sobretudo por meio do chamado complexo de Édipo. Esse processo consiste na negação, por parte da criança, do anarquismo, do sadismo e do desejo incestuoso de união sexual com a mãe, desenvolvido nas fases iniciais a partir do contato corporal entre ambos. O complexo de Édipo é tido como uma rivalidade entre a criança e o progenitor do mesmo sexo. No caso do menino, apaixonado pela mãe, a figura paterna apresenta-se como um concorrente. Entretanto, seu desejo incestuoso pela progenitora é abandonado pela ameaça de castração pelo pai, ajustando-se ao princípio da realidade.

Percebe-se, então, que a construção da identidade do sujeito se estabelece sobretudo a partir da transição princípio do prazer para o princípio da realidade, em que há um deslocamento do indivíduo da Natureza para a Cultura. A proibição do incesto, pelo pai, simboliza todas as autoridades e leis, estipuladas por instituições sociais ou religiosas. Nesse sentido, o complexo de Édipo marca o surgimento da moral e da consciência. Porém, os desejos culposos do indivíduo não são apagados: são reprimidos para o inconsciente. Em decorrência disso, o indivíduo não se apresenta como um ser uno, mas como um sujeito dividido entre consciente e inconsciente, sendo que este pode ressurgir para persegui-lo a qualquer momento.

De acordo com Freud (1992), o inconsciente – um lugar marcado pela busca instintiva de prazer – é totalmente livre das leis e associações que regem aquilo que chamamos de realidade. Para o psicanalista, uma das portas de acesso a esse reduto é o sonho, tido como uma manifestação simbólica dos desejos do inconsciente. Além do universo onírico, o inconsciente também se manifesta por meio do que o psicanalista chama de paraplaxes, que são lapsos linguísticos, falhas de memória, leituras equivocadas, colocação de objetos em lugares errados. O bloqueio à saída do desejo do inconsciente cria um conflito interno, denominado neurose.

Partindo dessas ideias e incorporando algumas teorias linguísticas, Jacques Lacan (1978) tenta compreender como o sujeito se constitui. A principal contribuição do psicanalista francês reside no fato de este ter retomando as ideias de Freud à luz das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, analisando os conceitos da psicanálise a partir dos estudos linguísticos. As diferentes fases do desenvolvimento apontadas pelo psicanalista austríaco são, portanto, consideradas, na visão lacaniana, a partir da relação do indivíduo com a ordem simbólica da linguagem. Nesse sentido, o sujeito se constitui na e pela linguagem, sendo um efeito desta, um significante em busca de significado.

Em sua teoria, na constituição do sujeito, Lacan (1978) considera primeiramente o estágio "imaginário", em que não há qualquer centro definido do "eu", havendo uma fusão entre indivíduo e objeto, ou entre a criança e o corpo da mãe, numa espécie de unidade. Esse período é seguido pela "fase do espelho", na qual começa a desenvolver-se um ego, iniciando-se a construção de um centro do "eu". Na concepção lacaniana, esse senso de unidade é construído a partir da imagem que o sujeito vê refletida em algum objeto ou pessoa ao redor. Nessa fase, o indivíduo procura alguma coisa no mundo com a qual possa se identificar, encontrando a plenitude, a sua unidade identitária.

Após essa fase "diática", que se restringe a dois elementos – a própria criança e o outro corpo, geralmente o da mãe – sucede-se uma fase "triádica", com a entrada, em cena, da figura do pai. Para Lacan (1978), a figura paterna apresenta-se como uma Lei, perturbando e proibindo a relação incestuosa da criança com a mãe, levando o infante a reconhecer-se como uma parte de uma estrutura familiar e social mais ampla. É a figura do pai, portanto, que repele o desejo da criança para o inconsciente, espaço da ilegalidade. Nesse momento, desfaz-se a ilusão de uma identidade una e coesa, uma vez que a criança é levada a compreender que, à semelhança do signo linguístico proposto por Saussure (1973), a identidade se constitui pela diferenciação. Ao assimilar esses valores, a criança insere-se no que Lacan denomina "ordem do simbólico", formada pelas relações que constituem a família e a sociedade.

Para Lacan (1978), com a repressão do desejo da criança, esta encontra-se para sempre afastada do contato direto com o real, ou, mais especificamente, com o corpo proibido da mãe. A suposta unidade da fase do espelho foi substituída pelo universo vazio da linguagem, marcado pela diferença e pela ausência. Num mundo estruturado pela linguagem, em que os significantes remetem infinitamente a outros significantes, o desejo apresenta-se justamente como essa busca pela unidade, pela significação definitiva. O signo linguístico será sempre essa ausência que aponta para outro signo e, portanto, para outra ausência. Portanto, "Ingressar na linguagem é separar-se daquilo que Lacan chama de 'real', aquela esfera inacessível que está sempre fora do alcance da significação, sempre exterior à ordem simbólica." (EAGLETON, 2006, p. 252).

Nesse sentido, Lacan (1978)considera o ato comunicativo como uma forte repressão: se o ato de fala levasse em consideração a totalidade da linguagem, o indivíduo seria incapaz de qualquer articulação. Portanto, comunicar-se significa estabelecer relações entre as palavras e suas significações. Entretanto, esse processo não se encontra livre de intervenções do inconsciente e, por isso, o psicanalista francês considera que, em certa medida, todo discurso é um lapso linguístico, pois a significação se constitui como um misto de acerto e fracasso, uma mistura de não-sentido e não-comunicação com o sentido e o diálogo.

A partir dessas ideias, Lacan (1978) acredita que a noção de indivíduo como entidade razoavelmente unificada – um conceito formulado pela consciência – existe apenas no nível imaginário do ego. Para comprovar essa afirmação, o psicanalista contrapõe o "eu" do enunciado (o elemento linguístico) ao "eu" da enunciação (o sujeito concreto da fala), considerando que a unidade conseguida pelos dois "eus" nos atos de fala e de escrita não passa de uma ilusão. Isso porque o "sujeito da enunciação" não pode ser representado plenamente pelo discurso, uma vez que nenhum signo é capaz de resumir inteiramente o ser. Portanto, torna-se impossível "significar" e "ser" ao mesmo tempo.

Assim, considerando as ideias de Lacan, Stuart Hall (2005, p. 38-39, grifo do autor) acredita que a identidade é algo incompleto, em processo. Logo, para o teórico cultural,

> [...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nos imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude.

Entretanto, essa busca de uma unidade está fadada ao fracasso, uma vez que o indivíduo não pode fixar o significado de sua identidade. Na língua, a relação do significante com o significado não é fixa e, analogamente, sendo a identidade estruturada como a língua, torna-se impossível determinar-lhe uma estabilidade e uma fixidez. Assim como o signo se define por sua diferença em relação a outros signos, um indivíduo vive a constante busca de autodefinição, procurando construir o sujeito único que, ilusoriamente, ele acredita ser. Entretanto, esbarra sempre no fato de o real não poder ser colocado em palavras. Com isso, sua representação dependerá sempre de uma simbolização, de uma mediatização por meio da linguagem.

Essas ideias levam Lacan (1978) a considerar o inconsciente não como algo instintivo, caótico e profundo, mas como um efeito de nossas relações com os outros, como algo que existe "entre" os homens. Ao invés de manipular a linguagem, o sujeito é que se encontra capturado por ela, pois esta o precede, esperando que o indivíduo possa atribuir seu lugar dentro dela. Portanto, o psicanalista francês considera o inconsciente como o discurso do Outro, ou seja, a alteridade. Logo, considerando-se que o homem só pode manifestar-se pelo simbolismo da linguagem, "O que surge não é mais uma pessoa, nem tampouco o sujeito apenas, mas um sujeito do inconsciente, que se estrutura como efeito de

linguagem. A palavra passa a ser o meio próprio do sujeito." (CHAVES, 2005, p. 49).

É nesse sentido que se pode questionar a veracidade do discurso das cartas. Em que medida as correspondências possibilitam o acesso à verdadeira identidade do escritor? Se para Lacan a noção de unidade foi para sempre rompida, até que ponto é possível reconstituí-la por meio do discurso? Não haveria no leitor uma tendência a procurar unidade onde existe fragmentação? Até que ponto o "eu da enunciação" representa o "eu do enunciado"? Essas são perguntas difíceis de responder, principalmente quando, no caso de Caio Fernando Abreu (2002, p. 140-141), o próprio escritor reconhece, em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985)[1]: "Eu não sou o que escrevo ou sim, mas de muitos jeitos. Alguns estranhos."

Resta, então, concordar com Ítalo Moriconi (2002, p. 19), que, no prefácio das *Cartas* do escritor, considera que "Toda carta é uma encenação. A própria sinceridade na carta é uma encenação." Mais uma vez, isso pode ser confirmado pelo próprio escritor gaúcho, que, em carta a Hilda Hilst (14/06/1970), comentando a correspondência que ele 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).

Portanto, percebe-se que o discurso consiste numa encenação. À semelhança do quadro *A traição das imagens*, de René Magritte, Caio Fernando Abreu parece enxergar o valor simbólico das palavras. As correspondências constituem, portanto, representações do "eu" e apresentam-se, assim, mais como instrumentos de compreensão dos processos de construção de identidade como documentos que oferecem um retrato fiel de seu emissor. A partir delas, é possível analisar, discursivamente, o percurso trilhado pelo escritor na construção da imagem de si, considerando-se a influência do Outro em sua formação.

Algumas das cartas de Caio Fernando Abreu mostram como o escritor é afetado pela sua projeção no olhar do Outro, como a correspondência enviada a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985):

> Pausa. Campainha. O jornal de domingo. Desço, 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 sua imagem de escritor. O mal estar, entretanto, rompe-se com uma crítica elogiosa. Portanto, duas imagens sobrepõem-se, evidenciando a impossibilidade de uma identidade unitária do autor. Esse embate

[1] As indicações entre parênteses referem-se às datas das cartas citadas.

em torno da imagem do escritor também pode ser encontrado em carta a Hilda Hilst (29/12/1970), em que o autor afirma:

> 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, grifo 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 à fragmentação do "eu" e o escritor 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".

Esse conflito imagético também é bastante evidente em carta enviada a Hilda Hilst (13/12/1969), após uma discussão com a escritora:

> [...] 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 deixava 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 vivencias, ela se consumou. (ABREU, 2002, p. 393, grifo do autor).

Além do embate entre o olhar do outro e a percepção que o escritor tem de si, percebe-se que, para o emissor, embora a identidade seja mutável, há a ilusão de uma unidade, como se houvesse duas faces: uma verdadeira, na qual o escritor se reconhece, e uma falsa, constituída pelo olhar do outro.

A influência do Outro na construção da identidade do escritor toma ainda outra dimensão se considerarmos as ideias de Harold Bloom, para quem, no caso dos escritores, o complexo de Édipo – e, consequentemente, a repressão, o peso do olhar do outro – toma outras proporções. Numa releitura da obra de Freud, o crítico americano reescreve a história literária, considerando que

> Os poetas vivem preocupados à sombra de um poeta "forte" anterior a eles, como filhos oprimidos pelo pai; e qualquer poema pode ser lido como uma tentativa de escapar dessa "ansiedade da influência" pela remodelação sistemática de um poema anterior. O poeta, preso à rivalidade edipiana para com seu castrante "perseguidor", buscará desarmar essa força penetrando-a de dentro, escrevendo de uma maneira que revê, desloca e modifica o poema precursor; nesse sentido, todos os poemas podem ser lidos como uma reescritura de outros poemas, e como "interpretações errôneas", ou "incapacidade de entenderem" tais poemas, como tentativa de isolar sua força esmagadora, para que o poeta possa abrir espaço à sua própria originalidade imaginativa. Todo poema é, por assim dizer, um "atrasado", o último de uma tradição; o poeta forte é aquele que tem a coragem de reconhecer esse atraso e procura enfraquecer a força do precursor. (BLOOM apud EAGLETON, 2006, p. 277).

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.

A partir das ideias do crítico americano, 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):

> 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. O termo "libertação" mostra o peso da tradição e uma tentativa de ruptura com ela, para que possa encontrar sua própria identidade como escritor.

Dentre as principais influências do autor, destaca-se Clarice Lispector, por quem Caio Fernando Abreu (2002, p. 518) 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'." Em carta a Hilda Hilst (29/12/1970), Caio narra seu encontro com a escritora, descrevendo como entrou numa "espécie de transe" e observa que "É impossível

sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja desagradável, mas porque a gente pressente que ela está sabendo exatamente o que se passa ao seu redor." (ABREU, 2002, p. 415).

As cartas escancaram não apenas a admiração que o escritor nutria por Clarice Lispector, mas também a influência que a escritora exerceu em sua literatura. Em correspondência a Thereza Falcão (12/11/1989), ao comentar sobre sua obra infantil, *As frangas*, Caio reconhece que

> [...] 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 esta 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 Litteraire* disse que meu texto parecia o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock'n'roll e tomado algumas drogas. Fiquei lisonjeadérrimo." (ABREU, 2002, p. 326).

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 (2008), o escritor chega, em um momento de sua vida, a se proibir de ler Clarice, pois isso o inibia no processo de escrita, sentido desânimo por achar que a autora já havia escrito tudo o que fosse possível. 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).

As cartas demonstram, frequentemente, essa tentativa de libertação do grande Outro, da tradição, como em uma correspondência enviada a Hilda Hilst (08/03/1971):

> 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 pela trilha da literatura POP e, ao considerar-se "o único cara no Brasil que está fazendo literatura pop MESMO", parece determinar-se uma identidade. Aqui, pode-se notar como esta é, de fato, constituída pela diferença. Se um signo linguístico significa o que outros não significam, o mesmo acontece com o escritor: este só tem valor na medida em que se diferencia dos demais, apresentando uma significação única e, portanto, uma identidade singular.

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). Aos poucos, Caio Fernando Abreu consegue conquistar sua singularidade no universo literário, colocando-se como ícone de uma geração, o que 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).

Aqui, a partir de uma analogia, pode-se utilizar a análise do signo linguístico feita por Pottier (1978) a fim de se comprovar como a identidade se estabelece a partir da diferença. Segundo o linguista, os signos "poltrona" e "cadeira" não se confundem, uma vez que possuem semas em comum (como: encosto; para uma pessoa; com pés; para sentar-se) e semas únicos, distintos (por exemplo, no caso da cadeira, diferentemente da poltrona, sem braços). A mesma comparação pode-se ser estabelecida entre Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector: embora ambos possuam muitas semelhanças (a introspecção e a epifania, por exemplo), algumas características são únicas (como, no caso de Caio Fernando Abreu, a vertente POP e a linguagem desbocada), determinando a singularidade dos escritores.

Ao interpretar as ideias de Lacan, Lemaire considera que, ao aceder ao universo simbólico da linguagem, o sujeito perde uma parte essencial de si, uma vez que pode apenas ser representado pela linguagem, que o modela. Assim, no embate de forças, a ordem da natureza e da vida sucumbe à ordem da cultura. Logo, o que há de mais essencial e verídico na personalidade de um sujeito encontra-se sobre uma máscara. O que vêm à tona é o discurso consciente, moldado pelas forças culturais. Assim, "Lemaire (1989) afirma que o inconsciente é uma segunda estrutura que se interpõe nas lacunas deixadas pelo discurso consciente." (CHAVES, 2005, p. 53).

É nesse sentido que as correspondências podem ser analisadas como uma forma meticulosamente calculada e consciente de comunicação, rompendo com a imagem de gênero que abriga uma escrita espontânea, despretensiosa. Logo, as cartas de Caio Fernando Abreu também apresentam-se como uma forma de controle de sua imagem, combatendo as identidades parasitas que giram em torno de sua figura. É justamente esse monopólio da imagem que será discutido no item a seguir.

Escrevo-lhe(s): a escrita de cartas como forma de controle da imagem e de resistência ao apagamento do tempo

Enquanto Lacan centra seus estudos sobretudo na fala, Derrida faz uma leitura de Freud voltada para a escrita, analisando os pontos de contato entre as duas modalidades e apontando alguns equívocos nas distinções entre elas. Nesse sentido, pode-se fazer uma análise das correspondências de Caio Fernando Abreu à luz das ideias do filósofo francês, considerando-se aspectos como a relação presença-ausência e as implicações da materialidade do texto escrito.

Derrida (1995) considera que a escrita encontra-se nos primórdios daquilo que se conhece como história, dada a imensurável capacidade de extensão da linguagem no espaço e no tempo. Assim, contrastivamente, enquanto a palavra desaparece tão logo é pronunciada, "[...] a escritura dura e pode sempre estar de volta para me festejar ou para me condenar." (BENNINGTON, 1996, p. 40). De acordo com o filósofo da linguagem, a escritura é capaz de comunicar o pensamento de seu emissor durante sua ausência, e até mesmo depois de sua morte, sendo, dessa forma, capaz de atuar sobre o outro – leitor – mesmo postumamente.

Esse jogo entre ausência e presença faz com que, ao ler uma carta, o receptor não saiba exatamente o que o emissor quis dizer: "Me lendo, você não sabe [...] se o que escrevo é bem o que eu teria verdadeiramente querido dizer, em plena possessão de minhas faculdades, no momento de escrever etc." (BENNINGTON, 1996, p. 40). Para Derrida (1995), esta incerteza fundamental e absoluta apresenta-se como uma das características essenciais do texto escrito.

O filósofo francês considera que a escrita tem a função de re-marcar um fato. Para isso, necessita de um suposto destinatário. Entretanto, embora esse destinatário seja determinado por um vocativo, a existência de uma carta não depende de um

destinatário particular. Para que a correspondência se inscreva na história, ela deve permanecer legível mesmo após a morte do destinador e do destinatário. Chega-se, aqui, a um ponto crucial na teoria derridiana, de que "[...] é preciso se abster de celebrar muito depressa a 'morte do autor' e de crer que essa morte se contentará com o 'nascimento do leitor'." (BENNINGTON, 1996, p. 45). Isso porque, para Derrida,

> [...] todo autor escreve em função de sua própria mortalidade – mas pela sobrevivência de seu nome [...] – e da de seus leitores imediatos, para todavia fantasiar um destinatário totalizado, que se chama posteridade, por exemplo (ou o julgamento da história) [...]. (BENNINGTON, 1996, p. 45).

A partir disso, deduz-se que, na qualidade de autor, o emissor já se torna receptor no momento em que escreve, tendo em vista a preocupação com o olhar do outro. Desfaz-se, assim, a oposição atividade / passividade, ou produção / consumo, pois a escrita se estrutura a partir de uma relação entre escritura e leitura. Tem-se, assim, a ideia de "uma certa escritura que se lê".

Segundo Derrida (1995), a suposta unidade de um texto, marcada primeiramente pela assinatura de seu autor, requer uma contra-assinatura do outro. Entretanto, a mesma morte que espera o autor também se aplica ao receptor. Em consequência disso, "[...] toda contra-assinatura espera por outras, indefinidamente, a leitura não tem fim, ela está sempre por-vir como trabalho do outro [...]" (BENNINGTON, 1996, p. 47). Logo, um texto nunca encontra uma estabilidade e uma interpretação definitiva no sentido (re)descoberto. Assim, ao mesmo tempo em que marcam a "finitude de todo autor e de todo leitor", os textos possibilitam uma repetição na alteridade. Nessa medida, Derrida considera-os inumanos, ou, mais precisamente, máquinas.

As ideias de Derrida mostram-se extremamente importantes para a compreensão das cartas de Caio Fernando Abreu. Alguns trechos revelam a ideia de um escritor que se lê, de uma escrita consciente, que passa pelo julgamento crítico de seu emissor, como ocorre em correspondências 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). Deduz-se, então, que o primeiro leitor da carta torna-se o próprio emissor.

As correspondências tornam-se ainda mais reveladoras quando, explicitamente, o escritor manifesta seu desejo de ser lido pela posteridade, não mais pelo destinatário particular, mas por outro, talvez o público leitor de sua obra. É o que Caio revela a Lucienne Samôr (27/11/1995):

> 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, a partir das correspondências, o autor escreve e se inscreve, numa espécie de monopólio de sua identidade. Não é a 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 visão de Caio Fernando Abreu sobre as cartas é revelada não apenas pelos seus escritos, mas também pela atitude do escritor que, um ano antes de sua morte, procura 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:

> [...] 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, grifo do autor).

Com a morte do escritor e de seus destinatários, a carta, espécie de monumento, sobrevive, ganhando outras leituras, por outros leitores, jamais tendo sua unidade fixada pelas interpretações que recebe. Isso prova que a linguagem "[...] ultrapassa esse ou aquele utilizador do sistema [...]" (BENNINGTON, 1996, p. 47). Portanto, as cartas, produtos de linguagem, sobrevivem, a despeito da morte do emissor e de seus receptores, encontrando agora um público mais amplo.

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 sua identidade também escapa ao seu controle. Em carta a Lucienne Samôr (27/22/1995), 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 detalhado pelo escritor:

> 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 determinadas leituras, distorcendo as informações do texto original. Obviamente, o mesmo ocorre ao se analisar a coletânea *Cartas* a partir da perspectiva e organização de Ítalo Moriconi, com seleção de correspondências específicas, 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. Reunidas em uma edição destinadas a outros destinatários, as correspondências ganham, agora, novas leituras.

Apesar do processo consciente que frequentemente rege a escrita de cartas, como ocorre no caso de Caio Fernando Abreu, as correspondências ainda têm sido tomadas não como símbolos de seu sujeito, mas como reveladoras das mais profundas verdades que o constituem. Talvez isso se deva, parcialmente, à grande habilidade de escritores na utilização de palavras como forma de encenação de uma realidade. Nesse jogo de representação, 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 interrupção da escrita fluida, com inserção de comentários metalinguísticos, como ocorre em carta a Jacqueline Cantore (24/06/1981):

> 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).

Além da metalinguagem, o fragmento é marcado por uma fluidez, na tentativa de reproduzir o diálogo que acabara de ter ao telefone. Há, portanto, uma espécie de simulação da fala, com predomínio de períodos curtos e sobrepostos, o que confere uma certa oralidade ao texto, criando, de certa forma, uma ilusão de proximidade com o outro, seu 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).

A metalinguagem aparece associada a vários outros recursos, como a descrição do espaço em que o autor se encontra, presente em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985):

> Te escrevo com um cigarro aceso e uma xícara de chá de boldo. A escrivaninha 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 parece ter dupla função. Por um lado, 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. Por outro, ao apresentar o universo de Caio Fernando Abreu, cria no leitor a imagem de um escritor erudito, extremamente ligado ao mundo das artes.

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 demonstrar a escrita como uma atividade espontânea, fluida. O mesmo se observa em carta a Luciano Alabarse (07/01/1985): "Mas eu tenho medo de sentar pra escrever minhas próprias coisas, Luciano – há demônios às vezes incontroláveis que vêm à tona." (ABREU, 2002, p. 110).

Indo além, mais explicitamente, em carta a Sérgio Keuchgerian (10/08/1985), Caio chega a afirmar que "Não há nenhum subtexto nisto que te escrevo." (ABREU, 2002, p. 140), como se pudesse ter total domínio sobre seu inconsciente, produzindo uma mensagem transparente e livre de intervenções. Apesar disso, em carta a Maria Adelaide Amaral (29/10/1984), o próprio autor chega a questionar a verdade manifesta nas cartas, ao se questionar: "[...] 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? [...]" (ABREU, 2002, p. 100, grifo do autor). Mais uma vez, resta admitir que as cartas não podem ser tomadas como documentos portadores de uma verdade irrefutável.

Todos esses mecanismos de construção identitária evidenciam que, embora as cartas sejam tomadas como um discurso verídico, como reveladoras de elementos

constituintes da verdadeira essência do escritor, elas são, acima de tudo, produtos de linguagem e, portanto, representação, como demonstram os mecanismos de que se vale o autor para conferir ao seu texto uma ilusão de verdade. Em decorrência disso, é precisoler 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". Num jogo de forças entre consciente e inconsciente, o discurso das cartas, assim como qualquer manifestação verbal ou não-verbal, encontra-se no espaço do "entre": é tão cindido quanto o próprio sujeito nele representado.

ALSELMI, A. L. The (un)intentional art of writing letters: Caio Fernando Abreu and the writing of the self. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p. 93-110, jan./jun. 2016.

■ ***ABSTRACT:*** *The edition and publication of letters of writers have been intensified in the last decades. On one hand, this is due to the fact that the letters cause an impression of reality, thus constituting a way to rebuild the identity of great authors. On the other hand, by enabling the access to the writer's universe the letters are valuable because they present themselves as a means of understanding the relationship between biography and work. However, we have to recognize that the letters are the discursive products of their authors, who use strategies in order to achieve certain effects of meaning. This article considers the letters as linguistic products, and based on the Lacanian theory, it investigates Caio Fernando's process of identity creation from the compilation* Letters*. The intention is to demonstrate how, for the writer, the letters represent, on one hand, a kind of monopoly of his image, and on the other hand, according to the thought of Jacques Derrida, a way to subscribe himself to the literary history. In order to understand how the author builds an image of the self, this article examines the different strategies employed by the sender in order to create an "effect of reality".*

■ ***KEYWORDS:*** *Caio Fernando Abreu. Epistolary writing. Psychoanalysis. Identity construction.*

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. **Cartas**. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BENNINGTON, G. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

CALLEGARI, J. **Caio Fernando Abreu**: o inventário de um escritor irremediável.São Paulo: Seoman, 2008.

CHAVES, W. C. **A determinação do sujeito em Lacan**: da reintrodução na psiquiatria à subversão do sujeito. São Carlos: EdUFSCar, 2005.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: M. Fontes, 2006.

FREUD, S.**A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 2 v.

_____. **O desenvolvimento da libido e as organizações sexuais**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 325-342. (Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 16).

_____. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LACAN, J. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MORICONI, I. Prefácio. In: ABREU, C. F. **Cartas**. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 9-21.

POTTIER, B. **Linguística geral**: teoria e descrição. Rio de Janeiro: Presença; Universidade Santa Úrsula, 1978.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1973.

Recebido em 22/09/2015
Aceito para publicação em 20/12/2015

■ ■ ■