

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch

**“VERDADE INVENTADA”:  
autoficção nas cartas de Ana Cristina Cesar e Caio Fernando Abreu**

Porto Alegre

2019

Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch

**“VERDADE INVENTADA”:  
autoficção nas cartas de Ana Cristina Cesar e Caio Fernando Abreu**

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura,  
linha Teoria, Crítica e Comparatismo, apresentada  
como requisito parcial para a obtenção do título de  
Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação  
em Letras da Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Rita Lenira de Freitas  
Bittencourt

Co-orientador: Dr. Luís Francisco Wasilewski

Porto Alegre

2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL****REITOR****Rui Vicente Oppermann****VICE-REITORA****Jane Tutikian****DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS****Claudia Wasserman****VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS****Hélio Ricardo do Couto e Silva****DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS****Sérgio de Moura Menuzzi****VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS****Beatriz Cerisara Gil****COORDENADOR DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES****Nestor Artur Sanders**

## CIP - Catalogação na Publicação

Fritsch, Israel Augusto Moraes de Castro

"Verdade inventada": autoficção nas cartas de Ana Cristina Cesar e Caio Fernando Abreu / Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch. -- 2019.  
90 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Coorientador: Luís Francisco Wasilewski.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Caio Fernando Abreu. 2. Ana Cristina Cesar. 3. autoficção. 4. Literatura Comparada. 5. cartas. I. Bittencourt, Rita Lenira de Freitas, orient. II. Wasilewski, Luís Francisco, coorient. III. Título.

Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch

**“VERDADE INVENTADA”:  
autoficção nas cartas de Ana Cristina Cesar e Caio Fernando Abreu**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Porto Alegre, 27 de agosto de 2019.

Resultado: aprovado com indicação para publicação.

BANCA EXAMINADORA:

---

Cinara Ferreira Pavani  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Italo Moriconi Junior  
Instituto de Letras  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

---

Maria do Carmo Alves de Campos  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

*Ao Valter, por amor e como pedido de desculpas por toda minha aporrinhção quando ele  
precisou escrever dissertação & tese. Agora eu sei.*

*Às "Laikas.*

*A todes queridos, queridas e queerides que fazem da vida espaço de representação.*

*Ao Leonardo Claudio da Rosa (in memoriam).*

## AGRADECIMENTOS

*À minha mãe, Maria Léia Bichet de Moraes, por ter deixado sempre à mão os livros da casa.*

*À minha orientadora, professora doutora Rita Lenira Bittencourt, pela oportunidade de redigir este trabalho em um ambiente acadêmico organizado e acessível. Que possamos continuar a parceria!*

*Ao Valter Henrique de Castro Fritsch, que, apesar de ter ido na frente, me deu liberdade para trilhar esta parte do nosso caminho com independência.*

*Ao meu chefe, jornalista Danilo Teixeira, que compreende a importância da pós-graduação e não impôs empecilhos que impossibilitassem a conclusão da dissertação.*

*Ao Manoel Zanini (in memoriam), que nasceu na mesma cidade, estudou na mesma escola, teve o mesmo signo, e me deu inspiração quando as referências eram tão distantes.*

*Ao co-orientador e amigo, Luís Francisco Wasilewski, por todas as risadas, conversas, jantares, pelas sugestões que mudaram o rumo deste trabalho.*

*Ao professor da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Ufrgs, Luiz Artur Ferraretto, meu primeiro exemplo de dedicação à pesquisa.*

*Às amigas Elisa Lucas e Kemi Oshiro, Ivana Dalle e Mônica Rossi, pela torcida, em nome das quais agradeço todos os amigos e colegas que se preocuparam.*

*À minha família, Alessandra, Vanessa, Bruna, Isabelle, Lara, Matheus, Claudio, Kuana e Morgana, pela parceria de sempre.*

*Aos professores do mestrado, Cinara Ferreira, Regina Zilberman, Daniel Conte, Sandra Maggio e Rita Schmidt, pelos ensinamentos e estímulos.*

*À Sabrina Franzoni e ao Lauro Ramalho pela presença.*

*À Paulina Nólivos e Amanda Costa pelos toques.*

*À Ufrgs, por toda a “balbúrdia”.*

*E por fim, mas não menos importante, ao cão Merlyn e à gata Guenevere, companheiros de muitas leituras, que, graças a eles, nunca foram solitárias.*

*Tentar o paradoxo: tornar literário o antiliterário, fazer do antiliterário manifestação,  
ainda, do belo.*

(Italo Moriconi)

*Sê sempre o mesmo.*

*Sempre outro.*

(Cecília Meireles)

*No limite, uma obra de arte pode ser feita para uma pessoa, e para uma pessoa é a  
quantidade certa.*

(Gonçalo Tavares)

*Este ano vou dar um bom espaço pras cartas, me sinto tão vivendo e feliz dentro  
delas.*

(Mário de Andrade)

*Em que momento se começou a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores*

*[...]*

(Michael Foucault)

*Escreva, meu bem, por favor, alguma carta.*

(Waldo Cesar, cantor brega. Não o homônimo pai de Ana C.)

## RESUMO

Segundo os preceitos da autoficção, uma obra classificada como tal deve ser considerada assim pelo autor. Mas é possível que um texto anterior ou alheio à criação do conceito (Doubrovsky, 1997) seja enquadrado com as características da autoficção? Toma-se como exercício o conjunto de cartas de dois autores brasileiros contemporâneos entre si, publicadas em livro: Ana Cristina Cesar, com *Correspondência Incompleta*, de 1999, e Caio Fernando Abreu, com *Cartas*, de 2002. Se a autoficção é um meio termo entre o autobiográfico e a ficção, como uma carta pessoal, que é uma escrita íntima, pode ser interpretada nestes quesitos? Para buscar uma resposta, são usados conceitos como o *camp*, de Susan Sontag, a pose, de Sylvia Molloy, e o biografema, de Roland Barthes, no sentido de mostrar que a sequência de missivas constitui um espaço de criação autoral com “tortuosidades” cuja “sinceridade nos engana”, nas palavras da própria Ana Cristina Cesar, através da predileção pelo artifício (o *camp*), da representação política (pose) e da fragmentação biográfica (o *biografema*). Tendo em vista que as cartas são um diálogo entre o remetente e um ou mais destinatários específicos, a reunião destes textos dentro de um conjunto sequencial para um público outro espelha o “romance fragmentado de uma vida” (a expressão é do pesquisador Italo Moriconi). Essa aproximação com o ambíguo (já não é uma comunicação íntima, nem um romance estritamente ficcional) é condição para a existência da autoficção.

**Palavras-chave:** autoficção; Caio Fernando Abreu; Ana Cristina Cesar; Literatura Comparada; cartas.

## ABSTRACT

According to the precepts of autofiction, a work classified as such must be considered as such by the author. But is it possible that a text that was prior or alien to the creation of the concept (Doubrovsky, 1977) is framed with the characteristics of autofiction? We take as an exercise the set of letters of two contemporary Brazilian authors, published in books: Ana Cristina Cesar's *Correspondência Incompleta* from 1999, and Caio Fernando Abreu's *Letters* from 2002. If autofiction is a compromise between autobiography and fiction, how can a personal letter, which is an intimate writing, be interpreted in these questions? To get an answer, concepts such as Susan Sontag's camp, Sylvia Molloy's pose, and Roland Barthes's biographeme are used to show that the sequence of missives constitutes a space of authorial creation with "tortuosities" whose "sincerity deceives us", in the words of Ana Cristina Cesar herself, through the artifice (the camp), political representation (pose) and biographical fragmentation (the biographeme). Since the letters are a dialogue between the addresser and one or more specific addressees, the gathering of these texts within a sequential set for another audience mirrors the fragmented romance of a life (the expression belongs to the researcher Italo Moriconi). This approach to the ambiguous (it is no longer an intimate communication, nor a strictly fictional novel) is a condition for the existence of autofiction.

**Key words:** autofiction; epistolography; Caio Fernando Abreu; Ana Cristina Cesar; comparative literature.

## SUMÁRIO

<b>1 GAY PORT, JULHO DE 2019.....</b>	<b>11</b>
<b>2 NOTAS SOBRE O GÊNERO EPISTOLAR: DA ANTIGUIDADE AO DESBUNDE</b>	<b>22</b>
2.1 Uma paixão correspondida: a epistolografia de Ana C. e Caio F.....	25
<b>3 AUTOFICÇÃO: EUTRO EPISTOLAR.....</b>	<b>38</b>
3.1 A título de confusão/confissão.....	38
3.2 Conceito-vírus.....	45
3.3 A traição da carta.....	47
3.4 Carta, contexto & constatações telegráficas.....	50
<b>4 CAMP, POSE E BIOGRAFEMA: ESTÉTICA, POLÍTICA E FRAGMENTAÇÃO...57</b>	
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>79</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>84</b>

## 1 GAY PORT, JULHO DE 2019.

*Para ler ao som de Angela Ro Ro,  
em cujo show este texto começou.*

Caríssimos Ana C. e Caio F.,

Há muito almejo escrever isto: é incrível perceber o quanto as circunstâncias podem surpreender humaninhos, como eu naqueles anos 1990, quando encontrei na prateleira da biblioteca de escola pública uma edição novinha e colorida de *Onde andaré Dulce Veiga?*. Já havia, antes, assistido a peças de teatro baseadas nos contos do Caio e lembro do elenco no anfiteatro da Universidade Federal do Rio Grande, minha cidade portuária, distribuindo margaridas para que colocássemos nas nossas fossas, em referência ao imperativo “ponha uma margarida na sua fossa”, do conto “A margarida enlatada”. Eu, mesmo juvenzinho, já tinha minha “fossa”, que era um descaixe da realidade, para mim, medíocre, de uma cidade do interior (“Que tristeza esta cidade portuária”<sup>1</sup>, poetiza Ana).

Primeiro com teatro, depois na prateleira da biblioteca, fui compreendendo o *meu* interior através dos contos e do romance de um autor gaúcho que, como eu, anos antes, passou por angústias semelhantes e soube primorosamente transformá-las em arte, a começar pelo romance *Limite Branco*, sobre um jovem do interior do Rio Grande do Sul. Ler os contos “Aqueles Dois”, “Sargento Garcia” e “Pela noite” (este, uma novela) suscitou uma inserção, uma ideia de pertencimento, de possibilidades.... já os chocantes “Linda, uma história horrível”, “Dama da Noite” e “Terça-feira gorda” alertaram para uma ameaça brutal e sangrenta (vírus & violências). Só muito depois percebi o quanto foste, Caio, pioneiro na Literatura Brasileira ao levar para o papel assuntos até ali tabus, antes só escritos através de eufemismos ou de disfemismos ofensivos e depreciativos, o que te custou um certo escanteio pela corja moralista. Felizmente, tinhas consciência disso, quando falaste, em uma entrevista:

Eu gosto de imaginar que, como Caetano Veloso introduziu a guitarra na música popular brasileira, eu introduzi a guitarra na literatura brasileira. Trouxe a droga para as letras escritas, impolutas, trouxe sexo, trouxe um monte de coisas que não eram na época dignas dessa coisa nobre que muita gente ainda pensa que é a literatura. (COUTINHO, 1988, p. 5).

---

<sup>1</sup> Trecho de *Luvas de Pelica* (CESAR, 2013, p. 68).

Tu, Caio, me ajudaste a entender que, de um ponto do século XX em diante, as gerações buscaram na música popular, não só a brasileira, mais do que entretenimento, uma filosofia de vida. Por isso, Caetano Veloso é-nos tão importante para pensar a condição deste país e, graças a ti, ele e muitos artistas de outras áreas – como cinema, teatro – foram inseridos na literatura brasileira, inaugurando um caráter *pop* que rompeu barreiras e está de certo modo atrelado à poesia marginal. Sempre mais difícil, Ana Cristina Cesar, apareceu mais tarde, como uma provocação, misteriosa e quase inacessível: teus livros eram raridade na minha adolescência, em um *gap* editorial, até que, nos anos 2010, explodiram em edições fluorescentes da editora Companhia das Letras devido à homenagem que recebeste na Festa Literária Internacional de Paraty. Desvendavas, para minha geração, uma poesia possível, conectada, irônica e pungente, envolta com o indissociável suicídio de uma diva dândi.

“Enfrentativos”, para usar a expressão cara a Caio F., vocês permitiram que eu explorasse minha terceira margem fora da margem – aquela que éramos obrigados a traçar com régua, folha a folha, nos cadernos escolares, para fazer a adequada translineação das palavras e para que nossos discursos coubessem no espaço predeterminado desde a infância – e principalmente na escola, cujo *bullying* me levava para o espaço impenetrável pelos ignorantes: a biblioteca. Na sala de aula, nos idos de 1996, a professora de Literatura, a caminho do fundo da sala, respondeu à minha manifesta vontade de conhecer Caio F.: – mas ele morreu! [de aids] (como Cazusa, Freddie Mercury, como morreria muito em breve Renato Russo, os homens que faziam minha cabeça: meus heróis morreram de aids. O Pet Shop Boys, ainda bem, segue atuante, assim como – mais uma dupla, como Ana e Caio – Erasure, cujo integrante Andy Bell convive com *HIV*. Vozes que me atravessaram, para usar a expressão de Jacques Derrida<sup>2</sup>). Aos poucos, fui compreendendo que rabiscar fora da margem era uma característica compartilhada (ufa!), mas podia ser fatal (eita!). De um lado, a mulher burguesa, mas feminista, engolida pela poesia, pelo próprio mito e pelo vão do prédio na histórica Rua Tonelero, em Copacabana, no Rio de Janeiro; de outro, o autor que conquistou o cânone através da provocação e da resistência, até definhar com a previsível aids, no sobrado do bairro Menino Deus, em Porto Alegre:

---

<sup>2</sup> “[...] o sonho adolescente de conservar o rastro de todas as vozes que me atravessavam – ou *quase atravessavam* –, o que devia ser tão precioso e único, a um só tempo espetacular e especulativo.” (DERRIDA, 2014, p. 47).

[...] você trabalha uns dois anos, pede pra ser demitido, levanta uma grana, mergulha no livro, escreve reescreve treescreve, fica duro, apronta o livro, arruma trabalho, o livro sai, você já tá com outro na cabeça, mas precisa trabalhar mais uns dois anos, então pede pra ser demitido etc. *Ad infinitum*. Comigo sempre foi assim. E deve continuar sendo. (ABREU, 2012 p. 153).

Sem falar nos teus livros artesanais, Ana. *Tour de force*.

Vocês se entregavam tanto à escrita, cada um com seu véu de (in)transparências distintas, que, para mim, ler as cartas publicadas foi uma extensão do que já conhecia. Quando “pintou” a oportunidade de “transar” o mestrado em Literatura Comparada, tive na correspondência um porto seguro para ancorar meu navio (já que “é sempre mais difícil/ancorar um navio no espaço” – não deve ser à toa que reboco esta carta neste teu curto poema, Ana, chamado, vejam só, “recuperação da adolescência”. E recuperaremos ou ficaremos em recuperação para sempre por escrever fora da margem?). Eu não era exatamente da área de Letras, e, jornalista, me sentia mais íntimo desses textos subjacentes que estão num entre-lugar<sup>3</sup> literário, afinal, eu era um “entre-lograr”: poderia (me) enganar ou me satisfazer nas Letras. A conclusão está aqui, para ser tirada (lá vem mais uma nota!). Escrevi dentro ou fora da margem? “É preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios”<sup>4</sup>. Em anexo, segue a dissertação. Acabei me descobrindo mais produtivo na exploração da teoria do que na elaboração de longas análises. Por isso, me perdoa, Ana. Talvez teorizar também possa ser um processo de acesso a epifanias, Caio.

Espero que gostem desta Dirce, como trato a dissertação desde que criamos intimidade.

Beijos,

Isra C. ou Isra F.

P. S.: na ilustríssima banca que minha orientadora formou para a ocasião de defesa deste trabalho, estará o professor Italo Moriconi. Para você, apenas Italo. Um grande elo entre nós.

P.S.2: mestrado passa muito rápido. Talvez por isso Ana tenha feito 2. KKKKKK (KKKKKKK, vocês sabem o que é isso?).



<sup>3</sup> O conceito de entre-lugar foi consagrado por Silviano Santiago no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, a partir da leitura de que a maior contribuição da América Latina para a cultura Ocidental foi o hibridismo que contaminou a unidade e pureza impostas pelos colonizadores. Neste sentido, sinto-me um mestiço e considero as cartas, para este trabalho, um elemento nesta posição igualmente híbrida em relação aos gêneros.

<sup>4</sup> (CESAR, 2013, p. 88).

“Nada é totalmente aleatório nem ocasional”, já diria em entrevista para uma emissora de TV, Tania Franco Carvalhal, minha conterrânea. Muito por sugestão de Caio, mas também de Paulo Coelho, leituras possíveis da minha adolescência, das quais não me arrependo, acredito na circularidade das coisas, nos ciclos, menos por crença em algo superior, Astrologia ou destino do que pelas possibilidades de se criar narrativas para a vida, que lhe dão um sentido mais oportuno e por que não... literário? Mais do que a relação meramente acadêmica entre mestrando e orientadores, este trabalho é resultado de muitos encontros. É uma história antiga. Começou lá em 2003, quando, no verão, o professor Italo Moriconi lançou em Porto Alegre *Cartas do Caio*, que se tornou meu livro de cabeceira. No ano seguinte, conheci o Francisco Wasilewski, que falava sobre besteiro no programa de TV que eu apresentava, e nos tornamos grandes amigos. No outro, 2005, na aula de Teoria do Conto, encontrei o Valter Fritsch, e, juntos, fizemos uma disciplina com a professora Rita Bittencourt.... que integrou a banca de mestrado dele e, agora, é minha orientadora... Nesse ínterim, o Francisco, que conhecera o professor Italo àquela época, no começo do século, passara a pesquisar para ele acréscimos à segunda edição do livro de cartas... Enquanto eu tentava o primeiro acesso ao mestrado, que não deu certo e, em busca de um projeto adequado, foi o próprio Francisco quem sugeriu o tal livro, que, ele já sabia, era importante para mim. Prospectando possibilidades, o Valter, numa caminhada pela sempre inspiradora pela orla do Guaíba, lançou a autoficção como uma via teórica, e a professora Rita veio com a Ana Cristina, a poeta que foi amiga de Caio e Italo e amiga e orientanda de Heloisa Buarque de Hollanda, que editou o livro de cartas de Ana C., e a mesma que acaba de supervisionar Francisco no pós-doutorado na Federal do Rio. Estava feito o fluxograma e a receita da dissertação. Eu entraria com a mão de obra: costurar todas essas sugestões às minhas ideias, que, afinal, nasceram e, portanto, não são apenas resultado de uma pesquisa acadêmica, mas de conexões. Como diria Caio no conto “O dia que Júpiter encontrou Saturno”: “alguma coisa se encontrou”. Agora, com um novo capítulo e novas re(ve)lações.

Começo com esta introdução assim porque acredito que os encontros e a dissertação são resultado desses cruzamentos. Caio, ainda que reclamasse que a literatura era feita de telefonemas oportunos, ele mesmo não dava ponto num conto sem dedicá-lo a alguém e fazia da própria literatura uma rede social, cheia de ligações extraliterárias, num intercâmbio entre a vida pulsante dos livros e a vida possível dos amigos e de quem admirava. Ana C. também abria este portal conectando os mundos, de forma “transficcional”. O índice onomástico ao fim de *Atous pés* é o melhor exemplo disso: suas poesias faziam referência a amigos como Heloisa

Buarque de Hollanda, Francisco Alvim, Angela Carneiro etc. Portanto, este também é um projeto feito de ligações que irrompem o anedotário, já que Hollanda, Moriconi, Wasilewski são, como o índice de Ana Cristina, nomes da minha bibliografia. Invoco a abertura do meu portal, com eles e reforço que as cartas também eram esse ponto de encontro entre literatura e vida literária.

A Literatura Comparada não preconiza, obviamente, que os autores cotejados em um trabalho tenham uma relação pessoal, mas isto tornou-se o mote inicial para este texto. Decidi explorar comportamentos semelhantes de autores contemporâneos por acreditar que o espelhamento dos sujeitos e das cartas *corpus* dessa comparação pudesse refletir luzes com intensidades semelhantes. E como a carta é um texto, *a priori*, datado, foi preciso localizar essas amizades e o espaço de formação das relações de Ana C. e Caio F., inserindo na pesquisa um pouco de História da Literatura e um tanto de Estudos Culturais, dentro dos parâmetros comparatistas.

Pessoanos, Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar eram adeptos do uso de heterônimos – “quisera dividir o corpo em heterônimos”<sup>5</sup>, escreveu ela no poema “final de uma ode”. A poeta assinava as cartas com o suscito Ana, os livros como Ana Cristina C., mas também era Ana C., nome assumido em carta enviada à Heloisa Buarque de Hollanda, em 1980, em um *postscriptum*, no qual disse: “adotado de vez meu nome de Guerra”, que era a assinatura daquela missiva (CESAR, 1999, p. 40). A palavra “Guerra” foi escrita com “g” maiúsculo, como se fosse o sobrenome, e, pela expressão selecionada, denota uma identificação com o sujeito de luta, não se sabe pela vida ou pela escrita ou por ambos. Nas cartas, ela também assinou como Ana, A. ou Eu. Este eu, que remete ao eu bartheano:

Em princípio, aquele que diz *eu* não tem nome (é o caso exemplar do narrador proustiano), mas de fato *eu* se converte imediatamente em um nome, seu nome. [...] *eu* já não é um pronome, é um nome, o melhor dos nomes. Dizer *eu* é infalivelmente atribuir-se significados; é também prover-se de uma duração biográfica, submeter-se imaginariamente a uma “evolução” inteligível, significar-se como objeto do destino, dar um sentido ao tempo. Neste nível, *eu* (e singularmente o narrador de *Sarrasine*) é, portanto, um personagem. (Barthes, 2011, s/p, tradução minha).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> (CESAR, 2013, p. 21)

<sup>6</sup> “En principio, el que dice yo no tiene nombre (es el caso ejemplar del narrador proustiano), pero de hecho yo se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre. En el relato (y en muchas conversaciones), yo no es ya un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres. Decir yo es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una “evolución” inteligible, significarse como objeto de un destino, dar un sentido al tiempo. En este nivel, yo (y singularmente el narrador de *Sarrasine*) es por lo tanto un personaje.” O autor refere-se à novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac.

Algumas cartas Ana C. nem assinou, como reforça Freitas Filho (1999, p. 10). O amigo da poeta ainda destaca que “em pelo menos dois cartões, emerge, surpreende, o pseudônimo Júlio, possivelmente a porção masculina de Júlia” (Idem *ibidem*), a fictícia signatária do poemalivro *Correspondência completa*, que mimetiza uma carta.

Luciana di Leone (2008) comenta a inauguração do heterônimo Ana C., que Freitas Filho considera ficcionalizado (assim como o eu bartheano), como um resumo de vozes:

parece ser o nome que nomeia a *forma sem norma*, que contém tudo, necessário para a *defesa cotidiana* [e] contém o *eu* mutável, em permanente deriva, a complexa troca entre o sujeito e a autora, que vai se delineando em toda a poética e a escrita de Ana Cristina. ‘Ana C.’, todas as vozes. (p. 23).

Ao contrário das demais narrativas, romances e contos, nas quais “uma das marcas mais constantes diz respeito à criação quase que exclusiva de personagens anônimas” (ZILBERMAN, 1988, p. 5), em crônicas e muitas cartas, o autor gaúcho intitulava-se Caio F., que viria a ser um de seus codinomes mais usados, por ser o falso “primo” da Christiane de mesmo F. – personagem do *best-seller* alemão *Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída* [1978]. Essa tendência de autodepreciar-se era proposital. Ele considerava-se uma “cadela”: “gente que sofre muito. Amores não correspondidos, cheques sem fundo, desvio na coluna – a cadelice é sobretudo a falta de. Inclusive de algo chamado *enfrentatividade*.” (ABREU, 2012, p. 157). Além de substantivar o termo, em uma das cartas ele transforma a acepção em um advérbio, ao comentar o seu trabalho como revisor, que considerava uma atividade inferior, mas necessária para a independência financeira: “*Cadelamente* [destaco], conserto erros alheios e não levo crédito nenhum. [...] Laika é laika, sempre será.” (Idem, 2002, p. 277). Caio Fernando também criou a versão adjetiva: “Ap. [apartamento] de Gil no Centro. *Cadelíssimo* [destaco]. Sem água quente nem telefone.” (Ibidem, p. 271). E na tabela de classificação das cadelas<sup>7</sup> – que Caio chamava de pirâmide das cadelas, como se fosse uma pirâmide financeira, segundo pista deixada em um cartão enviado à atriz Stella Miranda<sup>8</sup>, ele considerava-se – assim como considerava a amiga Ana Cristina Cesar – uma “Laika”, o tipo “mais trágico e um tanto metafísico [...]” (Ibid., p. 158), em referência à cadela russa enviada ao espaço durante a corrida

<sup>7</sup> No universo das metáforas caninas, Marco Aurélio Bierman Pinto (1991), em um dos primeiros artigos científicos sobre a obra de Caio Fernando Abreu, apropria-se da expressão “rain dogs” (cachorros perdidos na chuva), da canção e do disco de mesmo nome do músico americano Tom Waits, para explicar muitos dos personagens do autor gaúcho: “seres jogados no vazio quase absoluto das grandes cidades e que perderam – ou lhe foi negado – muitas vezes o rumo que lhes permitisse o retorno – ou acesso – à claridade (p. 55).

<sup>8</sup> No cartão sem data publicado na versão em *e-book* do livro *Cartas*, Caio faz um *P.S.* em que diz: “quero entrar para a pirâmide da Cadela Iludida”.

espacial na Guerra Fria. O bicho, segundo ele, estaria ainda hoje percorrendo galáxias, latindo para o infinito, solitário. Pois Caio via-se muito “cadela” também em relação à academia. Em entrevista concedida no final dos anos 1980, reclamou que precisava trabalhar como jornalista para sobreviver e poder escrever e isto inviabilizava os estudos (ABREU, 1995, p. 4)<sup>9</sup>. Também mostrou rancor com aqueles que elaboravam a história e a crítica da literatura nacional:

não é paranoia, não. A literatura brasileira é feita de telefonemas oportunos, de cartões e tal., mas eu não tenho saco. E é engraçado que qualquer apanhado sobre literatura contemporânea, sou sempre omitido. Eu me sinto correndo por fora. (Ibid., p. 8).

A queixa não era exatamente pertinente e é preciso fazer ressalvas. Em 1980, ele havia lançado quatro livros em apenas dez anos e já figurava na lista de autores estudados e reconhecidos na obra *A literatura no Rio Grande do Sul*, da professora Regina Zilberman, que o classificava como criador de narrativas intimistas. No ano seguinte, sua obra foi *corpus* do livro *Conto brasileiro contemporâneo*, de Antonio Hohdfeldt.

Neste jogo de neologismos depreciativos e muito próximos do humor *queer*, Caio F. também criou uma interina<sup>10</sup> de sua atuação como cronista – ele exerceu a função em jornais como *O Estado de São Paulo* e *Zero Hora*, e a partir destes textos foram publicadas duas antologias de crônicas: *Pequenas Epifanias* [1996] e *A vida gritando nos cantos* [2012]. A heterônima chamava-se Betty Crawford – uma junção dos nomes das estrelas da era de ouro de Hollywood, Joan Crawford e Bette Davis, que dividiram a cena em um filme cheio de fel dentro e fora do roteiro, *O que terá acontecido com Baby Jane?*<sup>11</sup>. Pois Betty C. (havia um codinome para o heterônimo de Caio F.), apresenta-se como Ph.D. em Najice Comparada. A gíria “naja”, ele também explica em uma crônica<sup>12</sup>, é “a pessoa que diz maldades com charme, graça e inteligência [...]” (Ibid., p. 74). A primeira parte deste trabalho remete à tradição de Brito

<sup>9</sup> Esta era uma reclamação constante. Em outro depoimento, da mesma época, Caio Fernando disse: “acho que o trabalho jornalístico me devorou muito. Rouba tempo e dispersa o escritor, superficializa, desgasta.” (COUTINHO, 1988, p. 5).

<sup>10</sup> Interina, no jornalismo, é a pessoa que substitui o titular na função, por férias, por exemplo.

<sup>11</sup> Dirigido por Robert Aldrich e lançado em 1962, é a história de duas irmãs de meia-idade e decadentes, Jane e Blanche Hudson, que vivem sozinhas e atormentadas pelo passado de fama de ambas, em Hollywood. Recentemente, a série de TV americana *Feud* [2017] ficcionalizou os bastidores da gravação do filme, já que as protagonistas, como as irmãs da obra, também rivalizavam entre si. Caio Fernando (2002) faz referência ao filme em uma carta a Luciano Alabarse de 21 de julho de 1985, ao comparar as irmãs Hudson às cantoras brasileiras Linda e Dircinha Batista. (p. 135).

<sup>12</sup> Muitas crônicas eram uma espécie de glossário para a linguagem *campy* desenvolvida pelo autor e seus amigos. Nelas, ele compartilhava as gírias *gays* da época, apesar de não escrever para veículos segmentados, mas nos chamados jornalões.

Broca<sup>13</sup> [1908-1961], um importante cronista das letras nacionais e que, como faz a fictícia Betty Crawford, discorria sobre amizades e inimizades, no caso, das belas-letas, ao tratar dos bastidores e picuinhas da vida literária nacional. À Broca, farei um *background* dos contextos em que as obras de Caio Fernando e Ana Cristina foram desenvolvidas e como eles se cruzaram nestes cenários de regime militar, desbunde, Tropicalismo, profissionalização da escrita e ressaca cultural dos anos 1980<sup>14</sup>. Este período pré-informático foi, também, derradeiro para o uso das cartas como veículo de troca de intimidades, de modo que Ana C. e Caio F. foram privilegiados de participar do encerramento de uma era – a analógica – presenteando-nos com vasta correspondência – ainda que muitas das cartas permaneçam privadas, guardadas sob melindres de divulgação de intimidades, segundo depoimento em vídeo de Flora Sússekind (USP, 2017).

Depois, a fim de valorizar a epistolografia como gênero, já que é por esta via que reaproximo Ana C. e Caio F., faço um curto apanhado da história das cartas da Antiguidade até o Brasil do século XX, quando este meio entra em decadência, derrotado pela tecnologia, a começar pelo *e-mail*, e perde sua funcionalidade, o que, de certa forma, valoriza seu prestígio não mais enquanto objeto cotidiano, mas relíquia documental e literária. O ritual necessário para escrever cartas, que por vezes requeria a escolha de papel, tinta, envelope, selo etc., a expectativa por uma resposta também ritualizada, além da intimidade e inviolabilidade protegidas por lei, deram lugar às urgentes mensagens dos aplicativos, concisas, evanescentes, facilmente compartilháveis, vazáveis e descartáveis.

Em seguida, tomo boa parte da teorização acerca da poética de Ana Cristina Cesar, muito ligada à escrita pessoal, para cotejar essa constelação de ideias, muitas delas projetadas por pesquisadores próximos da poeta, com os sentidos da autoficção. Deste cordame, retiro algumas pontas para entrelaçar a outras e desenvolvi uma teoria da carta como traição, inspirada no nóculo – para ficar nas expressões nodais – de Bento e Capitu no romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, a partir de uma interpretação de Rita Schmidt no ensaio “A dissimulação em questão: revisitando *Dom Casmurro*”.

---

<sup>13</sup> Brito Broca foi um dos críticos literários mais famosos da primeira metade do século XX no Brasil e escreveu a historiografia da Literatura Brasileira do ponto de vista de quem testemunhou a criação de seus principais agentes. Atuou nas imprensas paulista e carioca e publicou livros de crônicas e ensaios. Um resumo biográfico pode ser encontrado em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3262/brito-broca>, acessado em 23 de maio de 2019.

<sup>14</sup> Não haverá balanço biográfico sistemático de cada um dos dois, por se considerar que já há trabalhos demasiados e consagrados a reconstituir suas histórias de vida, como *Atrás dos olhos pardos*, de Maria Lucia de Barros Camargo, e *Ana C. – o sangue de uma poeta*, de Italo Moriconi, sobre Ana Cristina, e tantos outros de Caio F., sendo o próprio livro de cartas o mais abrangente no sentido de apresentar um arrazoado do que foi a vida do escritor gaúcho, não por menos considerado uma obra autoficcional.

No quarto capítulo, testo recursos – *camp*, pose e biografema –, alheios ao conceito, mas aproximando-os da autoficção, no sentido de espelhar este subgênero na escrita epistolográfica. Aproveitando que a autoficção ainda é uma ideia em aberto, portanto, experimental, e que este é um trabalho de Literatura Comparada que permite ousadias através da intertextualidade, defenderei que as cartas, por serem textos fragmentados do eu, passíveis de serem lidas em conjunto – como um romance epistolar – ou separadamente – como um poema (vide a subversão de Ana Cristina Cesar, sobrepondo carta e poema, sobre a qual tratarei mais adiante), prestam-se à “aventura da linguagem”, definição da autoficção feita pelo seu criador, o escritor francês Serge Doubrovsky (FAEDRICH, 2016, p. 35). O conceito original é baseado na problemática da repetição do mesmo nome do autor, do narrador e do personagem<sup>15</sup> em um livro, especificamente, no gênero romance. Entende-se que Doubrovsky quis estabelecer um pacto de ambiguidade com o leitor de modo que o texto se torna imperativo em relação à vida descrita na narrativa – o autor narra fatos sobre si a partir de um personagem de mesmo nome ou mesmo eu, mas que não tem compromisso com uma verdade extratextual. Inversamente, a diversidade de heterônimos de Caio Fernando Abreu e o processo de revelação do Ana C., como se fosse uma necessidade a ser estabelecida, mas de um mesmo modo confuso, reforçaria essa variedade de eus nas cartas, algo próximo de uma ideia já concebida acerca da escritora carioca e seus poemas: a problemática do autor jogando com sua própria figura (LEONE, 2008, p. 85). Além disso, o afastamento da carta do destinatário original também se presta à ficcionalizá-la, pois várias referências perdem-se, e ganham-se releituras na dispersão do diálogo supostamente original.

Este trabalho é minha contribuição para o conceito ainda recente, polêmico e impreciso. Resumidamente, minha defesa é de que a carta pessoal elaborada por estes dois autores não se resume à exposição de uma intimidade autobiográfica, mas de uma intimidade forjada, através de artifícios de linguagem, a partir da pose, que seria uma espécie de complemento à ideia do *camp*, e comparando esses fragmentos biográficos – nas cartas – ao biografema barthesiano.

---

<sup>15</sup> A particularidade da autoficção de que autor, narrador e personagem têm o mesmo nome é uma maneira de dizer que se trata da mesma pessoa nas três esferas do discurso literário. Mas nem sempre o personagem terá o mesmo nome do autor. Um exemplo muito claro é o filme declaradamente autoficcional *Dor e Glória* [2019] de Pedro Almodóvar, em que o diretor não apenas deu um nome diferente a uma espécie de alter ego, o personagem principal Salvador, mas também alterou referências e também mudou o nome de todos os outros personagens, que passam a relaciona-se e a não se relacionar, ao mesmo tempo, com a sua biografia. Desse modo, um entendimento mais autoficcional do filme depende da relação do espectador com o diretor. Também é um bom exemplo de como uma obra autoficcional depende do envolvimento do leitor/espectador/ouvinte diante do universo do autor, importante para que o jogo seja desempenhado.

Especificamente sobre o conceito de *camp*<sup>16</sup>, leva-se em conta o ensaio da escritora americana Susan Sontag [1933-2004] publicado no livro *Contra a Interpretação [Against Interpretation, and Other Essays]* [1966], mas concebido dois anos antes. Portanto, foi escrito em plena “nova era”, quando explodiram as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos que culminariam, também, no desenvolvimento do feminismo e dos *queer studies*. É preciso fazer essa consideração, que será ampliada mais adiante, porque o termo – ainda que continue atual – está desprovido de toda uma carga de contribuições às áreas ligadas a gênero, desenvolvidas desde então. Nesta dissertação, Susan Sontag e Caio Fernando encontram-se pela via do *camp*, mas eles já haviam se cruzado antes. Dela, ele traduziu a novela *Assim vivemos agora [The way we live now]*, lançada originalmente em 1986 e considerada uma das primeiras obras ficcionais a ter a aids como tema central. A tradução da editora Companhia das Letras foi publicada em 1995, portanto, com Caio já diagnosticado com o vírus *HIV* e poucos meses antes de morrer. Sontag, que já havia publicado um ensaio sobre a aids (*Aids e suas metáforas* [1989], complementação de outro livro dela, *Doença como metáfora* [1978]), comentou a tradução feita por Caio F. em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, por ocasião do lançamento do livro no Brasil:

[...] isso me emocionou muito. Não só porque ele é um conhecido escritor e a tradução, parece, está muito boa, mas porque ele leu a história há algum tempo e sugeriu a sua publicação. O fato de essa história significar algo para o Caio - e que vai significar algo para outras pessoas porque ele fez a tradução - me deixa muito feliz e agradecida a ele (1995, p. 5.11).

Como, além de poeta, Ana Cristina era acadêmica e articulista na imprensa especializada, sempre que possível, aproximei minha leitura das análises dela sobre literatura, já que, apesar da morte precoce, Ana C. foi uma profícua crítica com ideias pertinentes com o(s) conceito(s) de autoficção, no sentido do já falado jogo com o leitor e do fingimento que retoma de Mário de Andrade; também porque “não podemos deixar de constatar que o nome ‘Ana Cristina Cesar’ [...] designa não apenas a vida breve de uma poeta, mas também um *corpus*

---

<sup>16</sup> No *Oxford Essential Portuguese Dictionary* virtual, atualizado em 2018, uma das acepções de *camp* é “afetado” e “afeminado”. Já as definições do *Merriam-Webster Dictionary* aproximam-se bastante do que foi concebido por Sontag (como veremos no capítulo 4), ao conceitualizar o termo como maneirismo afeminado e exagerado exibido principalmente por homossexuais, algo tão escandalosamente artificial, afetado, inapropriado ou tão defasado que é considerado divertido e, ainda, um estilo pessoal ou expressão criativa que é absurdamente exagerada e às vezes mistura elementos da alta cultura com a cultura popular (tradução minha). Note-se que as próprias definições, ao fazerem uso de advérbios como “escandalosamente” [*outrageously*], “absurdamente [*absurdly*]” e o adjetivo “divertido” [*amusing*], se aproximam metalinguisticamente da ideia de afetação *campy*. O dicionário diz que a origem de *camp* com estes significados data de 1909, mas sem precisar a fonte.

de obras poéticas e ensaísticas [...]” (SISCAR, 2011, pp. 8 e 9), produções teóricas e ficcionais que parecem cada vez mais indissolúveis. O livro de poesia reunida anda lado a lado ao das críticas e, acrescento, à reunião das cartas.

Uma nota importante é que não foi possível encontrar uma solução normativa para indicar as páginas dos diversos *e-books* consultados para este trabalho. Porém, é preciso considerar que a necessidade de indicação de página é importante para a localização de um trecho de texto em livro físico. No digital, basta acessar a ferramenta de busca e encontrar qualquer citação, de modo que parece uma questão resolvida. Todas as citações seguidas pelo *s/p* [sem indicação de página], foram retiradas, portanto, de recursos eletrônicos devidamente registrados nas referências.

## 2 NOTAS SOBRE O GÊNERO EPISTOLAR: DA ANTIGUIDADE AO DESBUNDE

*And please não fica puta que eu fico fazendo literatura, cartas inclusive;*

(Ana Cristina Cesar)

As formas pictóricas das cavernas na pré-história, que prenunciaram a comunicação humana, eram, até onde se supõe, mais um meio de expressão artística do que de informação (GIOVANNINI et al., 1995, p. 26), de modo que a linguagem foi desenvolvida tendo essas duas funções: comunicar e divertir. Um dos primeiros meios de comunicação criados após a invenção da escrita, a carta também adquiriu uma função híbrida. A epístola originou-se entre os reis da Antiguidade, como veículo de poder e diplomacia ligado ao mundo mágico-religioso e ao comércio. Desde então, sua função basilar, informar, preservou-se. O mesmo deu-se com a forma<sup>17</sup>, porém, como espaço de expressão, a carta sempre esteve sujeita ao estilo e propósitos do remetente em relação a quem ele se dirigia.

Se uma das mudanças na troca da tradição oral para a escrita foi a possibilidade de ampliar o acesso à mensagem, ao fixá-la em um suporte físico, e desenvolver uma comunicação mais acessível e massiva à medida que se estabeleciam as primeiras sociedades, a carta manteve a discricção da oralidade pelo seu caráter interpessoal (Ibid., p. 28) e dirigido. Mas, valendo-se de uma hipótese do teórico Luiz Costa Lima, Bruno Lima (2015) lembra que, da Antiguidade até a Idade Média, em um contexto patriarcal e masculino, o cidadão era educado para ser cidadão público, daí que não havia uma intimidade exposta (p.19). Mesmo nas cartas, o sujeito representava uma condição social, o que limitou o desenvolvimento da escrita de si, até o Renascimento

quando, enfim, se pode falar pela primeira vez de uma literatura da interioridade. O homem renascentista não está preso a nenhum modelo paradigmático que precisa seguir, seja político ou religioso, e tem um leque de direções possíveis e diferentes que pode escolher e trilhar. (Ibidem, p. 20).

Ainda que elaborado com a estipulação de um limite de exposição da intimidade, mesmo quando o destinatário não é um, mas um grupo, o discurso é afetivo, pois pessoal, já que um missivista assinará e assumirá seu conteúdo, atestando a individualidade da escrita.

Estas características próprias da carta vão garantir a especificidade do gênero, que conquistou seu espaço na literatura não apenas como suporte para a troca de ideias e impressões

---

<sup>17</sup> Resumidamente, as partes consagradas da carta são: cabeçalho, introdução, parte principal e conclusão [com a assinatura] (QUADROS, s/d, p. 183).

– uma prática intrínseca à vida literária – mas mimese autotélica. Pelo menos desde a literatura latina clássica, a epistolografia destaca-se como gênero independente e também ficcional: “a carta, mesmo quando escrita com finalidade explícita de transmitir informação ou solicitar notícias [...] [tem], não raro, elementos literários, funcionando não apenas como objeto útil mas também como o texto escrito em cuja elaboração o material estético foi utilizado.” (CARDOSO, 1989, p. 183). Pelo que se depreende, o fato de a autora considerar “útil” apenas a função informativa da carta é força de expressão em contraponto à capacidade, também útil, de servir à ficção. Cardoso (Ibid., p. 186) destaca ainda que, na Antiguidade, o uso da missiva já explorava a espontaneidade e a naturalidade de uma conversa e, mais que isso, os missivistas escreviam tendo em vista a publicação desses textos.

Até onde se sabe, o poeta romano Públio Ovídio Nasão, conhecido como Ovídio e que viveu entre 43 a.C. e 17 d.C., foi o primeiro escritor a usar as cartas como plataforma para a ficção. Sua

[...] segunda coletânea de elegias amorosas em dísticos elegíacos, segundo os cânones alexandrinos, conhecida por *Heróide* (*Heroidum epistolae*), apresenta um caráter inovador: o tom epistolar. Trata-se de um conjunto de cartas poéticas, literalmente as “cartas de heroínas”, em que mulheres legendárias, como Penélope, Fedra e Dido, ou também personagens reais como Safo, escrevem aos maridos ou amantes distantes. Inicialmente eram 14 cartas que tiveram três edições entre os anos 20 e 16 a.C. Por volta do ano 8 d.C., mais sete se acresceram à obra [...] (ALBINO, 2009, pp. XIII e XIV).

O diálogo<sup>18</sup> epistolar exige um prosseguimento alternado: “o destinatário é sempre o próximo remetente.” (MUHANA, 2010, p. 331). Desse modo, em muitos casos, é preciso entender a carta como parte de um texto maior, redigido a quatro mãos (BETTIOL, 2016, p. 230) ou mais, o que lhe confere um aspecto fragmentado, que sempre vai requerer uma resposta ou o silêncio como reposta<sup>19</sup>. Há uma terceira margem no diálogo epistolar. Quando as cartas são publicadas, um leitor passa a intermediar a conversa entre destinatário e remetente. A esta triangulação, fundamental para este trabalho, voltaremos no capítulo específico sobre autoficção.

<sup>18</sup> Segundo Tin (sem data), em *Sobre estilo*, o grego Demétrio de Faleros [350 a.C.-280 a.C.] fez um dos mais antigos registros de uma teoria do gênero epistolar e disse que uma carta é uma de duas partes de um diálogo e deveria ser elaborada como se fosse um presente literário.

<sup>19</sup> É importante ressaltar que, em termos gerais, todo o texto é uma conversação. Como diz Sylvia Molloy (2014), pensadora da literatura cujas ideias são exploradas neste trabalho, um texto é “o diálogo que o autor manteve, enquanto escrevia, com amigos, com outros livros, com o futuro leitor” (s/p). No caso das cartas, o diferencial é que este futuro leitor, em princípio, é conhecido e fundamental para a escrita.

Com o avanço da tecnologia da escrita no Ocidente – de pedra, passando pelo barro, madeira, papiro, pergaminho até a chegada da invenção chinesa, o papel, que, em Latim, chama-se *charta* – a carta populariza-se e torna-se uma prática esperada pelo homem cortês europeu, a partir do século XVI (Ibid., p. 330). No século XVIII, quando o romantismo transforma o indivíduo em sujeito (LIMA apud LIMA, 2015, p. 18), a epistolografia passaria a ser explorada no desenvolvimento do gênero romance: “uma primeira hipótese é que talvez romances epistolares tenham feito tanto sucesso porque, ao se estruturarem como cartas, tornavam-se bastante familiares a seus leitores.” (LAJOLO, 2002, p. 62). Em forma de correspondência, Rousseau escreveu o romance *Julie ou la nouvelle Héloïse* [1761]; Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* [1774]; Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses* [1782], Bram Stoker fez de *Dracula* [1897] uma mistura de diário e cartas; para citar alguns dos mais célebres exemplos desse subgênero.

A carta predominou como tecnologia de informação e estrutura mimética até a revolução digital, na virada do século XX para o XXI. Ainda não havia Brasil como nação quando o cronista Pero Vaz Caminha anunciou ao rei português Dom Manuel, via carta, o processo de colonização de uma terra supostamente desconhecida para os europeus, em 1500. O documento não só impera nas narrativas sobre a história do país como condicionou um começo para a nossa literatura e, por isso, figura nos manuais de história da literatura: “no país primitivo, povoado por indígenas na Idade da Pedra, foram implantados a ode e o soneto, o tratado moral e a epístola erudita, o sermão e a crônica dos fatos.” (CANDIDO, 2010, p. 13).

Pois é com esta literatura culta, produto da colonização, que se estabelecia a tradição epistolar no Brasil. Desta tradição, valeram-se Ana Cristina Cesar e Caio Fernando Abreu, muitas vezes em deslocamento – como veremos adiante – para comunicar do outro lado do Atlântico, no caminho inverso ao dos navegadores. Ana C. e Caio F. são dois autores que reforçam a troca de cartas como parte do processo autoral – “um agitado canteiro de obras” (MORAES, 2008, p. 9), como o fez o maior missivista entre os escritores brasileiros, Mário de Andrade, da geração anterior, modernista:

Mário de Andrade foi um correspondente fecundo; um correspondente contumaz, como ele próprio se considerou. Dialogava com escritores, artistas plásticos, músicos e personalidades de seu tempo. Escreveu muito e a muita gente; conservou cartas de inúmeros remetentes. (COLEÇÃO CORRESPONDÊNCIA MÁRIO DE ANDRADE, 2017, p.7).

Os “7.796 documentos no arquivo Mário de Andrade constituem o conjunto, dividido em correspondência ativa, passiva e de terceiros, formado por cartas, bilhetes, telegramas,

postais, ofícios etc.” (CUNHA, 2008, p.427). Caio Fernando e Ana Cristina sofreram do mesmo “gigantismo epistolar” (ANDRADE, 2015, s/p) e da “epistolomania” marioandradianos (ANDRADE apud BETTIOL, 2016, p. 229), ainda que não tenham toda a correspondência recolhida e catalogada como o ícone modernista, cujo devaneio epistolar também é questionado:

O maníaco epistolar sonha com desprivatizar ao máximo a vida privada. Tenta abolir as opacidades acumuladas pela vida social e sonha com uma total transparência para o outro. É esse portanto seu fantasma: quanto mais ele pretende se desmascarar para o missivista, mais ele se torna um sujeito imaginário para si, progressivamente impossível na medida em que gradativamente desejado. Coloca-se aqui um paradoxo central à ética epistolar. Mário de Andrade, maníaco postal, acredita na carta como um trabalho de constituição de si quando, a rigor, o intercâmbio das letras funciona como um para-além de toda utilidade [...] (ANTELO, 2017, p. 41).



## 2.1 Uma paixão correspondida: a epistolografia de Ana C. e Caio F.

*Era uma força enorme que você tinha que fazer para dar “errado”.*

(Heloisa Buarque de Hollanda)

*I must confess que para dizer a verdade estou achando cartas e biografias mais arrepiantes que literatura.*

(Ana Cristina Cesar)

Em 29 de julho de 1995, cerca de sete meses antes de morrer<sup>20</sup>, Caio Fernando Abreu publicou no caderno “Cultura” do jornal *O Estado de São Paulo* uma crônica sobre a amiga Ana Cristina Cesar. Mais do que falar da relação com a poeta, ele reproduziu quatro cartas que ela lhe escrevera entre 1982 e 1983, ano em que se matou<sup>21</sup>, ao se atirar da janela do apartamento dos pais, na rua Tonelero, no Rio de Janeiro, pelo vão interno. No mesmo espaço do caderno<sup>22</sup> Caio Fernando Abreu (1995, pp. Q1-Q2) também publicou uma paráfrase feita por Ana Cristina

<sup>20</sup> O autor morreu no dia 25 de fevereiro de 1996, em decorrência da aids.

<sup>21</sup> A autora matou-se em 29 de outubro de 1983.

<sup>22</sup> Ainda que tenha uma estrutura de reportagem, é difícil considerar este texto como tal. É um híbrido entre a reportagem, em função do formato e por revelar novas informações, e a crônica a que ele se dedicava no mesmo periódico desde 1986.

sobre o poema “O Cisne”<sup>23</sup>, de Charles Baudelaire<sup>24</sup>, recebida junto à carta mais antiga dessa pequena correspondência. Com esta publicação epistolográfica, Caio Fernando antecipava um movimento do mercado editorial nos anos seguintes. A edição em livro de parte da correspondência dele e de Ana Cristina ampliou a compreensão desta geração da Literatura Brasileira vinculada ao fim da contracultura e sua variante nacional, o desbunde (posteriormente, os dois autores seriam relacionados, também, à literatura *gay* e,

---

<sup>23</sup> “O Cisne” original foi publicado no livro *As Flores do Mal* em 1857 e fala dos exilados em uma Paris mudada, a partir da figura da ave. O texto de Ana C., que já havia sido enviado por carta à amiga Ana Cândida Perez, missiva incluída na seleção de cartas publicadas, atualiza a condição do exilado. Entre colchetes estão palavras e trechos da versão mais antiga, a enviada a Ana Cândida; e em sobrescrito o que não existe nesta versão primeira mas está na revisão enviada a Caio F. e publicada n’*O Estado de São Paulo*:

I

Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas, dores mínimas, chuvas outonais apenas esboçando a majestade de um choro [chorão] de viúva, águas mentirosas fecundando campos de melancolia,

tudo isso de repente iluminou minha memória quando cruzei a ponte sobre o Sena. A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo

[campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por madeiras, muros com a palavra, ordens desgarradas; apenas em delírio vejo]

Anais de capa [negra] bebendo com Henry no café, Jean *à la garçonne* cruzando com Jean-Paul nos Elysées, Gene dançando à meia-luz com Leslie fazendo [fingindo] de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa no frio da manhã e pensa na força do trabalho que desperta, [nos operários]

na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada,

talvez bichos que falam, ou exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada, onde há tempestades, e olham de viés [/] o céu gelado, e passam sem *reproches*, ainda sem poderem dizer que voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio.

II

Paris muda! mas minha melancolia não se move. ~~Beaubourg~~ [Centre Pompidou], Forum des Halles, metrô profundo, ponte impossível sobre o rio, tudo vira alegoria: minha paixão pesa como pedra.

Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu Charles, com seus gestos loucos, [como os exilados] e ~~nos~~ profissionais [que] ~~de~~ não ~~retornam~~ [retornam], ~~que~~ [e] desejam Paris sublime para sempre, sem trégua, e penso em você,

minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti, bagagem do disc-jockey que te acorda no meio da manhã, e não paga adiantado, e desperta teus sonhos de noiva protegida, e penso em você,

amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris, atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim do sonho deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro, [/] em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas da Dor que amamenta a [nossa] ~~sua~~ fome e embala a orfandade esquecida nesta ilha, neste parque

onde me perco e me exilo na memória; e penso em Paris que enfim me rende, na bandeira branca desfraldada, navegantes esquecidos numa balsa, cativos, vencidos, afogados... e em outros mais ainda!  
(para Arthur Terry)

<sup>24</sup> Também famoso missivista.

individualmente, ela foi representante da poesia marginal, da qual trataremos adiante, e da escrita feminista; e ele, da literatura da aids<sup>25</sup>). Em 1999, sairia a primeira coletânea de cartas de Ana Cristina, organizada por Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda e, três anos depois, a seleta de cartas de Caio Fernando, cuja correspondência foi recolhida por Italo Moriconi, com pesquisa de Fábio Fabrício Fabretti, na edição de 2002, e Luís Francisco Wasilewski, na reedição lançada em 2016, em *e-book*, pela E-Galáxia. Ambas as obras foram primeiramente publicadas pela extinta Aeroplano Editora, da amiga e orientadora de mestrado de Ana Cristina Cesar, a já citada Heloisa Buarque de Hollanda, também responsável pela grande estreia editorial da poeta, quando publicou alguns dos poemas de Ana C. na coletânea *26 poetas hoje*, em 1975. Esta mesma pesquisadora aproximou-se do universo de Caio Fernando ao publicar uma resenha do livro *Morangos Mofados*<sup>26</sup>, que, justamente, conectava o autor aos movimentos que marcaram a juventude dos anos 1960 e 1970. Para ela, “[em *Morangos Mofados*] a viagem da contracultura é refeita e checada em seu ponto nevrálgico: a questão da eficácia do seu ‘sonho-projeto.’” (HOLLANDA, 2018, p. 755).

Caio Fernando não apenas explorou a contracultura e seus desdobramentos na ficção como vivenciou-os. Foi de místico a *hippie*<sup>27</sup> e praticante do *drop-out*, que, segundo Pereira (1983, p. 3), era um conceito da época que pode ser traduzido como “cair fora” ou “pular fora”, ou seja, partir do ponto em que se encontra em busca de um novo espaço e fugir do ambiente social onde se está inserido. Um dos trabalhos mais representativos desta ideia é a canção “Vapor Barato”, escrita por Waly Salomão e Jards Macalé, no contexto Tropicalista, em que o

---

<sup>25</sup> Como exemplo, a tradução do conto de Caio Fernando Abreu “Linda, uma história horrível”, cuja temática é a aids, figurou na coletânea de textos de ficção representativos do universo *gay* *The Penguin Book of International Gay Writing*, publicada em 1996 pela Penguin Books. Antes de morrer, em entrevista ao *O Estado de São Paulo*, Caio Fernando reforçou que não gosta de ver a literatura encaixada em rótulos. (CASTELLO, 1995, p. D5)

<sup>26</sup> A crítica foi publicada originalmente no *Jornal do Brasil* em 24 e 30 de outubro de 1982, cinco meses depois do lançamento do livro. Além de estar na publicação dos *Contos Completos*, a primeira e a segunda partes do texto podem ser acessadas também, respectivamente, em:

<http://delfosdigital.pucrs.br/dspace/bitstream/delfos/896/1/000047192.pdf>

<http://delfosdigital.pucrs.br/dspace/bitstream/delfos/959/1/000047191.pdf>

<sup>27</sup> Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*: “jovem, que, nas décadas de 1960 e 1970, rejeitava as normas e os valores da sociedade de consumo, se vestia de modo não convencional (com influência da moda oriental), deixava crescer os cabelos, desprezava o dinheiro, o trabalho formal, frequentemente vivia em comunidades, pregava a não violência, a liberdade sexual e frequentemente a liberação das drogas” (2009, p. 1028). Hollanda (2013) explica as filigranas dos tipos da época: “havia os *yippies*, como o [Alan] Ginsburg e outros, que enfrentavam, ou melhor, confrontavam o sistema. A meta era a mesma, a de mudar o sistema, mas os *yippies* faziam isso de forma aberta e agressiva. E havia os *hippies*, também contra o sistema, mas que não confrontavam; ao contrário, saíam fora do sistema, *drop out*, como diziam” (p. 353). Portanto, o movimento nasce na esteira das lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos e da crítica à Guerra do Vietnã e gera manifestações coletivas daquele país para o mundo.

personagem, cansado e decepcionado, deixa a namorada “honey, baby” para “tomar aquele velho navio”, que é uma referência ao velho continente, a Europa. Ele faz o *drop-out*, exila-se.

Tanto Caio F. quanto Ana C. inseriram-se na escrita do distanciamento, que Silviano Santiago identifica como a literatura mais relevante feita depois do Golpe Militar de 1964<sup>28</sup>:

A postura política na literatura pós-64 é a do total descompromisso para com todo e qualquer esforço desenvolvimentista para o país, para com todo programa de integração ou de planificação de ordem nacional. É certamente por essa razão que a boa literatura pós-64 *não carrega mais o antigo otimismo social que edificava* [grifo do autor], encontrando em toda a literatura política que lhe é anterior. [...] prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial. (SANTIAGO, 2019, p. 55).

Nem otimismo nem pessimismo, defende Santiago. Para ele, a literatura deste período encontra na alegria tropicalista um escape de sobrevivência: “a alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor” (Ibidem., p. 63), de modo que o “cair fora” do *status quo* não era apenas arejar-se em outros cantos do mundo espontânea ou compulsoriamente – “sem lenço, sem documento”, como prega o compositor tropicalista Caetano Veloso, justamente na canção “Alegria, alegria”<sup>29</sup> citada por Santiago, mas um despojamento interior de alívio à repressão. Ana Cristina Cesar, em texto de 1979 feito para o

---

<sup>28</sup> Em depoimento sobre Caio Fernando ao jornal *O Globo*, Silviano Santiago acaba por inserir a literatura do autor gaúcho diretamente neste contexto pós-ditadura de 1964, apenas muda a data, talvez porque em 1968 a censura é intensificada dentro do regime ditatorial, o que conferiria ainda mais coragem a Caio Fernando: “é um ficcionista preciso e rigoroso, que não teme enfrentar os temas mais atuais sob uma perspectiva afinada pelos preconceitos brasileiros. Sua prosa ágil e envolvente deixa sempre o leitor alerta. Caio Fernando Abreu dá um tratamento todo especial à linguagem, sendo excelente exemplo da expressão pós-68 (COUTINHO, 1988, p.5).” Sobre a questão de 64 *versus* 68, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1987) explicam que 1968 “marca a abertura de um novo momento na sociedade brasileira. O regime implantado em [19]64 consegue consolidar-se suplantando as resistências e organizando a forma do Estado” (p. 93) em função da vigência do Ato Institucional 5, pelo governo militar, que amplia a censura e a repressão. Caio Fernando Abreu é conhecido por não se engajar diretamente na luta contra o regime, apesar de o assunto estar presente em vários de seus contos e de ter sido detido (na carta “Porto Alegre, 23 de dezembro de 1971”, ele explica a Vera e Henrique Antoun como foi preso. “Há cerca de dois meses precisei ‘fugir precipitadamente’ (chique, não?) do Rio: a polícia havia batido no apartamento onde eu morava, em Sta. Teresa, FORJARAM um flagrante de fumo, fui preso, me bateram, no fim a Bloch Editores em peso foi envolvida, acabei sendo demitido, e estava tão apavorado que precisei voltar [para Porto Alegre].” (ABREU, 2016, s/p). Como diz Silviano, ele age politicamente a partir de outros temas atuais, à época. Entre eles, a questão da sexualidade e do corpo que está também ligada à repressão. Hollanda e Gonçalves consideram “a valorização do corpo, da intuição, da sensibilidade” (p.73), traços presentes na obra de Caio F. e também de Ana C. Por outro lado, e longe deles, a literatura engajada ou voltada para discussão sobre o regime militar, que teve em Antonio Callado um dos principais expoentes com a tetralogia formada por *Quarup* [1967], *Bar Don Juan* [1971], *Reflexos do baile* [1976] e *Sempre viva* [1981], segundo Eduardo Jardim (2017), foi inspirada pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre cuja ideia de literatura estimulava um engajamento com a contemporaneidade de um autor (p. 51).

<sup>29</sup> À esta canção, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1987) atribuem uma atitude *hippie* (p. 60).

mestrado em Comunicação realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, considera “Alegria, alegria” a principal obra do Tropicalismo<sup>30</sup>, movimento estético da música que se aproxima do *desbunde*, ainda que respingue na contestação ao regime militar, tendo em vista que seus dois principais criadores, Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram obrigados pelos militares no poder a deixar o país em 1969 rumo a Londres, por onde também passaram não coincidentemente Caio F. e Ana C., em busca de liberdade, no vaivém do *drop-out*.

No texto em que analisa a literatura marginal e o comportamento desviante nos quais está, de certa forma, inserida, Ana Cristina estabelece um elo entre sua leitura e dos outros teóricos citados aqui, que se debruçaram sobre o que Ana C. chama de desvio pós-tropicalista:

As preocupações com o corpo, o erotismo, as drogas, a subversão de valores apareciam como demonstração de insatisfação com um movimento em que a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade. [...] A contracultura, as drogas, o *desbunde* e mesmo a psicanálise vão ser articulados, enquanto traços de um comportamento desviante, a um progressivo desinteresse pela política. [...] A identificação não é mais, como no grupo de esquerda, com o “povo” ou o “proletariado revolucionário”, mas com as minorias: negros, homossexuais, hippies, marginal do morro, pivete, Madame Satã (símbolo da integração marginal/homossexual), cultos afro-brasileiros etc. (CESAR, 2016a, pp. 246 e 247).

Não é uma alegria escancarada, mas calculada. Este deboche faz-se presente na coloquialidade das cartas de Caio Fernando, em voz divertida, mas não tão baixa, porque ele era tímido-espalhafatoso, e na exploração da temática homoerótica em vários contos – por conta dos avanços dos direitos civis, por um lado, e do enfrentamento à repressão pós-liberação sexual, de outro. Diz Santiago (2013),

A produção literária passa a se relacionar de modo confessional e lírico com a linguagem, retirando sua força não das firulas do cânone, mas da experiência libertária dos corpos multicoloridos, sexuados e sofridos na pele, que vivem e sobrevivem na diferença. (pp. 205 e 206).

---

<sup>30</sup> “O movimento tropicalista se organiza em 1967 a partir de uma proposta de Gilberto Gil. [...] Em primeiro lugar, havia o propósito de acertar o passo da nossa música com o que acontecia no cenário musical internacional, o que exigia a modernização dos recursos técnicos, como a adoção dos instrumentos eletrônicos criados na era do rock: as então controvertidas guitarras elétricas. Também se buscava popularizar suas realizações, recorrendo aos novos meios de comunicação, especialmente a televisão. [...] O panorama musical apresentava, naquele momento, uma diluição da bossa nova e canções de protesto politicamente engajadas, mas muito pobres do ponto de vista inventivo”. (JARDIM, 2017, p. 69)

O deboche também se consagra na obra de Ana Cristina, como neste poema sem nome de *A teus pés*, em que brinca com aliterações e o tempo verbal:

ela quis  
queria me matar  
quererá ainda, querida? (CESAR, 2013, p.102)

Sem lenço nem documento, resta o corpo – passível de morte, afinal, vários desapareceram naquele período e corpos de militantes contrários ao regime militar ainda hoje não foram encontrados. Sem lenço para lamentos e documentos, pois é perigoso ser identificado, resta a alegria na substancialidade desse corpo gozado de que fala Santiago, característica intrínseca à obra de Caio F. O corpo é central principalmente nos contos sobre a experiência sexual, como “Terça-feira gorda”, no qual a palavra “corpo” aparece treze vezes, e “Sargento Garcia”, com dez citações do termo. Estes textos do contracultural livro *Morangos Mofados* [1982] expõem a urgência do gozo, ainda que com consequências possivelmente fatais, como acontece no primeiro conto citado<sup>31</sup>, onde o corpo vivíssimo no Carnaval – festa da carne – termina quase ou sem vida. Na obra de Ana C., o corpo se funde ao poema no olhar atento e desatento e lateja:

olho muito tempo o corpo de um poema  
até perder de vista o que não seja corpo  
e sentir separado dentre os dentes  
um filete de sangue  
nas gengivas (Ibidem., p. 19)

O primeiro “cair fora” de Caio F. ocorreu na adolescência, ainda desvinculado do contexto da contracultura, quando ele deixou a casa dos pais, na cidade natal, Santiago, no Rio Grande do Sul, para estudar e viver em um internato de Porto Alegre. Da capital gaúcha, Caio Fernando Abreu fez o segundo *drop-out*, em 1968, quando mudou-se para São Paulo, onde integrou a primeira equipe da revista *Veja*, lançada naquele mesmo ano. De tempo em tempos, o autor efetivou muitas trocas de endereço, testemunhadas por cada cabeçalho do seu epistolário, em mudanças que são intrínsecas à produção ficcional do autor e também à de cartas, já que a distância ditava a necessidade de comunicação através deste meio, em um

---

<sup>31</sup> Em termos de enredo: vítima de homofobia, um dos dois personagens é agredido, mas o narrador não deixa claro se ele morre.

período imediatamente anterior à criação do *e-mail* e de outros recursos de comunicação instantânea.

O autor explica na introdução da reedição do livro *O ovo apunhalado* o quanto o “cair fora” era parte do contexto da época. Ao citar o retorno da primeira viagem à Europa, feita entre 1973 e 1974, ele diz: [precisava] “esquecer uma planejada viagem à Índia (com escala em Katmandu, claro, afinal era o comecinho dos anos 70).” (ABREU, 2016, p. 119). A Índia era um dos refúgios *hippies*, segundo Pereira (1983, p. 49), por conta de uma tendência lançada pelo grupo de escritores americanos conhecidos como Geração Beatnik e pela banda inglesa The Beatles, ainda na década de 1960, da prática da meditação<sup>32</sup>: “as doutrinas orientais foram uma das principais pontes entre os angustiados *beats* dos cinquenta [anos 1950] e os alegres *hippies* que finalmente surgiram, em grande número, nos anos sessenta.” (MACIEL, 1978, p. 33)<sup>33</sup>. Esta era a vertente mística do “cair fora”, a busca pelo transcendental do movimento que também mobilizou a música popular brasileira e tornou-se a febre da época, como relembra o compositor Caetano Veloso, ao citar o parceiro de lida, Gilberto Gil:

Era uma época em que se alimentaram alucinações, fantasias de outras dimensões, misticismos vários. Gil estava interessado em religiões orientais e ouvia com interesse histórias sobre discos voadores. Além das drogas e da política, os assuntos ocultos e esotéricos atraíam quase todos os nossos conhecidos. (VELOSO, 1997, p. 415).

Menos *hippie* e mais *hipster*<sup>34</sup>, ou, parafraseando Pereira (1981, p. 34), mais herdeira do que testemunha daquele período, Ana Cristina Cesar foi igualmente partícipe do *drop-out*. Ela “caiu fora” em duas ocasiões: em 1969, na adolescência, em um intercâmbio na Inglaterra, e dez anos depois, no mesmo país, para estudar: [...] foi na Universidade de Essex, na Inglaterra, de 1979 a 1981, onde fez o mestrado em teoria e prática da tradição literária [...] o momento de maior atividade de Ana Cristina como escritora.” (JARDIM, 2017, p. 85).

Mas as mudanças de comportamento começaram ainda na primeira viagem:

---

<sup>32</sup> “A cultura ocidental já está dando bandeira, não conseguiu mais se dissimular nas ilusões que tentou criar [...] é natural que se começasse, se comece, a olhar para o Oriente e sua cultura, os reversos de nossa experiência fracassada no Ocidente” (MACIEL, 1978, p. 16).

<sup>33</sup> Luiz Carlos Maciel [1938-2017] foi um dos fundadores do semanal *O Pasquim* e escreveu a coluna “Underground” de 1969 a 1971, em que explorava a cena alternativa atribuída à contracultura.

<sup>34</sup> “Pelos idos de 1920, o termo *hipster* era utilizado nos Estados Unidos para designar homens brancos, de classe média, que apresentavam afinidade com o jazz e com outros elementos da cultura negra. O nascimento de subculturas como produto do encontro entre o homem branco e grupos minoritários não seria privilégio deste movimento, mas reflete, sim, sua ambição única de substituir o mundano viver urbano da classe média por maior autenticidade e espontaneidade (SAVAGE, 2009 apud PEREIRA; SENA, 2016 p. 109).

A estadia de Ana na Inglaterra para conviver com uma família protestante (o pai adotivo era pastor), estudar por seis meses numa escola de moças (County School for Girls, em Richmond, Surrey) e fazer viagens pelo resto do Reino Unido e pela Europa virou a cabeça de Ana e foi um marco memorável em sua vida [...]. Ela estava com 17/18 anos. Ao voltar parou de frequentar a igreja, começou a procurar um analista e, no início de 1971, passou no vestibular da PUC [do Rio de Janeiro]. (MORICONI, 2016, p. 71).

Mesmo que o objetivo desta dissertação seja o de analisar a correspondência como autoficção, não se pode perder de vista que, originalmente, as cartas são fruto da comunicação interpessoal e resultado das relações sociais dos autores, construídas em um processo histórico-temporal, que é estilizado via escrita. O *drop-out* está diretamente ligado à confecção de cartas dos dois escritores e, portanto, o impulso para a prática epistolar é, em parte, resultado do período do desbunde e do começo da fase de profissionalização da escrita; para Caio Fernando, segundo ele mesmo disse em entrevista, essa profissionalização aconteceu a partir da publicação do próprio *O ovo apunhalado* [1975] (ABREU, 2018, p. 119). O processo de consagração profissional de Ana Cristina começou quando ela foi reconhecida e inserida entre uma nova geração de poetas, na segunda metade dos anos 1970: “é engraçado estar participando ao vivo da ‘história literária’ (pretensão?)”, escreveu na carta “14 de maio de 76”<sup>35</sup> à Maria Cecília Fonseca (CESAR, 1999, p. 98). Ela não chegou a usufruir por muito tempo da repercussão de *A teus pés* [1982], primeiro livro publicado por uma editora<sup>36</sup>, a Brasiliense, cuja coleção Cantatas Literatas também divulgou a obra de outros poetas, contistas e romancistas contemporâneos, como Francisco Alvim, Marcelo Rubens Paiva, Paulo Leminski, Chacal, etc., incluindo o *Morangos Mofados* de Caio F.

Torna-se relevante considerar, ainda, o impacto da prosa espontânea baseada nas experiências dos integrantes da Geração Beatnik nos contos de Caio Fernando e na poesia cotidiana de Ana Cristina, poesia da “arte da conversação” (SÜSSEKIND, 2016, p. 9), tão próxima da escrita epistolográfica pessoal: “uma paixão prosaica que talvez diga mais das condições de produção poética em fins dos anos 70 [1970] do Rio de Janeiro do que da poesia de Ana Cristina em particular.” (Ibidem, p. 16). O texto coloquial também já não era uma novidade no país que décadas antes transformou a literatura através do lado “marginal” do Modernismo, avesso à erudição, “como a lírica de [Manuel] Bandeira” e agregou o diário (CAMARGO, 2003, p. 34), inegavelmente atrelado aos *beats*, com a intenção de cair fora [da

<sup>35</sup> Por opção metodológica, identificarei as cartas de Ana C. e Caio F. com o exato cabeçalho que as compõem.

<sup>36</sup> Os poemas anteriores eram independentes e/ou artesanais e foram incluídos nesta edição.

margem] da literatura social ou de contestação, um *drop-out* literário, e “refazer a viagem da transgressão modernista num contexto obviamente pós-modernista.” (MORICONI, 2016, p. 11).

Entre 1960 e 1970, Caio Fernando foi um escritor precoce que não economizou modos ao reproduzir o comportamento clichê da juventude, absorvido por seus textos. Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999) cita o livro de contos *O ovo apunhalado* como representante desta vertente da impermanência, do

misticismo, manifestado pela presença de seres estranhos, oriundos de outros planos (extraterrenos ou sobrenaturais), ou por pessoas que já atingiram uma condição de liberdade, resultante de sua marginalização do sistema dominante, ou já alcançaram um estado de pureza proveniente da ligação íntima com a natureza. (p. 96).

A aproximação com a controvertida, desbocada, transgressora e com um pé no esoterismo escritora Hilda Hilst, por exemplo, era “coisa de gente atenta ao sobrenatural. Caio e Hilda exibiam, orgulhosos, a conexão direta que evocavam com o universo dos espíritos, com o desconhecido, com aquilo que não tem nome [...] (DIP, 2016, p. 43). Em menor intensidade, com Ana C. os laços também foram apertados pela astrologia<sup>37</sup>, como mostra a carta “RJ, 26.2.82” dela ao amigo:

[...] também fiquei admirando um outro talento teu – vim a descobrir que sou mesmo Gêmeos com ascendente... Leão, como você havia previsto numa carta. Nasci entre 10:15 e 10:30 da manhã, confere? Se não fosse abuso eu te encomendava meu mapa, globo ou atlas, simplesmente. E o chinês, funciona? Leio que sou dragão, "animal de parada, personagem fabricada, espécie de figura de Carnaval, que sempre será queimado depois das Festas e, como Fênix, renascerá das cinzas para a Festa seguinte". (ABREU, 1995, Q1).

Quatro anos mais nova que ele, Ana Cristina não assumiu diretamente a identidade da contracultura<sup>38</sup>, mas foi integrada ao grupo da “poesia marginal”, surgido nos anos 1970, resultado desse processo. Pereira (1981, p. 34) divide os “marginais” entre duas gerações:

<sup>37</sup> Na análise de Moriconi (2016), “ela estava vivendo no espaço da premonição, da sondagem do Destino, este parecia fechar-se, inexorável” (p. 108) devido à proximidade da decisão do suicídio, por “um aborto, brigas com seus melhores amigos na época (Heloisa Buarque de Holanda e Armando Freitas Filho), o câncer da tia querida com quem convivera – e a quem amara – ao longo de toda sua vida” (p. 96), a mágoa em relação aos novos vizinhos intolerantes para a homossexualidade dela e, por fim, a depressão, também resultado de tudo isso.

<sup>38</sup> Em entrevista a Pereira (1981, p. 191), Ana Cristina se insere no universo do desbunde pelo fato de ter perdido a ilusão de ser escritora: “eu acho que faz parte do desbunde deixar de acreditar nisso, não é? Igual a deixar de acreditar em Deus”.

peessoas que não viveram intensamente os anos 1960, mas que já produziam poesia naquela década, e aquelas que entraram de modo sistemático na produção cultural brasileira, por exemplo, via universidade, que é o caso de Ana Cristina, formada em Letras em 1975, e tornada mestre em 1978. Segundo Maria Lucia de Barros Camargo, se no entender de Silviano Santiago (2013, s/p), através do texto “O assassinato de Mallarmé”, os poetas marginais, como Chacal, se afastavam da biblioteca<sup>39</sup>, ou seja, das fontes de erudição, para Ana Cristina Cesar a “principal ferramenta é a Biblioteca.” (CAMARGO, 2003, p. 36). Por isso, a academia serviu de vitrine, molde e conexão para a criação e a publicação de poesia em coletâneas, como a já citada antologia de Heloisa Buarque de Hollanda, e os livros artesanais, entre 1979 e 1980. O artesanal como artifício era, justamente, uma característica marginal, grupo que também ficou conhecido como Geração Mimeógrafo. Em uma fidedigna aplicação da máxima então contemporânea do filósofo canadense Marshall MacLuhan, o meio é a mensagem [mensagem]<sup>40</sup>, aquela turma produzia uma literatura plástica ressignificada no tecido, no xerox, no papel de carta e, também, nas atitudes. Em artigo publicado na imprensa alternativa em 1976, a própria Ana Cristina Cesar (2016a) discorreu sobre o movimento do qual participava: “[a produção poética] embora surpreendentemente intensa e viva dentro da situação política atual, tem sido imprimida e distribuída marginalmente, em reduzidas edições custeadas pelo autor, que passam de mão em mão ou são vendidas em raras livrarias.” (p. 186). Marginal, no caso de Chacal, porque fora das bibliotecas, mas também marginal, para Ana C., porque à margem do mercado regulado, em determinado período, pelo regime militar.

Parte em consequência do *drop-out*, o intercâmbio com a *intelligentsia* cultural foi recorrente na epistolografia de ambos. Caio Fernando Abreu começou a trocar cartas ainda no início de sua carreira, na virada de 1960 para 1970. A primeira grande troca feita por ele deu-se com a poeta Hilda Hilst, o que também culminou em uma profícua correspondência<sup>41</sup>. As relações, em muitos casos, extrapolavam o diálogo epistolar – ainda jovem, após ser demitido da revista *Veja*, Caio Fernando passou uma temporada no sítio de Hilda Hilst, antes de regressar a Porto Alegre. Assim, as relações entre vários autores se fortaleciam. De gentileza em gentileza, em 1982, quando já era amigo de Ana Cristina, Caio Fernando assinou a contracapa de *A teus pés*, primeiro e único livro “profissional” da poeta publicado em vida. Como os

<sup>39</sup> “A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*. (SANTIAGO, 2013, s/p).

<sup>40</sup> Especula-se que foi um erro gráfico na impressão do livro, que trocou “mensagem” por “massagem”, palavra assumida pelo teórico.

<sup>41</sup> DIP, Paula. *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. Há, ainda, muitas cartas de Caio para Hilda no livro *Cartas, corpus* deste trabalho.

demais, este apresenta alguns poemas em prosa, que, lembra Italo Moriconi, foram chamados de “proesia” por Haroldo de Campos<sup>42</sup> e muitos desses textos, como já foi dito, remetem ao diálogo e ao diário, “a escrita como conversação, como fala: este é um dos traços mais característicos da escrita de Ana Cristina Cesar.” (SÜSSEKIND, 2016, p. 13). É sobre esta proximidade entre a poesia e os textos íntimos e a conversa, nos quais as cartas estão inseridas, que Caio Fernando trata no enxuto paratexto:

Fascinada por cartas, diários íntimos ou o que ela chama de ‘cadernos terapêuticos’, Ana C. concede ao leitor aquele delicioso prazer meio proibido de espiar a intimidade alheia pelo buraco da fechadura. Intimidade às vezes atrevida, mas sempre elegantíssima. Intimidade dentro de um espaço literário particular, onde não há diferença entre poesia e prosa, entre dramático e irônico, culto e emocional, cerebral e sensível. *A Teus Pés* revela finalmente, para um grupo maior, um dos escritores mais originais, talentosos, envolventes e inteligentes surgidos ultimamente na literatura brasileira. (ABREU, 1984, contracapa).

A partir da constatação de Caio Fernando Abreu sobre a intimidade alheia, ou “espaço literário particular”, principalmente a de uma autora que sempre jogou com o biográfico de forma fingida<sup>43</sup>, é possível questionar quais motivos teriam levado o autor gaúcho a compartilhar o prazer proibido das cartas<sup>44</sup> da amiga carioca. Não havia, para aquela publicação, nenhuma efeméride ou “gancho”, como se diz no jargão jornalístico, o que sugere que o escritor talvez previsse a proximidade da própria morte<sup>45</sup>, que acabou chegando logo, e a necessidade de mostrar os textos da poeta antes que as consequências da doença o impossibilitassem. Uma pista para esta hipótese foi publicada em reportagem no jornal *O Globo* daquele mesmo ano de 1995. Morando na casa dos pais, em Porto Alegre, em função dos cuidados necessários para tratar a aids, Caio Fernando disse à repórter Elisabeth Orsini que doaria à Fundação Casa de Rui Barbosa mais de 200 cartas recebidas<sup>46</sup>, que encontrara em uma

<sup>42</sup> In: FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (org.). *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 7.

<sup>43</sup> No prefácio da edição de textos críticos de Ana Cristina e a partir do pensamento desta, Alice Sant’Anna sugere que a exploração de textos íntimos, como cartas e diários, é uma maneira de pensar na literatura feminina, ao transformar o estritamente pessoal em “outra coisa” (SANT’ANNA in CESAR, 2016a, pp. 14 e 15).

<sup>44</sup> É importante destacar no contexto da correspondência literária, uma questão legal e ética pouco discutida. Ainda que a intimidade seja de outrem, a carta, enquanto documento, pertence ao destinatário ou a quem a herdou. A publicação do conteúdo, porém, é mais sensível. Os artigos 151, 152 e 153 do Código Penal Brasileiro tratam da posse de carta ou divulgação de segredo de correspondência. A violação da lei prevê até pena de reclusão. (VADE MECUM, p. 547)

<sup>45</sup> “O que mais me dói é a morte antecipada que os outros nos conferem”, ele escreveu em carta a Jacqueline Cantore em março daquele ano (ABREU, 2002, p. 329).

<sup>46</sup> Segundo Flora Süssekind, devido à repercussão negativa com a publicação de intimidades de terceiros na reportagem do jornal *O Globo* que explorou a doação das cartas de Caio F. à Casa Rui Barbosa e com trechos dessas missivas, “aquela bomba foi toda guardada”. O fato tornou-se até anedotário, como conta a pesquisadora:

gaveta no sobrado do bairro Menino Deus, onde morou e onde morreu, ao lado da família: “não quero que, de repente, eu me vá e venha alguém e queime tudo [...] E se eu não morrer, e me recuso, não tenho tempo para isso agora, preciso de mais espaço nas gavetas, no meu coração, na minha mente [...]” (ORSINI, 1995, p. 1). Como fica claro no trecho, ele negava que a liberação das cartas tivesse relação com o suposto curto período de vida que lhe cabia, mas mais por negação e resistência do que por consciência disso. Note-se que o contato epistolar de Ana C. com Caio F. deu-se em 1982, ano anterior ao da morte dela, e a publicação destas cartas, em 1995, no ano anterior ao da morte dele, o que encerra um ciclo muito pertinente com as crenças astrológicas de Caio F., preocupado que sempre foi em buscar sentidos no tempo e fechamentos circulares. Este trecho da obra de Amanda Costa sobre Caio F. e a astrologia evidencia o quanto a divulgação das cartas de Ana C. simboliza um ritual de despedida e reaproximação com a amiga suicida, já que ele se encontrava perto da morte:

Para Caio, literatura e vida não se descolam. A literatura, como toda forma de arte, é meio o instrumento para o equilíbrio e a evolução do ser, levando à afinação com a alma e a ultrapassar os limites do individual e a participar do coletivo, reativando, assim, a conexão com o universo. (COSTA, 2011, p. 71).

Em uma crônica publicada ao lado da reportagem do jornal *O Globo* sobre a doação das cartas, Caio Fernando Abreu reforça a intenção de assumir os anos 1970 como da proliferação da correspondência no contexto da contracultura:

Os anos 70 [1970], além de ter sido a década daquele boom da literatura brasileira, acelerou o tráfico de amizade entre escritores. [...] Por carta, criavam-se grandes amizades, confidências eram feitas, havia outra literatura brasileira pulsando através das cartas. Iradas, pungentes, subversivas, solidárias, fatigadas: belamente humanas, enfim. Mais vivas, vezenquando, que os livros. [...] Foi chiquérrimo ter vivido a pré-barbárie dos anos 70. Quem desfrutou desse luxo sabe do que estou falando. (ABREU, 1995, p.1).

---

“antes das cartas chegarem à Casa Rui, pessoas já estavam ligando pra lá e escrevendo, enlouquecidas, apareciam lá, inclusive, implorando pra gente não deixar ninguém ler aquelas cartas, porque, assim, por uma das cartas se descobriu que um senhor... adorável, na verdade, namorava determinadas outras pessoas, enquanto ainda estava casado com uma ex-mulher com quem ele já não era mais casado, mas a senhora descobriu pelo jornal que ele namorava outras pessoas naquele período. Ou então que determinada pessoa chamada por um apelido desairoso um escritor e editor vivo, também vivo, tudo aquilo foi divulgado pelo jornal e, na verdade, foi uma loucura, porque o Caio mandou por fax algumas cartas como exemplo pra essa pessoa que ia fazer a matéria do jornal, e a pessoa, simplesmente, escolheu dessas cartas aquilo que pudesse ser mais escabroso [...] Foi um escândalo, na verdade, quando aquilo saiu. Então, quando o material chegou na Casa Rui, era um material que era uma bomba na verdade.” (USP, 2017). Além dessas cartas, há parte da correspondência também no Espaço de Documentação e Memória Cultural Delfos, da PUCRS, em Porto Alegre.

Caio Fernando refere-se a Ana Cristina como “minha grande interlocutora, amiga e cúmplice” (ABREU, 2018, p. 623), na introdução do conto “Noites de Santa Tereza”, escrito no ano mais intenso da amizade, o fatídico 1983, que é por onde ele se debruça na crônica de *O Estado de São Paulo* para descrever os episódios suicidas testemunhados por ele: a amizade entre os dois foi firmada nos dois últimos anos de vida dela, repletos de tentativas de autoextermínio, internações e tratamentos. A primeira carta enviada por Ana Cristina e reproduzida no periódico data de 24 janeiro de 1982, provavelmente dias depois de terem se conhecido na capital paulista, de acordo com o que Caio Fernando sugere na crônica, é uma curta resposta, praticamente um bilhete, em retorno ao envio de um obituário escrito por ele na publicação *Leia Livros* sobre Elis Regina, que morrera de overdose dias antes. Já a última epístola data de 17 de novembro daquele mesmo ano. O texto de Ana Cristina mostra como houve uma empatia mútua entre ambos, tendo como horizonte a literatura, visto que os dois já escreviam periodicamente sobre livros para a imprensa. Estas são as únicas cartas trocadas entre eles tornadas públicas. Para a publicação da correspondência de Caio Fernando Abreu, não foram liberadas cartas enviadas à Ana Cristina, mas ele faz referência direta à poeta em seis cartas escritas para amigos comuns ou conhecidos. Em uma delas, dirigida à pesquisadora Flora Sússekind, Caio F. agrega as cartas de Ana Cristina publicadas no *Estadão* e uma outra epístola que não publicara por ser “demasiado íntima”, apesar de considerá-las “tão belas que mereciam ser publicadas.” (ABREU, 2016, s/p). Como o propósito deste trabalho não é se debruçar apenas sobre a pequena correspondência tornada pública entre os dois autores, mas sobre a correspondência dos dois autores, leva-se em conta, principalmente, o conteúdo das cartas publicadas nas duas edições de *Cartas*, de Caio Fernando Abreu, e de *Correspondência Incompleta*, de Ana Cristina Cesar; esta, com missivas selecionadas e escritas entre 1976 e 1980. Os dois livros são mantidos em edições atualizadas apenas em meio digital.

### 3 AUTOFICÇÃO: EUTRO EPISTOLAR

*Não acredito muito na eternidade dos gêneros,  
apenas vejo na história uma série de transformações.*

(Philippe Lejeune)

#### 3.1 A título de confusão/confissão

O conceito *autofiction*, no original em francês, foi motivo de um embate quase anedótico entre dois teóricos franceses: Serge Doubrovsky, que o cunhou, ao exibi-lo na quarta capa do seu livro *Fils*<sup>47</sup>, lançado em 1977, e o colega Philippe Lejeune, que estabeleceu linhas para o estudo da autobiografia ao desenvolver a ideia de pacto autobiográfico. Este defende que o gênero requer um compromisso entre uma pessoa real, que, ao escrever, assume um “espírito de verdade” com seus leitores. “Uma autobiografia não é apenas um texto no qual alguém diz a verdade sobre si próprio, mas um texto no qual alguém real diz que a diz. [...] E este compromisso produz efeitos particulares sobre a recepção.” (LEJEUNE, 2013, p. 538). Esta é a principal diferença do conceito lejeuneano de autobiografia em relação à autoficção, cujo pacto torna-se ambíguo e “deixa ao leitor a iniciativa e a oportunidade de decidir por si mesmo o grau de veracidade do texto pelo qual está passando”, segundo Hubier<sup>48</sup> (2003, p.125-126, apud FAEDRICH, 2014, p. 32).

O propósito desta dissertação não é aprofundar a celeuma francesa, suficientemente discutida e ampliada por outros autores e intrínseca à história da teoria da autoficção, mas partir das definições do conceito sob um olhar brasileiro, pelas pesquisadoras Luciana Hidalgo e Anna

---

<sup>47</sup> Historiadora da psicanálise, Roudinesco (2019) considera a psicanálise um impulso para modalidades literárias da escrita de si. A respeito disso, ela escreveu: “Diretamente inspirada pelo tratamento psicanalítico, a noção de autoficção foi popularizada por Serge Doubrovsky em 1977 com a publicação de um romance espantoso, *Fils*, no qual se misturam fatos extraídos da realidade e elementos fictícios ou fantasísticos extraídos da experiência do divã”. (p. 37). E: “(...) agora são os pacientes que se transformam em narradores de sua história, a ponto de confiscar dos terapeutas o poder de dizer, em seu lugar, a verdade sobre o próprio caso. Nesse aspecto, (...) a autoficção não passa do sintoma de uma mudança de paradigma oriundo dessa inversão. Inúmeras narrativas ‘autoficionais’, com efeito, parecem bem mais exposições de casos clínicos saídos diretamente de uma experiência terapêutica do que literatura romanesca ou autobiográfica.” (p. 218).

<sup>48</sup> No original: au lecteur l’initiative et l’occasion de décider par lui-même du degré de véracité du texte qu’il traverse”.

Faedrich e de uma leitura de um autor de autoficções, Silviano Santiago, sobre o assunto<sup>49</sup>. Afinal, a nesga entre o autobiográfico de Lejeune e a autoficção Doubrovsky dá-se no âmbito dos argumentos que exigem posicionamento sobre leituras possíveis, [através da] “hipótese e [como] instrumento de trabalho”, segundo Lejeune (2014, p. 9), assim como acontece com outras variantes das escritas de si exploradas na pós-modernidade: nada é estanque. Não são poucos os conceitos que proliferaram sobre a escrita de si a partir do prefixo “auto”:

O neologismo autobiografia foi seguido por uma sucessão de termos – “autografia”, “autotanatografia”, “autobiograficção”, “autoficção” – como para expressar o híbrido e as qualidades transmutáveis do gênero que se propõe a representar as complexidades da vida, experiência e memória. (MARCUS, 2018, s/p, tradução minha).<sup>50</sup>

Há, ainda, sob um grande guarda-chuva, memórias imaginadas, autobiografias em terceira pessoa, autonarrativas etc., cada subgênero com suas peculiaridades e aproximações. Ao longo do embate acalorado, Lejeune acabou orientando seu trabalho mais para a crítica cultural e passou a estudar o autobiográfico de não-escritores, explorando a interdisciplinaridade e, mesmo, a intertextualidade:

“precisei de um tempo e de um grande esforço pessoal para compreender que as autobiografias de escritores eram apenas uma pequena província de um país imenso, que o direito de escrever sobre si pertencia a todos e que essa prática tinha suas leis próprias, sem relação com as leis da literatura. Foi então que me democratizei, se posso dizer assim, e me interdisciplinarizei. Eu deveria ter recomeçado meus estudos! Tornei-me historiador aprendendo a trabalhar com arquivos e sociólogo aprendendo a fazer pesquisas... Frequentei mais antropólogos e psicólogos que analistas de literatura. (LEJEUNE, 2002, p. 24).

Doubrovsky não se afastou da literatura e redefiniu sua criação teórica:

---

<sup>49</sup>Vale destacar que não há traduções para o português das obras fundamentais sobre autoficção, grande parte escritas originalmente em francês. Mesmo na língua original, são volumes de difícil acesso em plena “era Amazon”, o que torna ainda mais importante a valorização dos estudos de condensação feitos pelas duas pesquisadoras brasileiras citadas. É preciso incitar o mercado editorial voltado aos estudos literários a fazer sua contribuição ao tema, investindo em versões nacionais de livros como *Fils e Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, de Serge Doubrovsky, *Autofiction & Autres mythomanies littéraires*, de Vincent Colonna; *Défense de Narcisse e L’Autofiction en théorie*, de Philippe Vilain; *Une aventure du langage*, de Philippe Gasparini, facilitando o acesso e ampliando o debate sobre a autoficção.

<sup>50</sup> “The neologism autobiography has been followed by a succession of new terms—‘autography’, ‘autothanatography’, ‘autobiografiction’, ‘autofiction’—as if to express the hybrid and shape-changing qualities of a genre which sets out to represent the complexities of human life, experience, and memory.”

[A autoficção] é uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória (DOUBROVSKY, Serge, apud VALAIN, Philippe, apud HIDALGO, 2013a, p. 223).

Tentar comparar e provar que se trata de uma ou outra vertente pode ser insolúvel. É preciso assumir rotas a seguir nesta bifurcação. A epistolografia é um gênero independente que flerta com outras concepções; neste caso, a autoficção, em um exercício de transformação do olhar. Como? Curiosamente, é Lejeune quem sugere uma abordagem pragmática: “Partindo da situação de leitor (que é a minha, a única que conheço bem), tenho a possibilidade de captar mais claramente o funcionamento dos textos (suas diferenças de funcionamento), já que foram escritos para nós, leitores, e é a nossa leitura que os faz funcionar.” (LEJEUNE, op. cit., p. 16)

A leitura das cartas como autoficção nasce de uma sugestão da própria Ana Cristina Cesar, em artigo escrito para o *Jornal do Brasil*, em 1977, e depois publicado no livro *Crítica e Tradução*:

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu “verdadeiro”, à espera da correspondência réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu (CESAR, 2016a, p. 231).

Ana C. parte da expectativa de que uma carta, por ser um texto informativo, está sujeita à uma leitura factual da vida, um conteúdo, se não verídico, próximo disso, por ser narrado em um espaço íntimo e que carrega uma ideia do mais sincero eu, para, então, problematizar toda esta expectativa. Quando a poeta refere-se ao papel fino da carta, “papel” ganha duplo sentido: é recipiente (o papel de carta) mas também dever (o papel da carta); e “fino” não é apenas a espessura do papel, mas a suposta transparência desse eu expresso na escrita: a “limpidez” citada mais adiante. “Fino” também pode ser lido como material com o qual é preciso ter cuidado, e, ainda, como preciosidade de uma carta que, originalmente, é um documento único e pessoal. A ideia geral de uma carta apresentada pela poeta é de delicadeza, inclusive de propósito, cuja sinceridade pode enganar.

As considerações de Ana Cristina Cesar são a análise de um conjunto de cartas do poeta Álvares de Azevedo publicado em livro à época da resenha. Ela contrasta o uso das cartas como termômetro da verdade e pondera que sejam usadas sem fúrias biográficas ao retomar uma ideia de Mário de Andrade de que o fingimento é próprio da literatura (Ibidem, p. 232). Pesquisador de cartas, muitas de Mário de Andrade, Marcos Antonio de Moraes também discorre sobre essa “contradição” apresentada pela poeta. Ao falar sobre a arte da epistolografia no livro que organizou, *Antologia da carta no Brasil: me escreva tão logo possa*, ele ressalta que a carta traz sempre a verdade do indivíduo (MORAES, 2005, p. 13) mas que “também em nossas cartas elegemos particularidades da nossa psicologia e acabamos definindo espécies de ‘máscaras’”. (Ibidem, p. 12). Logo, temos nas cartas uma verdade do indivíduo mascarado. Em outro texto, Moraes (2008) aproxima mais uma vez o objeto carta do teatro e volta a tratar da verdade da missiva:

A carta coloca “personagens” em “cena”. O remetente assume “papéis”, ajusta máscaras” em seu rosto, reinventando-se diante de seus destinatários, com objetivos afetivos ou práticos definidos. Sob o signo da encenação – a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos – é sempre pontual e cambiante. (p. 8).

No texto sobre as cartas de Álvares de Azevedo, Ana Cristina vale-se dos ideais do Romantismo para questionar os limites da escrita: “quem é esse *eu* lírico que se derrama em versos? Será sincero? Reflete o autor? *Mascara?*” [ênfatiso]. Então, mais uma vez, ela cita Mário de Andrade, que “localiza na insistência transgressora de Álvares de Azevedo um instigante problema literário: a poesia fica mais fraca quando o poeta trabalha em cima do que não conhece, e mais forte quando seus medos e pudores recalçados emergem da força do texto, a despeito do seu controle consciente.” (CESAR, 2016a, pp. 231 e 232). Ao questionamento do suposto eu lírico sincero, Siscar (2011) responde: a sinceridade, ao ser posta no poema, deixa de ser sinceridade, transformada pelo gênero: “na poesia de Ana C., não há nada além de sinceridade, de verdades ditas de viés, um viés cujo traçado é o poema [...]”. (p. 50). Ao buscar na poética a explicação para a prática do missivista, Ana Cristina embaralha ou assume ser o mesmo sujeito da escrita, poeta e missivista.

Segundo Viegas (1998), “Ana Cristina Cesar aguçou esse mistério pela estetização da correspondência, desconstruindo a aparente objetividade de uma escrita que se dirige, a princípio, a um destinatário específico.” (p. 77). As cartas publicadas por ela geralmente

começam informativas, como convém a uma introdução epistolar, mas vão tomando outros contornos ao longo da escrita até a possível diluição do sujeito, quando a assinatura é suprimida. A subjetividade é explicitamente desejada pela missivista na carta “Colchester, 8.10.79”, escrita do Reino Unido, aonde fora estudar, dirigida à Heloisa Buarque de Hollanda:

[...] Tenho ganas de falar subjetividades. Dançou o astral da chegada e estou meio que esperando. Talvez eu tenha que dar uma outra virada. Comprei um *sweater* lindo de marinho. Faço contatos. Hoje mandei um cartão para a tua amiga Maria Helena. Vou dar aulas de português para rotarianos e ganhar libras. Eles paparicam e são engraçados. Me esqueço de fazer as perguntas que precisava. (CESAR, 1999, p. 33).

Convém ressaltar que muitas análises exploram ideias de Ana Cristina sobre correspondência ou escrita íntima para compreender não esta produção, mas a poesia dela, de tanto que a fronteira entre a escrita íntima e a poética, enquanto gêneros, está rasurada<sup>51</sup>, assim como ela acredita ao falar de Álvares de Azevedo, e de maneira que há uma mão dupla neste caminho também tortuoso, pelo fato de muitos poemas configurarem diários, cartas e bilhetes que também mostram “a porosidade das fronteiras [entre o real e o fictício], a complexidade da passagem entre vida e escrita.” (LEONE, op. cit., p. 85).

Siscar (2011) usa a afirmação de Ana Cristina – “Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa” – para discutir a importância do interlocutor na poesia dela. Segundo ele, quando a poeta alude à enganada superfície tranquila do eu, também trata do sujeito destinatário e problematiza a alteridade: quem é esse interlocutor? Para ele,

“escrever cartas é mais misterioso do que se pensa” não apenas porque o eu se inventa, finge ser algo da existência íntima, real, mas também porque essa invenção coloca o desejo do eu na perspectiva incerta, angustiante ou exaltante, da alteridade”. (p. 43).

Como Ana C. trabalha em direção a esse outro, reproduz na poesia a prática de uma escrita endereçada. Trata-se não de informar o destinatário, mas de impressioná-lo na expectativa do retorno que complementa o diálogo que, ao contrário da carta, nunca acontecerá. Assim, a tortuosidade da carta também traz toda uma carga de encaminhamento, andamento, da escrita que está em viagem, sem garantias de que: chegará?<sup>52</sup>, quando chegará?, será lida? e

<sup>51</sup> Na carta “14.2.80”, à Heloisa Buarque de Hollanda, ao citar um texto sobre Caetano Velloso, Ana C. diz: “a poesia quer é virar prosa; o ensaio quer virar poesia [...]” (CESAR, 1999, p. 40).

<sup>52</sup> Uma carta extraviada é fundamental na tragédia de Romeu e Julieta. A peste impede um frei de entregar a Romeu o recado do Frei Lourenço avisando-lhe que, na verdade, Julieta está viva. “Quem então levou minha carta para

respondida? “Sem interlocutor mas completamente com interlocutor”, assim Ana Cristina (1999, p. 116) sintetiza o diálogo epistolar, na carta “21 junho 76”. Como já se disse, é frágil como estrutura e frágil no discurso, uma narrativa de si que sempre dependerá da aprovação do outro. Não fosse essa expectativa, a obra de Ana C. não seria qualificada, em parte, como “simulacro de diários íntimos” (CAMARGO, 2003, p. 56) ou “diários mentirosos” (Ibidem, p. 44). Essa escrita do falso é constatação *do interlocutor* [destaco], não da poeta. Moriconi (2016) menciona o fato de ela não ter gostado do texto da contracapa escrito por Caio F. em *A teus pés* “por escapar-lhe [a Caio] totalmente o caráter desconstrutivo e irônico do livro.” (p. 108). Caio indica que o livro tem como matéria-prima a intimidade, sem suscitar que não é bem isso. Se a própria Ana C. assumisse essa falsificação de gênero ao transformar carta ou diário em poema, por exemplo, o impacto da dúvida como (melhor) parte da arte literária seria desperdiçado. Moriconi é taxativo: o texto dela “emerge do permanente recurso a seu próprio material escrito, seus diários, suas anotações, seus ‘cadernos terapêuticos’”. (2016, p. 78), e a própria Ana C. (2016a) sugeriu em uma palestra o uso de um material “oficial bruto” construído com base no fingimento (p. 321), mas fingimento não é mentira nem falsidade. É jogo. Portanto, ler a poesia dela sem garantia do grau de falsificação assumido pela própria autora é duvidar do que se leu e do quanto emerge de uma biografia, incerteza que parece integrar a fruição poética desejada por Ana C. No caso, a autora não diz que diz a verdade, como prega Lejeune sobre o texto autobiográfico, pelo contrário: “[...] não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade até. Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário [...]”. (Idem ibidem).

Por mais que se coteje, nunca haverá transparência suficiente para olhar além da “limpeza da superfície”, afinal, como Moriconi também sustenta, “o discurso biográfico é interpretação, escolha de caminhos, criação de molduras.” (2016, p. 17). Ele refere-se ao autor. A autoficção reparte esta interpretação com o leitor. Ao evitar dizer se o que publica é ou não um diário “real”, apesar da fonte “bruta”, Ana C. estabelece o pacto ambíguo estipulado por Doubrovsky. Assim, é possível considerar que, desde a poesia, Ana C. desenvolve uma escrita autoficcional. No poema sem nome que abre *A teus pés*, o verso “Autobiografia. Não, biografia.” mostra em primeira pessoa o ponto de vista de um sujeito que fala de si (autobiografia) como se escrevesse de outro (biografia) e espelha um trecho da novela

---

Romeu? (“Who bare my letter then to Romeo?”). (SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*, Porto Alegre: Movimento/Edunisc. 2011).

autoficcional<sup>53</sup> *Água Viva* [1973], de Clarice Lispector (2015, s/p): “Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’”. De repente, o sujeito poético de *A teus pés* contradiz-se: “Na mesma ordem de coisas./ Não, não na mesma ordem de coisas.” (CESAR, 2013, pp. 77 e 78). É o mesmo jogo de correção do verso citado anteriormente que demonstra uma narrativa insegura e ligeira e reflete o pensamento, ponderando rapidamente, como uma rasura mental entre o que é e o que não é. Inverter a suposta ordem das coisas já é interferir na narrativa contra essa ordem. Desordenar é reescrever, reescrever é ficcionalizar. Esta ideia também será testada mais adiante com a edição do livro de cartas de Caio Fernando Abreu, cuja seleção desordenada sugere uma contaminação.

Dizem Heloisa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho, na nota dos organizadores do livro de cartas de Ana Cristina Cesar:

Como bem observou Lucia Lambert que preparou os originais [ela é a coordenadora editorial da obra], é interessante notar que, escrevendo, no mesmo dia para duas interlocutoras, assuntos idênticos ganham versões que levam em conta, com astúcia, a expectativa de cada uma. (CESAR, 1999, p.11).

Ainda a partir da análise das cartas do autor da *Lira dos Vinte Anos* feita por Ana C., Viegas (1998) pondera genericamente a respeito da obra de Ana Cristina, aumentando o fluxo na via de mão dupla: “qual a diferença entre um texto como o de Ana Cristina – que encena uma intimidade aparente, que se vale da forma de diários e de cartas para fazer deliberadamente literatura – qual a diferença entre esse tipo de texto e um diário, uma autobiografia, um conjunto de cartas que se tornam públicas?” (p. 15). Viegas (Ibidem, pp. 28 e 29) entende que a linguagem condiciona o sujeito autobiográfico à uma desapropriação da identidade, já que o eu é uma linguagem conceitual criada por nós mesmos. Segundo ela, “o escritor pós-moderno se volta não para a realidade, mas para a resposta da imaginação àquela, sendo essa resposta o único aspecto do real passível de ser conhecido.” (Ibidem, p. 27).

Se a autobiografia é calcada no pacto autobiográfico de Lejeune, que indica que “a crença do leitor na palavra do autor é suficiente” (Lima, 2015, p. 23), e se a autoficção é uma vertente do romance que nasce de alguma manifestação que estabelece que não há comprometimento com a verdade do autor, ainda que ele seja personagem do próprio discurso, qual seria o pacto estipulado pelo missivista que sequer se dirige ao leitor último quando da publicação da correspondência? Não há garantias de uma relação da verdade nem em relação

---

<sup>53</sup> A suposição é de Anna Faedrich (2014).

ao destinatário original, o que depende de cada contexto, tendo em vista que a carta não é um veículo da Verdade (como foi estipulado por Ana Cristina Cesar e será discutido mais adiante), mas de um diálogo que parte da individualidade do missivista para estabelecer uma relação através da escrita. A autoficcionalidade da carta, portanto, não pode ser assumida através de considerações extratextuais definidas pelo autor sobre sua produção específica – nos paratextos, em prefácio, na introdução, em palestras, ou na imprensa, durante o lançamento da obra, por exemplo –, ainda mais que coletâneas de cartas, na maior parte das vezes, são produtos póstumos, resquícios do conjunto da obra que surge da ausência, da curiosidade, da falta de textos de ficção inéditos, do potencial mercadológico daquela literatura etc. É neste contexto impreciso que o autor da carta surge como autor defunto.



### 3.2 Conceito-vírus

Segundo Luciana Hidalgo (2013b, p. 64), autoficção é um conceito-vírus do século, que, desde sua criação, contamina literaturas de todo o mundo. Ela lembra que o termo já foi absorvido pela língua portuguesa ao figurar como verbete no Dicionário Houaiss<sup>54</sup>. A “novidade” também contaminou o mercado e a academia, como teoria literária: é tema de estudos que buscam sem muito sucesso estabelecer uma definição geral e unânime sobre o assunto e de leituras de obras literárias sob esse viés. Em artigo a *O Estado de São Paulo*, Hidalgo explica que o *boom* no Brasil se deu a partir dos anos 2000, com a publicação de livros declaradamente autoficcionais, mas ressalva que a ficção autocentrada sempre existiu – defende que, no Brasil, Lima Barreto foi pioneiro autoficcional<sup>55</sup>. Entre a leva nacional assumidamente autoficcional, ela cita *Ribamar* [2010], de José Castello, em que o autor-narrador-personagem trata de sua fixação por Franz Kafka e escreve uma carta ao falecido pai que dá nome ao livro. Aqui, a carta aparece como subterfúgio para aproximar realidade e ficção, um artifício usado

<sup>54</sup> No dicionário, é um “tipo de prosa em que uma versão autobiográfica ficcional se mescla com a história real, frequentemente tendo nela a mesma identidade o seu autor, o narrador e o protagonista”. A etimologia faz referência ao criador, o francês Serge Doubrovsky. Em <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#2>, acessado em 8 de abril de 2019. O problema das definições no caso das escritas de si é tão complicado que Philippe Lejeune usa uma bem parecida para explicar autobiografia, de forma que, resumidamente, parecem quase a mesma coisa: “para que haja autobiografia [...], é preciso que haja uma relação de identidade entre *o autor*, *o narrador* e *o personagem* [grifos dele] (LEJEUNE, 2014, p. 18).

<sup>55</sup> “O autor não somente escreveu romances marcadamente autobiográficos (a exemplo de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*) como quase inscreveu a identidade onomástica na literatura brasileira em 1919, ao lançar *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Em meio à correspondência trocada pelo autor com Antônio Noronha dos Santos, uma carta evidencia essa questão: Lima Barreto o avisa do envio dos originais para o amigo revisar e textualmente escreve: “Você deve anotar onde está ‘Afonso’ que eu quero cortar.” (HIDALGO, 2013a, p. 229). Afonso é o prenome do autor.

para misturar ao romance elementos autobiográficos, afinal, como diz Hidalgo (2016, p. 36) “em tempos fluidos, só uma coisa é certa: ‘verdade’ e ‘ficção’ são conceitos cada vez mais promíscuos”. O recurso do qual se vale Castello é inspirado, por óbvio, na *Carta ao pai*, que Kafka escreveu em 1919 e nunca teria enviado ao progenitor. O tradutor de uma das versões ao português explica que “muitos comentadores da obra de Kafka passaram a valorizar a *Carta ao pai* apenas pelo seu lado literário, desconhecendo – às vezes – seu caráter autobiográfico.” (BACKES, 2011, s/p). Se fosse considerado literário e autobiográfico, o texto poderia ser inserido no campo da autobiografia, mas essa assimilação aparentemente involuntária que pretere o lado biográfico ao literário aproxima a *Carta ao pai* de uma obra autoficcional. É justamente neste vácuo de imprecisão de pesos e medidas entre o autobiográfico e o literário, que se criou a ideia flexível de autoficção, a qual, portanto, está muito mais próxima da lida de escritores intencionados a não estabelecer fronteiras entre o que é e não é real – porque o que importa é o caráter literário – do que de narradores que escrevem suas autobiografias para suprir curiosidades sobre suas vidas – o que pode ser, aliás, literário, mas não o bastante para virar a chave da autoficção. A transposição de um texto em outro, como acontece com a carta de Kafka, independe da intenção do autor e é reflexo de uma adaptação pela recepção através do tempo, como convém às metamorfoses pelas quais passam as cartas.

Para Hidalgo (2013a, p. 219), o conceito de autoficção foi banalizado à medida que se tornou fenômeno, mas justamente por ser uma ideia *in progress* e experimental é preciso balizá-la, confrontá-la: usa-se as roupas da autoficção para vestir as cartas de Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar. Reveste-se o gênero epistolográfico com um conceito aberto e cheio de adereços. Na evolução do termo, o especialista em escrita de si e também francês, Philippe Gasparini, é o mais preciso ao definir a autoficção de forma próxima da correspondência elaborada por um autor autor de cartas: “texto autobiográfico e literário que apresenta vários traços de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, falta de unidade e autocomentários, que tende a problematizar a relação entre escrita e experiência.” (GAPARINI, Philippe, apud HIDALGO, 2013a, p. 223). Um conjunto de cartas pessoais autorais são textos sobre si, próximos do diálogo e da oralidade, fragmentados (partes que compõem um todo com recortes, pausas e circunstâncias distintas de datas, narrativas, destinatários, tamanhos etc.) e voltados ao outro, sem preocupação de unidade e cheios de comentários sobre a vida e a obra do remetente e do destinatário.



### 3.3 A traição da carta

*Reli a carta e achei um modelo de confusão epistolar. Finja que é literário!*<sup>56</sup>

(Ana Cristina Cesar)

Silviano Santiago, outro expoente da autoficção no Brasil, em livros como *Mil rosas roubadas*, sobre sua relação com o produtor musical e amigo Ezequiel Neves, ou *Machado*, sobre sua relação com Machado de Assis, traz uma definição sobre o conceito no que diz respeito à importância da literariedade:

A boa literatura é uma verdade bem contada... pelo leitor... que delega a si – pelo ato da leitura – a incumbência de decifrar uma história mal contada<sup>57</sup> pelo narrador [...]. Compete hoje aos olhos do leitor [...] preencher os brancos e os vazios de que é também feito um texto literário, aliás, não tenhamos dúvida, qualquer texto. (SANTIAGO, 2016, s/p).

Ao explicar o mal contado, Santiago toma como exemplo o paradoxo machadiano para exigir que a história *mal contada* [destaco] seja esclarecida: “*Dom Casmurro* é uma história mal contada pelo narrador Bentinho sobre o adultério de sua esposa. [...] Caso narrada da perspectiva do leitor, a estória em primeira pessoa [...] se transforma numa bem contada história sobre o ciúme doentio do personagem [...]” (Ibidem, s/p). E segue:

As histórias – todas elas, eu diria num acesso de generalização – são mal contadas porque o narrador, independentemente do seu desejo consciente de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta sua história (ao trair a si, trai a letra da história que deveria estar contando). (Ibidem, s/p).

Como revela Santiago, a ambiguidade de um texto memorialístico, em um sentido amplo, é tão presente na literatura brasileira<sup>58</sup> que justamente um dos romances mais representativos mimetiza as confissões de um idoso que tenta entender, por meio do processo de escrita, a possível traição da falecida esposa, de comportamento igualmente ambíguo.

Rita Schmidt (2017, p. 279) considera que a narrativa do personagem Bento Santiago para atar as pontas da vida e analisar o comportamento de Capitu está contaminada pelo processo:

<sup>56</sup> Da carta “Terça à noite, 24.5.77” à Maria Cecília Fonseca (CESAR, 1999, p.147).

<sup>57</sup> *Histórias mal contadas* [2005] também é o nome de um livro de contos de Silviano Santiago.

<sup>58</sup> “Memórias tem [sic] boa tradição entre nós.” (SANTIAGO, 2016, s/p). Ele cita: *Memórias de um sargento de milícias*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memórias sentimentais de João Miramar*.

“a ruptura entre o eu do discurso e o sujeito da história ocorre por e na estruturação presente de um relato permeável à intromissão de reflexões e conjecturas que constroem simultaneidade de sentidos.” Esta referência a *Dom Casmurro* [1899] e à ambiguidade de Capitu (do ponto de vista de Bento, que é o único que conhecemos) valem como parâmetro para discutir a ambivalência das cartas. Entende-se que o que Schmidt diz é que, se não sabemos se Capitu traiu ou não Bento, sabemos, pelo menos, que ele, o Bento narrador, nos traiu – a nós, leitores – com este discurso construído pela memória enviesada.

A correspondência pessoal escrita por autores de ficção *trairia* [ênfasis] algum tipo de verdade? O distanciamento entre o momento em que a carta é escrita e enviada ao destinatário e a futura possível publicação como acervo de um autor confundem – como a memória de Bento – o real e o não-real a partir da recepção do leitor que é não o destinatário? Como este leitor pode assumir um pacto com o autor se a escrita foi dedicada a outro/outrem? A defesa aqui é de que o eu da carta também é fruto desse discurso permeável, submetido que está ao ato da escrita e às tortuosidades apresentadas por Ana Cristina. A poeta reforça a distinção da *infidelidade* [ênfasis] ao tratar da correspondência feita por um literato, no caso Álvares de Azevedo: “a literatura mexe com essa contradição: desconfia da sinceridade da pena e do cristalino das superfícies; entra a fingir para dizer; nega a crença na palavra como espelho sincero – mesmo que a afirme explicitamente. Finge o que deveras sente, já se disse.” (CESAR, op. cit., p. 231). Mas não só isso. Retomando o exemplo, se Machado de Assis explora uma falsa memória (que, no caso, é ficcional) em um texto intrinsecamente contaminado pelas escolhas do narrador também fictício, os missivistas reproduzem uma memória supostamente real, mas contaminada pelas escolhas do narrador e pela interpretação dos leitores que não são os destinatários originais. Uma das poucas diferenças entre as memórias, como a de Bentinho, e as cartas pessoais, é o distanciamento temporal entre o fato e a escrita, visto que uma carta é coisa do cotidiano, e as memórias, o relato de uma vida, o que definiria diferentes graus de contaminação. Como explica Sontag (2001) – ao chamar, dentro dessa imprecisão dos termos, as memórias fictícias escritas por Machado de Assis de autobiografias ficcionais –, esses textos são resultados do outono da vida dos narradores, afastados dela, mas:

Por mais próximo do ponto ideal de observação a que a idade avançada possa levar o autobiógrafo fictício, ele ou ela ainda estará escrevendo no lado errado da fronteira, além da qual uma vida, uma história de vida, enfim faz sentido. (s/p)

Se o autor de autobiografia ou memórias está deslocado da vida, o da carta está envolvido demais nela, de modo que não tem igualmente uma visão completa da narrativa por estar muito perto, enquanto o outro está distante. Distante da data em que uma carta foi escrita também está o leitor terceirizado. A compreensão dos textos depende das notas de rodapé e do que este conhece ou desconhece do autor em questão. Portanto, afora a contaminação do processo interno a partir das escolhas do missivista, o *gap* temporal e de destinação mostra também uma contaminação no processo externo, do momento em que a missiva é escrita até sua publicação em livro ou no jornal. Assim, o leitor final é vítima e testemunha de um duplo processo de traição: testemunha da traição do missivista com seu interlocutor – a contaminação relatada por Schmidt, de simultaneidade de sentidos – e vítima da traição do organizador/editor/mercado editorial ao publicar um texto datado, impreciso e volúvel, que é uma carta, como obra permanente. Deste modo, o leitor de cartas torna-se ao mesmo tempo Bento e Capitu: lê o processo de traição de si mesmo ao ser exposto à intimidade alheia que já não é mais íntima: é ficção.

Como diz na introdução do livro de cartas de Caio F., o organizador da obra, Italo Moriconi (2002), buscou “recuperar o romance fragmentado de uma vida [...]” (p. 16) com a reunião epistolográfica do autor gaúcho. Ele reordenou as missivas ao retirá-las da ordem cronológica. A “narrativa” epistolográfica *termina* [ênfasis] com cartas da primeira metade da vida de Caio, que vão de 1965 a 1979 e cujo capítulo é denominado “Começo: o escritor”, e não com missivas da segunda metade, com cartas que vão dos anos 1980 até pouco antes de morrer, em 1996. O capítulo “Todas as horas do fim”<sup>59</sup> é o começo do livro.

Para usar uma ideia de Ana Cristina Cesar, na qual ela aproxima o fazer literário da edição de cinema, Italo Moriconi cria em *Cartas* uma arquivagem – ou seja, uma interferência inicial e discreta – um discurso próprio, que confere um outro sentido às cartas de Caio Fernando. O prefixo “arqui” no neologismo de Ana Cristina significa “em primeiro lugar”, ou seja, denota uma narrativa que se antecipa à outra. No artigo publicado no jornal *Opinião*, a 22 de outubro de 1976 (CESAR, 2016a, pp. 202-208), Ana Cristina usa a comparação ao fazer a crítica dos livros *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind, romance feito a partir de diários do pai e anotações do autor – o que, mais uma vez, mostra como Ana C. interessava-se

---

<sup>59</sup> O título do capítulo é um verso do poema “Cogito” de Torquato Neto: “eu sou como eu sou/pronome/pessoal intransferível/do homem que iniciei/na medida do impossível//eu sou como eu sou/agora/sem grandes segredos/dantes/sem novos secretos dentes/nesta hora//eu sou como eu sou/presente/desferrolhado indecente/feito um pedaço de mim//eu sou como eu sou/vidente/e vivo tranquilamente/todas as horas do fim.” Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/tor.html#cogito>, acessado em 28 de maio de 2019.

pela subversão da escrita pessoal, e *A Festa*, de Ivan Angelo, importante narrativa, experimental e polifônica, que tematizou os abusos da ditadura militar. Do ponto de vista desta concepção, é possível dizer que Moriconi também é um arquinarrador das cartas de Caio Fernando, porque sua interferência não é o recurso principal do livro apesar de conferir outra leitura à correspondência e à vida de Caio Fernando e deixar uma assinatura. Isto quer dizer que “o arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida ele é construído e desconstruído pelo olhar do sujeito que, ao cumprir nele um itinerário, deixa suas pegadas, seus vestígios.” (MARQUES apud LEONE, 2008, p. 31). As cartas, também objetos de *arquivo* [ênfase], passam por uma seleção e ordenação, cortes – no caso de nomes e situações que não podem ser publicados – e recebem notas explicativas que contextualizam, a partir do olhar do organizador/editor, o que lhe interessa destacar. Em relação à edição de cartas de Ana C., os organizadores deixam claro que trechos foram cortados e nomes reduzidos às iniciais para evitar “constrangimentos para as pessoas citadas e respectivas famílias.” (CESAR, 1999, p. 11). Essa interferência externa que subverte os textos nunca será igual. O livro de cartas de Ana C. tem uma certa censura e o mínimo de referências biográficas e factuais sobre a poeta carioca porque a intenção não é explicar muito para não constranger, diferentemente de toda uma pesquisa executada no livro organizado por Moriconi para contextualizar personagens e situações em notas de rodapé que ampliam o universo narrativo com histórias dentro da história.

Os arquinarradores dedicam um olhar filtrado para reestabelecer na já citada expressão “romance fragmentado de uma vida” uma narrativa autobiográfica contaminada internamente pelos missivistas e externamente pelos próprios editores. Se como determina a proposta autoficcional, é preciso que o autor sinalize em algum recurso extratextual sua identificação com o subgênero, neste caso, essa sinalização é resultado do processo editorial e temporal. Traições e contaminações identificam as cartas, direcionadas e redirecionadas, como autoficção.



### **3. 4 Carta, Contexto & Constatações Telegráficas**

Se Caio F. reclamava com periodicidade de nunca ser reconhecido à altura é porque sua literatura mantinha um teor marginal (não o mesmo marginal do grupo de Ana C. mas talvez reflexo do mesmo contexto), que dava voz aos excluídos do cânone urbano, reflexo, também, de uma repressão que pairou sobre o país ao longo do regime militar; se as linhas discursivas

de Ana C. e Caio F., mais ela do que ele, passam um pouco ao largo da literatura engajada e militante, por outro lado, o espaço do discurso é, sim, atravessado por esse ambiente repressor.



Quando Caio, ao discorrer sobre os anos 1970, alude às cartas como iradas e subversivas e atribui a esta escrita um poder de transbordar o propósito a partir de uma revolta contra o que está estabelecido, contesta também o contexto da literatura da época, pois considera que as cartas podem ser mais vivas que os livros.



Em meio à repressão e à censura geradas pelo regime militar, cujo auge deu-se a partir de 1968 – *O ovo apunhalado*<sup>60</sup> e a montagem da peça teatral *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*<sup>61</sup>, escritos por ele, foram censurados – torna-se mais pungente usar as cartas, envelopadas e supostamente invioláveis, como meio propício a uma liberdade da escrita ou mesmo a uma possibilidade de escrita, já que este período é marcado também por uma baixa movimentação no mercado editorial (SÜSSEKIND, 1985, p. 26). Esta possibilidade libertária da carta ou das escritas de si, diante de uma sociedade repressora e perseguidora, e das ditas patrulhas ideológicas, torna-se parte da obra poética de Ana Cristina Cesar. Quando ela faz o caminho inverso e transporta trechos de diários e cartas para o livro, Ana C. não só provoca (no sentido de insultar, não de causar) uma prática moralizante de literatura ao expor publicamente uma escrita feminina, desenvolvida no âmbito particular que é, no contexto patriarcal heteronormativo, o espaço próprio das mulheres, mas também se apropriaria de textos ou gêneros protegidos de um controle público, pois íntimos, para subverter a literatura. Escancara como pose, a “enfrentatividade”.



Flora Süssekind (1985) pondera que a censura não pode ser superestimada como agente propulsor daquela literatura durante todo o período do regime militar:

<sup>60</sup> “O livro sofreu cortes da censura por atentar aos bons costumes [...]” (DIP, 2009, p. 172).

<sup>61</sup> Segundo nota do livro com os textos de teatro de Caio F., a peça, “em 1976, foi um dos textos premiados num concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro. O SNT patrocinou leituras dramatizadas das peças vencedoras em várias capitais do país. Em Porto Alegre, a leitura do *Leiteiro* foi apresentada no Teatro de Arena, sob a direção de Nara Keiserman, com Luís Artur Nunes e José de Abreu no elenco e música de Carlinhos Hartlieb. Logo depois, a peça foi proibida em todo o território nacional pela Censura Federal.” A peça só estrearia em 1983, em Porto Alegre. (ABREU, 2009, p. 63).

Quando, ao falar das relações entre literatura e política nos anos seguintes ao golpe de 64 se enfatiza unicamente a questão da censura, oculta-se, deste modo, o importante papel desempenhado pela política de incentivo, cooptação e produção (a outra face da repressão) na determinação dos rumos da vida cultural brasileira (p. 27).

Mas se reforça que entre 1964 e 1968 houve uma distensão no campo da cultura, confirma um acirramento logo em seguida: “a partir de 1968 [com o Ato Institucional n. 5 publicado pelo governo], trata-se de aprender a viver sob o império da censura, do arbítrio.” (Ibidem, p. 16). Em relação especificamente aos livros, também segundo ela, a repressão se intensifica a partir de 1975. É no período anterior, desde 1965, que Caio F. projeta a carreira de escritor e começa a produção de cartas. E a partir da segunda metade dos anos 1970 que Ana C. aflora como poeta e, também, missivista. Portanto, as cartas de Ana C. e Caio F. não chegaram a ser uma estratégia de comunicação extrema de uma geração acuada e perseguida, solução para uma condição precária, mas assumiram o tom de um espaço íntimo em um ambiente conservador, de intolerância, que também assolava sujeitos mais expressivos. Flora Süssekind elaborou uma classificação geral da literatura do regime militar, que ela denomina como síndrome da prisão, feita

Ora [de] gritos de rebeldia, como os da “arte de protesto”, ora [de] sussurros medrosos, como nas alusões e parábolas. Ora [de] tentativa quase sempre difícil de estabelecer contato com o maior número possível de “prisioneiros”; [...] ora [de] autocentramento, que nem sempre é sinônimo de qualidade literária, a “solitária”, uma literatura de mão única cujo trajeto obrigatório é o próprio ego”. (Ibidem, p. 42).



Por não serem explicitamente engajados literariamente, Ana C. e Caio F. seriam patrulhados não apenas pelo conservadorismo, mas também por uma esquerda mais revolucionária que cobrava uma resposta à alienação desbundante. Ao posar como a mulher burguesa e urbana, Ana C. antecipa uma preocupação feminista através da subjetividade e da intimidade das cartas. Se não fala em tortura, ou seja, se não se envolve diretamente com a contestação à ditadura, por outro lado, fala em tortuosidades, que têm a mesma raiz. O corpo não é o do torturado, mas o texto é retorcido, dá volteios, expressa-se pelos silêncios e tem vontade de dizer subjetividades.



O protesto não está, como na literatura engajada, apoiado mais na temática, mas na subversão dos gêneros literários e na figura de si mesmo, o autocentramento. A poeta era consciente dessas escolhas. Em um texto sobre a poesia do americano precursor do modernismo, Walt Whitman [1819-1892], Ana C. afirma que “o fascínio pela figura do poeta surge antes de sua poética radical, que afirma, como verdadeiro inventor, que a palavra funda o real, que o livro é o poeta.” (Ibidem, p. 288). Quer dizer que o texto tanto se sobrepõe à vida quanto esquematiza a autoficção.



Como canta a voz do eu lírico na paráfrase de “O Cisne” transcrita anteriormente em rodapé, se Ana C. não era uma exilada política, apesar de ter participado de passeatas e de ter tido o apartamento revistado pelo Departamento de Ordem Política e Social em 1968 (MORICONI, 2016, p. 68), era exilada de uma realidade sombria de um país tropical com nevoeiro e porões de luzes piscantes, onde viver era jogar perigosamente:

nós perdidos em Paris, atravessando pontes, espalhando o medo de voltar para as luzes trêmulas dos trópicos, o fim do sonho deste exílio, as aves que aqui gorjeiam, e penso enfim, do nevoeiro, [/] em alguém que perdeu o jogo para sempre [...] (CESAR, 1999, P. 271).

A interpretação para a versão baudelairiana veio na mesma carta, sem cabeçalho, em que enviou o poema à amiga e ex-colega Ana Candida Perez, em 1979 (Ana C. mandaria outra versão do poema para Caio F.), e aproxima a condição de (auto)exilado na Europa com a situação do Brasil durante o regime militar. A carta de “O Cisne” começa assim: “Preciso dizer uma coisa. Não sinto a menor saudade do Brasil – do Rio de Janeiro [...]” (Ibidem, p. 266). Liricamente, ela aprofunda a explicação: “Nem o sol me dói – nem feijão, canção, banho de chuveiro, frenesi urbano, charme carioca. Esqueci, ou não ligo mais.” (Idem ibidem). Um trecho cheio de aliterações, palavras de sonoridade parecida e rimas, como “canção” e “carioca”, “banho” e “urbano”, “frenesi” e “esqueci”. Carta e poema dialogam nesses trechos. Diz “O Cisne” de Ana C.: “voltar é impreciso, desejo inacabado, ficar, deixar, cruzar a ponte sobre o rio”. Aludindo ao antológico verso “navegar é preciso”, reformulado por Fernando Pessoa, o eu poético prefere deixar-se ficar e apenas cruzar a ponte sobre o Sena, na Paris de Baudelaire.



O título deste trabalho, “verdade inventada”, não foi retirado de algum texto dos dois autores objetos desta dissertação, mas da obra de uma escritora que os precedeu e pertenceu à geração de autores brasileiros imediatamente anterior: Clarice Lispector. A expressão integra o trecho do livro *Água viva* [1973]: “não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.” (LISPECTOR, 2015, s/p), em que nega o eu (“Eu não”) e sonoramente, sem a interferência gráfica dos dois pontos, pode sugerir exatamente o contrário: “eu não quero uma verdade inventada”. Em entrevista incompleta a um programa de rádio chamado Café com Letra, reproduzida no *e-book* com sua correspondência e transcrita no tomo das críticas, Ana Cristina Cesar apresenta uma leitura próxima à da narradora de *Água viva* ao comentar seu livro-poema *Luvás de Pelica* [1980], escrito em prosa-poética, assim como a obra de Lispector. Ao ser questionada sobre o significado do trecho “Em vez dos rasgos de Verdade embarcar no olhar estetizante [...]” (CESAR, 2013, p. 68), Ana C. esclarece:

A ideia seria a seguinte: ao escrever, você poderia ser movida, ao falar também, cê pode ser movida pelas duas intenções. Você pode ser movida pela intenção de dizer a verdade, ter rasgos de verdade, traduzir a verdade, seja essa uma verdade política, social, ou a verdade acerca da tua intimidade, ou você pode ter um olhar estetizante. O que quer dizer olhar estetizante? Quando você estetiza, quer dizer que, como você mexe num material oficial, bruto, que você já constrói alguma coisa, tá? Então você sai... finge... a questão do fingimento, novamente. Aí você sai do âmbito da Verdade com letra maiúscula, você sabe que ela nem existe, que ela nem pode ser transmitida. Na literatura, então, não há essa Verdade. Então, quando eu falo isso, eu tô declarando, fazendo, digamos, afirmação de princípios da produção literária. Ao produzir literatura, eu não faço rasgos de Verdade, eu tenho uma opção pela construção, tá? Ou melhor, eu não consigo transmitir pra você uma verdade acerca da minha subjetividade. Tá? É uma impossibilidade até. Já que é uma impossibilidade, eu opto pelo literário. E essa opção, ela tem que ter uma certa alegria, ela é engraçada. Ela não é uma perda, como parece. Ela tem uma renúncia inicial, mas no final não é uma perda, não. A gente tem que falar. A gente tem mais é que falar. Falar nunca é a verdade, exatamente, mas a gente tem que falar, falar, falar, falar, falar, falar pra abrir brecha, senão a gente angustia muito. Não sei. (CESAR, 2016a, p. 312).

Apesar da explicação de Ana C. sobre a própria ideia do que seja olhar estetizante, que encerraria a questão, vale trazer para a discussão a síntese de Maria Lucia de Barros Camargo (2003, p. 53), de que a proposta de escrita de Ana Cristina empreende “a fusão do erudito no coloquial mais simples” através de formas de lidar entre autobiografia, poesia e ficção. Não é só a ideia de assumir a bagagem da Biblioteca, mencionada por Silviano Santiago, na intertextualidade permanente de seus textos, mas de fundir todo o preparo de um escritor na transformação de um texto cotidiano, que, no caso em questão, são as cartas; aproximar ainda mais o olhar estetizante da leitura de que a autoficção parte do texto para a vida, ao contrário

da autobiografia, que parte da vida para o texto (FAEDRICH, 2015, p. 47). Quer dizer, o erudito sobressai-se e domina a narrativa e os fatos biográficos. O que Ana C. inova na poesia e reflete no contexto epistolar é mais uma vez rasurar as fronteiras entre os gêneros, tratando-se agora de autoficção fora da plataforma do romance em que foi elaborada.

Na conversa com os estudantes, Ana Cristina retoma a alegria característica do pós-64 – o humor, o deboche e se mostra titubeante quanto à impossibilidade de se dizer a verdade – ora é uma opção, mas de repente, para a literatura, a verdade nem existe. Isso reforça a questão das fronteiras: “a exploração e desconstrução de gêneros íntimos e da ilusão de confissão.” (LEONE, 2008, p.76). Leone insere aqui esta ideia de ilusão porque, afinal, trata-se de poesia e não do gênero íntimo em si, ainda que Ana Cristina seja clara sobre a origem do “material oficial, bruto”. A ilusão que Ana Cristina Cesar desempenhou foi partir da pungência própria das cartas para, genialmente, explorá-las como literatura, protegidas que estavam pelo “olhar estetizante” e pelas convenções do poético.



Leone retoma uma outra análise de Silviano Santiago, sobre o poema-livro da Ana Cristina *Correspondência completa*, provavelmente o mais subversivo poema dela, que é uma carta escrita por uma pessoa chamada Júlia a alguém identificado como “my dear” (meu querido/querida), e cujos “personagens” citados, Mary e Gil, seriam os amigos Heloisa Buarque de Hollanda e Armando Freitas Filho, segundo esclarecimento deles mesmos na introdução do livro com as cartas. Leone destaca que, segundo Santiago, não se pode ler o poema nem como demasiadamente biográfico nem apenas com o olhar literário (Idem, p. 78). No texto original de Santiago, denominado “Singular e Anônimo”, ele compara esta dupla interpretação aos dois “personagens” citados na carta-poema: Gil pede sempre que a destinatária lhe explique os poemas – seria o leitor medroso, parasita, que se esconde na aba do autor; enquanto Mary não entende as referências diretas e lê os textos como literatura pura. De certa forma, esses personagens representam também o embate permanente entre a autobiografia e a autoficção; quer dizer que, metaforicamente, Ana Cristina Cesar, em 1979, quando lança o livro-carta-poema, questionava a ambivalência não apenas da própria poesia, mas de uma escrita autoficcional que afloraria nos anos seguintes: com leituras e leitores possíveis, uns Gil, outros Mary. Caio Fernando também refletiu sobre os limites do autobiográfico. Em entrevista ao jornal *O Globo* no ano de 1988, logo após publicar o livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, ele questionou-se acerca da literatura que produzia. Àquela altura da vida

profissional, ele já era um escritor conhecido<sup>62</sup> e por isso ganhou um espaço privilegiado naquela edição, com página inteira dedicada ao lançamento. Ele diz: “essa coisa de vanguarda não compreendo muito o que é, não sei se trazer a própria vida para dentro da literatura, como eu faço, é uma atitude de vanguarda.” (COUTINHO, 1988, p.5).



Como as cartas, a leitura ficcional de uma escrita documental também foi explorada no trabalho de mestrado em Comunicação de Ana Cristina, que culminou na publicação do livro *Literatura não é documento*, em que analisa documentários sobre escritores e livros nacionais. Esses filmes, segundo Ana Cristina, estabelecem “uma tensão entre o ‘documental’ e o ‘ficcional’, e pelos quais se pode repensar o impulso documentarista, jogar com a mentira do documentário e a verdade da ficção”. (CESAR, 2016a, p. 81). De acordo com Eduardo Jardim (2017) “a tensão produtiva entre documento e ficção [...] marca toda a sua obra [de Ana C.] – seus ensaios e artigos e também sua poesia.” (p. 84). Também as cartas, acrescento.

---

<sup>62</sup> Na própria entrevista ele refere a isto, com peculiar ironia, ao refletir sobre como os familiares o viam: “sou o cara que não casou, que tem uma imagem pública mais ou menos definida de homossexual, ou bissexual. De repente, sou entrevistado na televisão etc. Deve ser uma coisa muito louca.” (Ibidem, p. 5)

#### 4 *CAMP*, POSE E BIOGRAFEMA: ESTÉTICA, POLÍTICA E FRAGMENTAÇÃO

A carta pessoal integra o grupo de textos denominado escritas de si<sup>63</sup> (ou escritas do eu), ligados à memória e à vivência dos remetentes. Apesar da aparente proximidade com o termo autoficção, os dois conceitos ainda são nebulosos entre si (FAEDRICH, 2013, p. 183), porque divergem ao indicar leituras distintas sobre escritas pessoais e/ou íntimas. As escritas de si evocam o âmbito da introspecção; a autoficção também explora o espaço íntimo, mas subverte o real pela desnecessidade de ser fidedigno aos fatos, em um espelhamento distorcido do que é extrínseco ao texto, e expõe ao leitor o imperativo: a fidelidade da narrativa não está em questão porque a realidade é apenas um mote para o jogo textual. Então, por que e como sobrepor as cartas da escrita de si ao universo da autoficção? No caso de Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar, pelo fato de ambos os autores trabalharem com um eu dilatado que extrapola o sujeito através de narrativas fragmentadas que variam de destinatário para destinatário e que também estão sujeitas ao contexto de cada carta. A um trabalho que se debruce sobre os aspectos da autoficção não interessa apenas apontar relações e rasuras entre o autor, do lado da “vida real”, e o personagem de si, distorcido. Como diz Lima (2015) ao analisar romances de Machado de Assis sob este viés, “a tentativa de estabelecer conexão entre literatura e vida biográfica não deve servir como meio de explicação literária [...] ajuda-nos a compreender os meandros estéticos [...]” (p. 29). Uma leitura através dos conceitos de pose, *camp* e biografema também permite o reconhecimento de uma estética autoficcional ao problematizá-la na correspondência de Ana C. e Caio F.

O conceito de *camp* foi resgatado pela ensaísta americana Susan Sontag em texto de 1964 e dedicado ao escritor irlandês dândi Oscar Wilde [1854-1900]. Ela define e interpreta o *camp* através de 58 tópicos que permitem leituras diversas sobre o termo, mas resumidamente explica que trata-se não de uma ideia, mas de uma sensibilidade: “uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético” (SONTAG, 1987, p. 320), uma “predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (Ibid., p. 318), que tem nos homossexuais o público mais articulado

---

<sup>63</sup> Ana Maria Lisboa de Mello (2013) lembra que a escrita de si não se trata apenas de diários, autobiografias, correspondências, confissões etc., mas também de romances centrados “na exploração da subjetividade” (p. 13) que “revelam o desdobramento do sujeito sobre si mesmo” (p. 12) e muitas vezes se valem desses gêneros íntimos na sua construção. Segundo ela, a história do romance calca-se no eu a partir do século XIX, com o desenvolvimento do romantismo, que exige “uma renovação no discurso literário” (p. 12). Ela cita como fato precursor a publicação de *Madame Bovary* [1856], de Gustave Flaubert, que aproxima o discurso do narrador à intimidade da personagem protagonista e, já no século XX, *Em busca do tempo perdido* [1913], de Marcel Proust, que, segundo ela, antecipa a autoficção.

para seu uso (Ibid., p. 335), cuja ironia floresce de uma aparente maldade e cinismo, mas com o objetivo de apenas divertir.<sup>64</sup>

A própria carta poderia, hoje, ser considerada *campy* pela ensaísta (o *camp* está no comportamento e, também, nos objetos, segundo ela). Quando da publicação do texto “Notas sobre o camp”, a arte epistolar ainda era um meio de comunicação *mainstream*; agora, defasada pelas novas tecnologias, a ideia de uma carta é, para usar a definição da ensaísta, “de um ponto de vista ‘sério’, arte ruim ou *kitsch*” (Ibid., p. 322). Como, segundo ela, o *camp* vê tudo entre aspas, uma carta, nos dias de hoje, é “uma carta”, o que, por si só, já estimularia a uma leitura enviesada do seu contexto, um olhar estranhado: “É por isso que tantos objetos apreciados pelo gosto *camp* são antiquados, ultrapassados, *démodé*. Não é a predileção por aquilo que é antigo enquanto tal. É simplesmente porque o processo de envelhecimento ou deterioração consente o distanciamento necessário – ou desperta a simpatia necessária.” (Ibidem, p. 329).

“Uma carta” antiga está ainda mais distendida do propósito a que foi escrita e, portanto, não é mais o objeto original. A história é sobrescrita. Não bastasse a extravagância da carta em si, o *camp* aparece também no discurso estilístico do exagero que impera na correspondência pessoal dos dois autores em destaque, porque estes desenvolvem um humor ou dramaticidade exacerbados quando citam banalidades cotidianas próprias do gênero epistolar produzido entre amigos íntimos. Em carta enviada do Rio de Janeiro para Brasília (“5 de maio de 76”), à Clara Alvim, Ana Cristina informa sobre o dia-a-dia como professora em cursos de Inglês: “hoje quase arranquei os cabelos porque os alunos ficaram *histéricos* com as notas.” (CESAR, 1999, p. 21). Ainda que a expressão “arrancar os cabelos” seja cotidiana e geracional, Ana C. recria um acontecimento, transformando “o sério”, segundo Sontag – que considero uma narrativa do “real” – em frívolo (SONTAG, 1987, p. 319), que aqui assume a artificialidade através da linguagem. O teor exagerado do contexto remete ao poder do *camp* de “transformar a experiência” (Ibid., p. 320), extrapolando esse suposto real esperado em uma carta em uma narrativa que amplia essa intenção informativo-epistolar e produz afetação.

Caio Fernando usa o recurso da heteronímia para escrever a destinatários específicos, mas também para narrar episódios peculiares em sua correspondência. Ele assume um outro – um personagem de si mesmo – através de um código pessoal, característica do *camp* (Ibid. p. 318), compartilhado, por exemplo, com a amiga Jacqueline Cantore. O código, neste caso, é a aplicação do mesmo heterônimo, “Marilene”, para referir-se a si e à Jacqueline, de modo a

---

<sup>64</sup> O biógrafo da ensaísta diz: “‘Notes on camp’” was effective at the time, and remains effective now, for the feeling it gives: of insiderness.” (MOSER, 2019, s/p).

causar um estranhamento entre remente e destinatário supostamente homônimos e, também, talvez, para aproximá-los como participantes de uma mesma intimidade ou semelhante identidade. Isso é feito em duas das cartas publicadas na correspondência recolhida por Moriconi. Em nota de rodapé, o organizador explica o recurso aos leitores:

Caio usa linguagem cômica, imitando um modo coloquial e aguçado de falar. Nessas cartas, ele também chama Jacqueline pelos mais diversos apelidos – Marilene, Anthea, M'r'len são alguns dos mais frequentes – assim como se duplica a si próprio, assume codinomes femininos, o principal sendo Marilene. Assim, as cartas se transformam em **jogo vertiginoso de máscaras** [destaco] que se espelham [...] bem dentro do que poderia se chamar “humor bicha” ou “queer”. (MORICONI, 2002, p. 44).

Ou poderia chamar-se apenas, no entender de Sontag, estética *camp*.

Esse espaço libertário da carta dado ao jogo vertiginoso de máscaras do qual fala Moriconi reflete a ideia de tortuosidade apresentada por Ana Cristina, aproximando-a também da escrita epistolar do amigo Caio Fernando. Na carta deste, “Sampa, 26 de março de 1985.”, Marilene-Caio narra um acidente doméstico à Marilene-Jacqueline. A epístola começa com um grito e, de repente, Marilene-Caio começa a falar de si misturando primeira e terceira pessoas ao dramatizar a cena:

Marileee, [...] S’as que ontem, segunda, esta Marilene aqui QUASE MORREU QUEIMADA? Estava ela no fogão, muito 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<sup>65</sup> que telefonava da sala (Sergião 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 velinhas saíam do elevador. Sergião: “Corram, saiam depressa que vai explodir tudo!”. Uma das velinhas 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 quatinho 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

<sup>65</sup> Sergião era apelido de Sérgio Bianchi, cineasta brasileiro, que morou com Caio Fernando Abreu por um período, em São Paulo. Ele dirigiu, entre outros filmes, *Romance* [1988], que tem Caio F. entre os roteiristas, *A causa secreta* [1994], baseado em conto homônimo de Machado de Assis, *Cronicamente inviável* [2000] e *Quanto vale ou é por quilo?* [2005], inspirado no conto “Pai contra mãe”, também de Machado de Assis.

cozinha e toda a sala. E fim. Marilene foi espiar se a pêxa tinha abortado: raçuda, ela – continua grávida. Ai, que tremedeira. Que medo!  
Essa foi a aventura mais ardente de Marilene. [...] (ABREU, 2016, s/p)

“Pêxe”, “s’as”, “tercêra”, “primêra” são vocábulos que, como explica Moriconi, se aproximam do falar clichê do gaúcho bagual, que Jacqueline identificaria com facilidade por ser conterrânea de Caio Fernando Abreu. Ao mesmo tempo, Caio assume uma personagem feminina afetada, que se considera “ousadíssima” e escandalosa, o que pode ser percebido nos trechos em letra capitular, como “& LABAREDAS CADA VEZ MAIS ALTAS”, que, graficamente, ampliam a dramaticidade da narrativa. Ao assumir-se Marilene, Caio Fernando Abreu entende que “Ser é Representar um papel” [maiúsculas da autora], o que seria “a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro”, no conceito de *camp* desenvolvido por Sontag (1987, p. 323). Sendo assim, o sujeito identificado com o *camp* representa a si mesmo em espaços possíveis de interação com sua “plateia”. Entre eles, a carta. Voltando à imbricação peculiar, na definição de Sontag, entre *camp* e o gosto/gesto homossexual, à época em que ela escreveu o texto, ainda não havia distinção entre os matizes que formam a sigla LGBTQI+<sup>66</sup>, o que talvez pudesse ter permitido à autora especificar tipos mais *campy* entre o público *gay* em vez de relacionar o conceito genericamente à condição homossexual. Desde então, e o texto dela coincide com o começo de mudanças sociais promovidas pelo movimento LGBTQI+ no Ocidente, as *drag queens* e, em menor número, os *drag kings*, e sua teatralidade afetada e debochada sobre e fora dos palcos, tornaram-se um fenômeno bastante *campy*. A estética e o discurso venenoso (*shade*) do travestismo são o auge da jocosidade homossexual e da “insistência do *camp* em não ser ‘sério’, em brincar [...]” (Ibidem, p. 335).

Esta definição do *camp* de Susan Sontag ecoa em um movimento artístico brasileiro do qual Caio Fernando Abreu esteve muito perto, o Besteiro. Luís Francisco Wasilewski (2003) identifica a escrita *queer* no fazer teatral dos anos 1980:

Um estilo de teatro composto na maioria das vezes por textos curtos, em que justamente o travestimento, além de literário, literal, e o queer textual, eram os recursos cômicos. O besteiro teve seu momento máximo quando chegou à televisão em programas como o TV Pirata [TV Globo] [...] Mauro Rasi, Vicente Pereira, Luiz Carlos Góes, Eduardo Dusek e Stella Miranda (alguns dos criadores do besteiro), foram também almas irmãs [de Caio Fernando Abreu]. Há na obra referências a todos eles (p. 11).

<sup>66</sup> Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queers*, intersexuais etc.

Entre estes autores e atores, o dramaturgo Vicente Pereira compartilhou com Caio F. uma identificação com a sensibilidade *camp* da qual beberam o Besteiro e parte da produção de Caio F., incluindo a correspondência. Roteirista da “TV Pirata” e autor de comédias montadas no Rio de Janeiro, que alcançaram sucesso nacional, como *As Sereias da Zona Sul*, escrita com Miguel Falabella, outro ícone do Besteiro, e *Solidão – a comédia*, Vicente é assunto de várias cartas publicadas na antologia epistolográfica do autor gaúcho. Caio F. cita-o, por exemplo, na missiva enviada a José Márcio Penido (“SP, 2 de novembro de 1990”)<sup>67</sup>, referindo-se a um texto que escreveu para o programa da montagem paulista de *Solidão, a comédia*. A apresentação bastante pessoal do amigo corrobora a proximidade entre eles:

Durante anos – Vicente no Rio, eu em São Paulo trocamos recados com juras de ardente estima & admiração. Amigos comuns – José Penido, Mauro Rasi, Marco Antonio Lacerda, Ney Matogrosso – afirmavam: “Mas vocês são a cara um do outro!” A gente nem sabia que era, não nos conhecíamos *cheek to cheek*. E por tanto tempo, que nossa relação ficou conhecida como Nunca Te Vi, Sempre Te Amei.

Certo dia, os deuses foram favoráveis. Ou nós, obsessivos, os vencemos pelo cansaço. Indo ao Rio, bati no apartamento da Niemayer [a avenida] para, digamos, um troca-troca esotérico: Vicente me jogaria um Tarot, eu veria uns trânsitos astrológicos para ele.

Quando a porta abriu, não houve nenhum oh! de espanto. Imediatamente, sem nenhuma dúvida, soubemos que nos conhecíamos talvez do Egito, Atlântida (chanchada e continente, claro), Gotham City ou alguma escadaria de um musical da Metro.

Vicente é das criaturas mais leves e engraçadas que já cruzei nesta vida atulhada de criaturas outras, pesadas e sem graça. Só que a graça de Vicente, embora as gavetas da mídia tentem domá-lo no verbete “Besteiro”, nunca é besta. Ao contrário. Seu humor permanente brota do fato de nunca ter-se recusado experiência alguma. Um cara assim que, justamente por saber das coisas, rola de rir delas. Generoso, Vicente é demais, sempre com uma palavra ou gesto capazes de fazer você se sentir bem. Uma ternura pelo humano que tem jeito de missão de vida: jogar para cima o astral alheio para Vicente é karma.

Que ele cumpre com gozo. Puro sabor de estar vivo, escracho místico-existencial. Ele me dá vontade de viver. Na nossa distância geográfica, as contas de Telesp e da Telerj são a maior prova da nossa profunda amizade telefônica. Ele me dá vontade de cantar, de rir, de ser feliz. Me dá força, me dá fé. Minha admiração por seu trabalho é tanta que, desconfio, essas vontades boas que ele me dá, dá também a todas as pessoas que aplaudem suas peças. Tragédias, comédia: assistir a um texto de Vicente é ficar de bem com a vida. E cada vez que vacilo, lembro dele repetindo: “Segura o turbante, meu bem. E sente o ritmo”<sup>68</sup>.

Em carta à amiga desde quando foram estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a pintora Maria Lídia Magliani, o autor gaúcho diz em “SP 27.01.1992”:

Vicente Pereira me orienta, tem sido meu guru. Diz ele – e eu acredito – que é preciso chegar na desilusão de absolutamente tudo. Reduzir o salto, encompridar a bainha da

<sup>67</sup>(ABREU, 2002, p. 189).

<sup>68</sup> ABREU, Caio Fernando; Vicente Pereira: Troca-troca esotérico; programa da peça *Solidão, a Comédia*, 1990. Acervo pessoal de Luís Francisco Wasilewski.

mini, esquecer o rímel. Vamos tentando, enquanto amigos continuam a morrer. (ABREU, 2002, p. 230).

Mesmo falando sobre as mortes decorrentes da aids e o perigo de contaminação no auge da doença no Brasil, antes da popularização de remédios que ampliaram os anos de sobrevivência dos infectados, Caio Fernando se apropria do deboche proveniente do travestismo – salto, minissaia, rímel – ao refletir sobre uma possibilidade de superação para o período: esquecer os recursos do universo feminino, que, mesmo metaforicamente, sugerem uma *montação*<sup>69</sup> com vistas ao embelezamento e à sedução, para se proteger da doença. Pouco mais de três anos depois, Vicente Pereira morreria em decorrência da aids.

Na carta “SP 22.09.93”, ao tradutor Gerd Hilger, em que anunciaria a morte de Vicente Pereira e na qual identifica-o como seu melhor amigo, mais uma vez Caio F. ultrapassa a fronteira dos gêneros através da ironia: “hoje comprei um caderno novo para um diário, o outro terminou, vício de solteirona”, referindo-se a si mesmo (Ibidem, p. 278): a dificuldade de manter um relacionamento duradouro é constante nas cartas e integra o discurso da *cadelice*. Nesta missiva, mais uma vez ele cita a frase de Vicente sobre o turbante, que, segundo Caio, seria a fala de uma personagem vivida pela atriz alemã Marlene Dietrich [1901-1992]; Caio revela, ainda, outra das falas preferidas do amigo que morreria: “Sempre que houver duas ou mais pessoas reunidas e falar-se no nome de Deus, eu estarei entre elas. Mas sempre com um decote bem profundo.” (Idem Ibidem). Além do travestismo no decote, o texto mostra dois dos aspectos que Caio Fernando e Vicente Pereira compartilharam com mais afinco: o humor e a fé, portanto, foram duplamente espiritualizados, com o perdão do *double sens* próprio do Besteiro. Este gênero teatral – na figura de Vicente Pereira – encontra, para além do travestismo como discurso, o próprio *camp*, porque Marlene Dietrich pode ser considerada uma personalidade *camp* e o turbante, um objeto da mesma natureza. Em outra correspondência, bem anterior, um cartão (“SP 18.07.1989”) destinado ao amigo e diretor de teatro Luciano Alabarse, Caio já explorava esse linguajar para falar – mais uma vez! – da vida sofrida de um escritor brasileiro, diante das “najices” do mercado: “[...] fico em casa, de salto bem alto, gardênia do decote e luvas de canos longos, bem *sophisticated lady*.”<sup>70</sup> (Ibidem, p. 164).

<sup>69</sup> Gíria *queer* para o ato de travestir-se; a montagem da *drag queen/king* conforme esclarece esta reportagem <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/dicionario-drag-queen-aprenda-as-gurias-mais-usadas.ghtml> acessada em 13 de junho de 2019.

<sup>70</sup> Esta descrição é muito próxima da de Dulce Veiga, a cantora desaparecida que é o mote para o desenvolvimento do romance de Caio Fernando Abreu *Onde andaré Dulce Veiga?*, lançado em 1990. No livro, ele também cita a canção americana de jazz “Sophisticated lady”, que ficou conhecida na voz de Billie Holiday. A cantora americana também era apreciada por Ana C. Em uma carta, ela diz: “estou de novo no chão, Holiday, *What’s new* [nome da canção. O grifo é da autora], *how is the world treating you*, e sinto de novo a nostalgia de brincar de nostalgia, brincar de eterna apaixonada pelo objeto ausente, *I still love you* [trecho final da música]. (CESAR, 1999, p. 223).

A estética de afrontamento e do travestismo aflorou no Brasil com o grupo performático Dzi Croquettes, que surgiu em 1972, portanto, dentro do contexto do desbunde e de valorização do corpo, e “cujos integrantes [todos homens] eram assumidamente *gays*, o que fez o Dzi Croquettes ser considerado a primeira manifestação teatral brasileira na qual a questão de gênero relacionada à homossexualidade transparecia na estética dos espetáculos.” (WASILEWSKI, 2018, p. 93). Ao contrário do travestismo convencional, quando homens ou mulheres esforçam-se para parecerem realmente pessoas de outro gênero, como, em parte, o fenômeno *drag queen*, o travestismo dos Dzi Croquettes, assim como o linguajar que corrompe com o binarismo de gênero no Besteirol e no texto de Caio Fernando Abreu, não almejava “um retrato fiel da figura da mulher. Eles se travestiam, mas também deixavam barbas à mostra, e as pernas, peludas. Era um travestimento construído a partir do contraste entre as figuras do macho e da fêmea.” (Ibidem, p. 94), daí a ideia de afrontamento, que se tornou uma marca do teatro brasileiro e desse humor *queer*.

Logo, quando Caio Fernando Abreu se “traveste” de Marilene e cria sua hiperbólica *drag queen* com características próprias para performar através da escrita das cartas, aproxima-se de um dos entendimentos da autoficção, de que pode-se “partir de experiências vividas pelo autor, mas, ao narrá-las, o autor já não tem o domínio da escrita, nem daquilo que é falso e verdadeiro, ou o que é real e o que é ficção.” (FAEDRICH, 2013, p. 186). Assemelha-se à ideia da sinceridade posta sobre o poema, já não é sinceridade porque passou pelo filtro estético. A personagem Marilene-Caio aparece pela primeira vez no livro *Cartas* na missiva “Vila de Santa Teresa, 20.05.83”. Caio Fernando Abreu descreve à Jacqueline Cantore, a quem chama afetadamente de “guriãã”, mais uma vez compartilhando trejeitos linguísticos do “gauchês”, os primeiros dias de moradia em um hotel do bairro Santa Teresa, no Rio de Janeiro, para onde mudara-se, saindo de São Paulo (período em que se aproximou ainda mais de Ana C., pouco antes do suicídio dela):

Na quarta, me senti supercoitado fiquei de cama quase o dia todo, não podia respirar direito, entupidíssimo. Claro que puxei o 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-as-fixado-durante-a-noite-só-vão-descobrir-daqui-um-mês-porque-ninguém-vai-se-importar-etc-etc-etc. Lá pelas cinco, peguei a saia larga e o tamanco e desci a ladeira até o comércio. [...] (ABREU, 2016, s/p)

Ele deixa o Caio “supercoitado” e evoca a representação feminina com atitude, “de saia larga e tamanco”, como resposta à letargia do homem em cima da cama. “O estilo é tudo” segundo Sontag e, para o apreciador do *camp*, está acima do conteúdo (1987, p. 332). Por isso,

o *camp* independe da circunstância, que pode ser um perigoso incêndio ou a decepção em relação ao desempenho dos alunos, o importante é como representá-la. Assim como no trecho citado de Ana Cristina Cesar, Caio Fernando Abreu exagera ao máximo a descrição das cenas para torná-las menos naturais, no sentido de banal, corriqueiro, mundano, e deixá-las mais pitorescas e excitantes. Caio duplica as Marilenes, duplica o gênero, duplica as pessoas (primeira e terceira), porque o “*camp* é uma sensibilidade interessada no duplo sentido [...], a diferença entre a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício.” (Ibid., p. 325).

Tanto a incendiária Marilene-Caio quanto a apoplética professora Ana Cristina, que “arranca os cabelos”, desenham uma inocência logo corrompida, também marca do *camp* sontaguiano. Na carta de Ana Cristina, no mesmo parágrafo em que ironiza a situação de seus alunos, ela abruptamente muda o teor da mensagem e diz: “Queria ‘ser’ uma coisa (o que é que você vai SER quando crescer?)”. (CESAR, 1999, p. 21). Na carta anterior, “5 de Abril de 76”, para a mesma Clara Alvim, ela diz mais uma vez: “acho vagamente que não sou bem eu<sup>71</sup>.” (Ibid., p.15). As duas ponderações existenciais evidenciam um jogo do agente missivista e, como em alguns casos, ela nem assina o próprio nome, configurando o travestismo de ser outro, encontrar-se na alteridade, que também se propõe ao duplo. Em Caio, é um elemento da estranheza cômica também presente no Besteirol. Em Ana Cristina, já um indício de desejo do desaparecimento que, de certa forma, antecipará o trágico gesto final.

Caio Fernando Abreu subverte o corpo ao brincar com o gênero para desabafar sobre a ameaça da aids à comunidade *gay* em algumas cartas enviadas a amigos. Mas o assunto doença aparece antes, ainda na adolescência. A missiva mais antiga de *Cartas* tem no corpo e na doença uma temática pontual. Na carta “Porto Alegre, 10 de março de 1965”, recém-chegado à capital gaúcha, o jovem Caio Fernando escreve aos pais Zaél e Nair Abreu (“Queridos pai e mãe”), que ainda vivem em Santiago: “Estive muito doente, tive que passar uns dias na enfermaria”, seguida, posteriormente, de um alerta: “Confesso que tive (e tenho) vontade de morrer” e, mais ao fim, de uma anamnese de delírio: “estou com muita dor de cabeça, tive uma tontura há pouco, nem sei se forma sentido o que estou escrevendo.” (ABREU, 2002, pp. 351 e 352). Mais do que diagnosticar sua condição, Caio, adolescente e estudante, explora uma afetação quase histérica que é também, no estilo *campy*, um modo de sedução espirituosa com maneirismos e gestos

---

<sup>71</sup> A título de curiosidade, há uma dicção geracional aqui. As duas frases existenciais selecionadas de Ana C. assemelham-se a versos de canções distintas da banda “oitentista” de rock brasileiro Legião Urbana: “Queria ‘ser’ uma coisa (o que é que você vai SER quando crescer?) está para “São crianças como você/O que você vai ser quando você crescer?”, da música “Pais e filhos”, e “Acho vagamente que não sou bem eu” está para “Acho que não sei quem sou/só sei do que não gosto”, da canção “O Teatro dos Vampiros”.

extravagantes (os alunos histéricos de Ana C.): “Quero que a senhora imagine o que senti ao me ver sozinho naquele quarto frio e enorme.” Ele reclama não apenas da solidão, mas de uma espécie de *bullying* praticado pelos gurus do internato. Em uma espécie de *P.S.*, última chance de convencer os pais, escreve:

Repito: NÃO AGUENTO MAIS!!! Por favor, mãezinha, não me deixe só! Responda logo. Agora é que descobri o quando gosto disso aí. Gosto muito da senhora. Ajude-me! Prometo que nunca mais lhe incomodo se a senhora ou o pai vierem me levar! Os professores são uns animais: não entendo nada e acho que vou rodar no fim do ano. (Idem *ibidem*).

O espetáculo epistolar não surtiu efeito. Caio F. nunca mais voltou a morar em Santiago e, três anos depois, partiu para São Paulo. Na doença e na distância, a fragilidade e a potencialidade do corpo permeiam toda a obra dos dois autores e, por consequência, suas correspondências. Em relação à Ana Cristina, as cartas são espaço de exploração do corpo e da condição feminina em ambiente machista, introjetado pelas próprias mulheres, e hostil à sensibilidade de uma mulher que escreve. A doença da qual supostamente padecia era a depressão, que se avizinhava no período de elaboração das cartas que se tornaram públicas. Ela é enfática em uma das missivas enviadas à amiga Maria Cecília Fonseca, em que fala da doença e da solidão, o que evidencia que a enfermidade deu sinais pelo menos seis anos antes do suicídio:

21 de junho 76

Cecília, minha querida,

Estou sentindo dificuldade real de transar com as pessoas. Parece uma frase muito genérica, que se poderia dizer a qualquer momento da vida. Mas agora tem um sentido mais particular pra mim. Me sinto isolada, sozinha, sem amigos. Há os amigos, mas desconfio deles, acho sempre que não gostam de mim. Talvez eu esteja entrando em contato com alguma coisa que sempre foi verdade mas que eu nunca percebi: que realmente eu não tenho relações. Outro dia tive uma depressão forte. Estava sozinha em casa. Percorri o caderninho de telefones. Não tinha nenhum nome que me pudesse ajudar. É bem verdade que eu tinha desejo de um colo, de um consolo, e que eu mesma preferi não buscar ninguém, era uma barra minha, de uma certa forma não adiantava ninguém. Pensei também que você e Ana Carolina estavam longe.

(Achei um saco esta carta começada e resolvi começar outra. O assunto saiu diferente, mas resolvi deixar esta folha nem sei por quê. Talvez um pouco para reproduzir na correspondência a comunicação oral, onde as frases não podem ser apagadas, onde não se pode eliminar nada.). (CESAR, 1999, p. 111)

O pedido de ajuda estava dado como o dito que não podia ser desdito, como tornar-se-ia mais frequente nos anos finais de vida, segundo o próprio relato de Caio Fernando na crônica em que apresenta as cartas da amiga: “à noite, quando começou a longa crise, outros

telefonemas em desespero: ‘Me sinto emparedada’, repetia sempre.’” (ABREU, 1995, Q1). A relação de Ana Cristina com o corpo e seus limites era intensa também na poesia:

As referências ao corpo são inúmeras em Ana C., inclusive ao corpo nu – ou ao desnudamento. O tom é provocativo, como disse, não apenas porque diz respeito eventualmente, aqui ou acolá, à nudez do corpo feminino (e sabemos que Ana C. não se interessava muito pelo realismo erótico feminista), mas também porque reinterpreta o discurso da interioridade, do desnudamento da alma, pela profanação daquilo que seria a nudez dos sentimentos ao modo romântico. (SISCAR, 2011, p. 25).

De acordo com Hidalgo, outro teórico da autoficção, Philippe Gasparini, considera que o conceito é produto do seu tempo, pós-revolução de 1968, portanto, uma resposta à contracultura que baliza esta dissertação e que valorizou o corpo, sem precedentes, como também já vimos aqui. A data coincide com o afloramento dos dois autores. “O corpo estaria mais presente na autoficção do que na então chamada *autobiografia* [grifo da autora]. No entanto, este mesmo corpo, tão sexualizado nos anos 1960/1970, surgiria, nas narrativas autoficcionais, cerceado por seus próprios limites, defeitos e doenças.” (HIDALGO, 2013a, p. 222). Consciente ou não, Caio usa o artifício do humor pelo discurso *campy*, que interfere na leitura do corpo, para tentar superar as ameaças dos guris da escola na adolescência, da violência e da aids na vida adulta. Ana Cristina consumir-se-ia aos 31 anos.

Segundo Sontag, o *camp* é apolítico. Portanto, a importância de trazer o pensamento da argentina Sylvia Molloy para o debate é politizar o discurso das cartas, fora o fato de ela ter trabalhado de forma mesclada com três assuntos caros a este trabalho. Disse: “a autobiografia, a ficção e a crítica são para mim atividades que se cruzam, se contaminam e se complementam.” (MOLLOY, 2012, s/p). Neste sentido, Molloy aproxima-se muito da produção de Ana Cristina, reunida e organizada nos dois tomos de crítica e ficção completas que, hoje, possibilitam um olhar integralizado para o projeto da autora carioca também voltado para o mesmo tripé: crítica, autobiografia e ficção.

Oscar Wilde retorna como modelo. No ensaio de Molloy, “A política da pose”, ela defende que o decadentismo<sup>72</sup> foi uma questão de pose. A figura do autor estabelece critérios

---

<sup>72</sup> Movimento finissecular do século XIX, o Decadentismo nasce em oposição ao Realismo e ao Naturalismo e resulta “da impressão de que tudo, religiões, costumes, justiça, estava em deliquescência. Apesar do desenfreado gozo dos apetites sensuais, do luxo, do prazer e das sensações raras oferecidas pelos tóxicos e pelas bebidas refinadas, um tédio espesso, uma histeria, um pessimismo agudo assomavam toda parte.” (MOISÉS, 2013, p. 432). “Frequentemente associado à ideia de esteticismo - em virtude das formas preciosas, dos artifícios estilísticos e das temáticas tiradas do mundo interior -, o decadentismo, com base em sua origem francesa no simbolismo, se converte imediatamente em um fenômeno europeu.” (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

para que Molloy (2014) desenvolva uma leitura dessa pose enquanto “força desestabilizadora [...] que faz dela um gesto político.” (s/p). Neste contexto, o corpo entra em evidência como, segundo ela, declaração cultural e espetacularização na virada do século XIX para o XX:

Tudo apela à vista e tudo se espetaculariza: nacionalidades são exibidas em exposições universais; nacionalismos, nos grandes desfiles militares (quando não são as próprias guerras concebidas como espetáculos); enfermidades, nos grandes hospitais; a arte nos museus; o sexo artístico nos ‘quadros vivos’ ou *tableaux vivants*; mercadorias, nos grandes armazéns; vestidos, nos salões da moda; tanto o cotidiano quanto o exótico, nas fotografias, dioramas, panoramas. Há exibição e também há exibicionismo. (MOLLOY, 2014, s/p, tradução minha).<sup>73</sup>

Molloy vale-se dessa epidemia exibicionista finissecular como suporte para defender que o *poseur* usa do exagero – que se alinha ao *camp* –, como “estratégia de provocação para não passar despercebido, para obrigar o olhar do outro, para forçar uma leitura, para obrigar um discurso.” (Ibidem).<sup>74</sup> Uma posição política que passa pela construção do sujeito. Ela interpreta e atribui a superexposição de Wilde com o fato que levou o autor à ruína – envolvido em um escândalo, criminalizado por indecência, ele chegou a ser preso e depois exilou-se na França antes de morrer, aos 46 anos, também precocemente – Caio morrera aos 47. Apesar de existir legalmente, ele não foi enquadrado no crime de sodomia, por falta de provas, daí que a pose serviu de evidência para incriminá-lo. Quer dizer que Wilde não foi arruinado por ser *gay* e fazer sexo com outro homem ou outros homens, mas por *parecer gay*. A pose, ainda de acordo com Molloy, não é exclusividade dos homossexuais tanto quanto o *camp* sontaguiano está atrelado à identidade de gênero, mas, segundo aquela, questionou modelos de reprodução, propôs novos modos de identificação baseados no reconhecimento de um desejo e jogou com novas identidades: “se trata, agora, não meramente de atitudes – languidez, neurastenia, ternura – mas da emergência de um sujeito e, pode-se acrescentar, atendendo às conotações teatrais do termo, de um novo *ator* [destaque da autora] na cena político-social”. (Ibidem).

De um fim de século a outro, Ana Cristina e Caio Fernando também são *poseurs* wildianos, já que a virada do século passado ainda mantinha uma relação com o exibicionismo

---

São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4624/decadentismo> e acessado em: 13 de junho de 2019.)

<sup>73</sup> "Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en los grandes desfiles militares (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculos), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los “cuadros vivos” o *tableaux vivants*, se exhiben mercaderías en los grandes almacenes, se exhiben vestidos en los salones de modas, se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, panoramas. Hay *exhibición* e también hay *exhibicionismo*."

<sup>74</sup> "[...] la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso."

teatral que não é o exibicionismo generalizado proveniente da internet e das redes sociais criadas ou incrementadas já neste novo milênio. Estas plataformas, seguramente, ampliariam o discurso aplicado por Molloy não mais de uma exposição finissecular, mas desde uma superexposição dos corpos em evidência nas milhares de fotos descarregadas a cada segundo em aplicativos de telefone celular de afirmação hedonista como o *Instagram*. O fim do século XIX encontra-se com o fim do século XX com estas figuras meio dândis, *blasés* e contraculturais – Oscar Wilde, João do Rio<sup>75</sup>, Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar – que se evidenciaram através de um discurso de identificação e superação do pessimismo da época, ligados à valorização do sujeito, da subjetividade, marcados pela droga, pelas ciências ocultas, a repressão, o cientificismo (século XIX) e a informática (século XX). Em uma carta, Ana C. sintetiza o clima do Rio de Janeiro em 1976 e, incluída no cenário que critica, rechaça-o em atitude de “pura pose, pura malícia”, para usar a expressão de Moriconi (2016, p. 10). *Blasé*, Ana C. diz: “viemos falando mal desses encontros [refere-se aos sarais], dessa decadência, drogas, versinhos, puxa-saquismo & sempre as mesmas pessoas.” (CESAR, 1999, p. 224). Ela reclama exatamente do ambiente onde foi forjada e que solidificou a nova leva da poesia brasileira quando, “a partir de 1976, vamos encontrar outros debates, lançamentos de poemas, feiras de poesia e arte, publicações independentes – individuais e coletivas – em vários pontos do país.” (CAMARGO, 2003, p. 39). Ana C. mantinha um distanciamento, um discurso de não-pertencimento, não apenas quando estava em viagem, mas em casa, o que confirma uma pose permanente.

A ideia de pose como mecanismo de problematização do gênero e o conceito de autoficção ecoam no entendimento de Marcos Siscar (2014) de que, ao mesclar vida e poema, Ana Cristina Cesar não é apenas teatral, mas dramática, em função da intensidade que leva a uma desconfiança “em relação ao espírito de continuidade com o real [...]” (p. 25) de modo que “ela interrompe a ‘franqueza’ artística de um sujeito que se assume como tal, consciente do seu papel manipulador” (p. 26) apesar de usar o próprio corpo como discurso. Ele alude a dois versos de um mesmo poema, sem nome, para contrastar o jogo entre o supostamente biográfico e a lida de poeta. O poema integra o livro *A teus pés*:

O tempo fecha.  
Sou mais fiel aos acontecimentos biográficos.  
Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não me largam! Minhas saudades  
ensurdecidas por cigarras! O que faço aqui no campo declamando aos metros versos

---

<sup>75</sup> Considerado nosso dândi brasileiro, João do Rio era pseudônimo de Paulo Barreto [1882-1921]. Ver *A alma encantadora das ruas*, organizado e prefaciado pelo Raúl Antelo. (DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.)

longos e sentidos? Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional. (CESAR, 2013, p. 79)

Siscar (2011) acareia a fidelidade do eu lírico “aos acontecimentos biográficos” e o fato de este concluir o poema com o anúncio de que agora é profissional e está no campo, supostamente um espaço lírico, mas onde os mosquitos incomodam: a realidade (pp. 26 e 27), e, acrescento eu, tem saudade das cigarras, que, entre os insetos, são as mais artísticas, como mostra a fábula de Esopo. As cigarras têm domínio de sua arte e assim se assume a poeta:

“Agora sou profissional” é um modo de dizer: isto é apenas um poema; quando digo isso, sou apenas um efeito do poema; no momento em que sou mais franca, também sou mais “fingida”; quando exponho meu segredo, deixo claro que o segredo não vem ao caso; que meu segredo mais íntimo é que não há segredo. (Ibidem, p. 29)

Assim como Caio F. em muitas crônicas e várias cartas escritas ao longo da vida, Ana C. equaliza a lida e a condição do poeta – algo bucólico como o campo – com o campo profissional que é o mercado de trabalho. Há um permanente descontentamento com a condição de mulher e as necessidades profissionais outras que não a da escrita para a manutenção da vida, presente em várias das missivas publicadas pela poeta carioca. Na carta “16. set. 1976”, escrita para a amiga e xará Ana Candida Perez, Ana C. diz:

Dei para comer sopinhas. Trabalho à noite no Estado, na hora de jantar e então tomo sopa antes e depois. Hoje levei sopa pro colégio. Eu tomava por um lado e burocratizava por outro, preenchendo centenas de diários & notas & provas & o caralho. Nada a ver. Nessas horas, não penso. Bancários, eu acho que depois de certo tempo não pensam mais. (CESAR, 1999, p. 224).

Este trecho, que encerra a carta, mantém o mesmo esquema que mescla prosa e intimidade em muitos poemas dela de modo que, isolado, não seria possível a alguém menos íntimo dos recursos explorados pela poeta precisar em qual gênero foi produzido. Mais uma vez, o exercício profissional evidencia-se através de uma dramatização. Aqui, o tempo não está fechado, mas é escuro mesmo: a noite. Longe das cigarras, ela é a formiga que trabalha à noite e no “Estado”, ou seja, para o governo do estado, em uma escola pública. A sopa, alimento do corpo doente ou que precisa de vigor e atenção – um carinho alimentar, está presente na sala de aula onde Ana Cristina leciona. A cena descreve a professora frágil envolvida com a burocracia que não só não sente – ao contrário do sentir-se profissional no poema do campo –, como nem sequer pensa. Ela exerce uma função que, ao contrário do canto da cigarra, ao fim e ao cabo, não exige sentimentos e, de forma extremada, compara-se ao autômato bancário envolvido com

dinheiro e números, sem letras e sentimentos poéticos. A sucessão de elementos ligados pelo símbolo &, conhecido como “e comercial”, também sugere uma descrição cansativa. Esse recurso é recorrente nas cartas de Ana Cristina como elemento conectivo. “Mande notícias & retrato & outras figuras e palavras”, ela escreveu em outra carta do mesmo ano (Ibidem, p. 16), o mesmo acontece em muitos dos textos do Caio Fernando, afeito ao mesmo símbolo de sugestão do demasiado e do mercantil.

A carga dramática da carta é tão grande e comprometida com uma narrativa desta natureza que não há despedida. Esquece-se que seja carta. Acaba abruptamente com o desabafo em um lance de pose da triste professora do Estado que não tem tempo para o jantar – precisa comer no colégio. O sujeito e a signatária estão apagados. O trecho, que é um parágrafo, inicia-se com a descrição de uma trivialidade bem cotidiana – a descoberta da sopa – e segue em um crescente de tarefas somadas pelo estilizado “&” até explodir no suscito “nada a ver”, isolado em frase curta. Ana C. vê-se envolvida não com os diários e as notas tão presentes em sua obra, relativos à suposta intimidade da poeta e ao jogo entre o biográfico e o ficcional, mas com as notas das provas e o diário de presença dos alunos. O bancário que manuseia dinheiro é a síntese da lida na vida de Ana C. necessária para prover um salário. Bancário e banco exigem fixidez e regramento à professora sentada na sala de aula; dândis como Ana C. e Caio F., conscientes de que desejam ser reconhecidos como escritores – “eu era constitucionalmente uma escritora”, diz Ana na carta “24.03.80” –, não se adaptam à imposição capitalista de sobrevivência – à *cadelice* – que se sobrepõe e compromete a produção artística. Em outra missiva de 1976, Ana Cristina afirma: “biscateio doidamente” com resenhas na imprensa e trabalhando em escolas convencionais e de línguas (Ibidem, p. 15), e na carta “22.3.77, R. J.”, à Clara Alvim: “a poesia não sei onde meti, embora pululem as antologias. Me parece longe de interessantes viagens e árduos labores de fazer dinheiro e conseguir diplomas.” (Ibidem, p. 23). Em outra, contesta diretamente a função de professora: “Realmente não tem sentido trabalhar loucamente em colégios e faculdades para se sustentar, com a ilusão de estar trabalhando na sua própria paixão!” (Ibidem, p. 97).

Caio – como já foi destacado – reclama de “ficar duro”, de precisar revisar textos sem levar “crédito nenhum” no mesmo processo burocrático em que Ana se coloca e que resulta no desabafo epistolar, que é uma saída para a tão desejada produção da escrita. Se não sabe onde meteu a poesia, restam-lhe as cartas.

O paradoxo é, então, constituído [...] pelos dilemas que resultam da ideia de que por um lado, escrever é sempre constituir a partir da perda do modelo (da vida) e de que, por outro, viver é sempre dar corpo a uma escrita (aquilo que constitui essa vida). Não há especificidade no fato de [Ana C.] optar pela matéria da vida, pois, no fundo, a vida não é exatamente uma matéria, um conteúdo; ela é uma escrita (SISCAR, 2011, p. 30).

É interessante destacar que, ainda que Siscar esteja analisando um poema e não um trecho de carta, ele joga com elementos escolares semelhantes aos repudiados por Ana C. na missiva, como se somasse “matéria” & “conteúdo” aos outros atributos da sala de aula: [“matéria” & “conteúdo” &] “diários & notas & provas & o caralho”, diz ela. Tanto no poema quanto no trecho da carta, o corpo da poeta evidencia uma pose deslocada. Ana C. tenta encaixar-se no papel da professora que encontra na sopa o alimento para suportar seu desempenho quase heroico de trabalhar em escola pública e à noite para, no meio do pensamento, explodir contra a imagem de si que estava criando. A negação aparece em ambos poema e missiva. Ela rechaça o poeta romântico no cenário nada bucólico do campo que deveria servir de inspiração contemplativa – o tempo fechou!, e a professora do Estado – “nada a ver” – que é uma alternativa profissional à mulher independente, não à poeta, e faz do “sujeito *posante*<sup>76</sup> um objeto de re-flexão”, um exercício sobre si, função atribuída por Molly à pose.

Nestes cem anos de diferença entre a pose wildiana e de Ana C. e Caio F., a questão da homossexualidade e mesmo da sexualidade marca avanços principalmente legais no Ocidente, mas em termos de visibilidade ainda exige um enfrentamento através, justamente, da exposição do corpo. Extrapola-se o olhar para o corpo, fundamentalmente das poses dos autores para a escrita e da escrita para a criação de imagens sobre o corpo: o ensanguentado do *gay* espancado na beira da praia do conto *Terça-feira gorda*, de Caio F.; a anatomia do hímen sensibilizado e nada sensual de pele rugosa e murcha exposto pela mulher no poema “arpejos” de Ana Cristina

---

<sup>76</sup> O adjetivo é registrado na língua espanhola, em que se encontram os textos de Molloy, e não tem equivalente em português.

Cesar<sup>77</sup>; a tentativa de eternizar a beleza do arrogante e mimado Dorian Gray de Wilde<sup>78</sup>, e o caleidoscópio das ruas e seus amores efêmeros em João do Rio são alguns exemplos.

Assim como Caio F. joga com o gênero e reflete ao longo das cartas questionamentos e entendimentos acerca de sua vacilantemente assumida homossexualidade, já que este espaço do íntimo permite uma certa elasticidade discursiva sobre si, ou seja, é uma plataforma de experimentações do eu, Ana C. tematiza a condição de mulher de forma permanente e intrínseca. Ela também debate sua suposta homossexualidade – mas de forma sutil. É possível que outras cartas ainda não publicadas revelem mais sobre o assunto, mas a “estória oficial” de Ana C. passou por um filtro possivelmente censório, que surge na própria escrita da poeta, talvez de forma compulsória. Ao falar sobre encontros com a psicanalista brasileira radicada na Inglaterra Maria Elena Brito, diz à Heloisa Buarque de Hollanda, na carta “24.03.80”:

Vejo sempre a Maria Elena que é sim uma gracinha, só que quando junta psicanalistas eles só falam de psicanálise com uma tesão [sic] incomparável. Ela me dá mais [Melanie] Klein e eu devoro, e da última vez ficamos intrigadas com coisas tais como - existem mesmo essas moças lésbicas e felizes (que ninguém nos ouça), porque se existir quero saber como é? Ou então – a psicanálise (outra vez, mas quem escapa?) não dá a menos conta da modernidade, coitada. Isso tudo tomando licores e chocolate, faz mal pra pele. (CESAR, 1999, p. 48).

O que parece ser uma afirmação, “quero saber como é” ser moça lésbica e feliz, termina com uma interrogação aparentemente fora do lugar. Isso sugere um questionamento que precede à afirmação, quase um ato falho – a psicanálise estava presente! – do sujeito que em vez de questionar “existem mesmo?” – acaba perguntando “quero saber como é?” Quererá, querida? A condição lésbica está distante da mulher, supostamente sentada, como a professora, que sugere requinte ao comer licor e chocolate e cuidar da pele, o que, para o senso comum, soa como uma preocupação feminina. Para Ana Cristina, a falta de demarcações entre o que é

---

<sup>77</sup> “1 Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada branca até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura./ 2 Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos./ 3 A crise parece controlada. Passo o dia a recordar o gesto involuntário. Represento a cena ao espelho. Viro o rosto à minha própria imagem sequiosa. Depois me volto, procuro nos olhos dela signos de decepção. Mas Antônia continuaria inexorável. Saio depois de tantos ensaios. O movimento das rodas me desanuvia os tendões duros. Os navios me iluminam. Pedalo de maneira insensata.” (CESAR, 2013, p. 26).

<sup>78</sup> O romance *O retrato de Dorian Gray* foi lançado em 1891 e conta a história de um jovem hedonista que vende sua alma para eternizar a beleza. Sua representação, um quadro seu, um duplo, envelhece no lugar do corpo.

poesia e o que é correspondência facilitava que tudo pudesse ser lido pelo leve olhar do jogo, que, em última hipótese, era uma estratégia defensiva também nas cartas. Lembra Eduardo Jardim (2017):

A trajetória e os escritos de Ana Cristina dizem muito da história da nossa geração, que se iniciou na vida adulta na passagem dos anos 1960 para os 1970, em uma época de transformação da mentalidade e dos costumes. Alguns de seus poemas e cartas fazem referência a namorados, mas em um tom muito mais de certo coquetismo que de forte paixão. Suas amizades eram em geral com mulheres e, é possível que houvesse nelas um componente homossexual, mas tudo se passava de forma muito velada [...] (P. 88).

O coquetismo de que Eduardo Jardim fala é um recurso da aparência, que se aproxima da pose já que “tanto Ana quanto Caio enfrentavam com perplexidade e hipersensibilidade a necessidade imposta pela sociedade careta e convencional de definirem uma opção<sup>79</sup> sexual. É claro que eles estavam ansiosos.” (MORICONI, 2016, p. 108). Caio Fernando, apesar da naturalidade no tratamento da homossexualidade em toda sua obra, morreu defendendo que não se encaixava em rótulos.



“Conheci uma menina que está expondo uma coisa genial no Institute of Contemporary Arts<sup>80</sup>, quadrinhos que sobem pela parede da escada com pedaços incompletos dela mesmo [sic]”, disse Ana Cristina Cesar (1999, p. 48) em carta à Heloisa Buarque de Hollanda, sem cabeçalho, mas que foi escrita no segundo semestre de 1980, durante a temporada da poeta na Inglaterra. Não há mais referências na carta sobre a instalação e a artista que encantaram na Ana C. Os pedaços incompletos (fragmentos) de si mesmo (biografia) são, também, uma das possíveis explicações para uma unidade de escrita criada pelo teórico francês Roland Barthes, que morrera naquele mesmo ano, em consequência de um atropelamento, em Paris<sup>81</sup>. São poucos indícios deixados por Barthes sobre a ideia de biografema – esse neologismo quase abstrato que cunhou. Luciano Bedin da Costa (2010) explica que é uma abertura às novas possibilidades de se dizer uma vida, isto é, tomar partido da “biografia enquanto criação (e não

<sup>79</sup> O uso da expressão “opção sexual”, que talvez tivesse mais sentido à época, hoje é desaconselhado. A sugestão é utilizar “orientação sexual”.

<sup>80</sup> Centro cultural em Londres.

<sup>81</sup> Diz o obituário do jornal *Le Monde* de 27 de março de 1980: “Roland Barthes, escritor e professor do Collège de France, faleceu em 26 de março no hospital de Paris, La Pitié-Salpêtrière, após um acidente de trânsito. Em 25 de fevereiro, ele foi atropelado por um carro quando atravessou a rue des Écoles e sofreu traumatismo craniano. Ele tinha sessenta e quatro anos.” Disponível em [https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/03/27/roland-barthes-est-mort\\_2815241\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1980/03/27/roland-barthes-est-mort_2815241_1819218.html) e acessado em 6 de julho de 2019.

somente como representação de um real já vivido).” (Ibidem, p. 30). De fato, Barthes deixou apenas comentários sobre o conceito em seus livros, como se tratasse de uma ideia preexistente que, na verdade, nunca foi exposta, a despeito de sua *práxis* escritural sempre fragmentada. Como um vestígio arqueológico, para entender a ideia de biografema é preciso visualizar o vaso a partir dos poucos pedaços recolhidos, o que requer imaginação. E tomando o exemplo do próprio vaso para explicar o que é o biografema, seria o pedaço da relíquia sem a necessidade de compreensão da completude do objeto de origem: a contemplação do pedaço pelo pedaço, fora do contexto histórico.

A primeira aparição do termo surge no livro *Sade, Fourier, Loyola*, lançado em 1971:

se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvido, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada [...] (BARTHES, 2005, p. 16).

Ele chama biografema de inflexão, uma entonação peculiar, o fluxo do rio discursivo, e remete a Proust cuja obra já é aproximada da autoficção, como antecipadora deste conceito, de acordo com Ana Maria Lisboa de Mello. Já no livro *Câmara clara*, de 1980, Barthes compara o biografema à fotografia, como fontes parciais de sabedoria não para ser apreendida, mas desfrutada:

Ela [a fotografia] me permite ter acesso a um infrassaber; fornece-se uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 2017a, p. 32).

E é basicamente tudo o que diz e sugere, como se o que deixou (in)definido fosse justamente uma fotografia ou um biografema que requer um gesto generoso do interlocutor que não complemente, mas contemple a cena posta e não imposta. Não reinventando-a, mas analisando-a com o que é apresentado como, ao mesmo tempo, escasso, pelo fragmento, e tanto, pelas arestas. Barthes não trata do biografema como uma elaboração falsa, mas como recorte de uma linha histórica que limita o biografema ao discurso daquele espaço, sem antes nem depois

(COSTA, 2010, p. 108), como a fotografia. Não se trata de coletar e sistematizar dados biográficos condicionados à uma realidade histórica, mas de textos que superam a necessidade, e mesmo o interesse na precisão dos fatos de uma vida, e ascendem ao *status* de momento ínfimo. Deste modo, o que se apresenta como biografema encaixa na escrita fragmentada de uma carta, como se justamente fosse a fotografia de um momento, cheia de vazios como lacunas a serem contempladas, o que é mesmo uma escritura epistolar. Disse Ana C. na missiva “21 junho 76” à Maria Cecília Fonseca: “deve ser estranho pra você receber minhas cartas tão flutuantes. Na minha cabeça parece que em cada carta transito uma coisa diferente.” (CESAR, 1999, p. 116). A tortuosidade da carta também é flutuante como o fluxo discursivo apresentado por Barthes: “o biografema envolve um saber demais sempre inapreensível ao sabedor.” (COSTA, 2010, p. 111). Ou seja, o contexto invisível das cartas permanece lá naquele presente onde foi elaborada e torna-se impreciso a quem lê no *seu* presente de agora.

Tome-se como exemplo a carta “7 de maio de 1980”, de Ana Cristina Cesar (1999, pp. 49-54), enviada à Heloisa Buarque de Hollanda, uma das mais longas de *Correspondência Incompleta*. Ana C. salpica os parágrafos consistentes com frases ou trechos – ou biografemas – muito curtos e que não correspondem muitas vezes ao contexto epistolar. Em um diálogo que, para uma interpretação mais completa, não só dependeria da carta anterior recebida pelo remetente, mas de conhecimentos prévios entre os sujeitos da conversa epistolar, nomes, situações e pontuações perdem-se, mas nem por isso apontam para uma falta, uma necessidade de complementação, como se, realmente, fossem os pedaços do vaso que nunca mais será inteiro mas mantém seu valor como resquício:

A tua carta sem selagem não dizia nada sobre o João, vai ver qualquer dia eu recebo outra notificação.

[...]

Li da barra daí no *Le Monde*. Li não, minha mãe irradiava pra mim enquanto delirava num canto onde parecia que não tinha real.

[...]

Eu não quero fazer o erro de cálculo de Clara. Nem virar uma desvairada. E daí?

[...]

Adoro ver televisão, a invasão da embaixada do Irã em todos os detalhes. As homenagens a Hitchcock.

Se lidos os trechos soltos de uma carta, como os destacados acima, ou todo o conjunto de cartas publicado, ainda assim a leitura será de uma coleção de narrativas de uma vida

“esburacada”. Na carta ou cartão “24.9.79”, também encaminhada à Heloisa, o texto quase telegráfico aproxima-se de um poema cujas frases curtas pontuam um ritmo que se mantém ao longo da escrita. A indicação “capítulo 1” – visto que não existe um segundo capítulo – lembra o recurso *fake* do livro de poema *Correspondência completa* – o famoso poema-carta – lançado como se fosse segunda edição sem que tivesse uma primeira<sup>82</sup>:

Capítulo 1. Chama-se sensação de irrealidade. Astral altíssimo. Ao mesmo tempo estou em casa, familiarizada, inteira. A viagem foi um barato. Eu estou num barato permanente. Jennifer Jones me hospeda. É poeta e muito engraçada. O marido é artista plástico. Amaram os livros. Estou num subúrbio verde, superdesenvolvido. As pessoas são bonitas. Londres é o coração do mundo. Escreve urgente contanto tudo. Quando minha cabeça sossegar...

Penso em coisas esquizofrênicas como “eu sou eu”. Realce do mundo.

Mil beijos,

Ana

Essa indicação de capítulo é um exemplo pontual de que Ana Cristina explorava o espaço da carta como estrutura criativa, mas não só isso: é demonstrativo de como ela tratava a própria vida como um texto, uma narrativa, como Sandra Corazza (2014) explica na “Introdução ao Método Biografemático” (IMB), que elaborou a partir da definição de biografema e de aforismos bartheanos e:

[...] em vez de Vida e Obra, tomadas em separado, ou uma como derivada e mesmo causa da outra, trata de Vidarbo: (a) por meio de Atos de Mutação – engajados na mentira, no disfarce, no mascaramento –, põe Vida na Obra; (b) via divisão e despersonalização do Sujeito que vive e escreve, realiza Escrita de Vida; (c) através da fragmentação do Autor da Vida, cria o Narrador da Obra; (d) pela pulverização do Narrador da Obra, inventa o Autor da Vida; (e) como Escritura de Vida (“escritura sem piscar os olhos”), “‘risca’, inscreve, traça, ocupa o terreno do Tempo por uma energia de inscrição, inteiramente perversa.” (p. 49).

A falta de precisão dos intervalos entre uma carta e outra e mesmo entre as referências é resultado da urgência e da direcionalidade da escrita epistolar. Neste sentido, a ideia de biografema aproxima-se da de fragilidade de uma carta, porque o sujeito pulveriza-se nela: “o autor da biografia não é testemunha de uma vida a ser grafada por ele, mas o ator mesmo de uma escrita.” (COSTA, 2010, p. 28). Há, portanto, uma intersecção entre o biografema e a autoficção no desdenho pelo fervor biográfico e por estar a serviço mais da arte que da história

<sup>82</sup> Na ficha catalográfica: “CORRESPONDÊNCIA COMPLETA (2ª edição)”

e ainda dependente do leitor: “Ao <retirar> o enunciado de sua trama <biográfica> histórica, puxando-o para si – no caso, para o <Eu> daquele que lê – há de se produzir um outro enunciado <um tanto arriscado>: *Isto para mim.*” (Idem ibidem p. 114, a estilização é do autor). Mais do que explicar o fragmentário epistolar, o biografema surge como um método de leitura dessas cartas.

Se o *camp* relaciona-se com a linguagem, e a pose com uma postura do sujeito diante do mundo, o biografema é condizente com a estrutura de uma carta pessoal e o enunciado. Veja-se, por exemplo, o conjunto de *P.S.* de Caio Fernando Abreu (2002) em *Cartas*, escolhidos aleatoriamente justamente porque o biografema não requer ordem nem contexto:

Minha loucura-mor no momento: tento juntar grana para um cruzeiro pelas ilhas gregas talvez em aio. Deus dará. Terminei novo livro, chama-se *Ovelhas Negras*. É assim digamos um pré-póstumo... (p. 332).

[...]

Às 13h vejo *Isaura* na TV: Lucélia falando em francês é hilário! Logo depois tem *Dona Beija* – mas aí é demais para minha beleza.

Torci tanto por Benedita da Silva. Sábado, no *Libération*, saiu um perfil dela chamando-a de “La madona des favelas”. Desta distância, lançou meu olhar sobre o Brasil e entendo menos ainda...<sup>83</sup>

Estou cantando Anne Dusquenois, que produz Marina, para trazer você.

Brigitte Bardot tentou suicídio com barbitúricos, ontem!

Comentário na TV sobre Lady Di: “Bem, se os ingleses não querem saber dela, nós, francesas, podemos dar um jeito...” (p. 252).

[...]

Continuo me restabelecendo lentamente. Mas já posso escrever, cuidar do jardim, e fui até o cinema (*Terra estrangeira*, de Walter Salles: excelentíssimo). Preciso de tempo para escrever mais alguns livros, estou sempre tentando barganhar com O Que Chamamos de Deus.... Mas sem ansiedade: o tempo que temos, se estamos atentos, será sempre exato. (p. 342).

[...]

Seja como for, torno a descobrir que a literatura, essa deusa-cadela, é a coisa que mais tenho amado na vida. (p. 515).

[...]

Na noite de Natal na praia, fizemos uma vibração em azul, em conjunto, pensando nas pessoas que amávamos. Você recebeu? (p. 413).

No exemplo dos *postscripta* de Caio F., os buracos que em uma biografia seriam uma distorção, sustentam o biografema enquanto condicionador de deformação textual. Esses textos

---

<sup>83</sup> A paráfrase é do verso “lanço meu olhar sobre o Brasil e não entendo nada”, da música “Negros”, de Adriana Calcanhotto, visto que a carta é dirigida a ela.

deliberadamente “pós-escritos”, que são a verdadeira conclusão das missivas e, portanto, chegam como comunicação, gracejo ou revelação quase aforística, deslocados do corpo da carta, mostram “um sujeito disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte” (BARTHES, 2005, p. 17) [...], e chegam através do “autor que vem do seu texto e vai pra dentro da nossa vida [e] não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos.” (Ibidem, p. 16). Mais do que a biografia que está dada no sentido de completa em si mesma, a escrita do biografema depende muito mais do leitor para “fazer passar para nossa cotidianidade fragmentos do inteligível” (Ibidem, p. 15) e isso configura uma coexistência entre o sujeito que escreve e o que lê, na definição de Barthes, para quem “o que escrevo de mim nunca será a *última palavra*: quanto mais eu sou ‘sincero’, mais sou interpretável.” (BARTHES, 2017b, p. 137). É neste sentido que Barthes afirma que “tudo retorna, mas retorna como Ficção” (Ibidem, p. 82) e, por isso, já adianta na epígrafe do livro de biografemas, mercadologicamente interpretado como sua autobiografia, que “tudo deve ser considerado como dito por uma personagem de romance.” (Ibidem, p. 136).

Deixou-se a exploração do conceito de biografema para este encerramento porque ele justifica todo recorte que mais fragmenta, corrompe o discurso já claudicante de uma correspondência, do que complementa. E porque ele também condiciona uma escrita que se quis historiográfica, mas cheia de furos deliberados a partir de uma proximidade entre Ana C. e Caio F. pelas cartas e pelo desbunde geracional. O próprio texto, que começa apoiado em bases históricas, vai assumindo uma coragem de se desprender dessa ancoragem e liberar o navio para desbravar outras *mar-gens*. A História não justifica os fatos, mas uma leitura dos fatos; uma biografia minúscula, não heroica ou que se preste a justificar a dedicação de uma vida para um texto, mas um texto pela vida, que é mais ou menos o que se denomina autoficção.

No texto já citado em que analisa a literatura marginal e o comportamento desviante, e no qual aproxima o Tropicalismo do desbunde, Ana Cristina (2016a) questiona o quanto um estilo fragmentário pode ser considerado um estilo literário, e ela mesma responde: “mais do que um procedimento literário, a fragmentação é nesse grupo um sentimento do mundo.” (pp. 254 e 255).

## CONCLUSÃO

*Adele [Hugo] morreu no hospício, escrevendo cartas (a ele: ‘É para você, para você que eu escrevo – dizia Ana C.) numa língua que, até hoje, ninguém conseguiu decifrar.’*

Caio Fernando Abreu

O objetivo deste trabalho – aplicar o conceito de autoficção às cartas de Caio Fernando Abreu e Ana Cristina Cesar – valeu-se de um exercício de aproximação de ideias e produção literária estabelecidos em um momento muito peculiar da cultura Ocidental, dos anos 1960 em diante. À medida que o texto foi sendo costurado, identificou-se que estes elementos estão mais imbricados do que foi imaginado como hipótese. Enquanto na França, nos anos 1970, a autoficção era forjada, tendo como partida a experimentação autobiográfica que já não cabia mais na definição de autobiografia, em seu auge, a contracultura estimulava a valorização do corpo, deixava a dualização da Guerra Fria entre esquerda e direita de lado para politizar com minorias e excluídos, viagens alucinógenas e espirituais, e desdobrava-se em novos movimentos, comportamentos e experimentações, como, no Brasil, o Tropicalismo e o desbunde, que foram uma alternativa de resistência diferente da esquerda militante, contra o regime militar. Ao mesmo tempo, Susan Sontag publicava o ensaio sobre o *camp* nos Estados Unidos e Roland Barthes, na França, jogava em suas obras as migalhas do que chamou biografema. Ana C. e Caio F. são fruto e produzem neste contexto, entre o Brasil e a Europa. Segundo Ana Cristina Cesar (2016a), “o tropicalismo [...] manifestou uma relação concreta entre arte e vida, uma vez que seus participantes testemunhavam um comportamento desviante nas suas apresentações” [próximo da linguagem desviante do *camp*] e “pregam nos seus textos a necessidade de subverter o comportamento para mudar o sistema [...]” [a pose como “reflexão”] (p. 255). Silviano Santiago (2013) reforça o quanto a ousadia da geração mimeógrafo passou ao largo dos produtores e divulgadores hegemônicos (p. 208) e, de certa forma, o troca-troca epistolar fazia parte deste ambiente artesanal estimulado pela repressão crescente.

Ana Cristina aproxima-se mais do conceito de autoficção ao questionar a fixidez dos gêneros e suprimir fronteiras entre a ficção e as escritas de si, na crítica e na poesia. Ela chega a uma definição muito próxima quando diz: “se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, não é mais tua história pessoal, já mudou.” (Ibid., p. 299). Deste ponto de vista, é possível ler a correspondência como artifício, devido não só às ideias concebidas pela autora de extravasamento genérico, mas em função do distanciamento das cartas em relação ao leitor

que não é o destinatário original. Sempre haverá uma falta, uma tortuosidade, para usar a expressão da poeta, na leitura de seus contextos, já que este leitor último e anônimo não tem intimidade com o destinatário e o remetente. Esse pacto ambíguo entre o missivista e o leitor apresenta-se em terreno desconhecido, por não haver elementos suficientes para ler a carta como autobiografia, visto que a correspondência é fragmentada, seletiva, descompromissada com uma narrativa autoexplicativa e fidedigna, portanto, um biografema bartheano, um estilhaço de estória. Ler as cartas de quem não se é íntimo é exercer mais fruição do que descoberta. A carta íntima sugere mais questionamentos do que os dissipa e isto é a contemplação. Lê-se com apenas um olho, como Ana C. escreveu, em carta, a Heloisa Buarque de Hollanda em “7 de maio de 1980”:

[...] só agora cheguei mesmo no meu canto e posso escrever direito. Direito mais ou menos, porque hoje tirei um quisto do olho e estou de pirata, com imensas bandagens extravagantes debaixo dos óculos. [...] Caolha. (CESAR, 1999, p. 49).

A metáfora do pirata cabe não só à Ana C., que pirateia os gêneros literários, mas ao leitor de suas cartas, que sempre estará caolho e nunca poderá lê-las “direito”, como representação autobiográfica. Quando Ana C. transpõe textos da escrita de si para um livro de poemas, ela se vale da fragilidade de esse texto ser observado pelo olhar caolho do outro, de forma claudicante, como o do olho da fechadura – por tratar-se de um texto íntimo –, para dizer o que talvez não pudesse traduzir em outros versos e métricas. Ela expõe a intimidade enviesada na subversão dos gêneros. A intimidade nunca é clara, inteira, segura, mas sempre nervosa, fugidia, envergonhada, fragmentada, ressignificada, *semi-óptica*, porque caolha.

O distanciamento e a falta de intimidade, para este leitor, somados ao filtro da edição, configuram a traição da carta. O organizador interfere nas cartas e conduz o texto mais para perto da rasura biografemática. Isto acontece mais na correspondência publicada por Ana Cristina Cesar, repleta de lacunas representadas por [...] do que nas cartas de Caio Fernando Abreu, nas quais geralmente nomes são trocados pela inicial para preservar terceiros mas têm notas de rodapé que promovem um maior resgate biográfico, ou seja, o leitor caolho tem acesso a um monóculo facilitador<sup>84</sup>. Mas em Ana C. não se sabe até que ponto os cortes pretendem preservar a própria autora de trechos suprimidos com a justificativa de não “causar

---

<sup>84</sup> Uma das mudanças da edição de 2002 para a de 2016, por exemplo, foi a menção completa ao nome de Ivan Matos, um dos ex-namorados de Caio F., que anteriormente era identificado apenas como I. Isto mostra como apenas um nome pode interferir em todo um contexto interpretativo para o leitor.

constrangimento para as pessoas citadas e respectivas famílias.” (Ibidem, p. 11). As cartas são literalmente *reescritas* para terceiros, e esta edição fragmentada de uma narrativa já fragmentada, à medida que se apaga em vez de acrescentar, é o “Re-viver. Re-finir. ‘Pensar a biografia contra a biografia. Fluido. Elipse. Mistério’ do biografema. (CORAZZA, 2014, p. 61).

Muito tem-se discutido e muito ainda há de se discutir sobre Caio F. e Ana C. porque são autores que não foram enganados no bronze, para parafrasear Mário Quintana. Suas mortes trágicas, pois inabituais e bastante expostas, foram resultado de uma escrita de vida igualmente exposta e dialogada: se Ana C. foi refletida nos poemas, Caio F. fez de si tema das centenas de crônicas publicadas semanalmente. Ana Cristina e Caio Fernando narravam-se a si mesmos enquanto viviam e este cotidiano será “re-vivido” e “re-finado (o finado que vai morrer eternamente) a cada reação ao texto da carta escrita no presente de agora diante do presente deles, que é a coexistência de que fala Roland Barthes. A correspondência preserva uma ideia orgânica de texto aberto e pulsante, um organismo reagente, já que o texto está entre presentes, e a morte, sempre à espreita: “um suicídio, uma morte trágica ou inesperada são mortes literárias, porque suscitam a surpresa e o vazio significativo – embora se possa dizer que o suicídio foi mais uma performance de Ana C., uma forma de escrever, de tomar posse da morte.” (p. 37). Nestas performances misturam-se a linguagem afiada e *a-finada* do *camp* e a pose que “diz que se é algo, mas dizer que se é algo é posar, ou seja, não ser.”<sup>85</sup> (MOLLOY, 2014, s/p, tradução minha). Então é ficção e, como orienta Barthes, ciente dos percursos, percalços e processos da escrita, que suplica chamar de escritura<sup>86</sup>, “tudo deve ser considerado como dito por uma personagem de romance.” (2017b).

O modo composicional da autoficção é caracterizado pela fragmentação, pois o autor não quer dar conta da história linear e total de sua vida (nem acredita nessa possibilidade). O movimento da autoficção é da obra de arte para a vida – e não da vida para a obra, como na autobiografia –, o que valoriza e potencializa o texto enquanto linguagem criadora. Desse modo autoficção e biografema mostram-se como dois lados da mesma moeda – modelada na França.

Dentro deste contexto do corpo/escrita performáticos e em evidência, Ana C. problematiza a escrita feminina desenvolvida no Brasil. Em texto crítico sobre gênero e poesia, ela contesta uma suposta natureza da poesia feita por mulheres, valendo-se da obra de Cecília

---

<sup>85</sup> “[...] la pose disse que es algo, pero decir que se es esse algo es posar, o sea, no serlo.”

<sup>86</sup> Sobre a escritura, diz Barthes (2015): “O texto que o senhor me escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura).” (p. 11).

Meireles e Henriqueta Lisboa, de “imagens estetizantes, puras, líquidas. Tudo aqui é limpo e tênue e etéreo. A dicção e os temas devem ser belos: ovelhas e nuvens” (Ibidem, p. 257), que se aproximaria do senso comum: “não haveria por trás dessa concepção fluídica da poesia um sistemático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente, sei lá?” (Ibidem, p. 258). Se contesta por um lado, defende que se parta da “vivência pessoal [...], diário e correspondência”, que seria, segundo ela, uma escrita de mulher, para “começa a escrever por aí, dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo.” (Ibid., p. 293). Ou seja, Ana C. vilipendia uma temática atrelada ao feminino, mas valoriza um formato ligado às mulheres e joga com seus próprios textos íntimos ao instituí-los como poesia. Essa subversão do gênero literário para discutir o gênero enquanto sexo problematiza a condição da mulher, mas, no âmbito da correspondência, que é uma “escrita feminina”, Ana C. titubeia entre posar como mulher refinada e dedicada e ser uma escritora mais radical com uma visão ora irônica, ora dramática, sobre vida e literatura, como contesta na carta “27 fev. 76” à Maria Cecília Fonseca:

PORRA! Cecília! Eu precisava transar o seguinte: o importante agora é conseguir a independência, sair da família, arrumar trabalho & me envolver num projeto, estudar. A minha autonomia como mulher é fundamental, eu não posso pôr tudo a serviço de uma relação com um homem. (CESAR, 1999, p. 93).

Este foi, mais ou menos, o plano desenvolvido e traçado por ela, mas que, em algum momento, [foi] falh[ado]ou.

Caio Fernando foge do ramerrame da vida monótona de um escritor incompreendido e abusa da linguagem e dos trejeitos para mostrar-se ora luxurioso com as descobertas do corpo homoerótico, lúgubre ao lamentar a aproximação da aids, que, enfim, um dia chegou, e lírico ao manter a fé na vida e na lida: “curioso que o ato de criar possa arrebentar o corpo da gente.” (ABREU, 2002, p. 186). A última carta do livro *Cartas*, o jovem Caio F. encerra citando o compositor brasileiro Guilherme Arantes: ““Eu quero te ver com saúde/ sempre de bom-humor/ e de boa vontade<sup>87</sup>.”” (Idem ibidem, p. 523). Na última carta escrita antes de morrer, entre as publicadas no livro, diz: “o tempo, escasso, é todo ocupado com a saúde, o jardim [da casa do bairro Menino Deus, em Porto Alegre] e a literatura.” (Idem ibidem, p. 347). A fragilidade do corpo sempre evidente e a literatura são a resistência na carta daquele 1996, quando a internet

---

<sup>87</sup> Trecho da canção “Cuide-se bem”.

já era uma realidade. Em breve a carta também morreria (para dar lugar à “carta”, esse objeto fetichista, essas folhas secas):

De tardinha é a hora que eu mais gosto. Perto do sítio, atravessando o riacho, tem umas crianças sujas correndo e um sanfoneiro rangendo as mesmas malditas notinhas. Está tudo cheio de folhas secas, a todo instante estala uma e cai. Minha mente alfabetizada faz discursos. Precisa muita contemplação pra dissipar o fluxo sintático, sempre correndo e fazendo histórias e **inventando cartas**. (CESAR, 1999, p. 265).

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986-1996)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ABREU, Caio Fernando. *Cartas* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: E-Galáxia, 2016.
- ABREU, Caio Fernando. *Contos Completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ABREU, Caio Fernando. [Contracapa]. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Editora Sulina: Porto Alegre, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. Por aquelas escadas subiu feito uma diva. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 de jul. 1995, pp. Q1-Q2.
- ABREU, Caio Fernando. Saudades de pré-barbárie. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de nov. 1995, pp.1-2.
- ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ALBINO, Geraldo José. Introdução. In: OVÍDIO. *Cartas Pônticas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- ANDRADE, Mário. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade* [recurso eletrônico]. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANTELO, Raúl. Newton Freitas escreve a Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário. *Correspondência: Mário de Andrade & Newton Freitas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.
- BACKES, Marcelo. Prefácio. In: KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017b.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 2011.

- BETTIOL, Maria Regina Barcelos. Mário de Andrade e a especificidade do gênero epistolar: o esboço de uma teoria. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 65, p. 227-236, dez. de 2016.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Hibridismo e autoria: a subversão dos limites em Ana Cristina Cesar. *Organon*. Porto Alegre, n. 53, p. 129-143, julho-dezembro, 2012.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- CASTELLO, José. Não quero me encaixar em prateleiras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo: 9 de dez. de 1995, p. D5.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: E-Galáxia, 2016b.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COLEÇÃO CORRESPONDÊNCIA MÁRIO DE ANDRADE, VOLUME 6. In: ANDRADE, Mário. *Correspondência: Mário de Andrade & Newton Freitas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.
- CORAZZA, Sandra. Introdução ao método biografemático. In: *Em Tese*, [s.l.], v. 20, n. 3. P. 48-65, dez. 2014.
- COSTA, Amanda. *360 graus: Inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Libretos, 2011.
- COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- COUTINHO, Sonia. Ficção nos tempos do cólera. *O Globo*, Rio de Janeiro: 15 de maio de 1988, p. 5.
- CUNHA, P. J. Catálogo da série correspondência de Mário de Andrade: edição eletrônica. *Teresa*, n. 8-9, p. 427-428, 18 dez. 2008.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F. Cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DIP, Paula. *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, dez. 2016.

FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Alpiarça: Veja/Passagens, 2000.

FREITAS FILHO, Armando de. Jogo de cartas. In: CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

GIOVANNINI, Giovanni (org.); GIOVANNINI, Barbara et al. *Evolução na comunicação: do sílex ao silício*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Cultura e participação nos anos 60*. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Tudo é história, 41).

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 218-231, jan./jun. 2013a.

HIDALGO, Luciana. O mais importante já aconteceu: o espaço do “eu” se alargou. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 137, n. 55.678, p. 36, 2016.

HIDALGO, Luciana. Realidade e invenção para lidar com a dor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 134, n. 43.677, p. 64, 2013b.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Entrevista [2013]. Rio de Janeiro: *Escritos* - Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa Ano 7, n. 7. Entrevista concedida a Antonio Herculano Lopes e Joëlle Rouchou.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. Hoje não é dia de rock. In: ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JARDIM, Eduardo. *Tudo em volta está deserto: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

LAJOLO, M. P. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução do leitor. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 14, p. 61-75, 2002.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, out./dez. 2013.

LEJEUNE, Philippe. Entrevista. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, n. 11, p. 21-30, jul.-dez., 2002. Entrevista concedida a Jovita Maria Gerheim Noronha.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEONE, Luciana Maíra di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LIMA, Bruno. *Eu: itinerário para a autoficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2015.

MACIEL, Luiz Carlos. *A morte organizada*. Rio de Janeiro: Editora Ground Informação; São Paulo: Global Editora, 1978.

MARCUS, Laura. *Autobiography – a Very Short Introduction*. Oxford University Press: 2018.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Introdução. In: *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOLLOY, Sylvia. De la pose o el yo como obra de arte [entrevista]. In: *Clarín.com* [publicado em 27 de julho de 2012]. Disponível em [https://www.clarin.com/ideas/silvia-molloy-de-la-pose-o-el-yo-como-obra-de-arte\\_0\\_BkIejh-nDQx.html](https://www.clarin.com/ideas/silvia-molloy-de-la-pose-o-el-yo-como-obra-de-arte_0_BkIejh-nDQx.html) e acessado em 6 de julho de 2019.

MOLLOY, Sylvia. *Poses de fin de siglo: Desborbes del género en la modernidad* [recurso eletrônico]. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

MORAES, Antonio. *Antologia da carta no Brasil: me escreva tão logo possa*. São Paulo: Moderna, 2005.

MORAES, Antonio. Sobrescrito. *Teresa*. São Paulo: Editora 34, 2008.

MORICONI, Italo. *Ana C. – o sangue de uma poeta*. [S. l.], 2016. E-Galáxia.

MOSER, Benjamin. *Sontag: Her life and work*. Nova York: Ecco, 2019.

- MUHANA, A. O gênero epistolar: diálogo per absentiam. *Discurso*, São Paulo: USP, n. 31, 2000. pp. 329-346. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2000.38043>
- ORSINI, Elizabeth. A vida de gavetas vazias. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de nov. 1995, pp.1-2.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- PEREIRA, Cláudia; SENA, Eduardo Jardim. O paradoxo *hispter*: sobre representações, publicidade e subculturas. *Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 32, p. 107-119, jan./jun. 2016.
- PINTO, Marco Aurélio Biermann. Caio Fernando Abreu: notas esparsas. *Letras/Universidade Federal de Santa Maria*. Santa Maria: v. 1, n.1 p. 53-59, jan.-jun., 1991.
- PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas: Triângulo das Águas, de Caio Fernando Abreu*. Rio Grande: Editora da Furg, 2001.
- QUADROS, Janio et al. *Curso Prático da Língua Portuguesa e Sua Literatura*. Curitiba: Editora Educacional Brasileira. S/d.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário amoroso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- SANTIAGO, Silviano. A ficção como liberdade, a crítica como cartografia da multiplicidade [Entrevista]. In: BARTUCCI, Giovanna. *Onde tudo acontece: cultura e psicanálise no século XXI*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. In: *Peixe-elétrico #05* [recurso eletrônico]. E-Galáxia, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. Lisboa: Oca Editorial, 2019.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo horizonte, v. 5, p. 95-105, nov. 1986.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
- SISCAR, Marcos. Apresentação. In: CESAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia).

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SONTAG, Susan. Sontag ensina a superar o medo da Aids. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 de nov. de 1995, p.5-11. Entrevista concedida a Mauricio Stycer.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TIN, Emerson. *Cartas e literatura: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolar*. Disponível em <https://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/emerson02.pdf> e acesso em: 22 abr. 2019.

USP: Flora Süssekind: Cartas de Caio Fernando Abreu. São Paulo: USP, 23 de ago. de 2017. 1 vídeo (39 min.). Publicado por Canal USP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VAAbHYRopPA&t=427s>. Acesso em 26 de jun. de 2019.

VADE MACUM. São Paulo, Saraiva, 2017.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & blue: segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

WASILEWSKI, Luís Francisco. O humor queer na obra de Caio Fernando Abreu. *Jornal da Universidade*, Porto Alegre, setembro de 2003, p. 11.

WASILEWSKI, Luís Francisco. Questões políticas da ditadura brasileira sob o prisma da irreverência nos Dzi Croquetes e no Teatro Besteirol *Conexão Letras*, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 93-102, jul.-dez. 2018.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

ZILBERMAN, Regina. Temperamento de contista. In: ABREU, Caio Fernando. *Mel e Girassóis*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

*Margem, valeu. Finda a viagem.*  
(Adriana Calcanhotto)