

Personae em pentimento: considerações sobre a figura de escritor na obra de Caio Fernando Abreu

ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS *

RESUMO: Considerando a produção escrita de Caio Fernando Abreu, estudaremos alguns de seus textos representativos das figuras de escritor, das projeções e das expectativas acerca deste ofício que ele construiu para si, para os familiares e amigos, para o público e para a crítica. Estas representações, que se fazem por meio de uma poética *auto* e *antropofágica*, desvelam a *mise-en-abyme* das várias *personae* de escritor nas cartas, contos, crônicas, romances etc., peculiaridade que evidencia a potência dialógica da referida obra. Coloca-se, pois, uma importante questão teórica, a saber, a inserção deste autor no sistema literário brasileiro, cuja poética problematiza os conceitos e mitos de autor, autoria e genialidade vigentes, especialmente, no Romantismo e nas Artes de Vanguarda.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria; Caio Fernando Abreu; Pentimento; Poéticas contemporâneas.

ABSTRACT: Considering the written production of Caio Fernando Abreu, we will study some of his representative texts about the writer figures, the projections and the expectations about this profession that he constituted for himself, his family and friends, for the public and the critics. These representations, which are made through a self and anthropophagic poetics, unveil the *mise-en-abyme* of the various *personae* as a writer in letters, short-stories, chronicles, novels, and so on, a peculiarity that evidences the dialogical potency of the said work. An important theoretical question appears, namely, the insertion of this author in the Brazilian literary system, whose poetic problematizes the concepts and myths of the author, current authorship and genius, especially in Romanticism and the Avant-garde Arts.

KEYWORDS: Authorship; Caio Fernando Abreu; Pentimento; Contemporary Poetics.

* Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas – Centro de Letras e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Londrina – UEL – CEP 86057-960 – Londrina – Brasil. E-mail: ellenmariany@uel.br

Introdução

Em *Paixões concêntricas*: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu, dissertação de mestrado defendida em 2006, estudamos a referida obra com intuito de identificar as preferências temáticas e formais do escritor na tentativa de esboçar a sua poética. Isto porque, na vasta produção que é composta de romances, de contos, de peças de teatro, de crônicas, de cartas etc., o ficcionista faz a retomada e a (re) criação de motivos e de situações dramáticas (TOMACHEVSKI, 1976), dando-lhes um caráter recorrente. Compreendemos, nesta ocasião, que a relação entre estes motivos e estas situações dramáticas vincula-se, em toda a obra de CFA, à experimentação com a palavra, já que estes elementos, que são retomados e reelaborados de modo a compor outros textos, produzem novos significados, sem, contudo, desconsiderar o seu estado/condição anterior.

A partir dessa compreensão, formulamos núcleos/eixos de produção no multifacetado projeto literário de CFA. Isso significa dizer que, para cada um dos núcleos/eixos de sua produção, existe uma faceta identitária-literária de CFA – facetas essas que mantêm um constante diálogo entre si: ao apropriar-se das vozes de outros autores, a saber, alguns procedimentos temático-formais próprios dos autores Clarice Lispector e Julio Cortázar, o escritor imprime à sua obra um caráter antropofágico; ao lançar mão de recursos poéticos e linguísticos que remetem à sua produção, destaca-se a autofagia. Neste sentido, a experimentação com a palavra, via intertextualidade, a metalinguagem e a mistura de gêneros que embasam sua poética auxiliaram no processo de escolha de sua(s) representação(ões) como escritor, permitindo-lhe afirmar a sua marca autoral para si e para os seus leitores. Mas esta experimentação não ocorreu de forma sucessiva, nem evolutiva.

Considerando a discussão que envolveu a natureza do trabalho acadêmico realizado em 2006 bem como suas lacunas e limitações, este artigo pretende ser, por assim dizer, um *pentimento*. De caráter constelar, ou seja, simultâneo, as multifaces experimentadas pelo escritor, ao longo de sua produção, permitem que se estabeleça um constante diálogo da obra com ela mesma e dela com a obra de outros escritores citados, imitados e (refe) reverenciados. Destaca-se, pois, que o estudo aqui apresentado pretende se fazer como apenas uma das inúmeras possibilidades de leitura da poética de CFA, já que seus vários modos de arranjo, apropriações e reelaborações do *outro* e de *si* ainda estão por ser explorados e estão abertos a tantos quantos forem seus leitores e críticos, haja vista a potência dialógica que a obra encerra.

Para tanto, abordaremos, no espaço que este artigo permite, alguns aspectos que singularizam CFA como escritor e o inscrevem no sistema literário brasileiro, tendo por base textos que tratam dos mitos, das expectativas e das projeções sobre a função de escritor cultivados por CFA tanto para si quanto para os seus familiares, para a crítica e para o público em geral. Ao considerar, nesses textos/discursos, as tensões e os conflitos decorrentes do processo de assunção, por parte de CFA, de sua(s) identidade(s) autoral(ais), percebemos que estes mitos, projeções e expectativas perpassam diferentes modalidades textuais/discursivas. Estas, por conseguinte, devido ao seu caráter simultâneo, já que foram produzidos, ao longo

de 30 anos, cartas, contos, crônicas, prefácios, peças de teatro, romances etc. estão dispostas na forma de uma constelação¹.

Este modo de organização implica um jogo ininterrupto e os textos/discursos produzidos remeteriam, numa teia auto-elucidativa, uns aos outros. É no diálogo entre estas modalidades textuais/discursivas que podemos entrever as *personae* de escritor de CFA, ou seja, as suas representações. Vale ressaltar que estudar estas construções identitárias implica discutir, minimamente, algumas questões de cunho teórico suscitadas pelos modos de composição de CFA, especialmente no que tange aos conceitos e, por que não dizer, mitos de autor, autoria, genialidade e inspiração vigentes no Romantismo e nas Artes de Vanguarda.

Do Autor (Barthes), da função-autor (Foucault), do autor-criador (Bakhtin)

Não nos prestamos, aqui, a discutir o quanto de experiência de vida de CFA tornou-se material de ficção e *vice-versa*. De acordo com BAKHTIN (2003, p. 09), não se deve confundir o “autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida”. Nesta perspectiva, ao utilizarmos a sigla CFA para designar Caio Fernando Abreu, estamos efetuando, desse modo, uma distinção entre o “elemento da obra” e o “elemento do acontecimento ético e social da vida”. Nesse sentido, a tarefa de relacionarmos vida e obra mostra-se, de saída, inviável. Isso porque devemos considerar que os registros dos conteúdos das cartas aos amigos e aos parentes, das crônicas, inicialmente publicadas nos jornais *O Estado de São Paulo e Zero Hora*, de Porto Alegre, das entrevistas, divulgadas nos jornais e revistas variados e dos prefácios às edições revisadas são feitos por meio da escrita e são, em última análise, uma *representação* dos referenciais abordados. Se considerarmos que essas representações – assim como os contos, os romances e as peças de teatro de CFA – existem e podem ser lidas, também, como ficção, o caráter de “acontecimento estético” (BAKHTIN, 2003, p. 09) atribuído a elas auxiliaria na exclusão, do horizonte de nossas análises, do “elemento do acontecimento ético e social da vida”, *i.e.*, Caio Fernando Abreu².

¹ Utilizamos esta palavra de acordo com a seguinte definição contida no dicionário *Houaiss* (2001): “2. conjunto de elementos que formam um todo coerente, ligados por algo em comum”. Vale ressaltar que o estudo aqui apresentado é uma releitura de algumas das análises presentes em nossa tese de doutorado, intitulada *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*, defendida em 2010, que se encontra no portal Domínio Público, no endereço eletrônico: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=172637.

² Sobre os estudos acadêmicos que consideram as relações entre os aspectos biográficos de um autor e sua obra, Bakhtin reforça: “[...] o que acabamos de dizer não visa, absolutamente, a negar a possibilidade de comparar de modo cientificamente produtivo as biografias do autor e da personagem e suas visões de mundo, comparação eficiente tanto para a história da literatura quanto para a análise estética. Negamos apenas o enfoque sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem; daí resultam a incompreensão e a deformação – no melhor dos casos a transmissão de fatos apenas – da personalidade ética, biográfica do autor, por um lado, e a incompreensão do conjunto da obra e da personagem, por outro” (BAKHTIN, 2003, p. 09). Um estudo que leva em consideração a confluência entre os fatos reais e ficcionais elaborados pela linguagem, na obra de CFA, encontra-se em BARBOSA (2009). Em sua tese de doutorado, valendo-se das concepções dos

No que se refere ao acontecimento estético de CFA, cada gênero discursivo praticado (re)apresentaria as suas possíveis *personae* autorais. Haveria, pois, um CFA romancista, um CFA contista, um CFA dramaturgo, um CFA missivista, um CFA cronista. Sobretudo, há, também, um CFA que, ao escrever cartas aos amigos e parentes, ao escrever os prefácios das edições revisadas de seus livros e ao fornecer entrevistas a veículos variados sobre sua obra, coloca-se, de forma supra-autoral: esta *persona* de escritor apresenta-se/representa-se, nessas ocasiões, como o autor responsável pelos demais gêneros de discursos praticados. *Personae* auto-elucidativas, essas, ao se valerem de *dramas* semelhantes, representando-os por meio da escrita, dão corpo à obra e corporificam-se nela, firmando, multifacetadamente, a figura de *Escritor* de CFA.

A rigor, ao reconhecermos algumas de suas *personae* de escritor, podemos relacionar sua obra às produções artísticas ocidentais realizadas a partir da segunda metade do século XX, que se marcam pelo estabelecimento de uma crise nas noções burguesas de autor e de autoria, vigentes na modernidade. Mais do que negar o mito do escritor como um demiurgo, que, tomado de uma inspiração genial, é capaz de criar uma obra de arte nova e original, a produção de CFA, a seu modo particular, ajuda pôr em evidência que este mito não passa de uma construção, cujas ruínas sobrevivem não somente no que se refere à sua produção escrita, mas, também, à inserção desta produção no sistema literário. Isto afirmaria a sua participação na construção de uma espécie de poética do fragmento, o que, em linhas gerais, consideramos como um traço recorrente nas produções artísticas contemporâneas.

No caso de CFA, muitas vezes, utilizamos, indiscriminadamente, o nome próprio Caio Fernando Abreu para designarmos a obra, esquecendo-nos de que o autor se faz, nela, presente como uma instância que só tem existência no plano linguístico/textual. A respeito deste sujeito – constituído linguisticamente – que é capaz de articular textos/discursos pré-existentes, deixando, desta maneira, a sua marca autoral, temos os conceitos de *escritor*, de R. Barthes, de *função autor*, desenvolvido por M. Foucault e de *autor-criador*, proposto por M. Bakhtin, que contribuem para a problematização da ideia moderna de autor/autoria³.

Considerando as concepções de Barthes e de Foucault, percebemos que cada um, com suas particularidades, promove um desalojamento do autor burguês, tal como compreendido na modernidade, de sua posição de fundamento/origem de uma obra. Se relacionarmos a noção de *escritor*, de Barthes, segundo a qual quem fala, num texto, é aquele que diz “eu”, ou seja, a própria linguagem que conhece não uma pessoa e, sim, um sujeito (BARTHES, 1984, p. 51), com a *função autor*, de Foucault (2000), que designa uma posição enunciativa que pode remeter a uma pluralidade de “eus”, aproximamo-nos do *autor-criador*, de Bakhtin. Vejamos.

Em “O autor e a personagem na atividade estética” (1920-1922), Bakhtin considera que para cada gênero discursivo existe um enunciador que orienta seu discurso de acordo

teóricos franceses Serge Doubrovsky, Vincent Colonna e Philippe Lejeune, o autor discute as diferenças entre os discursos biográfico e autobiográfico, utilizando-as para estabelecer relações entre a obra e a vida de Caio Fernando Abreu.

³ Um estudo comparativo das noções de *escritor*, de R. Barthes, de *função autor*, de M. Foucault, e de *autor-criador*, de M. Bakhtin, que considera o modo como estes conceitos auxiliam, por meio da negação de uma voz única e soberana, na problematização da ideia de unicidade do sujeito, encontra-se em CAVALHEIRO (2008).

com pontos de vista, circunstâncias espaçotemporais e particularidades histórico-sociais específicos, tendo em mente o seu destinatário. Complementando esta ideia, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), Bakhtin afirma: “todo enunciado [oral e/ou escrito] tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador” (BAKHTIN, 2008, p. 210 – colchetes nossos). Isso vale, também, para a literatura em que o autor

é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa (2003, p. 10-11).

Como se pode notar, o *autor-criador*, de Bakhtin, assim como o *escritor*, de Barthes, e a *função autor*, de Foucault, só tem existência no plano linguístico/textual. Dessa maneira, compreendendo CFA como um autor-criador que, ao articular textos/discursos anteriores, é capaz de se desdobrar em diversos “eus” (FOUCAULT, 2002) sem, contudo, se fixar em nenhum deles (BARTHES, 1984), interessa-nos estudar os processos de construção autoral de CFA – e os possíveis mitos que se fizeram em torno dela. Tendo em vista os diversos papéis desempenhados pelo enunciador/articulador CFA, vejamos de que maneira a associação entre os conceitos de *autor-criador*, *voz*, *dialogismo* e *polifonia*, de Bakhtin, podem nos auxiliar no desvendamento do processo de assunção, por CFA, de sua(s) máscara(s) de *Escritor*.

No que se refere às modalidades textuais praticadas pelo escritor e suas *personae* daí decorrentes, em princípio, podemos dizer que, estritamente, não há polifonia em cada carta, conto, crônica, peça de teatro, romance, entrevista e prefácio tomados isoladamente. O que existe é a apropriação das vozes presentes nos próprios textos/discursos de CFA bem como a apropriação das vozes de outros autores e de suas obras em favor da construção e da configuração das vozes dos textos/discursos de CFA. Dessa maneira, a polifonia existe na obra de CFA na medida em que nos valem de uma leitura dialógica que considera as diversas modalidades textuais/discursivas praticadas por ele de forma simultânea. É a partir do contraste e da comparação dos gêneros literários em questão que as várias vozes/consciências presentes nos textos de CFA, *i. e.*, as *personae* de escritor de CFA, se manifestam, constituindo, assim, o multiforme autor-criador CFA. Por isto, além de considerar as apropriações, articuladas por este autor-criador, num nível intratextual/intradiscursivo, levamos em conta tanto as relações intertextuais/ interdiscursivas internas a cada trecho de texto selecionado, quanto ao dialogismo e à polifonia que emergem do cotejo destes no conjunto da obra de CFA.

Se, de acordo com Bakhtin, “A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes

a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa” (BAKHTIN, 2003), haveria – a partir da comparação entre as modalidades textuais praticadas por CFA –, uma espécie de desdobramento da sua voz autoral (lembrando, aqui, de um dos princípios fundadores da *função autor*, de Foucault), cujas enunciações reverberariam – não em forma de eco, mas, sim, paradoxalmente, diferindo entre si e complementando-se – num constante diálogo. Além disso, devemos considerar que o movimento constante destas consciências autorais que elucidam umas às outras é ininterrupto, o que (e, por agora, retomamos o *escritor*, de Barthes) faz com que CFA nunca se fixe em nenhuma de suas representações. Nesse sentido, semelhantemente à forma como Barthes, ao decretar a morte do autor moderno, equipara a importância do escritor e do leitor na produção de um texto, poderíamos dizer que quem realizaria a *potência dialógica* presente nos textos/discursos de CFA seríamos nós, os seus leitores, já que somos “o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita [...] esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 1984, p. 53).

Por meio de uma breve explicação sobre os conceitos de *escritor*, *função autor*, *autor-criador*, *voz*, *dialogismo* e *polifonia*, pudemos notar que a apropriação do discurso alheio e/ou do próprio discurso para construir novos textos/discursos não é, necessariamente, algo inédito na história da literatura, muito menos um procedimento exclusivo de CFA. A principal característica que particulariza a obra deste escritor no contexto literário da segunda metade do século XX no Brasil faz-se, então, por meio de uma associação entre três elementos presentes nos textos/discursos do *autor-criador* CFA, a saber: a apropriação e a reelaboração da própria voz e da voz alheia, que fundamentam a construção de outros textos/discursos; a *mise-en-abyme*⁴ das suas *personae* de escritor, que se relacionam umas com as outras de maneira auto-elucidativa e ininterrupta; o pentimento como um efeito produzido a partir dos processos *auto* e *antropofágico* de CFA, que envolvem a apropriação das vozes das *personae* de escritor anteriormente constituídas nos demais textos/discursos, bem como das vozes de outros autores-criadores. O pentimento se faz presente na medida em que, por meio da utilização das próprias vozes e das vozes alheias, as *personae* de escritor aí constituídas promovem, digamos, uma atualização deste passado no momento em que este emerge de sua situação/condição anterior para se (re)combinar num outro/novo contexto. É nessa atualização que os elementos anteriores e os posteriores se concentram numa circunstância espaçotemporal equivalente. Dessa maneira, o pentimento teria um duplo alcance: em se tratando da instância criadora, metaforicamente, este efeito possibilita ao autor-criador CFA “uma forma de ver, e ver de novo mais tarde” (HELLMAN, 1980, p. vii) seus textos/discursos e, por extensão, suas *personae*; no que se refere ao plano da recepção, conceitualmente, nós, leitores, além de termos a chance de *ver, e ver de novo – mais tarde* – os textos/discursos e as *personae* de escritor de CFA que se fazem neste seu voltar-se sobre si mesmo, podemos participar, ativamente, desse processo.

⁴ No capítulo “A máquina de tecer”, Lúcia Helena Carvalho (1983, p. 08) aponta que a *mise-en-abyme*, i.e., a construção em abismo existe, na pintura e na literatura, desde o século XVI. Contudo, o uso deste termo foi feito, pela primeira vez, por André Gide, em 1893, para designar a organização de sua própria obra. Esta organização se caracteriza pela inclusão de um quadro narrativo dentro do outro, uma história dentro da outra, tal como uma superposição de espelhos, de modo que cada imagem reflita, em menor escala, a imagem que lhe originou.

Conforme a definição do dicionário *Houaiss*, *pentimento* é um termo utilizado na pintura para designar um

[...] vestígio de uma composição anterior ou de alterações em um quadro, tornadas visíveis (esp. em pinturas a óleo) com a passagem do tempo. Etimologia: it. *pentimento* ‘arrependimento; mudança feita pelo pintor em seu quadro que se traduz em um retoque, em uma modificação ou num refazimento (HOUAISS, 2001 – grifos do autor).

Tomada como um conceito-chave para compreendermos a poética de CFA, esta palavra parece-nos adequada, já que, no processo de feitura da obra, a retomada de motivos e de situações dramáticas recorrentes de um texto/discurso para outro não só traz à tona o que já foi feito no conjunto desta obra como (re)toma e (re)significa este passado. Caracterizada como uma metáfora, levando-se em conta a etimologia da palavra, podemos associá-la a uma espécie de “arrependimento”, por parte de CFA, se lembrarmos que alguns de seus livros – a saber, *Inventário do irremediável* (1970/1995), *Limite branco* (1971/1993), *O ovo apunhalado* (1975/1984), *Morangos mofados* (1982/1995) e *Triângulo das águas* (1983/1991) – foram revistos/reescritos por ele antes de sua morte, ato que, em última instância, implica uma retomada autocrítica das representações de escritor ali contidas. Na confluência espaço-tempo que o efeito do *pentimento* explicita, entre uma e outra edições, temos, simultaneamente, os mesmos e *outros* textos/discursos, produzidos pelas mesmas e *outras personae* de escritor de CFA. Em seguida, de maneira a compreendermos como a *autofagia* e a *antropofagia*, a *mise-en-abyme* e o *pentimento* se constituem como instrumentos de construção poética, passaremos à análise de trechos de textos que tratam, pontualmente, da escolha, por parte de CFA, das representações de escritor por ele consideradas mais adequadas à função e às circunstâncias históricas e estéticas em que estes textos se situam.

Pentimento: do ato de (in)escrever(se) no cenário da literatura brasileira da segunda metade do século XX

A perspectiva que considera a obra de CFA como uma espécie de tela constantemente reaproveitada em que o escritor lê a obra de outros autores, lê-se, (re)lê-se, faz-se, (re) faz-se, faz a sua obra e é feito escritor por ela promove uma constante releitura dessas *personae* que se constroem e são construídas, inexoravelmente, por meio da escrita. Nesse sentido, observaremos, a partir de agora, o que há de mais representativo no que se refere ao tratamento dado pelas *personae* CFA às máscaras e mitos de escritor, às ambições e expectativas sobre o ato de escrever. Nestes trechos, também será possível vislumbrarmos os principais procedimentos de composição poética do *autor-criador*, a saber, os processos de *autofagia* e *antropofagia*, ou seja, a apropriação da própria voz e da voz alheia na composição, por meio do *pentimento*, de seus textos/discursos.

Em novembro de 1969, Caio Fernando Abreu recebia o Prêmio Fernando Chinaglia, da UBE – União Brasileira dos Escritores, pelo seu livro de contos *Inventário do irremediável*. No

primeiro semestre do ano seguinte, o livro foi publicado pela Editora Movimento, em Porto Alegre. Nesta época, o escritor tinha 21 anos de idade e fazia sua estreia no cenário literário brasileiro. Tanto o prêmio quanto a publicação soam como uma espécie de realização do desejo expresso numa carta sua dirigida a seus pais, datada de 13 de março de 1969. Dentre os assuntos desta carta, à qual pertence o trecho a seguir, destacam-se a sua demissão da, então, recém-criada revista *Veja*, o possível retorno à casa dos pais, em Porto Alegre, e a retomada do Curso de Letras, interrompido por causa de sua mudança para São Paulo. Além disso, CFA queixa-se do desamparo e da solidão por ele experimentados. Em contrapartida aos aspectos negativos, ele tranquiliza os pais dizendo que foi acolhido por um casal de amigos – a escritora Hilda Hilst e seu marido, o escultor Dante –, e que ainda possui dinheiro para se manter por algum tempo. Seguem-se a isso algumas notícias promissoras sobre o andamento de seus projetos literários:

Tenho escrito muito. Um conto meu vai sair numa das próximas *Cláudia*, talvez a de abril – e o meu romance está nas mãos de duas pessoas influentes – Carmem da Silva e Léo Gilson Ribeiro (crítico literário) – que estão procurando editores. Também estou dando os últimos retoques num livro de contos chamado *Inventário do irremediável*, que um amigo escritor – Ignácio Loyola – vai levar para uma editora só de gente nova, a Senzala. É quase certo que sai. Deste, vou mandar também uma cópia para uma amiga no Rio, Maria Helena Cardoso, irmã do Lúcio Cardoso, aquele escritor que morreu há pouco. Se a editora Senzala por uma infelicidade não der certo, ela me arrumará um editor no Rio. Há também um outro livro de contos (*A margarida enlatada*, onde tem um conto dedicado a vocês) e uma novela (*Cavalo branco na escuridão*). Estão no Rio, com Carmem da Silva. Com todas essas coisas engatilhadas, é provável que muito em breve vocês tenham um filho famoso, com fotografias e entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafo, viagens à Europa, prêmios – todas essas coisas (ABREU, 2002, p. 358 – grifos nossos).

É interessante notar que, em se tratando do veículo escolhido por CFA para se expressar – pois o gênero carta pressupõe a determinação do tom a ser utilizado em seu discurso, tendo em vista o tipo de relações existentes entre o remetente e seu(s) destinatário(s) –, mais do que um desejo de fama (entrevistas, revistas, fotografias, noites de autógrafo etc.) há, no trecho aqui reproduzido, a enunciação do CFA-missivista que requer dos seus pais o reconhecimento tanto de sua condição de filho do casal Nair e Zael Abreu – filho que, dentre os demais, se destacaria como escritor –, quanto a validação do seu ofício de ficcionista no sistema literário brasileiro. Melhor dizendo, por meio da carta, podemos perceber um desejo de conciliação entre a sua condição ocupada na esfera íntima e familiar, em relação aos seus pais e aos seus irmãos, e o ofício escolhido por ele, cuja afirmação se faz – e foi feita, ao longo dos quase 30 anos de sua produção – pelo público e pela crítica.

Decorre disto um outro aspecto relevante: o fato de que, hoje, temos acesso a uma parte da correspondência pessoal de Caio Fernando Abreu, publicada em livro. Não é de se descartar a hipótese de que ele sabia – e até esperava – que suas cartas viessem a público, devido às “entrevistas em jornais, revistas, noites de autógrafo, viagens à Europa, prêmios – todas essas coisas” (p. 358). Suas cartas se constituiriam em canais que auxiliariam na exposição e no

reconhecimento de sua posição como escritor. Daí trabalharmos com a hipótese de que CFA se comportasse, nas cartas, de modo a construir uma imagem (e a alimentar o mito) de escritor em torno de si mesmo, para si, para seus amigos e parentes, para o público e para a crítica.

Embora nosso objetivo neste artigo seja considerar apenas os textos/discursos proferidos por CFA, sobre as suas *personae* de escritor, há um outro fator que reforça a construção do mito de escritor que não podemos ignorar. Trata-se do olhar da crítica sobre seus textos/discursos. Organizado por Italo Moriconi, *Caio Fernando Abreu – Cartas* (2002), livro que reúne parte da correspondência pessoal de CFA, é dividido em duas partes: a primeira delas, intitulada “Todas as horas do fim”, contém cartas de CFA enviadas a amigos e a parentes entre os anos de 1980–1996, período que abrange os aspectos da vida e da obra do escritor até pouco antes de sua morte, em fevereiro de 1996. A segunda parte, “Começo: o escritor”, relaciona cartas produzidas entre os anos de 1965–1979, momento em que CFA saiu da casa dos pais, iniciando-se na carreira de jornalista e literato. A nosso ver, esta organização favorece uma narrativização dos fatos e sentimentos ali relatados, colocando a vida do escritor como uma espécie de romance narrado em *ultima-res*. Num certo sentido, as biografias sobre CFA *Inventário de um escritor irremediável* (2008), de Jeanne Callegari, e *Para Sempre Teu, Caio F.* (2009), de Paula Dip, também constroem *personae* de escritor de Caio Fernando Abreu, reforçando os mitos em torno de sua vida e de sua obra.

Como visto, as imagens/mitos de escritor cultivados tanto por CFA quanto pela crítica especializada dialogam com o que afirma o poeta e crítico literário T. S. Eliot (1888-1965), em seu ensaio “Tradição e talento individual” (1922):

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constitui a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórico, mas no sentido crítico (ELIOT, 1989, p. 39).

Assumimos, tanto no sentido estético e histórico quanto no sentido crítico, que o conjunto dos textos/discursos de CFA não possui significação (ELIOT, 1989, p. 38) se tomado isoladamente. Pensamos que, ao situarmos sua obra, por “contraste e comparação” (p. 38), em relação à obra de Clarice Lispector, assunto de outra carta sua, cujo trecho será estudado a seguir, compreenderemos o minucioso trabalho de apropriação, feito por CFA, de procedimentos temático-formais da obra da escritora. Dessa maneira, nos aproximaremos do desvendamento de parte do processo crítico de CFA em relação às suas construções autorais. Se, é verdade que, de acordo com Eliot (1989), “a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora” (ELIOT, 1989, p.57), CFA levaria esta sua faculdade ao extremo, já que, ao apropriar-se de elementos da obra da referida escritora, ele estaria fazendo desta apropriação um dos principais meios para firmar-se como autor no sistema literário brasileiro. Vejamos o trecho da carta a Luciene Samôr, de 11 de fevereiro de 1995:

Escrevo, escrevo, escrevo. Quando páro, ando de bicicleta, cuido do jardim (explodiu em girassóis, almandas, petúnias e gladiolos – está lindo), faço yoga e leio a biografia de Clarice Lispector escrita por Nádya B. Gotlib, saindo pela Ática (leio as provas). Que vida, minha irmã: dá vontade de reler toda a obra dela. Mas não, porque então páro de escrever. Clarice disse tudo? Certa vez um crítico do *Le Magazine Littéraire* disse que meu texto parecia “o de uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito rock’n’roll e tomado algumas drogas”. Fiquei lisonjeadíssimo (ABREU, 2002, p. 326).

Nesta carta, CFA descreve a sua rotina na época. Destaca-se, especialmente, a menção à leitura, por CFA, de uma biografia sobre Clarice Lispector⁵ (doravante CL), assim como o fato de ele ter ficado orgulhoso com a comparação de sua obra à obra de CL, feita pelo crítico do *Le Magazine Littéraire*⁶. Comparativamente, mesclam-se, aqui, as representações da obra e da vida de CFA com as da obra e da vida de CL, em que o saldo, de acordo com o missivista, é positivo, já que ele ficou “lisonjeadíssimo” (p. 326). Comparemos este trecho com outro trecho de uma outra carta sua escrita à amiga, e também escritora, Hilda Hilst, 22 anos antes, em 1973:

Meu trabalho está bem diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto de todas aquelas influências de Clarice Lispector. E bem mais objetivo, bem mais maduro que o Inventário [...]. (ABREU, 2002, p. 431 – grifo nosso)

Nesta carta, de 11 de janeiro de 1973, CFA escreve a Hilda, dando-lhe notícias sobre seu mais recente trabalho na época, o livro de contos *O ovo apunhalado*, que seria publicado em 1975. Como visto, o escritor julga estar livre das “influências de Clarice Lispector” (p. 431). Considerando a distância temporal que separa as duas cartas, um período de 22 anos, percebemos que a carta de 1995 apresenta o pentimento/”arrependimento” de CFA, no que se refere a uma mudança na avaliação, feita por ele, sobre si próprio como escritor e sobre a presença da voz-CL em sua vida e em sua obra representadas em ambas as cartas. Se na carta de 1973 CFA nega a presença da voz-CL em seu livro *O ovo apunhalado* (1975), na carta de 1995, CFA revê tal posicionamento, admitindo que CL participa de sua formação, de acordo com as representações sobre a vida e a obra de CL construídas por ele em 1995, de modo indiscutível, tanto é que ele se sente elogiado pela fala do crítico do *Le Magazine*.

Esta “forma de ver, e ver de novo, mais tarde” (HELLMAN, 1980, p. vii) presente no cotejo das duas cartas acima também pode ser bem observada na comparação de alguns aspectos das duas edições do livro de contos *Inventário do irremediável* (1970), com uma diferença de 25 anos da 1ª edição para a edição revista pelo escritor, em 1995. Este livro sofreu uma rigorosa revisão em que teve até o seu título alterado: de *Inventário do irremediável* para *Inventário do ir-remediável*. Além disso, oito contos foram retirados e os demais reescritos. Vejamos o que resultou do pentimento sobre a admissão – ou não – da presença de CL por CFA.

⁵ A biografia mencionada por CFA é *Clarice: uma vida que se conta*, de Nádya Batella Gotlib, lançada em 1995.

⁶ O crítico referido por CFA é Jacobo Machover (1954), professor, escritor e jornalista cubano, radicado na França desde 1963. A opinião emitida por ele vem impressa na capa da edição do livro *Morangos Mofados*, de CFA, lançada pela Companhia das Letras em 1995.

O trecho “Ver o ovo é impossível; o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo” (LISPECTOR, 1999, p. 46) é parte do conto “O ovo e a galinha”, de *A legião estrangeira* (1964), de CL. Ele serve de epígrafe ao conto “O ovo”, do *Inventário do ir-remediável*, ed. rev., p. 36. Na narrativa de CFA, um homem é isolado num espaço inóspito, cuja descrição se assemelha a um quarto de sanatório. A causa deste isolamento vai ao encontro da referida caracterização espacial: desenvolvendo uma espécie de paranoia, a personagem se julga perseguida por um ovo que aumenta de tamanho à medida que engloba pessoas e objetos à sua volta. É, pois, numa espécie de quarto/cela, já que há grades nas janelas, que, à luz do último toco de vela que lhe resta, o protagonista conta, brevemente, a sua história de vida. É este relato, feito em 1ª pessoa, que constitui, via metalinguagem, o conto em questão. Vale dizer que a epígrafe feita a partir do texto de Lispector não existe no *Inventário do irremediável* (1ª ed.), sendo inserida por CFA apenas na edição revista.

Algo semelhante acontece nos seguintes trechos que, também, pertencem às duas edições do *Inventário*:

[Trecho 1]

“Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse jeito instável de pegar uma maçã no escuro – sem que ela caia.”

— Que saco, hein? Estava demorando.

— O quê?

— A citação. Aaaaarrghhhh.

Mas ela não sorri (ABREU, 1970, p. 97).

[Trecho 2]

— Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse jeito instável de pegar uma maçã no escuro – sem que ela caia.

— Que saco, hein? Estava demorando.

— O quê?

— A citação. Quem é?

— Clarice Lispector.

Ela não sorri (ABREU, ed. rev., 1995b, p. 111).

No trecho 1, as orações que aparecem entre aspas constituem uma parte do discurso do narrador de 3ª pessoa que encerra o romance *A maçã no escuro*, de 1961, de CL. O conto de CFA, “Apenas uma maçã”, no qual esta citação é feita, narra uma conversa entre um casal de ex-namorados que se encontram depois de muito tempo separados. Ela, enquanto ambos conversam, manipula uma maçã. Ele, então, recorda e cita o trecho do romance de CL. Ela se irrita e percebe que, mesmo depois de muito tempo distantes um do outro, ele mantivera os mesmos hábitos. É importante destacar que a citação do livro de Lispector, na 1ª edição do *Inventário do irremediável*, é feita entre aspas e sem mencionar o nome da escritora.

O trecho 2 demonstra que esta mesma citação, feita na 1ª ed. do livro de CFA, existe na sua edição revista. Contudo, ela é nomeada e as aspas são retiradas. É interessante notar que, na citação da 1ª ed., a personagem não pergunta ao homem a quem pertence a frase, o que

pressupõe que ela também conhece o romance de CL. Na citação presente na edição revista, a personagem também fica irritada, mas desconhece ou ignora que o trecho pertence ao livro de Clarice Lispector.

Ao observarmos este pentimento/“arrependimento”, percebemos que ele tem por base a 1ª edição do *Inventário* – primeira tela/livro de CFA pintada/publicado em 1970. Decorridos 25 anos, esta(e) mesma(o) tela(livro) é retomada(o) e refeita(o). Este refazimento conteria os traços da 1ª edição que, misturados às “novidades” da edição revista, fariam do *Inventário*, simultaneamente, o mesmo e um outro livro. Melhor dizendo, ao realizar a retomada e a reelaboração do passado do escritor num intervalo de 25 anos, o pentimento concretizado na edição revista evidencia, também, uma reavaliação da imagem de escritor que o próprio CFA, em 1970, tinha de si.

Ainda sobre a admissão ou não, por parte de CFA, da presença da obra e da figura de escritora de Lispector, temos alguns exemplos no livro *Ovelhas negras* (1995), que reúne contos e fragmentos produzidos entre 1962 e 1995 que não foram incluídos nos livros anteriores. No texto de capa da edição de 1995, na perspectiva de CFA, os contos e fragmentos presentes no referido livro seriam os seus textos “de fundo-de-gaveta”. Tal adjetivo é emprestado/apropriado da escritora CL, que, em seu mini-prefácio à segunda parte do livro *A legião estrangeira*, primeira edição, também qualifica seus textos como fundos de gaveta. Vejamos como cruzamento das vozes de CFA e de CL sobre seus modos de composição poética se processam e revelam os desejos e projeções de CFA sobre si mesmo como escritor:

Nunca pertenci àquele tipo histérico de escritor que rasga e joga fora. Ao contrário, guardo sempre as várias versões de um texto, da frase em guardanapo de bar, à impressão no computador. Será falta de rigor? Pouco me importa. Graças a essa obsessão foi que nasceu Ovelhas negras, livro que se fez por si durante 33 anos. De 1962 até 1995, dos 14 aos 46 anos, da fronteira com a Argentina à Europa. Não consigo senti-lo – embora talvez venha a ser acusado disso, pois escritores brasileiros geralmente são acusados, não criticados – como reles fundo-de-gaveta, mas sim como uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando fora de livros individuais. [...] Mas jamais o assumiria se, como às minhas ovelhas brancas publicadas, não fosse eu capaz de defendê-lo com unhas e dentes contra os lobos maus do bom-gostismo instituído e estéril. Remexendo, e com alergia a pó, as dezenas de pastas em frangalhos, nunca tive tão clara certeza de que criar é literalmente arrancar com esforço bruto algo informe do Kaos. Confesso que ambos me seduzem, o Kaos e o in ou dis-forme. Afinal, como Rita Lee, sempre dediquei um carinho todo especial pelas mais negras das ovelhas. (O Autor-Pastor) (ABREU, 1995a – grifos do autor).

É interessante notar que, além da expressão “fundo de gaveta”, CFA se apropria do posicionamento de CL em relação aos seus escritos, comportando-se de maneira semelhante ao considerar seus textos, quando menciona: “Confesso que ambos me seduzem, o Kaos e o in ou dis-forme. Afinal, como Rita Lee, sempre dediquei um carinho todo especial pelas mais negras das ovelhas” (ABREU, 1995a – grifos do autor). Em seu mini-prefácio, CL aponta: “Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto do modo carinhoso do inacabado, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão” (LISPECTOR, 1964, p. 127 – grifos nossos). Destaca-se, aqui, que, como escritores, CFA e

CL se interessam, justamente, pelos seus textos renegados, dando-lhes projeção e um lugar no contexto de suas respectivas obras.

Além da apropriação do texto/discurso e do posicionamento como escritora de CL, novamente, para firmar seu traço identitário de escritor/artista, CFA se vale de uma comparação entre ele e uma outra artista reconhecida pelo público e pela crítica, no caso, a cantora e compositora brasileira Rita Lee (1947) que, em meados dos anos de 1970, gravou sua canção intitulada *Ovelha negra*. Ao fazer esta comparação, é como se CFA concretizasse a metáfora criada por Jacobo Machover para caracterizar seus textos/discursos: “uma Clarice Lispector que tivesse ouvido muito *rock’n’roll* e tomado algumas drogas” (ABREU, 2002, p. 326), carta estudada anteriormente. Ao modo CL de fazer e de lidar com a própria literatura, CFA associa, com humor, o rótulo de marginalidade em relação ao senso-comum, iconizado na canção de Rita Lee, de modo a singularizar a sua produção e a diferenciar-se de CL como escritor. No entanto, a presença de Clarice Lispector é algo que, na comparação entre os trechos de ambos os prefácios, feita acima, permanece visível.

Para utilizarmos os termos da fala de CL, o motivo de publicar, também o que “não presta” – o que, nos termos de CFA, significa acolher as “mais negras das ovelhas” –, sugere uma espécie de falsa-modéstia por parte de CFA. Explicando: ao publicar “o que não presta” – o livro *Ovelhas negras*, já que “o que presta” – o restante da obra –, “também, não presta”, CFA estaria expondo, digamos, suas falhas e fraquezas como escritor. Contudo, esta suposta equivalência entre esta coletânea e o restante da obra se mostra uma inverdade: *Ovelhas negras* consolida o papel, exercido por CFA, de revisor e crítico de si próprio como escritor e de sua obra. Esta visão endógena, paradoxalmente, autentica tanto o valor dos textos ali contidos como o valor do restante de sua obra, afirmando a posição de CFA como escritor e reivindicando o seu reconhecimento como tal. Vejamos um outro exemplo de como a voz-CL é, mais uma vez, apropriada por CFA para que este construa seu *pentimento* ao comentar sobre si mesmo como escritor.

Em 1987, CFA estava com 39 anos e já possuía uma carreira consolidada. Após retornar a São Paulo de uma visita à casa dos pais, em 12 de agosto de 1987, ele escreve aos dois uma carta em que há uma espécie de explicação sobre a dificuldade de demonstrar o seu afeto. Além disso, ele se queixa – ao mesmo tempo em que pede desculpas – por não ter se adaptado à rotina da família:

Querida mãe, querido pai, não sei mais conviver com as pessoas. Tenho medo de uma casa cheia de pais e mães e irmãos e sobrinhos e cunhados e cunhadas. Tenho vivido tão só durante tantos – quase 40 – anos. Devo estar acostumado. Dormir 24 horas foi a maneira mais delicada que encontrei de não perturbar o equilíbrio de vocês – que é muito delicado. E também de não perturbar o meu próprio equilíbrio – que é tão ou mais delicado (ABREU, 2002, p. 153).

Neste trecho, o missivista aponta a diferença entre a rotina da família, que envolve um número grande de pessoas numa mesma casa, e a sua, uma vida marcada, como ele mesmo diz, pelo isolamento e pela solidão. Daí, a sua inabilidade de integrar-se ao cotidiano

e às teias afetivas familiares, o que lhe provoca uma sensação de inadequação. Dessa forma, o carinho e o afeto que também poderiam encontrar representação por meio de abraços, beijos, afagos, etc. são representados por meio da carta, como uma forma de justificar e procurar suprir esta dificuldade:

Estou me transformando aos poucos num ser humano meio viciado em solidão. E que só sabe escrever. Não sei mais falar, abraçar, dar beijos, dizer coisas aparentemente simples como “eu gosto de você”. Gosto de mim. Acho que é o destino dos escritores. E tenho pensado que, mais do que qualquer outra coisa, sou um escritor. Uma pessoa que escreve sobre a vida – como quem olha de uma janela – mas não consegue vivê-la. Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco [...] (p. 153 – grifos nossos).

No trecho acima, CFA aponta que a sua dificuldade de se relacionar com os pais advém do fato de ele ser um *escritor*, ou seja, alguém que só é capaz de lidar consigo, com os outros e com o mundo que o cerca por meio da ficção, o que se revela como um mito moderno sobre a figura do escritor considerado como sujeito incompreendido, deslocado socialmente devido a esta inclinação/função. É dentro deste campo, amparado pela escrita, que o CFA-missivista expressa seus medos e dificuldades em relação ao afeto familiar. Além disto, ao assumir a qualidade de escritor, a carta, de certa forma, o liberaria de exercer outros modos de expor o seu afeto aos pais, já que demonstrar seus sentimentos por meio de outro veículo que não seja a escrita seria, para o missivista, uma grande barreira.

Justifica-se, pois, a sua opção pela carta: ao estruturar seu discurso em primeira pessoa, CFA cria, por meio da escrita, uma representação de si e, conseqüentemente, do(s) seu(s) destinatário(s), *i.e.*, uma ficção. Semelhante a um pentimento, à ideia de fracasso em relação ao enfrentamento das dificuldades da vida concreta, CFA sobrepõe, por meio da carta, uma espécie de correção. O arrependimento nela elaborado possui uma dupla função: ele visa a corrigir/remediar a falta de habilidade do missivista em integrar-se no cotidiano dos pais e da vida em família e, ao mesmo tempo, faz existir algo que, no passado recente quando da visita aos pais, não houve. Aos gestos de compreensão e de afeto em relação aos pais que ele não foi capaz de realizar na época, soma-se o pedido de desculpas: “Perdoem o silêncio, o sono, a rispidez, a solidão. Está ficando tarde, e eu tenho medo de ter desaprendido o jeito. É muito difícil ficar adulto. Amo vocês, seu filho Caio” (ABREU, 2002, p. 153).

Ao vestir, digamos, a máscara involuntária de filho, aquela que Nair e Zaél Abreu lhe atribuem, note-se que ele assina “seu filho Caio” (p.153), ao produzir a carta, CFA sobrepõe uma outra máscara, desta vez, escolhida por ele: passando de filho do casal a *filho-escritor*, o missivista requer, mais precisamente, ser reconhecido como um escritor, imagem/mito que ele cultivava já na carta de 13 de março de 1969, estudada anteriormente. Se escrever em primeira pessoa é uma maneira de representar-se – e de se fazer apresentar –, é interessante notar que a estruturação dessa representação/apresentação passa, mais uma vez, pela apropriação do discurso alheio. De modo a definir a si próprio e o modo como quer ser visto

pelos pais, CFA reitera: “Amo vocês como quem escreve para uma ficção: sem conseguir dizer nem mostrar isso. O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra. Por trás disso, há muito amor. Amor louco [...]” (ABREU, 2002, p. 153). Especialmente nas frases grifadas, há a apropriação de um trecho de *Água viva* (1973), de CL. Vejamos:

Que o Deus venha: por favor. Mesmo que eu não mereça. Venha. Ou talvez os que menos merecem mais precisem. Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que não sei usar amor. Às vezes me arranha como se fossem farpas. [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 51 – grifos nossos).

Embora os trechos da carta de CFA e do livro de CL, aqui citados, tratem de circunstâncias distintas – o missivista dirige-se aos pais, enquanto que a enunciativa-CL direciona o seu discurso a um interlocutor desconhecido –, há, entre eles, algumas semelhanças; é por meio da construção de uma representação de si que ambos se caracterizam e se dão a ver para e pelo *outro*. Assim como a voz-CL se define como inquieta, áspera e desesperançada, o enunciador CFA utiliza adjetivos semelhantes para caracterizar as suas ações: “O que sobra é o áspero do gesto, a secura da palavra” (p. 153 – grifos nossos). Além disso, os dois enunciadores apontam que, por mais que haja dificuldade de demonstrar afeto por algo ou alguém, já que suas ações *secas* e *ásperas* realizariam, segundo eles, o contrário do que eles sentem, isso não significa que eles não tenham “muito amor. Amor louco” (ABREU, 2002, p. 153) e “amor dentro de mim” (LISPECTOR, 1998b, p. 51).

Na comparação entre estes dois trechos, percebemos que o autor-criador CFA – que é, também o CFA-leitor da obra de CL –, ao escrever sua carta aos pais, um fato concreto, vale-se de uma situação ficcional, a apropriação da voz-CL, agregando-se a ela para descrever os seus sentimentos e construir a sua auto-representação. Nesse sentido, assim como visto anteriormente em relação às citações literais e nomeadas de CL, bem como às menções às representações de sua vida e de sua obra, é comum que os enunciadores CFA associem uma ficção (o texto de CL) à representação, na carta, de uma realidade por eles vivida, neste caso, a dificuldade de demonstrar afeto aos pais, e *vice-versa*. É por isto que, no momento em que o missivista escreve “Amo vocês como quem escreve para uma ficção” (ABREU, 2002, p. 153), ele não está sendo incoerente: no plano da ficção, é possível sanar seus bloqueios afetivos e concretizar o que seria, no plano real, difícil. Num balanço entre a representação do passado vivido por ele – em que há o bloqueio afetivo – e a carta como instrumento que possibilita romper e remediar este bloqueio –, resta a escrita como saldo positivo, já que, além de fazer a mediação entre a falta de habilidade em se relacionar e a reparação desta falta, o missivista tem a vantagem de não precisar se despir da *persona* de escritor para si e para os outros.

Considerações finais

Como vimos ao longo deste trabalho, as expectativas, mitos e projeções de escritor veiculados pelas *personae* de CFA, simultaneamente, se fazem e são feitas pela junção entre

as representações da vida e da obra de CL e as representações da vida e da obra que o autor-criador faz de si mesmo. Numa perspectiva microestrutural da obra de CFA, podemos dizer que a retomada de motivos e de situações dramáticas de um texto/discurso para outro, que auxilia na construção de suas possíveis *personae* de escritor, não ocorre linearmente, já que a configuração destas representações esteve submetida aos seus humores, suas necessidades circunstanciais, seus critérios de seleção e, até mesmo, ao acaso. Numa visão macroestrutural, percebemos, por meio de sua produção escrita, uma espécie de tela cujas possibilidades de composição são passíveis, sempre, de rearranjo. É este rearranjo que faz com que sua obra – e, por consequência, as *personae* de escritor que nela são engendradas – seja, numa visada ampla que a compreenda como um sistema, a mesma e *outra*. É por meio da representação/apresentação de si e do *outro*, para si e para o *outro*, algo deixado como legado por meio da escrita, que o autor-criador CFA pôde se experimentar atuar como contista, cronista, missivista e dramaturgo, elucidando, em cada um destes gêneros, o ser contido em potência nos demais. Nesse sentido, não haveria uma definição estanque de papéis e funções exercidos por ele, a não ser a permanência de uma posição de base – a de escritor –, a partir da qual se fazem as demais.

Mesmo devido à impossibilidade de que essas experimentações e (re)combinações ocorram independentemente da passagem do tempo – afinal, no caso de CFA, foram três décadas de literatura –, como uma espécie de pintura antiga ou esboço que vem à tona, em tela reaproveitada, produzindo novos significados, o rearranjo, em nível micro-constelar, dos motivos e das situações dramáticas que resulta, no nível macro-constelar, na construção das várias *personae* de escritor de CFA, não deve ser considerado como algo estanque, pois aquilo que é considerado como novo num determinado texto/discurso, contém, também, os restos da formação anterior. Isso faz com que a palavra *pentimento* ganhe, aqui, o seu lugar de destaque em nossa compreensão da obra de CFA: ela nos serve, ao mesmo tempo, como um conceito-chave e como uma metáfora indissociáveis para a inscrição de CFA e da sua poética do “rastro e do resto” como traço peculiar que lhe imprime uma identidade multifacetada no sistema literário brasileiro. Portanto, ao contrário do que os conceitos de autor e de autoria modernos colocam como premissa poética, cuja genialidade reside nos signos da novidade e da originalidade que se assentam no indivíduo burguês, paradoxalmente, podemos dizer que a figura do autor CFA se afirma na mistura dos restos de si e das ruínas alheias, retocando e sendo retocado pela fantasmagoria moderna de autoria, que se vê, simultaneamente, estilhaçada e projetada em seus fragmentos.

DIAS, E. M. S. *Personae* in *pentimento*: Considerations on the Writer Figure in Caio Fernando Abreu's *oeuvre*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 12, n. 1, p. 83-100, 2020. ISSN 2177-3807.

Referências

- ABREU, C. F. *Inventário do irremediável*. 1. ed. Porto Alegre: Movimento, 1970.
- _____. *Triângulo das águas*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- _____. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- _____. *Limite branco*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Ovelhas negras*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995a.
- _____. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995b.
- _____. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Caio Fernando Abreu – Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.
- _____. *Estética da criação verbal*. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, N. L. “*Infinitamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, o “biógrafo da emoção”. 2008, 401 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072009-172856/pt-br.php>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1974.
- CALLEGARI, J. *Caio Fernando Abreu: Inventário de um escritor irremediável*. Rio de Janeiro: Seoman, 2008.
- CARVALHO, L. H. A máquina de tecer. In: _____. *A ponta do novelo*. São Paulo: Ática, 1983, p. 01-19.
- CAVALHEIRO, J. S. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum*, Londrina, v. 2, n. 11, p. 67-81, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042/2585>. Acesso em 01 mar. 2019.

DIAS, E. M. S. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. 167 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto: 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=33823. Acesso em: 29 ago. 2019.

_____. *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*. 230 f. 2010. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto: 2010. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=172637. Acesso em: 29 ago. 2019.

DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.* Rio de Janeiro: Record, 2009.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. A. F. Cascais; E. Cordeiro. Portugal: Vega/Passagens, 2002.

GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HELLMAN, L. *Pentimento – um álbum de retratos*. Trad. E. Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD ROM.

LEE, R. Ovelha negra. R. Lee [Compositor]. In: _____. *Fruto proibido – Rita Lee & Tutti Frutti*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1975. 1 CD (36min). Faixa 9 (5 min.38s.)

LISPECTOR, C. *A maçã no escuro* [1961]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Água viva* [1973]. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *A legião estrangeira* [1964]. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski *et. al.* 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p.169–203.

Recebido em: 25 nov. 2019

Aceito em: 17 fev. 2020