

CARTAS DE CAIO

Daniela Pedreira Aragão*

RESUMO: *Este artigo propõe um percurso crítico das cartas de Caio Fernando Abreu como um desvendar do “lugar” derridiano, o arquivo. A análise das obras serão feitas a partir das formulações teóricas de arquivo e de saber de Michel Foucault e Jacques Derrida, da noção de Obra de Maurice Blanchot e de dobra barroca de Gilles Deleuze.*

PALAVRAS-CHAVE: *Memória; arquivo; confessional; obra; dobra.*

Neste artigo pretendemos analisar a obra do escritor Caio Fernando Abreu a partir do seu arquivo confessional. Ponderamos, de início, que o que dá identidade à obra deste escritor é uma postura literária baseada tanto num “duplo repúdio”¹ da realidade/ficção documental, quanto numa tentativa de registro, incorporação e retrabalho das fronteiras entre o delírio, a realidade e a literatura. Essa obra se faz então em documento/monumento da implosão do real e do fictício, pois a fronteira entre loucura e realidade só se torna fecunda quando já são indefiníveis.

A ficção de Caio Fernando é então alvo de uma aparente “desnaturalização” textual, cuja artificialidade e jogo de aparências são, na verdade, um jogo de sedução coerente com o projeto literário que perpassa a sua obra. Ao implodir as “vigas de aço do mundo sério” e “enlouquecer a realidade”, sua obra estabelece um jogo de enganos próximo da fratura e do estranhamento. Embora a formação intelectual de Caio Fernando tenha se dado de maneira anárquica, ele era criterioso, um ourives da palavra. Na tessitura criativa do escritor pouco se distingue o ficcional do não-ficcional.

Analisamos o arquivo confessional do escritor como uma memória viva que pulsa por todas as linhas e entre os recônditos das entrelinhas, pois a memória é sempre não-confiável e passível de esquecimento. Caio Fernando trás em sua escrita a marca do afeto. Sintonizado com o universo da cultura e do entretenimento, ele faz o papel do crítico informal do trabalho de amigos e desconhecidos do meio musical, literário, cênico e fotográfico, entre outros.

* Mestre em Literatura Brasileira pela UFRJ. daniar@uai.com.br

¹ LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: FILHO, Domingos Proença (org.). O livro do seminário. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 213.

As cartas de Caio Fernando delineiam o percurso de formação intelectual do escritor. Difícil separar o que é ou não relevante para a fundamentação do escritor, pois a escritura é a expressão de um querer-dizer, e qualquer escrita, documental ou literária, tem a sua importância. O escritor, no incessante trabalho de escrita e reescrita de seus textos oculta, dissimula, substitui e deixa aflorar as experiências vividas e recalçadas.

A partir da conceituação de Maurice Blanchot consideramos que qualquer texto é sempre múltiplo, um hipertexto, possui muitas dobradiças, se divide em dobras infinitas. Não se pode negar o desejo de qualquer autor em construir uma obra ausente de limites, pois o olhar do artista se dirige sempre ao conjunto da obra, seu olhar é constante e permanente, o mesmo para todas as coisas, um olhar no qual se exerce uma inteligência.

O escritor desconhece a realização da Obra, pois o que está terminado num livro será destruído ou terá continuidade num outro. São as contingências e imposturas do momento que prenunciam o fim que falta, pois o infinito da obra confunde-se com o infinito do espírito do autor que quer realizar-se numa única Obra. Através da obra se pronuncia a violência de um começo, a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. O que pertence ao autor é somente um livro, um amontoado de palavras infecundas. Ao querer terminar o interminável, o autor associa o seu ofício a um trabalho ilusório, só terminando sua obra no momento da morte; assim, a sua própria Obra torna-se ilegível, um segredo, pois ele sabe de antemão que jamais a lerá.

As dobras na Obra são várias, e a sua continuidade se estende na desdobra, continuação de sua manifestação. Transita-se pela Obra do escritor sem hierarquizar os seus procedimentos e escolhas literárias, a sua poética, pois o tecido literário estende séries infinitas que vão de uma singularidade a outra. Na dobra/desdobra labiríntica não há narração, mas dupla pertença; cada peça é inseparável do corpo-obra que é igualmente inseparável do que lhe pertence. Por isso, nesta dupla pertença somos conduzidos a uma zona estranhamente intermediária na qual o corpo-obra adquire a possessividade das peças individuais. A Obra possui dobradiças e costuras que realizam a unidade harmônica dos acordes/acordos entre os seus instáveis e inevitáveis procedimentos literários.

No conto “O livro de areia” do livro homônimo, Jorge Luis Borges fala-nos de um livro semelhante à areia que não tem princípio ou fim, ou seja, a Obra. Seu número de páginas é infinito, nenhuma é a primeira ou a última. Se são numeradas as suas páginas é simplesmente para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem quaisquer números. No espaço/tempo infinito deste livro/areia está-se em qualquer ponto do espaço/tempo. Os acabamentos da tapeçaria verbal deste livro-obra são uma lâmina dourada

de conexões que se juntam umas nas outras como pedras preciosas de um colar sublime. Sonha-se uma noite blanchotiana, cuja intimidade da Obra, dos romances, dos contos, dos poemas, das crônicas, das cartas propiciam uma visão do *work in progress* de Caio Fernando.

Para tanto, a noção de arquivo nos é crucial para se entender a Obra e suas dobras. O arquivo pode ser definido como uma reunião, uma organização, um ajuntamento de elementos. O indivíduo ao tentar organizar seu arquivo, está de alguma maneira tentando se livrar do caos. Cada arquivo construído por uma pessoa apresenta peculiaridades que dizem respeito às suas preferências e escolhas. O arquivo é o nível da linguagem que fica entre a língua como sistema de signos que nos permite construir um discurso e o corpus de todos os discursos pronunciados. Trata-se do sistema geral de formação e transformação dos discursos, sistema que podemos encontrar num dado período e numa sociedade em particular. No arquivo, estão guardados aqueles discursos que não mais nos pertencem e que, pela arqueologia, é possível recuperar para a nossa verdadeira memória cultural.

A primeira figura de um arquivo é o “exergo”², justamente um termo que agencia a violência do próprio arquivo, pois ele é ao mesmo tempo revolucionário e tradicional, se dá o tom, também o destrói. Dessa forma, percebemos a “desnaturalização textual”³ em Caio Fernando, sua artificialidade e jogo de aparências que “enlouquecem a realidade”, um jogo de enganos próximo da fratura e do estranhamento, como já dito acima. O termo exergo remete a casa como lugar, domicílio, instituição, porém, de modo não natural. Caio Fernando expressa em algumas cartas a sua sensação de estar em dois lugares, ou em nenhum. O termo arquivo como *Arkhe* designa ao mesmo tempo o “começo e comando”, o tropo e o nomo, coordena o princípio da natureza ou da história, o princípio da lei e do lugar onde se exerce a autoridade, a ordem social.

A “pulsão de morte”⁴ do arquivo define a perturbação daqueles que sofrem ao se envolverem na trama arquivística derivada de um “mal de arquivo”⁵. Estamos falando do desejo, da compulsão, da repetição e da nostalgia de um desejo irreprimível de retorno à origem, uma nostalgia de absoluto.

Ao analisarmos o arquivo confessional de Caio Fernando, percebemos que a sua escrita é a auto-escrita de um eu personagem que é, via de regra, confundido com o autor da obra. Confissão é desvelar, manifestar, dar a conhecer, o que já nos insere no universo de

² DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo – uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

³ LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: FILHO, Domingos Proença (org.). O livro do seminário. São Paulo: LR Editores, 1983.

⁴ DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo – uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001, p. 118.

⁵ Ibid.

desvelamento do eu que a literatura confessional vem suscitar. Há na literatura confessional uma grande afinidade entre leitor e obra, fruto da suposta impressão de proximidade que o texto nos apresenta. Pela recepção das venturas e desventuras narradas por quem vive suas alegrias e angústias, propicia-se ao leitor um momento para lembrar-se, refletir e reviver suas próprias experiências. Além disso, o texto confessional promove a ilusão de que o escritor se desmascara, se desnuda por meio de seu texto, dando a impressão de uma proximidade, de uma intimidade entre aquele ser, pessoa física que compôs a obra, e aquele que a lê. Em literatura confessional, como em qualquer literatura, nada pode ser tomado como representação fiel da realidade, mas como possibilidade mimética de construção artística.

O gênero confessional apresenta a noção de pacto autobiográfico como uma relação autor-narrador em que se estabelece uma cumplicidade importante para a denominação do texto. À medida que o leitor reconhece uma identidade entre o autor-narrador com o nome do discurso, o pacto autobiográfico se firma sob um ponto de vista retrospectivo da narração, ou uma biografia escrita pelo interessado. O nome próprio do autor no texto, ou nas capas, remete à existência do escritor e propõe uma relação autobiográfica. O nome é um sinal, talvez o único, indubitável da realidade extratextual, que remete à pessoa real. Portanto, o narrador se define simultaneamente como uma pessoa real e produtor de um discurso. A partir desse momento o contrato é proposto pelo autor e firmado por ambos, autor e leitor, no momento da recepção.

O eu em uma obra de literatura confessional é uma entidade fugidia, cujos contornos são quase indefiníveis. Por um lado existem elementos que nos levam a identificar o autor da obra com a personagem apresentada na mesma, por outro, a consciência de que a personagem é uma criação à qual não se concebe uma existência real. O eu autobiográfico é, na verdade, um diálogo de instâncias múltiplas. O mesmo indivíduo ocupa uma posição múltipla e simultânea, pois é protagonista, narrador e autor de uma obra. O eu visualizado nas obras de cunho confessional ao mesmo tempo em que se desvela, mascara-se. Essa aproximação e recuo ocorre no momento da enunciação, ele é, simultaneamente, o eu e a representação de si mesmo, sendo assim, o outro. O eu dessa literatura é muito mais representativo do mundo que circunda o autor e se lhe apresenta desfigurado, desestruturado.

Caio Fernando desde muito jovem assumiu a responsabilidade de viver da escrita e para a escrita. Escrever para ele era uma atitude visceral. Escrevia para demonstrar admiração pelos amigos, para falar da canção que mais o sensibilizava no momento, para brincar com a vida, para driblar a morte. O humor é uma das características acentuadas em suas cartas, que se opõe à visão melancólica e desesperada do homem, intelectual de país periférico.

Leitor atento, ele discute nas cartas os escritores e obras que o influenciam em cada momento de criação. A partir da ida aos arquivos literários, Caio constrói e reelabora seus próprios textos. A influência de alguns escritores é declarada de forma explícita.

As correspondências trocadas por Caio Fernando podem ser interpretadas como um exercício de criação literária. Ao relatar para os amigos os fatos vivenciados, ele cria personagens, transforma os cenários e faz de si mesmo um ator em pleno palco. O humor que dissemos ser uma de suas marcas é exaltado nos momentos em que Caio faz uma espécie de “ficcionalização” da realidade. O escritor abria para os amigos seu arquivo de vivências. A experiência prolongada de viver solitário na grande São Paulo, lhe proporcionou algumas narrações recheadas de auto-ironia.

A escrita das cartas era um hábito quase diário, muitas são desabafos. Nota-se que em determinadas circunstâncias, pouco parece importar a presença do interlocutor, e ao longo das leituras nos deparamos com uma variedade de arquivos. Era no diálogo informal com companheiros do meio artístico-intelectual, que ele desenvolvia suas críticas. Ele manteve-se sempre plugado nas atrações do mundo das artes que englobam outras categorias como teatro, cinema e música. Além de crítico informal de obras literárias, nas cartas ele se mostra um interessado expectador de cinema. Nos anos em que viveu fora do país, relatou para os amigos sua passagem por várias cinematecas.

Além de ser um escritor-leitor que perfaz a sua leitura em “erro”, sua vida também foi um périplo às avessas. Homossexual e hippie, Caio Fernando, além de abandonar a academia se auto-exilou na Europa, e muitas cartas demonstram os seus sentimentos de tristeza e solidão. Ele portava-se como um expectador distante, sentindo-se marginalizado por sua condição subalterna de latino-americano, pois o exilado tem uma “dupla perspectiva” que não separa os acontecimentos do passado e do presente, mas lança uma nova luz sobre ambos.

A vivência em terras estrangeiras proporcionou o amadurecimento de Caio enquanto indivíduo e intelectual. A estada em alguns países como Inglaterra e França, favoreceu-lhe uma instrumentação mais sólida, que o alçou além dos limites de escritor terceiro-mundista. Ele tentava compatibilizar os compromissos relacionados à escrita (palestras, lançamentos de livros), com a necessidade de assegurar a sobrevivência.

Estrangeiro, Caio Fernando é espectador de cenas insólitas que o chocam. Ficção e realidade estão imbricadas. Muitas das experiências transcritas nas cartas são esboços para a elaboração de obras. Ao trabalharmos com documentos de arquivo, naturalmente evidenciamos alguns aspectos e recalamos outros. Esse jogo dicotômico do mostrar e

esconder é um procedimento que por si só faz aquele que reúne seu acervo. Resgatar a memória é permitir trazer à tona lapsos de subjetividade.

O passado se conserva no tempo, e se penetramos nesse elemento virtual é para procurarmos a lembrança pura que será atualizada numa imagem-lembrança. O presente é o limite extremo da manifestação do passado em que coexistem círculos mais ou menos dilatados/contraídos, cada qual contendo tudo ao mesmo tempo. Assim, deveremos nos mover para tal ou qual círculo, conforme a natureza da lembrança procurada, que se sucederá a partir de antigos presentes delimitados no limite de cada uma, pois somos constituídos como memória e, a um só tempo, nos constituímos na infância, na adolescência, na velhice, na maturidade, pois somos a coexistência de todos os lençóis do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ABREU, Caio Fernando. Cartas. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
2. _____. Caio 3D: O essencial da década de 70. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
3. _____. Caio 3D: O essencial da década de 80. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
4. _____. Caio 3D: O essencial da década de 90. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
5. _____. Limite branco. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
6. _____. Morangos mofados. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
7. _____. Onde andaré Dulce Veiga. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
8. _____. Ovelhas negras. Porto Alegre: L&PM, 2002.
9. _____. Pequenas epifanias. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
10. _____. Triângulo das águas. Porto Alegre: L&PM, 2007.
11. AGOSTINHO, Santo. Confissões. São Paulo: Abril Cultural, 2000.
12. AUERBACH, Erich. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.
13. BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
14. _____. *O direito de sonhar*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
15. BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. São Paulo: Perspectiva, 2003.
16. _____. Barthes por Barthes. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
17. _____. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2002.
18. _____. O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.
19. BEAINI, Thais Curi. *A memória, medida ontológica do cosmos*. São Paulo: Palas Athena, 1989.
20. BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, 1987.
21. BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
22. CASTELLO, José. Inventário das sombras. Rio de Janeiro: Record, 1999.
23. CHIARA, Ana Cristina. Afinidades eletivas. In: IPOTESI – Revista de estudos literários. Volume V. Juiz de Fora: EdUFJF, 2001.
24. DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das idéias sobre a mente*. Bauru: EdUSP, 2005.

25. DELEUZE, Gilles. A dobra – Leibniz e o barroco. São Paulo: Papyrus, 1991.
26. DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo – uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
27. FOUCAULT, Michel. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
28. FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
29. GASPARI, Elio & HOLLANDA, Heloísa Buarque & VENTURA, Zuenir. Cultura em trânsito: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
30. HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp7A, 1998.
31. HOLLANDA, Heloísa Buarque. Impressões de viagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
32. HUYSSSEN, Andréas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
33. ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes. 2. ed. vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
34. LEJEUNE, Phillipe. El pacto autobiografico y otros . El mundo iluminado. Ciudad del México: Lumen, 1998.
35. LIMA, Luiz Costa (org.). *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
36. _____. O conto na modernidade brasileira. In: FILHO, Domingos Proença (org.). O livro do seminário. São Paulo: LR Editores, 1983.
37. LOPES, Denilson. O entre-lugar das homoafetividades. In: IPOTESI – Revista de estudos literários. Volume V. Juiz de Fora: EdUFJF, 2001.
38. MIRANDA, Wander Melo (org). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; CEL/UFMG, 1995.
39. NASCIMENTO, Evando. Derrida e a literatura. Niterói: EdUFF, 2000.
40. PEREIRA, Maria Luiza Scher (org). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: EDUFJF, 2004.
41. PERRONE-MOISÉS, Leyla. Roland Barthes. 2. ed. Coleção Encanto Radical. O saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1985.
42. _____. Altas literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

43. _____. Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa. In: GALVÃO, Walnice & GOTLIB, Nádia (orgs.). *Prezado senhor, Prezada senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
44. PIGLIA, Ricardo. *Memória y tradición*. Anais do 2º congresso da Abralic. Vol.1. Belo Horizonte: UFMG, 1991.
45. _____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
46. _____. *Ler errado é muito produtivo*. Entrevista a Julián Fuks. Revista Entrelivros. Ano 2. no 21. Duetto, São Paulo, SP.
47. PLATÃO. República. Rio de Janeiro: Best-Seller, 2004.
48. RICOEUR, Paul. *Arquivos, documento, rastro – Tempo e narrativa III*. Trad. Roberto L. Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.
49. _____. *O si-mesmo como um outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987
50. ROTTERDAM, Erasmo de. Brevíssima e muito resumida fórmula de elaboração epistolar. In: TIN, Emerson (org.). *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lísio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
51. SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
52. SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002.

Daniela Pedreira Aragão

Rua Monsenhor Gustavo Freire, 9/401

São Mateus

Juiz de Fora – MG

Telefones: (32) 3232-2331

8813-0941

Endereço eletrônico: daniar@uai.com.br