

DA NARRATIVA POÉTICA ÀS FRONTEIRAS DO GÊNERO: A ESCRITA EPISTOLAR EM TRAVESSIA DE CAIO FERNANDO ABREU

RODRIGO VALVERDE DENUBILA *

RESUMO

Este artigo investiga se as cartas de Caio Fernando Abreu, reunidas por Italo Moriconi (2002), configuram-se como narrativa poética. Defende-se que sim, uma vez que apresentam tessitura literária, narrador poético e procedimentos imagéticos, transcendendo sua função comunicativa imediata. Metodologicamente, a análise adota uma abordagem hermenêutico-narratológica, fundamentada nas teorias do *récit poétique* de Jean-Yves Tadié (1994), nas reflexões sobre epistolaridade de Janet Altman (1982) e nas discussões acerca do endereçamento lírico propostas por Silviano Santiago (1986) e Joëlle de Sermet (2013). A pesquisa ressalta, assim, a complexidade genológica e estética da escrita epistolar de Caio Fernando Abreu.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu; narrativa poética; epistolografia; gênero literário; lírica.

INTRODUÇÃO

A crescente publicação de cartas de escritores sinaliza um aumento de interesse acadêmico e de público nesse gênero que hoje se reconfigura. A publicação das cartas de Caio Fernando Abreu, organizada por Italo Moriconi (2002), reflete tal dimensão, assim como oferece um campo reflexivo para indagarmos acerca da linguagem empregada: seriam as cartas do escritor brasileiro narrativas poéticas? Elas transcendem sua função comunicativa imediata e adquirem estatuto de obra literária?

* Professor Adjunto BJ do Núcleo de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, Brasil. E-mail: rodrigo.denubila@ufu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4935-303X>

Com base nessas problematizações, partimos da hipótese de que as missivas apresentam uma configuração marcada por um narrador poético, pela construção imagética e pela musicalidade do discurso. Assim, o epistolário em foco nesta reflexão ultrapassa o âmbito estritamente comunicacional a que, em princípio, se vincula o gênero carta. Nesse sentido, o objetivo geral consiste em investigar se as cartas de Caio Fernando Abreu se configuram como narrativa poética. Como objetivos específicos, propomos: (i) analisar a tessitura literária, a presença do narrador poético e os procedimentos imagéticos nas cartas; (ii) discutir aspectos da narrativa poética, da epistolaridade e do endereçamento lírico; e (iii) demonstrar como esses elementos contribuem para uma leitura das cartas como manifestações de uma narrativa poética. Para atingir esses objetivos, adotamos metodologia de natureza qualitativa e bibliográfica, assentada em abordagem hermenêutico-narratológica.

Três seções estruturam nossa argumentação, a primeira, intitulada “O gênero epistolar como encruzilhada literária”, investiga a relação entre gêneros literários e o modo de configuração do gênero carta. Discutimos como as categorias genológicas se configuram menos como um conjunto de repertório fixo de procedimentos e mais em sua abertura e hibridismo, dialogando com as proposições de William Allan (2024) e Janet Altman (1982) para evidenciar como o epistolário opera como uma zona onde a subjetividade, a narratividade e o relato factual se entrelaçam, tornando-o um laboratório para hibridismos.

A segunda seção, “Endereçamento lírico e narrativa poética: a carta como gênero de fronteira”, explora a confluência entre os modos de expressão narrativo e poético. Abordamos discussões sobre o endereçamento lírico, com base em Joëlle de Sermet (2013) e Silviano Santiago (1986), para pensarmos a configuração da relação eu-tu supostamente ausente no lírico e fundamental na carta para, na sequência, ponderarmos sobre o conceito de narrativa poética de Jean-Yves Tadié (1994). Assim, argumentamos que a carta, com seu endereçamento explícito, pode funcionar como um espaço de configuração literária, sendo tal eixo fundamental para análise das cartas de Caio Fernando Abreu.

Finalmente, a terceira seção, “Solidão, Amor e Lirismo: atmosfera lírica e paisagem interior nas poéticas cartas de Caio Fernando Abreu”, foca-se na análise da tessitura afetiva e dos recursos poéticos presentes nas cartas do autor. Examina-se como

a persona literária se inscreve pelas pulsações de solidão, do desejo e da vulnerabilidade, bem como sinestesia, imagens poéticas e ritmo constroem uma paisagem lírica que expõe o eu e reivindica o direito de falhar na expressão do inefável, consolidando a leitura de suas cartas como manifestações líricas.

O GÊNERO EPISTOLAR COMO ENCRUZILHADA LITERÁRIA

Esta seção investiga o gênero carta como possível artefato de cariz literário cuja identidade se funda menos num repertório fixo de procedimentos formais e temáticos, sendo, pois, gênero aberto. Há o pacto do endereçamento para se comunicar algo, implicando elementos narrativos; todavia, o registro da escrita pode apresentar traços da configuração do poema. Os gêneros criam códigos que regulam o horizonte de expectativa do público, oferecendo aos escritores um terreno fértil para inovação, podendo confirmar, torcer ou subverter tais códigos, gerando novos efeitos estéticos, em interação com o passado e reconfiguração.

Retomando a teoria dos gêneros literários, a qual continua a render necessárias reflexões perspectivando inícios, classificações, descrições e hibridismos, em *Literatura clássica*: brevíssima introdução, William Allan (2024, p. 17) repassa a configuração histórica e estética da épica, da lírica, do drama, partindo da divisão consagrada para lembrar que tais rótulos “espelham pedaços familiares da história antiga”. Ademais, reconhece que a “invenção da maioria dos gêneros literários e de suas normas constitui o efeito mais significativo da influência da literatura clássica” (Allan, 2024, p. 27).

No centro do primeiro capítulo, “História, gênero, texto”, o professor de Harvard e Oxford, especialista em literatura e história intelectual da Grécia Arcaica e Clássica, problematiza o conceito de gênero não como “forma platônica imutável, mas um conjunto de textos que partilham similaridades de forma, contexto performativo ou tema” (Allan, 2024, p. 27). Essa definição dinâmica legitima a plasticidade da escrita epistolar.

No capítulo “Lírica e Poesia Pessoal”, a poesia lírica distingue-se pela vocalização de um eu situado no “aqui e agora” da performance, seja no simpósio aristocrático, seja no coro público, conferindo-lhe intensidade subjetiva, manifestada via sonoridade e imagens poéticas, bem como variedade formal. William Allan (2024, p. 55) sublinha

que essa poesia “salta dos sentimentos e respostas daquele que fala”. No aspecto composicional, identificam-se elementos como o metro e a rima. Há alerta contra a falácia biográfica, o poeta constrói *personae* adequadas ao gênero e ao contexto, não um diário íntimo (Allan, 2024, p. 58).

A voz poética plasma quaisquer estados de almas que configuram os diversos *pathos* qualificadores da existência (alegria, tristeza, paixão, melancolia, orgulho), fomentando uma flexibilidade temática. Contudo, principalmente após o advento do sujeito lírico moderno, a poesia passa a ser lida frequentemente como autobiográfica. Caio Fernando Abreu explora essa fronteira em suas crônicas epistolares, jogando com a relação entre realidade e ficção.

No âmbito da comparação poética, William Allan (2024, p. 28) argumenta pela instabilidade das categorias e pela contingência da transmissão: “Embora certas características ‘principais’ descrevam um dado gênero, os limites de cada um deles são fluidos e muitas vezes se abrem brechas para efeitos literários”. O cotejo entre épica e lírica evidencia contrastes decisivos. As singularidades não impedem convergências produtivas, o épico incorpora momentos líricos, por exemplo, as lamentações de Andrômaca, e o lírico recorre a mitos épicos para dramatizar paixões individuais; ambos, assim, participam de um mesmo sistema intertextual que alimenta a Literatura.

E o gênero carta, seria a junção de historiografia, lírico e épico? Embora flexível, a sua estrutura – especialmente em contextos pessoais – compreende elementos como cabeçalho, vocativo ou saudação, corpo do texto, desfecho e assinatura. O contexto histórico narrativo importa, o que lhe dá perenidade. Continuando nosso diálogo com *Literatura clássica*, o gênero epistolar constitui, desde a Antiguidade, um modo de escrita marcado mais pela situação comunicativa, em especial o endereçamento a um destinatário ausente, do que por um conjunto fixo de procedimentos formais, conforme posto. Por essa razão, o gênero epistolar tem por objetivo primordial estabelecer a comunicação entre interlocutores para a transmissão de uma vasta gama de mensagens.

Sob o ângulo historiográfico, muitas cartas funcionam como pequenos relatos de acontecimentos, organizados em ordem diacrônica e dotados de pretensão testemunhal. As epístolas de Plínio, o Jovem, acerca da erupção do Vesúvio, ou a correspondência de Cícero durante a crise da República, são frequentemente citadas como fontes primárias, pois aliam a precisão factual à construção narrativa

própria de um historiador contemporâneo aos fatos. Não nos esqueçamos também da carta de Pero Vaz de Caminha, lida como junção de aspectos literários e históricos. Nesses casos, a carta torna-se um dispositivo de registro e interpretação do presente, vizinha do discurso histórico.

A componente épica/narrativa emerge natural do contexto discursivo da carta, quando o autor se autografa como protagonista de ações, descrevendo acontecimento, ações, caráter e atitudes, as quais podem convocar sentimentos que se projetam para além do cotidiano, beirando uma perspectiva lírica, em que o mais banal, o mais prosaico ganha densidade afetiva, lírica, existencial.

Há presença do gênero carta como recurso literário desde a antiguidade clássica, em *Cartas de amor: as Heróides*, Ovídio (2003) dramatiza a voz de heroínas abandonadas, convertendo o lamento amoroso em missiva poética, como neste trecho da carta de Penélope a Ulisses:

Tua Penélope envia-te esta carta, moroso Ulisses:
contudo, nada me respondas: vem tu próprio.
Troia decerto jaz, odiosa às mulheres dânaas.
A custo Príamo foi, e toda Troia, tão valioso.
Ó, quisera eu que, ao dirigir-se à Lacedemônia com sua armada,
então o adúltero tivesse sido afogado por águas furiosas!
(Ovídio, 2003, p. 32).

O tom intimista e direcionado da carta contribuiu para que ela se tornasse uma estrutura narrativa do romance, especialmente, gerando a categoria do romance epistolar, quando a justaposição de cartas constitui a história, sendo que os remetentes assumem o papel de narradores. *Julia ou a Nova Heloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, *As Ligações Perigosas* (1782), de Pierre Choderlos de Laclos, são exemplos emblemáticos desse tipo de narrativa. Leiamos este trecho do primeiro:

Teus olhos viram minha dor. Pensas ter penetrado em sua fonte, queres consolar-me com vãs palavras e, quando pensas enganar-me, és tu, meu amigo, que te enganas. Acredita em mim, acredita no coração terno de tua Júlia, meu pesar é bem menos o de ter dado demais ao amor do

que de tê-lo privado de seu maior encanto. Esse doce encantamento da virtude desvaneceu-se como um sonho: nossa paixão perdeu esse ardor divino que a animava, purificando-a; procuramos o prazer e a felicidade fugiu para longe de nós. [...] Compara uma situação tão encantadora com nossa situação presente: *quantas* agitações! *quanto* terror! *quantos* mortais temores! *quantos* sentimentos imoderados perderam sua primeira doçura! (Rousseau, 1994, p. 103; grifos nossos).

Metáforas como “coração terno” e “ardor divino” surgem na plasticidade textual para descrever o estado de alma de Júlia, em sofrimento amoroso expresso, na “Carta XXXII”, endereçada ao amante Saint-Preux, cujos olhos viram o sofrimento daquela. O jogo de contrastes semânticos, dramatizando a queda de ideal amoroso – “fogo puro e sagrado” *versus* “amantes vulgares” – intensificam a expressão emocional individual. Há também sonoridade marcada pela aliteração do /s/ remetendo ao sussurro e pela reiteração vocabular de “quanto”.

Saindo da esfera do solitário, a carta como meio de comunicação, essencialmente privado, consegue transcender essa esfera e adquirir o estatuto de documento histórico, bem como se tornar objeto de análise literária. As correspondências de escritores podem desvelar aspectos do processo de criação artística e do contexto cultural em que se inserem. A mudança da carta, de um ato comunicativo para um texto passível de análise e, em certos casos, para um monumento cultural, é fundamental.

Transitando entre as esferas públicas e privadas, entre documentação e ficção, a carta revela-se historicamente um gênero de fronteira, consoante Janet Altman (1982), em *Epistolarity: Approaches to a Form*, uma vez que ela incorpora recursos característicos de outros domínios literários sem, contudo, abdicar de sua identidade pragmática, fundada no pacto comunicativo. Do ponto de vista lírico, a carta partilha a presença de um eu que se põe em cena para expressar afetos, medos e desejos imediatos. A epistolaridade confere densidade emocional e performatividade ao discurso, pois o remetente constrói uma *personae* que se envolve emocionalmente com o destinatário, como na lírica, por meio de *pathos* e musicalidade retórica. Por isso, o gênero epistolar serve como laboratório de hibridização literária, pois testemunha como as fronteiras genéricas na literatura clássica são porosas e se redefinem de acordo com necessidades pragmáticas e estéticas de cada época a ponto de lermos cartas como as de Caio Fernando Abreu como narrativa poética.

As discussões acerca da narrativa poética emergem no panorama dos estudos literários como conceito que designa uma plasticidade textual caracterizada pela confluência entre os modos de expressão narrativo e poético, resultando em uma categoria expressiva que desafia categorizações simplistas. O estudo da narrativa poética não se limita a identificar uma mera estilização da prosa com adornos líricos, mas aponta para uma reconfiguração fundamental das próprias categorias e funções narrativas, revisitadas e investidas de potencialidades por meio de recursos do poema e da poesia.

O gênero lírico, historicamente, foi lido como autossuficiente, uma vez que o sujeito poético ensimesmado e ligado ao mundo funciona como única força da expressão, sendo ausente a figura do destinatário, contrapondo à constituição do gênero carta. O destinatário – como elemento-chave do lírico – ocupou as reflexões de Joëlle de Sermet (2013), em “O endereçamento lírico”, e de Silviano Santiago (1986), em “Singular e anônimo”, quando este investiga o endereçamento em poemas de Ana Cristina César, recusando a ideia jakobsoniana de que a função poética seria autossuficiente.

O crítico literário brasileiro demonstra que o poema “existe em estado de contínua travessia para o outro” (Santiago, 1986, p. 96), a voz lírica só se completa no encontro com um leitor nomeado, paradoxalmente, como “singular e anônimo”. Esse leitor nem se confunde com a massa impessoal da *ágora* nem com o confidente privado, ele situa-se num espaço de interpelar e desafiar. À medida que imiscui a poética de Ana Cristina César, Silviano Santiago (1986, p. 99) evidencia que os poemas acolhem e, simultaneamente, esvaziam as projeções do “leitor autoritário”. Desse atrito nasce uma comunidade provisória em que a linguagem permanece sempre por se construir diante do processo de troca e reconfiguração da leitura, não podendo estar fechada em si.

Na esteira dessa reflexão, Joëlle de Sermet (2013, p. 278), em “O endereçamento lírico” (2013), parte do antagonismo entre lírica e autobiografia para reposicionar o destinatário como eixo da enunciação poética, mostrando que o poema convoca um “terceiro incluso”, isto é, o “[...] leitor-ouvinte virtual que permuta incessantemente os papéis de ‘eu’ e ‘tu’, convertendo-os em figuras móveis de uma mesma energia discursiva”. Valendo-se de poemas de Apollinaire, a pesquisadora francesa demonstra que o tu lírico não corresponde a um *alter ego* cognoscível, mas a uma projeção que

tensiona o desejo de copresença e denuncia, irônica ou formalmente, a concepção de ausência de interlocutor. Surge daí a necessidade de complementar a noção de endereçamento com a de homofonia, pois a circulação sonora das vozes sustenta o jogo pronominal eu-tu em permanente deslocamento.

Apesar das nuances, tanto Silviano Santiago (1986) quanto Joëlle de Sermet (2013) convergem na recusa à oposição fácil entre emissor autônomo enquanto peça-chave do lírico. De um lado, Silviano Santiago (1986) privilegia a dimensão ética e comunitária do contato; o poema quer “configurar” um leitor que se reconheça e, ao mesmo tempo, se despersonalize; de outro, Joëlle de Sermet (2013) acentua a lógica interna do dispositivo lírico, em que a identidade dos interlocutores se dissipa em trocas de lugar. Enquanto o primeiro insiste na responsabilidade histórica desse leitor anônimo, a segunda destaca a condição ontologicamente instável, fruto de um mecanismo textual que teatraliza a interlocução.

Tais diferenças geram complementaridades, o “singular e anônimo” de Silviano Santiago (1986) oferece um horizonte sociopolítico para o terceiro incluso de Joëlle de Sermet (2013); a plasticidade pronominal eu-tu descrita pela crítica francesa só adquire densidade quando se reconhece, como quer o brasileiro, que cada ato de leitura implica riscos de apropriação, fracasso e renascimento do poema. De um lado, portanto, Silviano Santiago (1986) privilegia a dimensão ética e comunitária do contato – o poema quer “configurar” um leitor que se reconheça e, ao mesmo tempo, se despersonalize –; de outro, Joëlle de Sermet (2013) acentua a lógica interna do dispositivo lírico, em que a identidade dos interlocutores se dissipa em trocas de lugar. Ambos convergem na recusa à oposição fácil entre emissor autônomo e receptor passivo, sendo o leitor coautor do sentido. Contudo, enquanto o primeiro insiste na responsabilidade histórica desse leitor anônimo, a segunda destaca a condição ontologicamente instável, fruto de um mecanismo textual que teatraliza a interlocução. Essa diferença gera complementaridade e coincide com o pacto epistolar, visto que a carta com o seu endereçamento implícito e implicado constitui o primeiro ato íntimo “eu-tu”.

As discussões acerca do hibridismo e do endereçamento lírico fazem-se necessárias para o desenvolvimento de nossa hipótese de trabalho de ler as cartas de Caio Fernando Abreu como narrativas poéticas. Em *Le récit poétique*, Jean-Yves

Tadié (1994) parte da ideia de que existe um tipo de narrativa caracterizado por uma mistura de gêneros, marcada pela mútua presença dos elementos da narrativa e do poema, que o pensador francês chamou de narrativa poética, sendo, portanto, um gênero híbrido.

Para o teórico francês, esse gênero possui uma organização particular das categorias narrativas, investidas de função poética. Deste modo, a narrativa poética se constitui graças às formas conquistadas tanto pela poesia quanto pela prosa, como afirma Jean-Yves Tadié (1994, p. 6): “*Tout roman est, si peu que ce soit, poème; tout poème est, à quelque degré, récit*”¹. A narrativa, costumeiramente, apresenta uma leitura mais direta e as palavras estão em seu sentido denotativo, enquanto a poesia tem uma leitura mais simbólica, isto é, as palavras costumam estar carregadas pelo seu sentido conotativo. Desse modo, na narrativa poética, a plasticidade do texto chama tanta atenção quanto o enredo.

Na narrativa poética, o labor simbólico constitui alicerce fundamental, os símbolos, convertidos em imagens poéticas transfiguram paisagens, objetos e espaços para insinuar o indizível, ainda que reconheçam o fracasso inerente a essa tentativa de nomeação. Tal movimento exige minúcia formal, pois o texto, embora narrativo, é talhado pelo poema via escolha lexical apurada, cadência musical, sonoridade calculada, de modo que categorias narrativas clássicas submergem num tecido lírico atravessado pela atemporalidade.

Assim, ler as cartas de Caio Fernando Abreu como narrativa poética não se configura como um modo de encaixotar o trabalho do autor dentro da teoria dos gêneros, mas de ajudar a evidenciar o grande trabalho linguístico, até mesmo em sua correspondência informal. Pois temos um rico plano de significações, frutos das construções imagéticas, dos símbolos, do trabalho poético e narrativo mobilizados para refletir o estado de alma do eu escrevente. A correspondência de Caio Fernando Abreu transcende a função primordial de comunicação interpessoal, elevando-se, frequentemente, à categoria de artefato literário imbuído de qualidades poéticas, conforme argumentado e, neste momento, a ser demonstrado.

1 Todo romance é, por menor que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativo (tradução nossa).

A Arte é longa e o Tempo é breve
Charles Baudelaire (2019, p. 61)

Detemo-nos, nesta seção, na tessitura afetiva que emerge das cartas de Caio Fernando Abreu, nas quais a persona literária se inscreve entre pulsações de solidão, desejo e vulnerabilidade: a sinestesia colore emoções, imagens poéticas metamorfoseiam o cotidiano e o ritmo faz ressoar, no plano sonoro, a cadência da inquietação interior; desse entrelaçamento de sensações, figuras e musicalidade resulta uma paisagem lírica que expõe o eu ao mesmo tempo em que reivindica, pela própria forma, o direito de falhar na expressão do inefável.

Assim, ler as cartas do autor brasileiro como líricas implica reconhecer que o lirismo reside na presença de recursos da linguagem poética e na exploração da paisagem emocional do eu, bem como nos diálogos implícitos com modos de configuração da lírica moderna e com poetas da modernidade, como Carlos Drummond de Andrade, em “O elefante”²:

Odeio amar, não é engraçado? Amanhã tento de novo. Amar só é bom se doer. Parou de chover. Não sei qual é o Deus padroeiro das cartas – mas de qualquer maneira a noite de hoje foi dedicada a ele. Hoje eu queria alguém que me dissesse que eu não precisava me preocupar – como no *Last Picture Show* – um ombro, uma mão. Desculpe tanta sede, tanta insatisfação. *Amanhã, amanhã recomeço* (Abreu, 2002, p. 393; grifos nossos)³.

2 Citamos os versos finais de “O elefante”, presente em *A rosa do povo*: “A cola se dissolve / E todo seu conteúdo / De perdão, de carícia / De pluma, de algodão / Jorra sobre o tapete / Qual mito desmontado / Amanhã recomeço” (Drummond, 2015, p. 191).

3 A título de exemplo, eis outro momento em que aparece a referência ao poeta Carlos Drummond de Andrade nas cartas de Caio Fernando Abreu: “Escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na garganta.” (Abreu, 2002, p. 445).

A temática amorosa, central na produção ficcional abreuniana e, claro, em maior grau, cara à tradição poética, emerge carregada de tons elegíacos pela confissão da ruína amorosa e do “Odeio amar”, o qual estabelece um lamento aprofundado pela dolorosa e resignada constatação de que “amar só é bom se doer”. Esse anseio por um afeto que sirva de alento (“Hoje eu queria alguém que me dissesse que eu não precisava me preocupar [...] um ombro, uma mão”) e o pedido de “Desculpe tanta sede, tanta insatisfação” desenham quadro de carência afetiva e melancolia persistentes, revelando a vulnerabilidade da unicidade do eu.

O jogo paradoxal de sentimentos expresso nas antíteses odiar-amar e a condição amor-doer ecoam a tradição lírica camoniana, que, frequentemente, explorou as contradições e o sofrimento inerentes à experiência amorosa. Contudo, esse paradoxo transcende o artifício retórico para espelhar a complexidade emocional de um eu lírico contemporâneo se debatendo com a efemeridade das relações, evidenciada pelo comentário irônico “não é engraçado?”.

A complexidade sentimental ancora-se na demarcação de uma condição existencial de persistência cíclica diante da dor e da insatisfação, aos moldes do presente do indicativo demarcador do tempo existencial de condicional do lírico, uma vez que “a poesia surge do desejo de ir além do finito e do histórico – do mundo humano da violência e das diferenças – para alcançar o transcendente ou divino”, conforme demarca Ben Lerner (2025, p. 9), em *O ódio pela poesia*. A repetição da promessa – “Amanhã tento de novo” e, de forma ainda mais enfática, “Amanhã, amanhã recomeço” – sublinha um ciclo de tentativa, sofrimento, e uma esperança quase ritualística, ainda que tingida de possível resignação, ganha aspecto condicional.

O uso do presente do indicativo do verbo tentar (tento e a projeção de ação futura que se renova a cada amanhã) confere a essa luta um caráter de atualidade e constância, de um presente que se estende na busca incessante por conexão e realização afetiva, mesmo reconhecendo a dor como parte intrínseca desse processo. Dessa forma, a análise estilística e a semântica das cartas revelam capacidade de transmutar a linguagem cotidiana em expressão poética, ao passo que o epistolário absorve procedimentos narrativos (tempo, ação, personagens) sem renunciar a expressão lírica.

Torcendo mais a elasticidade entre os gêneros, Caio Fernando Abreu fez nas suas quatro cartas crônicas, as “Cartas para além dos muros”, textos epistolares

escritos, originalmente, como crônicas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1994 e 1995. Nessas cartas, o autor aborda de maneira literária e autobiográfica sua convivência com o vírus HIV, refletindo sobre a doença, a vida e a iminência da morte. O tema assume centralidade, especialmente, na “Última carta para além dos muros”, quando revela explicitamente o seu diagnóstico de HIV positivo. A proximidade da morte molda a reflexão existencial, igualmente qualificadora da poética do autor intensificada nesse momento, quando as cartas-crônicas ganham publicação e se tornam espaço privilegiado para o processamento do diagnóstico, das consequências naquele momento histórico e da condição existencial de ser para a morte.

O missivista-cronista coaduna o definhamento físico, o medo da morte e a escrita literária em reflexões de força poética desde a “Primeira carta para além do muro”:

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras – como Clarice, feito Pessoa. Em Carson McCullers doía fisicamente, no corpo feito de carne e veias e músculos. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar (Abreu, 2006, p. 106).

A dor física e emocional de escrever – representada via descrição das mãos feridas sobre o teclado – transfiguram o ato da criação literária aliado ao definhamento físico. A imagem construída permite reconhecer, sub-repticiamente, a presença de eixo temático que retoma elementos do inaugurador da poesia moderna Charles Baudelaire, que canta “A musa doente”. Além disso, traz temas até então distantes do universo lírico: cemitérios, cadáveres, carniças, miseráveis, moribundos, doenças, crimes, prostitutas, bem como o espaço da cidade, o homem na multidão e as consequências desse novo cenário, como a solidão.

Na “Segunda carta para além dos muros”, o motivo recorrente dos anjos: “No caminho do inferno encontrei tantos anjos. Bandos, revoadas, falanges [...] Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas,

luvas contra infecções [...]” (Abreu, 2006, p. 109). Os anjos terrenos de Caio Fernando Abreu realizam dupla operação poética, de um lado, eles humanizam o espaço clínico, revestindo-o de compaixão; de outro, funcionam como figuras liminares, mensageiros entre a vida e a morte, tal como o anjo rilkeano das *Elegias de Duíno*, os quais estabelecem comunicação entre existente e transcendental. O anjo representa uma dimensão outra, quase incompreensível ao sujeito que o contempla; contudo, no fragmento supracitado, a enumeração despersonaliza e amplia a alteridade (“bandos, revoadas, falanges”) via justaposição temporal dos anjos “de manhã” e “do meio da tarde”, sinalizando que nem mesmo o cotidiano hospitalar escapa a uma camada de mistério que excede o humano.

Se por um lado os enfermeiros e médicos cuidam da vida, por outro, eles também são, nesse contexto, um prenúncio da proximidade da morte. Desse modo, há movimento pendular entre celestial e terreno configurando a construção simbólica dos anjos abrenianos via construção imagética marcada pelo olhar literário que dissolve as fronteiras entre planos, em movimento de reconfiguração simbólico-mítica do ser celestial. Tal procedimento convoca a articulação poética de Manuel Bandeira de busca do prosaico a ser elevado à magnitude existencial lírica, conforme acontece em “Profundamente”. Essa capacidade “bandeiriana” de encontrar o poético no vivido, mesmo nas experiências mais dolorosas e/ou aparentemente banais, permeia toda a correspondência de Caio Fernando Abreu. Infundir o cenário cotidiano e a passagem do tempo com uma carga existencial marca as manifestações da narrativa poética de Caio Fernando Abreu cuja sensibilidade conecta detalhes prosaicos ao seu estado de espírito, dando densidade semântica e expressiva ao factual.

O autor brasileiro recorre com frequência à imagem sinestésica e à metáfora para corporificar sentimentos abstratos, ao descrever uma noite específica, o cenário noturno torna-se um pano de fundo melancólico que espelha a dificuldade da comunicação íntima em meio às interrupções do dia a dia, ratificadas pelo aspecto verbal do gerúndio, em movimento reflexivo do externo ao interno: “São 23h30m, lua quase cheia, rapazes jogando futebol na rua - eu tentando te escrever esta carta desde às três da tarde. Veio gente [...] Eu, tentando trabalhar, telefone tocando” (Abreu, 2002, p. 72).

Em outra carta, a descrição de um clima adverso transforma-se em metáfora de um estado interior: “[...] tardezinha de segunda-feira, quase 19h. Mais uma tarde – e dia inteiro – deste estranho verão paulistano, feito de chuva, cinza, frio. [...] Falta de sol e de vitalidade.” (Abreu, 2002, p. 127). O estranho verão cinzento e frio reflete o estado de alma do sujeito poético igualmente estranho e cinzento à medida que conjectura a “falta de vitalidade” emocionalmente sentida. O tom introspectivo estabelece a paisagem externa indissociável da interna, bem caro aos moldes do gênero lírico, em que o mundo se transmuta em artifício para o eu poético plasmar seu estado de alma ao ser e se comparar com o mundo; todavia, um mundo percebido e construído como artefato de linguagem, inacessível enquanto verdade, uma das principais heranças simbolistas.

A prosa poética epistolar do autor em foco oscila entre o informal e o lírico, como se vê na definição sinestésica e paradoxal de um sentimento universal via construção de imagens poéticas: “Saudade é uma coisa azul e amarga, com carne por fora e espinho por dentro.” (Abreu, 2002, p. 369). O leitor tem diante de si azulada imagem concisa, melancólica, capturando a complexidade da emoção, a qual dialoga, implícita e simbolicamente, com o poema “*Bluebird*” de Charles Bukowski. Outras imagens poéticas surgem para revelar a beleza fugaz do cotidiano, como ao observar os “crepúsculos cor de pêssego querendo amadurecer, demoradíssimos, tão lentos quanto um acorde de Erik Satie” (Abreu, 2002, p. 27), fundindo o visual e o temporal a fugacidade do musical, sentido, outrossim, pelo superlativo (demoradíssimo).

A exploração lírica aprofunda-se na maneira como constrói a própria identidade e expressa vulnerabilidade, forjando autoimagens simbólicas da *persona* poética que emerge das cartas, como o paradoxal “[...] sou um tigre sentado em lótus na frente do Buda [...], sou um tigre ferido defendendo a patadas furiosas o que me resta de vida” (Abreu, 2002, p. 351), condensando condição de saúde, espiritualidade e espírito de luta. A dor e a angústia são expostas com uma intensidade crua, seja (i.) no desespero juvenil: “Pelo amor de Deus, mãe, eu não agüento mais! [...] Isto aqui é um verdadeiro inferno” (Abreu, 2002, p. 361); (ii.) na confissão da depressão adulta: “Meu amigo, andei tão mau. Uma tristeza que não me largava. [...]. Uma sensação de abandono, de solidão sem remédio – conhece o texto? –, de velhice chegando & eu chegando ao fim, sem ninguém nem nada além de ilusões já tão esfarrapadinhas” (Abreu, 2002, p. 130), “Ando

deprimido, agressivo, cansado – perdi uns cinco quilos: pareço um fantasma, tenho insônia e pesadelos horrendos, ideias negras durante a noite.” (Abreu, 2002, p. 364); (iii.) na melancolia autodepreciativa diante da passagem do tempo: “Uma sensação de abandono, de solidão sem remédio [...] Velha! Você está uma velha, velha velha!” (Abreu, 2002, p. 233); (iv.) na dor da rejeição amorosa, dimensionada por referências culturais que a teatralizam e a universalizam: “Tive vontades Maria Bethânia, vontades Maysa, vontades Fassbinder – teatrais, melodramáticas” (Abreu, 2002, p. 211-212). Em todos esses casos, a expressão direta da subjetividade transcende o mero desabafo, alcançando uma qualidade poética pela intensidade e pela forma como articula a experiência do eu.

O si narrável utilizando escolhas de linguagem caras ao poema presente nas cartas permite reconhecer a unicidade e a unidade de cada eu; aquela fomenta o quem eu sou, esta, o que sou. Quem sou e o que sou se fomentam atitudes perante temáticas que constituem o eu narrável de Caio Fernando Abreu presente em seu epistolário, no qual surgem temas como solidão, amor (desilusão), relações homoafetivas, doenças, morte, condição do artista, crise da linguagem e da escrita, marginalidade, urgência de vida, resistência e perseverança, afetividade, permeiam as cartas, empenhadas em sondar as nuances da conexão humana.

A linguagem, frequentemente evocativa e metafórica, tece imagens vívidas e palavras rítmicas que ressoam, emocionalmente, no leitor, revelando um estado de alma exposto e frágil, como nas cartas para além dos muros do hospital. Em carta datada de 1984, ao comentar a rotina desgastante na redação de uma revista, o autor ironiza a própria condição:

Estou muito bem, embora tenha trabalhado demais aqui para a Bloch. Foram--se meus áureos tempos de odalisca-teresinha. A boneca anda exausta, dormindo de 4 a 5 horas por dia. Perdi uns 8 quilos em menos de dois meses, isso me preocupa um pouco, mas acho que não é nada, só a mudança de ritmo de vida. Há tanta a **ser feita e ser escrita e vivida** que acho besta perder tempo” (Abreu, 2002, p. 417; grifos nossos).

A autoironia (“odalisca-teresinha”; “boneca exausta”) abre espaço para a confissão lírica de um cansaço existencial ampliado pela construção frasal paratática cujo sentimento se intensifica pela aliteração do /s/, criando efeito de lamento sussurrante, reforçando a atmosfera de desânimo e que faz vibrar o cansaço existencial do narrador-autor (Foram-se meus áureos tempos de odalisca-teresinha). A reiteração do verbo ser abre abordagem ontológica e efeito rítmico: “Há tanta a ser feita e ser escrita e vivida”. Identifica-se, nesse mesmo trecho, a presença de rimas toantes (feita, escrita e vivida).

De modo análogo, em outra carta, o escritor demarca: “Eu estou vazio, deprimido e amargo... Preciso ficar sozinho algum tempo e deixar que naturalmente tudo se tranquilize dentro de mim” (Abreu, 2002, p. 467). A franqueza do desabafo, aliada à vontade de recolhimento, aproxima a carta da confissão poética elegíaca, em que a dor existencial se torna matéria literária. Neste trecho: “vazio, deprimido e amargo”, além da toando /io/, o som fechado do fonema /o/ intensifica o *pathos* afetivo de um sujeito corroído pela amargura, que busca, reflexivamente, “recolher-se” e “tranquilizar-se”. Notamos um movimento paradoxal perspectivando o gênero carta, isto é, a necessidade de comunicar-se com o interlocutor necessário para reconhecer a necessidade de silêncio.

Abordando outros exemplos de valorização do ritmo e da sonoridade, trazemos estes exemplos: “A gente viveeu, cresceeu, aprendeeu. Sofreeu e riu. Mas saiu eu mais vivo.” (Abreu, 2002, p. 471) – construção paratática, com a sequência de verbos curtos (‘viveu, cresceu, aprendeu’) e a estrutura paralelística, engendra uma cadência rítmica marcada e incisiva. Essa concisão rítmica, culminando na adversativa final, condensa a experiência de vida numa fórmula quase aforística, em que o ritmo sublinha a sucessão de eventos, novamente, e a resiliência resultante. A sintaxe fragmentada, composta por orações curtas dominadas por verbos de ação no pretérito perfeito em chave de condição existencial reiterativa, cria um ritmo rápido e assertivo cuja estrutura espelha a própria dinâmica da vida narrada – uma sucessão de experiências diversas e intensas. A cadência resultante, aliada à pausa antes da conclusão (“Mas saiu mais vivo”), confere à frase um peso sentencioso, transformando o relato pessoal em uma reflexão aforística sobre superação.

“Há dois anos que bailo, bailo, bailo.” (Abreu, 2002, p. 41) – a repetição explícita do verbo confere musicalidade e enfatiza a ação contínua, quase obsessiva, de dançar, assim a força expressiva reside na epizeuxe, repetição imediata e enfática do verbo bailar. O recurso não só confere uma musicalidade hipnótica ao enunciado, mas também mimetiza sonoramente a persistência da ação. A repetição transcende a mera informação temporal (‘há dois anos’), transmitindo a sensação de uma continuidade quase obsessiva ou de um transe induzido pela dança. A insistência no verbo ‘bailo’ gera um efeito de eco que não apenas musicaliza a frase, mas fundamentalmente traduz a duração e a intensidade da ação. O ritmo ternário da repetição (‘bailo, bailo, bailo’) evoca a própria continuidade incessante, talvez até monótona ou compulsiva, da dança, materializando sonoramente o conteúdo expresso.

A intertextualidade e a exploração sensorial ampliam a riqueza estilística das cartas de Caio Fernando Abreu. Frequentemente, o autor interrompe sua escrita com metacomentários sobre o ato de escrever ou a linguagem utilizada. Essa prática direciona a atenção do leitor para a construção do texto, criando uma sensação de imediatismo e cumplicidade. Tal autorreflexividade, que se manifesta na poesia moderna via consciência crítica sobre a própria linguagem e o processo criativo, constitui uma característica relevante da lírica contemporânea, conforme discute João Alexandre Barbosa (2009, p. 17, grifos do autor), em *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*:

A criação poética não é posterior à consciência mas esta atua como instrumento, ao mesmo tempo, controlador e procriador de novos espaços criativos. [...] Na verdade, a partir de certo momento – que é bem razoável situar, como faz Picon, em meados e fins do século XIX – não mais consciência e mas na criação, o que vem responder com mais propriedade, a meu ver, à complexidade de uma linguagem poética atenta agora para a historicidade de sua condição.

As muitas referências intertextuais a escritores como Clarice Lispector, Fernando Pessoa e Carson McCullers, bem como as suas reflexões sobre as ideias de Mário Faustino acerca da literatura, enriquecem as cartas, estabelecendo um diálogo com tradições literárias e situando a sua experiência pessoal num contexto artístico

mais vasto. Não à toa, metáfora visceral e transformadora surge para qualificar o ato de escrever: “escrever é enfiar um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até uma flor.” (Abreu, 2002, p. 519), revelando o processo criativo como algo orgânico, doloroso, mas com potencial de beleza.

Ratificando a reflexão metalinguística sobre a linguagem, abordemos, sumariamente, estes outros exemplos que abordam a crise da linguagem, bem como a sensação de inefável e trabalho visando à exatidão da expressão linguística: “Estive relendo coisas minhas e de outros para descobrir novamente aquilo que falamos uma vez: estou completamente cerceado dentro dessa linguagem.” (Abreu, 2002, p. 367) – reflexão direta sobre a crise da linguagem diante do limite expressivo e a busca por libertação expressiva. “Acho que finalmente achei a minha forma. [...] A linguagem é a mais simples, depurei muito e consegui uma coisa demais singela, isto é, um contraste: a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas.” (Abreu, 2002, p. 417) – o fragmento demarca a consciência explícita sobre o processo estilístico, a busca por uma forma própria e a tensão entre simplicidade formal e complexidade semântica. “Não sei se consigo te passar tudo que sinto. E vem misturado com a minha vida, com as minhas pequenas coisas dos últimos tempos.” (Abreu, 2002, p. 112) – hesitação sobre a capacidade da linguagem de expressar a totalidade da experiência íntima, tema recorrente na poesia moderna.

CONCLUSÃO

A leitura hermenêutica desenvolvida demonstrou que as cartas de Caio Fernando Abreu exibem características que transcendem a função comunicativa imediata do gênero epistolar, podendo ser lidas como narrativas poéticas, consoante com a hipótese de trabalho desenvolvida.

A imbricação de elementos narrativos e poéticos possibilita ao autor a transmutação do cotidiano em expressão essencial, do individual em reflexão coletiva, e do sofrimento em objeto de elaboração estética. Nessa interação dinâmica entre a aparente efusão subjetiva e a construção textual, o epistolário de Caio Fernando Abreu adquire estatuto de artefato literário, indo além do contexto comunicativo original. Em última instância, a hermenêutica dessas cartas, ao conjugar forma e conteúdo, evidencia a capacidade

ímpar de transmutar experiências pessoais em reflexões de alcance universal, explorando temas como identidade, vulnerabilidade e busca de sentido.

Portanto, conforme argumentamos, a natureza poética das cartas de Caio Fernando Abreu reside na capacidade de converter o mundano em significativo, o pessoal em universal e o sofrimento em uma beleza tanto austera quanto urgente. Esse lirismo decorre de uma fusão bem-sucedida entre a narrativa epistolar e elementos próprios da poesia, os quais se entrelaçam para moldar a expressão poética.

FROM POETIC NARRATIVE TO GENRE BOUNDARIES: THE EPISTOLARY WRITING IN TRANSIT OF CAIO FERNANDO ABREU

ABSTRACT: This paper investigates whether the letters of Caio Fernando Abreu, compiled by Italo Moriconi (2002), can be considered poetic narratives. It argues affirmatively, given their literary texture, poetic narrator, and use of imagery, aspects that transcend their immediate communicational function. Methodologically, the analysis employs a hermeneutic-narratological approach, grounded in Jean-Yves Tadié's theory of the *récit poétique* (1994), Janet Altman's studies on epistolarity (1982), and discussions on lyrical addressing by Silviano Santiago (1986) and Joëlle de Sermet (2013). Thus, this research underscores the genological and aesthetic complexity of Abreu's epistolary writing.

KEYWORDS: Caio Fernando Abreu; Poetic Narrative; Epistolography; Literary Genre; Lyric.

DE LA NARRATIVA POÉTICA A LAS FRONTERAS DEL GÉNERO: LA ESCRITURA EPISTOLAR EN TRÁNSITO DE CAIO FERNANDO ABREU

RESUMEN: Este artículo indaga si las cartas de Caio Fernando Abreu, reunidas por Italo Moriconi (2002), pueden considerarse como narrativa poética. Se sostiene que sí, debido a su textura literaria, la presencia de un narrador poético y el empleo de procedimientos

imagéticos que transcendem su función comunicativa inmediata. Metodológicamente, el análisis adopta un enfoque hermenéutico-narratológico, fundamentado en las teorías del *récit poétique* de Jean-Yves Tadié (1994), en los estudios sobre epistolaridad de Janet Altman (1982), y en las discusiones sobre el direccionamiento lírico planteadas por Silviano Santiago (1986) y Joëlle de Sermet (2013). Así, esta investigación resalta la complejidad genológica y estética de la escritura epistolar de Abreu.

PALABRAS CLAVE: Caio Fernando Abreu; Narrativa Poética; Epistolografía; Género Literario; Lírica.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Cartas*. Organização Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982. 235 p.

ALLAN, William. *Literatura clássica: brevíssima introdução*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2024.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Editora Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DRUMMOND, Carlos. *23 de livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

OVÍDIO. *Cartas de amor: as heróides*. São Paulo: Landy, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a nova Heloísa*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 5, p. 95-105, 1986.

SERMET, Joëlle de. O endereçamento lírico. *Lettres Françaises*, v. 20, n. 2, p. 261-279, 2019.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard, 1994.

TRAPP, Michael (org.). *Greek and Latin Letters: An Anthology with Translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Submetido em 14 de maio de 2025

Aprovado em 26 de julho de 2025

Publicado em 28 de setembro de 2025
