

Artigos

Nuances melancólicas em cartas de Caio Fernando Abreu

Melancholic nuances in letters from Caio Fernando Abreu

Frederico de Lima Silva¹

¹Especializando em Teoria Psicanalítica pela IFBPÓS/UniBF e Mestre em Letras (Língua Portuguesa) pela Universidade Federal da Paraíba

✉ fredlimaufpb@hotmail.com

Palavras-chave:

Gênero epistolar.
Caio Fernando Abreu.
Melancolia.

Keywords:

Epistolary genre.
Caio Fernando Abreu.
Melancholy.

Resumo

Entre os anos de 1973 e 1975, Caio Fernando Abreu escreveu inúmeras cartas para sua amiga Vera Antoun, as quais continham desde a descrição dos lugares por onde viajava, até confidências sentimentais. Utilizando como corpus algumas dessas cartas escritas por Caio Fernando Abreu e endereçadas a Vera Antoun, objetivamos apresentar algumas nuances da melancolia, sob a forma de não-ditos, característica marcante do gênero epistolar e tão explícita nas últimas correspondências do autor gaúcho. Para tanto, utilizaremos postulados de teóricos do gênero carta, bem como os da teoria psicanalítica, no que diz respeito aos sintomas melancólicos presentes na escrita do autor nos últimos anos da sua vida, de modo a compor uma análise teórico-reflexiva acerca de como tal escrita não consegue concluir, nos signos que a compõem, tudo aquilo que o autor gostaria de ter dito.

Abstract

Between 1973 and 1975, Caio Fernando Abreu wrote numerous letters to his friend Vera Antoun, which contained a description of the places he traveled, even sentimental confidences. Using as corpus some of these letters written by Caio Fernando Abreu and addressed to Vera Antoun, we aim to present some nuances of melancholy, in the form of unspoken words, a striking feature of the epistolary genre and so explicit in the last correspondences of the author from Rio Grande do Sul. For that, we will use postulates of letter theorists, as well as those of psychoanalytic theory, with regard to the melancholic symptoms present in the author's writing in the last years of his life, in order to compose a theoretical-reflective analysis about how such writing could not conclude, in the signs that compose it, everything that the author would have liked to have said.

1 INTRODUÇÃO

“Te espero em carta.”

(Caio Fernando Abreu a Vera Antoun)

Caio Fernando Abreu foi jornalista, tradutor, crítico literário, dramaturgo, roteirista de televisão e tantas outras coisas, mas foi no campo da escrita literária que alçou seus maiores voos. Poeta, contista e romancista, CFA¹ escreveu seu nome na literatura nacional graças à capacidade singular de unir, num tom que beira o confessional, inúmeras marcas da vida urbana nas metrópoles brasileiras, fazendo de suas obras fotografias dos mundos externo e interno em que vivia e, graças a isso, é considerado um dos maiores escritores de sua geração.

¹ Dada a numerosa quantidade de inserções do nome do autor, passaremos a nos referir ao mesmo apenas pelas iniciais CFA.

Incluso naquilo que podemos chamar de literatura urbana brasileira, CFA colocou a paisagem da cidade como principal cenário de seus textos, os quais refletiam, assim como os textos de alguns de seus contemporâneos, "o caos urbano, a desumanização, a incomunicabilidade, a individualização solitária e inevitável, (PELLEGRINI, 1996, p. 28), isto é, as experiências de inadequação dos indivíduos aos conflitos próprios desse lugar que lhe é tão familiar e, por isso mesmo, caótico. A cidade, dessa forma, não é apenas plano de fundo, um *background* nas narrativas do escritor gaúcho, e sim uma personagem de si mesma, como o próprio escritor era, em parte, personagem das suas próprias narrativas.

Em seus textos, tanto ele, como a cidade simbolizam "a solidão, a fragmentação, o deslocamento, numa dolorosa consciência de que a vida moderna, que prometia melhores condições de vida, torna-se uma experiência frustrante e sem saída, aprisionando o sujeito" (MAGRI, 2008, p. 110) e não lhe dando condições de fugir.

Aliado a isso, está o fato de que CFA vivenciou, visceralmente, a ditadura militar brasileira, período conturbado no cenário cultural brasileiro. Como dito anteriormente, embora seus textos estejam voltados a uma visão interior do sujeito, possuem relações profundas com a realidade externa, o que fez com que suas obras refletissem o panorama político e social da sua época. Durante boa parte do regime, esteve exilado na Europa. Como resultado, produziu textos que continham inúmeras alusões e alegorias ao momento histórico e aos seus efeitos na sociedade, como, por exemplo, a sua obra *O Ovo Apunhalado*, de 1975, a qual contém várias referências implícitas ao contexto da época.

Apesar de ser reconhecido por seus romances e contos, CFA também foi um profícuo escritor de cartas. Escreveu incontáveis correspondências ao longo da sua vida, em sua maioria, descrevendo os lugares em que viajou e o andamento dos seus escritos. Dentre as muitas epístolas, destacamos aquelas que escreveu à amiga Vera Antoun, as quais comportam uma grande carga afetiva. Por meio da análise de algumas dessas cartas, propomo-nos a tecer algumas considerações acerca do teor melancólico da escrita de CFA, demonstrando como suas vicissitudes incorporam tais escritos e, levando em consideração o gênero carta, como fica evidente os não-ditos, a impossibilidade de dizer tudo o que quer.

2 O QUE DIZEM AS CARTAS?

Gênero bastante singular, a carta, ou epístola, tende a variar muito o seu grau de formalidade dependendo da intencionalidade do seu emissor e, principalmente, daquele a quem a carta é destinada. "Lidas como testemunho verídico e objetivo do tempo presente" (BARBOSA, 2011, p. 331), as cartas possuem – distinguindo-se neste sentido dos demais gêneros – um acentuado poder de expressão das angústias sentidas no tempo em que são escritas, algo que lhe é inato, dadas as características intrínsecas do gênero, que é tido, desde a Antiguidade, como um "diálogo entre ausentes".

Sua origem sempre constituiu um interesse para os historiógrafos, no entanto, os resultados das tentativas de determinação temporal da gênese do gênero epistolar permanecem, ainda hoje, imprecisos. Todavia, sabe-se que a prática epistólica constituiu um dos únicos, quiçá o único meio de comunicação entre pessoas que estavam distantes umas das outras, como foi o caso nas civilizações grega e romana, cuja elite possuía, inclusive, escravos específicos para guardar, levar e trazer as cartas (Gonçalves; Di Mesquita, 2010). Não obstante ao fato de que permanecem sem uma origem específica, é possível afirmar que:

[...] surgiram para que o homem pudesse transmitir aos "outros" suas próprias ideias e pensamentos. Como "fiel intérprete e mensajera entre los hombres" (Vives 1978: 559), a carta surgiu como um meio de comunicação à distância antes da era dos telefones, transmitindo informações essenciais, não apenas pessoais, mas também sociais, relacionadas ao trabalho, ao cotidiano etc. (CASTILLO GÓMEZ, 2006 apud MARINE; BARBOSA, 2012, p. 3)

Dessa forma, as cartas, assim como os demais gêneros textuais, surgem de modo a responder uma necessidade comunicativa do ser humano, vindo a ocorrer a partir de um processo em que o sujeito social se encontra diante dos "processos de textualização na sociedade e na história. Uma espécie de sedimentação das práticas sociais em estruturas discursivas com marcas das formas de produção textual de sentido para fins comunicativos" (MARCUSCHI, 2000 apud SILVA, 2002, p. 12).

Todavia, ao ser entendida como gênero literário — e levando em consideração que a característica essencial do texto literário, para a teoria e para a crítica, é a ficcionalidade — coloca-se em debate como esse "diálogo entre ausentes" se constitui enquanto linguagem, já que, dado o seu entendimento plurissignificativo, torna-se discutível o compromisso com a veracidade do que é dito em suas linhas. A esse respeito, consideramos que o gênero epistolar possui, sim, comprometido com a veracidade dos fatos, embora não descartemos a possibilidade de que o remetente possa, intencionalmente ou não, fantasiar, omitir ou mesmo deturpar fatos durante o processo de escrita.

Embora alguns pesquisadores tentem esboçar critérios para uma possível separação de elementos com vistas a determinar se uma carta deve ser lida como documento histórico ou como literatura, ainda não temos uma teoria das cartas que dê conta dessa tarefa. Particularmente, parece-nos infrutífero esse movimento dicotômico em relação ao gênero, levando-se em consideração que é nessa dualidade, nessa impossibilidade de indeterminação da "veracidade narrativa" que a carta se constitui enquanto manifestação da linguagem e gênero textual.

Numa perspectiva mais intimista, a carta possui uma característica muito singular em relação aos demais gêneros. Nas suas linhas, carrega tanto do sujeito que a escreve, que nem ele mesmo consegue ver/ler, e esse algo que se sobressai nas entrelinhas não necessariamente precisa, assim como dissemos, extrapolar as linhas do texto, mas se encontra, quase sempre, na ordem do não-dito, no âmbito do que nos escapa, pois são coisas de uma dimensão que, mesmo estando a todo instante em cena, não está tão acessível, sem que haja um processo de análise. Referimo-nos, aqui, a um gênero que produz "memórias, que se desdobram em críticas, que desencadeiam cartas, que engendram memórias [...]. E o grande circuito dos discursos, onde se pode observar a inscrição das trajetórias de leitor e autor, de remetente e destinatário" (CARDOSO, 2000, p. 333).

A partir dessas premissas apresentadas, e buscando um norte conceitual para prosseguirmos como nossa pesquisa, podemos definir o gênero epistolar a partir daquilo que nos apresenta Marine e Barbosa (2012), ao afirmarem que:

[...] pode ser definido como um texto escrito, enviado por um remetente a um destinatário, marcado pela interação, ou seja, a comunicação entre o emissor e um receptor, sendo que a sua feitura pode ter diferentes finalidades, entre elas, informativa, afetiva, argumentativa, de discussão, de polêmica, de acusação, etc. Sendo assim, cada carta tem uma motivação própria para ser escrita, porém todas elas possuem, de acordo com Castillo Gómez (2006), uma mesma característica, que define e marca essa modalidade da escrita: a complementaridade entre a ausência e a presença (Castillo Gómez, 2006:29). De acordo com esse autor, no momento em que um indivíduo escreve uma carta, ele pensa em quem será o "outro", o seu destinatário, com quem manterá um diálogo. (MARINE; BARBOSA, 2012, p. 3)

À vista disso, o presente artigo apresentará, a seguir, algumas considerações acerca dos sintomas melancólicos, a fim de que, a posteriori, possa-se perceber sua presença/influência na mistura entre devaneio e escrita nas últimas cartas de Caio Fernando Abreu antes de sua morte, em 1996, assinalando-se como aspecto típico da angustiante "escrita de quase morte" que, por vezes, é verborrágica em sua tessitura, mas, em essência, é sempre faltosa e vice versa.

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA MELANCOLIA

Muito se ouve falar que Freud, pai da teoria psicanalítica, não foi um estudioso corajoso em relação às perversões e às psicoses. Todavia, ao nos lançarmos em direção à literatura do autor, veremos que tal afirmação é extremamente questionável e, quiçá, infundada, tendo em vista que foi ele o responsável por assoalhar os mecanismos que levariam aos estudos mais aprofundados sobre essas instâncias do desenvolvimento psíquico; algo possível através dos postulados desenvolvidos em relação a libido, bem como as suas relações com o autoerotismo, o narcisismo e o mecanismo de escolha de objeto.

No que se refere à melancolia, Freud nos apresenta seus primeiros apontamentos cerca de um ano após desenvolver e apresentar o conceito de narcisismo, estado em que o eu se coloca como objeto de si mesmo, e para onde a libido é direcionada. Utilizando-se dos estudos relacionados à libido, à escolha do objeto e ao narcisismo, Freud (1915/1969) vai nos apresentar a melancolia como sendo uma vicissitude entre sujeito e objeto, e que cujas consequências, quando não suportadas, podem levar o indivíduo ao suicídio.

Para se ter um entendimento mais firme acerca da melancolia na teoria psicanalítica freudiana, temos, *a priori*, que lançar um olhar, ao menos panorâmico, sobre como o autor distingue essa instância em relação àquela que ele nomeou como luto. Sabidamente, Freud estabelece tal distinção antes da publicação do escrito Luto e melancolia (1915/1969), por meio do texto conhecido como *Rascunho G* (1895/1969), como fica claro no comentário de Ferrari (2006):

Nessa época, se estabelece um luto como afeto normal, distinto do luto pela perda da libido, forma de caracterizar a melancolia, no “Rascunho G”. São dois lutos, estudados de maneira formalizada, em momentos distintos, mas já marcando a importância do afeto neles implicado. Freud organizou, assim, uma nova forma de diagnóstico onde o afeto, ainda que ocupe papel importantíssimo, é enganador. Se o único afeto que não engana é a angústia, todos os outros o fazem, diz o próprio Freud. Evidenciavam-se os rumos da melancolia como uma psicose. (FERRARI, 2006, p. 107)

Como explica Ferrari (2006), a distinção que nos é apresentada na obra citada não resultaria numa tentativa de elucidação dos mecanismos estruturantes do fenômeno do luto, bem como dos reflexos desse luto no processo de entendimento da melancolia e da depressão, mas o modo como o afeto se constitui como elemento inerente a todo esse itinerário, haja vista que “o afeto correspondente à melancolia é o do luto – ou seja, o desejo de recuperar algo que foi perdido” (FREUD, 1895/1969. p. 276).

Com base na sintomática que já era bastante discutida no período em que desenvolveu seus postulados acerca da melancolia, Freud (1915/1969) vai observar nessa manifestação psíquica uma perda de objeto que foge à consciência do sujeito, algo que “não ocorre no considerado luto normal, já que nele falta a perturbação do sentimento de si – ainda que o paciente apresente algumas das características descritas para a melancolia –, tão típica da melancolia” (p. 287). Dessa forma, o sujeito melancólico se encontra em um estado de recusa em relação à perda do objeto, ao internalizá-lo dentro do seu eu. No entanto, ao passo que realiza tal processo, é suprimido por esse mesmo objeto, pois ele, como nos orienta Lacan (1962-1963/2005), é quem rege a relação entre os dois.

4 VESTÍGIOS MELANCÓLICOS

CFA escreveu, entre os anos de 1973 e 1975, várias cartas à amiga Vera Antoun. As cartas, que em sua maioria descrevem os cenários dos lugares em que o escritor estava, possuem uma intrigante mescla entre ficção e realidade, algo comum nos escritos do autor. Tanto em sua escrita literária tradicional, como em sua epistolográfica, somos apresentados a uma escrita cujos caracteres corpóreo e emocional estão inevitavelmente intrínsecos.

Em suas cartas, CFA nos revela vestígios daquilo que a teoria psicanalítica postula desde suas origens no tocante à linguagem, em suas múltiplas manifestações: quando a palavra é usada, a falha² comparece. Sua escrita criativa, marcada pelo minimalismo na utilização das palavras, pelo intimismo visceral, pelo sofrimento reflexivo-analítico, culmina em uma composição que, além de comunicar e fazer pensar, confia aquilo que ele quer, para um leitor menos atento, e o que ele deixa escapar pelo não-dito, para os leitores mais atentos.

Sabemos, inquestionavelmente, que o escritor, durante o processo de criação, é o primeiro crítico de sua obra, pois ele, antes mesmo de findá-la, escreve e reescreve, lê e relê, revisando o texto até que este esteja dizendo aquilo que o autor, na “inocência” do ato de escrever literatura, almeja comunicar. Schüller (1975), ao discorrer sobre o tema do escritor crítico, pontua algumas características em relação à autocrítica que o autor realiza em relação seus escritos:

A primeira separação que o ato de criticar opera é a separação entre o sujeito e o objeto da crítica. A atitude crítica distancia o crítico da obra criticada. O crítico observa antes de julgar e a observação requer distância. O crítico situa-se diante da escrita como espectador diante do espetáculo. O espectador não pode ser simultaneamente ator. Não há atividade crítica quando o espectador projeta no espetáculo os seus problemas existenciais. A projeção anula a separação e, desfeita a separação, não há crítica. (SCHÜLLER, 1975 p. 31)

Todavia, dificilmente um autor consegue ser um exímio autocrítico, pois ele está para o seu texto, como uma mãe está para seu filho. No caso do CFA (1972), esta relação transparecia com a urgência de um pedido de socorro, como ele mesmo comenta:

Talvez fosse um pedido de socorro envergonhado. O socorro não veio, [...] e fui obrigado a me investigar e afundar em mim mesmo durante todo esse tempo, no começo assim como quem cava um poço no deserto, depois, aos poucos, sentindo a areia mais úmida, uns filetes d'água brotando lentamente, até agora, quando me sinto na iminência de mergulhar o corpo nesse lago (talvez mar) -eu-os outros-cosmos, não sei. (CFA 1972/2002, p. 375)

Notadamente, a escrita de CFA se inscreve num âmbito típico de escritos de cunho tardio, ou seja, aqueles em que o sujeito transfere para sua produção uma convalescença de espírito que prenuncia sua morte, mesmo que não esteja “diante” dela. A escrita das cartas, que marcaram as vésperas da fase em que o escritor se enclausurou diante de sua doença, mostra-se como um resquício da urgência em que ele se encontrava, pois “as escrevia freneticamente”. Para que possamos entender melhor como se caracteriza essa urgência, que, de antemão, assinalamos como uma característica da escrita melancólica, lancemos um olhar sobre outros autores que, assim como CFA, também apresentaram vestígios da urgência de sua escrita, mesmo que estas não tenham sido escritas em cartas.

Autores como Clarice Lispector, que escreveu em seus últimos anos de vida obras como *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*, produziram escritos que, hoje, são tidos como extremamente metaforizantes em relação à melancolia. Tanto CFA, como Clarice, prestaram-se, mesmo que inconscientemente, a tecer uma escrita que contingenciou as vicissitudes de suas vidas, principalmente naquelas obras que foram compostas em seus últimos anos. Todavia, mesmo que os textos finais de Clarice demonstrassem a urgência de sua escrita, CFA (1972) se sobressai em virtude da sua pungência em relação à dor de ser e existir:

Passei coisas difíceis. Fui demitido da Bloch e estive preso por porte de drogas. Depois disso, voltei para cá e, durante algum tempo, mergulhei numa série de viagens lisérgicas, de onde saí mais confuso do que nunca. Perdi minha identidade, me desconheci. Passei um mês inteiro

² Referimo-nos à falha não no sentido empregado pelo senso comum, mas àquela que a psicanálise utiliza para marcar a fissura, o momento em que o trauma ocorre, ou quando ele é revisitado.

trancado no quarto, sentindo dor. Não exatamente sentindo, mas sendo dor, sem falar com ninguém, sem pensar nada, sem fazer nada. (CFA, 1972/2002, p. 376)

Para a psicanálise freudiana, a dor é uma marca da existência das pulsões em nosso corpo. Para ela, a dor psíquica seria equivalente a dor física, no que se refere à reação do real à perda de um objeto (FREUD, 1926/1969). Aqui, a dor de existir nos faz lançar um olhar sobre o que há de mais contundente na escrita do melancólico, como podemos observar na escrita de CFA e Clarice: a morte. Neles, a morte se torna íntima e sanguínea; e ela, a morte, revela-se como a marca mais contundente da escrita de urgência, pois, para esse tipo de composição, a morte é um personagem que se sobressai ao alegórico, evidenciando, nas entrelinhas, a inevitabilidade do que se aproxima.

Em nossa contemporaneidade, a dor parece não ser mais apenas um sintoma que se manifesta no corpóreo, mas, cada vez mais, torna-se um sintoma que pulsa dentro de nossa alma, por mais poético que pareça. Indo além, percebemos que ela, a dor, adentra num nível sentimental que beira a constatação do terror que é não poder ser o outro, aquele ao qual o sujeito melancólico se recusa inconscientemente a perder, e estar preso ao que se é. Ou seja, a dor adquire o status de ser um agente de resgate daquilo de mais absurdo sobre nossas próprias vidas, como uma forma de resposta caso beiremos o esquecimento daquilo que somos.

O socorro que CFA salienta na primeira citação que fiz em relação à sua carta a Vera Antoun — que o faz silenciando e gritando ao mesmo tempo —, pode ser considerado, nessas condições a que nos propomos a analisar, como o grito do bebê pelo seu objeto amado, aquele que ele chama, mas não vem, assim como ocorre com CFA quando diz que “talvez fosse um pedido de socorro envergonhado. O socorro não veio [...], e fui obrigado a me investigar e afundar em mim mesmo durante todo esse tempo” (ABREU, 1972/2002, p. 375). A partir dessa fala, deparamo-nos com o vazio existencial que faz com que o sujeito se encontre diante da lacuna entre o desejo e o seu objeto amado.

Nesse sentido, utilizando-nos de uma noção de Le Poulichet (1994, p. 20), podemos ponderar que a constatação de um vazio, de uma separação inconciliável entre o sujeito em relação ao seu objeto amado, que no caso do melancólico, está fundido a ele, faz abrir, mesmo que de forma inconsciente, uma cova onde adormecia algo que nunca morreria de fato, ou seja, o local onde reside o objeto. Sendo assim, a partir dessa visão de que no mundo não há algo que, de fato, o sustente, que o sujeito notará que esse algo, na verdade, o habita, mas que se encontra ausente, a falta de algo no fora o faz enxergar aquilo que é ausente dentro de si.

Tal ausência de solução ou abrigo fora de si, faz com que CFA (1972) demonstre em sua escrita epistolar o caos em que se encontra alguém que se depara com a impossibilidade fora, tentando, muitas vezes, desesperadamente, buscar este abrigo dentro de si, mas é justamente dentro de si o ambiente em que o trauma reside, travestido pelo não-dito, propagando os vestígios de que existia nele uma necessidade mortífera de entender algumas coisas sobre ele mesmo, mas que ainda estavam impossíveis de alcançar, como podemos perceber quando ele escreve à amiga:

Eu não ia poder transar bem com você porque estou todo perdido, todo enrolado nos meus “adentros”. E não acredito que você pudesse melhorar a situação. São coisas muito minhas, incomunicáveis. Eu estou vazio, deprimido e amargo [...]. No momento não tenho mesmo nada. Só coisas escuras. Prefiro guardar comigo. (ABREU, 1972/2002, p. 470)

Ao passo que constata sua impossibilidade de compreensão acerca daquilo que ele mesmo sente, da obscuridade das suas coisas mais íntimas, observamos claramente que os traços de uma possível melancolia lhe são claras, principalmente no que se refere à perda objetual, pois a melancolia está

irrevogavelmente relacionada a uma perda de objeto que foi posta distante da consciência do sujeito (FREUD, 1915/1969).

Sem embargo, vale ressaltar que a dor que os sujeitos (escritor e eu lírico) das cartas pesquisadas apresentam não é de uma ordem exclusiva a eles, pois, fazendo aqui uma ponte ao pensamento lacaniano, sabe-se que a dor de existir não é unicamente sentida pelos melancólicos, mas são eles que a vivenciam em seu estado puro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gênero epistolar, como o conhecemos hoje, pressupõe um inevitável caráter de urgência naquilo que está escrito, bem como na urgência da expectativa de que a mensagem, ao ser enviada, seja entregue, lida e respondida. Porque mesmo que não exista, nela, um pedido de resposta, há uma solicitação silenciosa por parte de quem a escreve, sob pena de que, ao não ser respondida, ela se torne uma verdadeira constatação da “desimportância” do sujeito perante o outro, tendo em vista que representa uma conversa cara a cara que não pôde ser feita, mas que ainda sim se constitui no imaginário do remetente, levando-se em conta, claro, que a presença real de quem escreve só se constitui a partir da construção imaginária de quem a recebe, sendo o silêncio do destinatário um emudecer, muitas vezes, incompreensível, dilacerante, insuportável.

Essa pressa velada nas entrelinhas, como vemos nos trechos das cartas de CFA a Vera Antoun, revela-nos a urgência de uma escrita tardia, permeada por traços típicos do sujeito melancólico freudiano e lacaniano, onde o desabrigo perante o mundo, a culpabilidade inconsciente e a incapacidade de superar o luto perante a perda do objeto amado são características constitutivas.

CFA, ao escrever cartas nos últimos anos de sua vida, mostrou-nos a necessidade constitutiva do sujeito melancólico – companheiro de uma morte que lhe é próxima, mas ainda não sentida conscientemente – de tentar revelar, mesmo que em vão, a sua angústia perante a ineficácia do luto em relação ao objeto amado e, mais ainda, em relação à necessidade de um retorno ao estado primevo, uterino, como vemos nas suas diversas menções a um isolar-se dentro de si que, mesmo não tendo sido o caso deste escritor, faz com que exista, no melancólico, certa inclinação à identificação com o objeto caído, o que o leva, não raramente, ao suicídio.

REFERÊNCIAS

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

BARBOSA, S. de F. P. A escrita epistolar como prosa de ficção: as cartas do jornalista Miguel Lopes do Sacramento Gama. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo** - v. 7 - n. 2 - p. 331-344 - jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/viewFile/2406/1559> Acesso em 05 de janeiro de 2019.

CARDOSO, M. R. (2000). Carta do leitor. Reflexões a partir de uma seção de arquivo. In: GALVÃO, W. N.; GOTLIB, N. B. (2001) (orgs.) In: **Prezado Senhor, Prezada Senhora**. Estudo sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, p. 333-339.

FERRARI, I. F. Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir. In: **Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line**. Ano VI, n. 1, maio/2006, 105-115.

FREUD, S. (1895). Rascunho G. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. I. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 275-282.

_____. (1915). Luto e Melancolia. In: _____. Vol. XIV. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p.275-291.

_____. (1926). Inibição, sintoma e angústia. In: _____. Vol. XX. Trad. sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969, p. 95-201.

GONÇALVES, A. T. M.; DI MESQUITA, F. D. G. Atividade epistolar no mundo antigo: relendo as cartas consolatórias de Sêneca. In: **História Revista**: Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 31- 53, jan./jun. 2010.

LACAN, J. (1962-1963). **O Seminário, livro 10**: a angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LE POULICHET, S. **O tempo na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

MAGRI, M. M. Sujeito, cidade e experiência urbana em Caio Fernando Abreu. In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, vol. 12, jun. 2008, p. 100-111. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terra-roxa/g_pdf/vol12/TRvol12i.pdf Acesso em 10 de novembro de 2018.

MARINE, T. de C.; BARBOSA, J. B. Estudos variacionistas pautados em cartas: reflexões teórico-metodológicas. In: **Linguística**. Vol. 27, n. 1, p. 221-240, 2012.

PELLEGRINI, T. **Vazio cultural?** Gavetas vazias - ficção e política nos anos 70. São Carlos: Editora da UFSCar/ Porto Alegre: Mercado de Letras, 1996.

SCHÜLER; D. Escrita - Leitura. In: **Letras Hoje**. Vol. 10. N. 4, p. 25-40, 1975. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/19263/12278> Acesso em 2 de julho de 2018.

SILVA, J. Q. G. **Um estudo sobre o gênero carta pessoal**: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos. [Tese de doutorado]. Faculdade de Letras da UFMG: Belo Horizonte, 2002, 209 p.