

BOLETIM DE PESQUISA NELIC: Edição Especial

Vº 3 – Dossiê Ana Cristina Cesar

Artigos

ANA CRISTINA CESAR E CAIO FERNANDO ABREU

Literatura entre amigos

Camila Morgana Lourenço

2010.1

Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos.

Ana Cristina Cesar

Ana Cristina Cesar (1952-83) bebeu dos mortos – e dos vivos. Manteve uma relação intensa, de assombro e devoração, com a tradição literária e não deixou de dialogar com a contemporaneidade, encontrando em Caio Fernando Abreu (1948-96) um interlocutor – e vice-versa.

A partir disso, como aproximar, com alguma pertinência crítica, a literatura de Ana Cristina Cesar da literatura de Caio Fernando Abreu, sobrepujando os paralelismos biográficos, sempre escorregadios – para não dizer pegajosos –, para provocar ou convocar a desejada reflexão a que se propõe o discurso acadêmico?

Esta leitura, no que se pretende infinita – e, ao que sugere, condenada à imaturidade, porque fértil e inacabada –, esbarra numa série de dificuldades para ganhar corpo muito mais nos procedimentos de escrita e leitura adotados pelos

autores do que nas referências diretas – para *dividir* e unir o *corpo*, a obra da poeta, em *heterônimos*¹.

Afinal, empreender a leitura, enquanto *gesto do corpo*² e com o corpo, implica trazer a presença das emoções corporais, misturadas, envolvidas, enroladas: *a leitura produz um corpo transtornado, mas não despedaçado (sem o que a leitura não pertenceria ao Imaginário)*³. Ler seria, assim, acessar o campo da subjetividade do sujeito [sensível]: *no máximo sou um leitor talvez um pouco tarimbado, e voraz, e insaciável. Raramente leio com o intelecto: leio com a emoção. E isso foi uma das coisas boas que me aconteceu na viagem pelos seus versos*⁴.

Ao assinar a contracapa da primeira edição de *A teus pés*⁵, lançado em 1982, Caio Fernando Abreu não oferece ao leitor uma compreensão equivocada do projeto literário de Ana Cristina Cesar – *na época minha grande interlocutora, amiga e*

*cúmplice*⁶ –, mas a ele se alia, com a licença da autora, fortalecendo o seu encanto e o seu enigma – no que este conserva e suscita de tensão, de trânsito, de movimento⁷, para pensar com Mario Perniola. Mesmo por que nunca é demais lembrar que escritores jamais são ingênuos – e Caio Fernando Abreu não seria exceção: *Não, escritor brasileiro não existe. Ele é um personagem inventado por si próprio, ao qual, fora ele mesmo, e ainda assim nem sempre, pouca gente dá crédito*⁸. Ou, como pondera Roland Barthes, *o escritor é um experimentador público: ele varia o que recomeça; obstinado e infiel*⁹ na sua prática de escrita.

Da amizade literária entre os dois – do amigo a quem se apresenta e com quem se compartilha escritos em produção [os inéditos e os dispersos] e fantasmas – talvez resultem

¹ CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1999a, p.91. No poema *Final de uma ode*, Ana Cristina Cesar escreve: “Quisera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo.”

² BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. 2.ed. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.33.

³ Ibidem, p.38.

⁴ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b, p. 203. O fragmento integra correspondência enviada à amiga Jacqueline Cantore em 03 de janeiro de 1981.

⁵ Livro de Ana Cristina Cesar publicado pela editora Brasiliense. O primeiro produzido comercialmente.

⁶ ABREU, 2005b, p. 153. O trecho citado aparece na nota de apresentação do conto *Noites de Santa Teresa*, na qual o autor informa que o texto fora escrito em 1983, no Rio de Janeiro, com influência deliberada de Ana Cristina Cesar.

⁷ Para ele, a natureza do enigma é o trânsito, *el pasaje insensible hacia algo diferente*, e seu oposto *es lo banal, la permanencia de la identidad em sí mesma* (In: PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egipcio, barroco y neo-barroco em la sociedad y el arte*. Tradução de Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2006, p.24), e tudo que a literatura não quer é se transformar em signo da banalidade.

⁸ ABREU, 2005b, p. 144. O fragmento integra a crônica *Venha Ver os Dragões*, originalmente publicada no jornal O Estado de S. Paulo, em 25 de março de 1988.

⁹ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3.ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.16-17.

“contaminações” e/ou “elucubrações”: *olho muito tempo o corpo de um poema*¹⁰, escreve ela em *Cenas de Abril*, publicado, de forma independente, em 1979; *Ficamos muito tempo olhando o copo de vinho cheio*¹¹, narra ele, em conto escrito no Rio de Janeiro e datado de 1971.

Desse modo, os vestígios de Caio Fernando Abreu na poética de Ana Cristina Cesar – feito *a lesma* que, *quando passa, deixa um rastro prateado*¹² – parecem tomar uma forma outra, diferente da dos *ready-mades* marcados e dos *remakes* operados pela poeta. Pois não há como realizar uma leitura sem chamar ou remeter a outras escrituras, para recuperar Roland Barthes: *Uma pura leitura que não suscite uma outra escritura é para mim algo incompreensível*.¹³ Para o teórico, e é válido retomar, a leitura é uma produção do sujeito: *o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo*

¹⁰ CESAR, 1999a, p. 89. Poema sem título.

¹¹ ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a, p.220. O trecho pertence ao conto *Triângulo em Cravo e Flauta Doce*. Na nota de apresentação, o escritor comunica que o texto faria parte do livro *O ovo apunhalado*, caso não tivesse sido censurado pela direção do Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, que o publicou em 1975, em parceria com a Editora Globo.

¹² CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. 3.ed. FREITAS FILHO, Armando (Org.). São Paulo: Ática, 1998, p. 201. Em texto sem título, a poeta escreve: “Escrevo para você sim. *Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado./Leiam se forem capazes.*”.

¹³ BARTHES (reproduzindo Roger Laporte), 2004, p.39.

de produção, e a cadeia de desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito.¹⁴.

Assim, tendo como motivação esse *desejo de produção* que preserva sempre o inconfessável – aquilo que é inapreensível, que não consegue ser traduzido com palavras, vertido em linguagem, decodificado, o mais além da linguagem – , é que o escritor vai elaborar o diferimento, o inaudito, a invenção, o engendramento ou o poema na sua cifra – para voltar a Ana Cristina Cesar. Porque, na ordem do desejo, o inconfessável nada mais é que a imagem que o sujeito faz dele, aquilo que *não pára de não se escrever*¹⁵.

Por essa razão, a difícil tarefa de comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é continuamente postergada – *até o momento em que começamos a compreender que ficará para sempre [uma tarefa] não-cumprida*¹⁶, mantida longe do alcance de quem se submete a executá-la, num *continuum*, num desejo que não cessa de ser

¹⁴ Ibidem, p.40.

¹⁵ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. 2.ed. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.127.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.49.

desejado. *Ninguém escreve uma poesia e bota junto: isto é uma poesia, não me peçam pra explicar!*¹⁷

Trata-se, assim, de um gesto de escrita que busca o mais além da linguagem, mantendo o tecer permanente da escrita, que insiste em retornar sempre, num recomeço nunca igual ao anterior. O escritor viabiliza, então, a perpetuidade do gesto, o eterno retorno irremissível: a murmurar um recomeço outro, a repetição, a estranheza do *déjà vu*, a vertigem do desdobramento não original — ou a pulsão que lhe atravessa o corpo e escapa ao domínio da interpretação.

Ao cotejar a literatura de Ana Cristina Cesar e a literatura de Caio Fernando Abreu, é possível encontrar, além de práticas de escrita semelhantes, referenciais e imagens muito próximos — o que talvez não escape a uma dicção de época, embora ambos não desejassem carregar marcas geracionais, “rótulos literários”, ou a vinculação a guetos artísticos datados: *Você precisava de uma injeção de neo-realismo, na veia*¹⁸, ela redige em *Luvras de Pelica*, publicado pela primeira vez em 1980, conforme anunciam os créditos da edição original, gestada na Inglaterra. *É esse gelo por dentro que eu não consigo entender. Você se*

¹⁷ CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999b, p.197.

¹⁸ CESAR, 1999a, p.132. Texto sem título.

*doou tanto quando eu não pedia, e no momento em que pela primeira vez pedi, você negou, você pediu*¹⁹, narra o prosador no conto *Diálogo*, publicado em 1970.

Em *Luvras de Pelica*, Ana Cristina Cesar serve-se fartamente de outros idiomas ao explorar o *infinito possível da poesia*²⁰ também nos trechos em que se utiliza do inglês e do francês ou mesmo do espanhol²¹ — *Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not!/Fini le voltage atroce./Fico olhando para o desenho e não vejo nada.*²² —, registrando os deslocamentos físicos e de leitura executados pela poeta bela e sofisticada: *Domingo à beira-mar com Mick. O desejo é uma pontada de tarde. Brincar cinco minutos a mãe que cuida para não acordar meu filho adormecido. And then it was over. Viajo num minibus pelo campo inglês.*²³.

¹⁹ ABREU, 2005a, p.79. O fragmento pertence ao conto *Diálogo*, publicado pela primeira vez no livro em que o autor estreia como contista: *Inventário do ir-remediável*.

²⁰ LIMA, José Lezama. *A dignidade da poesia*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ática, 2006.

²¹ O espanhol aparece em *A teus pés mesclado ao português – É só para você y que letra tã hermosa* (CESAR, 1999, p. 81) — e ao inglês: *te livrando/castillo de alusiones/Forest of mirrors* (CESAR, 1999a, p. 60).

²² CESAR, 1999a, p.132. Texto sem título.

²³ Ibidem, p.125. Texto sem título.

Em Caio Fernando Abreu²⁴, tais práticas e procedimentos são também identificados ao longo da vida e da obra do autor, que lhe incorporou outros idiomas, manejando-os, com graça, virulência e competência: *Segundo dia na escola de belas-artes. Estou exausto. Keep still yourself – still like that – can you move your face? – turn left please. Gentis e distantes, sou pouco mais que um objeto até o take a rest que recebo com alívio*²⁵, narra o prosador em conto redigido em Londres, em 1974.

No mesmo movimento de leitura, há os flertes declarados, ora salientes e/ou escancarados, travados [para além dos referenciais convencionados como clássicos e/ou eruditos] com as manifestações culturais de massa – as telenovelas exibidas pela Rede Globo, o cinema e as canções. Há a Mia Farrow de Ana Cristina Cesar, em *Cenas de Abril: Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mia Farrow, translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea perfeita do*

²⁴ Assim como Ana Cristina Cesar, o escritor traduziu poesia de língua inglesa para o português, quando viveu em Londres, na década de 70. No conto *Lixo e purpurina*, escrito nesse período, Caio Fernando Abreu registra o contato travado com a poesia de Sylvia Plath, grande influenciadora da poética de Ana Cristina Cesar: *Hermes me dá os poemas de Sylvia Plath. São febris, obsessivos, mórbidos, mas não consigo para de ler. Fico tentando traduzir Fever 103, mas é difícilimo [...]. Sylvia Plath é sempre um mal-estar* (2005a, p.211).

²⁵ ABREU, 2005a, p.203. O trecho pertence ao conto *Lixo e purpurina*. Ver nota anterior.

*ciúme negro brilhando no gogó*²⁶. Há a Mia Farrow de Caio Fernando Abreu: *Andaram falando que minhas crônicas estavam tristes demais. Aí escrevi esta, pra variar um pouco. Pois como já dizia Cecília/Mia Farrow em A cor púrpura do Cairo: Encontrei o amor. Ele não é real, mas que se há de fazer?*²⁷.

Adiante, em *A teus pés*, há a possibilidade de um outro rastro, referencial: *Caio chutando pedrinhas na calçada, damos adeus passando a mil, dirijo em círculo pelo maior passeio público do mundo, nos perdemos – exclamo num achado –, é tardíssimo, um deserto industrial [...]*²⁸. Recurso/técnica presente em Caio Fernando Abreu, na inserção [ou não] de Ana – simplesmente Ana, uma Ana de seios pequenos e duros e cabelos quase louros que deixara, antes de partir, ao narrador-protagonista, o interlocutor, um bilhete escrito à mão, dizendo *coisas duras, secas, simples, irrevogáveis*²⁹ – como personagem, extrato literário: *Quando Ana me deixou – essa frase ficou na minha cabeça de dois jeitos – e depois que Ana*

²⁶ CESAR, 1999a, p.107. Trecho integrante do texto *Meia-noite, 16 de junho*.

²⁷ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006, p. 29. O fragmento foi extraído da crônica *Quando setembro vier*, publicada originalmente no jornal O Estado de S. Paulo, em 27 de agosto de 1986.

²⁸ CESAR, 1999a, p.81. Trecho integrante do texto *Fogo do final*.

²⁹ ABREU, 2005b, p.48. O conto originalmente pertence ao livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988.

*me deixou*³⁰, escreve no conto *Sem Ana, blues*, fazendo conexões narrativas com uma situação irremediável de abandono, como se o emprego de *blues*, no título, quisesse imprimir o tom melancólico imposto ao protagonista por Ana. Porque qualquer tentativa de encontrá-la seria inútil: *Entre aquele quando e aquele depois, não havia nada mais na minha cabeça nem na minha vida além do espaço em branco deixado pela ausência de Ana – embora eu pudesse preenchê-lo [...] com palavras ou ações.*³¹.

Além disso, é oportuno mencionar as imagens sem referencial real, as imagens abertas, “moventes”, trabalhadas por Ana Cristina Cesar – *é sempre mais difícil/ancorar um navio no espaço*³² – têm seu correspondente na literatura de Caio Fernando Abreu: *Há tendas árabes pelos quartos, velas acesas nas escadas e a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa*³³.

Nos dois autores, a literatura parece se tecer não como gesto de conservação da tradição – pois dela se descolam para, noutro momento, a ela remontar – e dos cânones retirados do arquivo e dos cemitérios institucionais, mas como ato de

transformação, profanação, produção e apuro de linguagem – é o corpo outro, o texto que procura o interlocutor para mais uma conversa, um encontro afetivo em que haja sempre a imagem “movente”, a circulação da literatura pulsante, viva e dinâmica, capaz de manter o seu poder de impressionar e gerar desejo.

Assim, se Ana Cristina Cesar convoca o interlocutor anônimo, para penetrá-lo com a sua potência poética, Caio Fernando Abreu ocupa o lugar do interlocutor nominado, do cúmplice letrado com quem é possível flertar, com afeto, a qualquer momento – em nome da literatura, esse lugar de extravio, vestígio, gozo de linguagem, fetiche e ternura –, servindo-se da leitura *em roda livre*³⁴, liberta de chaves de sentido, para produzir e amontoar linguagens, deixando-se atravessar por elas. Pois é na figura do interlocutor que a escritora tem a sanção, a legitimidade da sua poesia, sem precisar pôr a si mesma em dúvida.

Roland Barthes, para quem a escritura é também a fala de um outro, contribui com tal perspectiva teórica ao afirmar que *o escritor (o amigo) é pois um homem para quem falar é imediatamente escutar sua própria fala; assim se constitui uma fala recebida (embora ela seja uma fala criada), que é a própria*

³⁰ ABREU, 2005b, p.43.

³¹ ABREU, 2005b, p.43.

³² CESAR, 1999a, p. 87. Poema intitulado *Recuperação da adolescência*.

³³ ABREU, 2005a, p.197. Fragmento do conto *Lixo e purpurina*.

³⁴ BARTHES, 2004, p. 41.

*fala da literatura*³⁵. Postulado que também ganha relevância em Giorgio Agamben, quando indica, com prudência e beleza singular, que *o amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na “mesmidade”, um tornar-se outro do mesmo*³⁶, dado que a *amizade é essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si*³⁷, na qual a própria vida é dividida, precedendo qualquer outra coisa, sempre menor. Os *amigos não dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são subdivididos pela experiência da amizade*³⁸ – essa partilha sem objeto.

Por fim, ainda muito compenetrada no meu pânico – para sair com Ana Cristina Cesar – e enterrada em arcabouços teóricos manchados de café, vinho, tinta e gotas escuras que mais parecem sangue, interrompo aqui esta leitura [ou a minha proposição crítica] para dizer, com Caio Fernando Abreu – *possuído a um só tempo por Kafka, Fitzgerald e Clarice*³⁹ –, que algo me escapa, que muito me escapa, como o calor do chá de jasmins esquecido sobre o piano. Pois é preciso fazer sala para

o seu silêncio – o de Ana, o de Caio, o nosso... Até a próxima mentira.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- _____. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- _____. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3.ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *O Rumor da Língua*. 2.ed. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1999a.
- _____. *Correspondência incompleta*. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999b.

³⁵ BARTHES, 2003, p. 20.

³⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 90.

³⁷ Ibidem, p.90.

³⁸ Ibidem, p.92.

³⁹ ABREU, 2006, p.29.

_____. *Inéditos e dispersos*. 3.ed. FREITAS FILHO, Armando (Org.). São Paulo: Ática, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. 2.ed.

Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LIMA, José Lezama. *A dignidade da poesia*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ática, 2006.

MUZIL, Roberto. *O melro e outros escritos de obra póstuma publicada em vida*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 48-51.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas – Egípcio, barroco y neo-barroco em la sociedad y el arte*. Tradução de Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2006.